BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Härter, Andreas

Digressionen Studien zum Verhältnis von Ordnung und Abweichung in Rhetorik und Poetik ; Quintilian - Opitz - Gottsched - Friedrich Schlegel

München 2000

PVB 2000.9298
urn:nbn:de:bvb:12-bsb00041672-7

00041672

FIGUREN

Herausgegeben von Heinrich F. Plett und Helmut Schanze

Band 8

041672

Andreas Härter

Digressionen

Studien zum Verhältnis von Ordnung und Abweichung in Rhetorik und Poetik

Quintilian – Opitz – Gottsched – Friedrich Schlegel

Wilhelm Fink Verlag

00041672

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds
zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung sowie des
Albert-Bühler-Reindl-Fonds der Universität St. Gallen.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Härter, Andreas:
Digressionen : Studien zum Verhältnis von Ordnung und Abweichung in
Rhetorik und Poetik: Quintilian – Opitz – Gottsched – Friedrich
Schlegel / Andreas Härter. – München : Fink, 2000
(Figuren ; Bd. 8)
Zugl.: St. Gallen, Univ., Habil.-Schr., 1998
ISBN 3-7705-3496-4

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übertragung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten.

ISBN 3-7705-3496-4
© 2000 Wilhelm Fink Verlag, München
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH, Paderborn

041672

INHALT

Einleitung 7

I Rhetorik: Marcus Fabius Quintilianus 15

1 Digression und Rhetorik 17

2 Quintilians *Institutio oratoria* 26

Abgrenzungen 26

Theorie der Abweichung 36

Egressio und *digressio* 45

II Rhetorik und Poetik: Martin Opitz 53

1 Rhetorik und Poetik 55

2 Opitz' *Buch von der Deutschen Poeterey* 64

Textordnung und Abweichung 64

Die Würde der Poesie 70

Wirkungstheorie 80

Göttlichkeit, Gelegenheit, Autonomie 87

Regelpoetik im Widerspruch 98

III Mimesis und Moral: Johann Christoph Gottsched 103

1 Rhetorik und Nachahmungstheorie 105

2 Gottscheds *Versuch einer Critischen Dichtkunst* 113

Rigorismus und Irritation 113

Entstehungsgeschichten 121

Die „Seele der ganzen Dichtkunst" 132

Die Ordnung von Ästhetik und Moral 141

Bedingungen der Wahrscheinlichkeit 166

Die „poetische Schreibart" 190

Das Ende der Produktionsästhetik 207

IV Progression und Digression: Friedrich Schlegel 217

1 Mimesis und Figuralität 219

2 Friedrich Schlegels Poetik der progressiven Universalpoesie 227

Die Textordnung des Fragments 227

Ironie und Sentimentalität 240

Die Liebesphantasie der *Lucinde* 257

Die Insistenz der „Mimik" 277

Die „Scene" der poetischen Sprache 294

Bibliographie 313

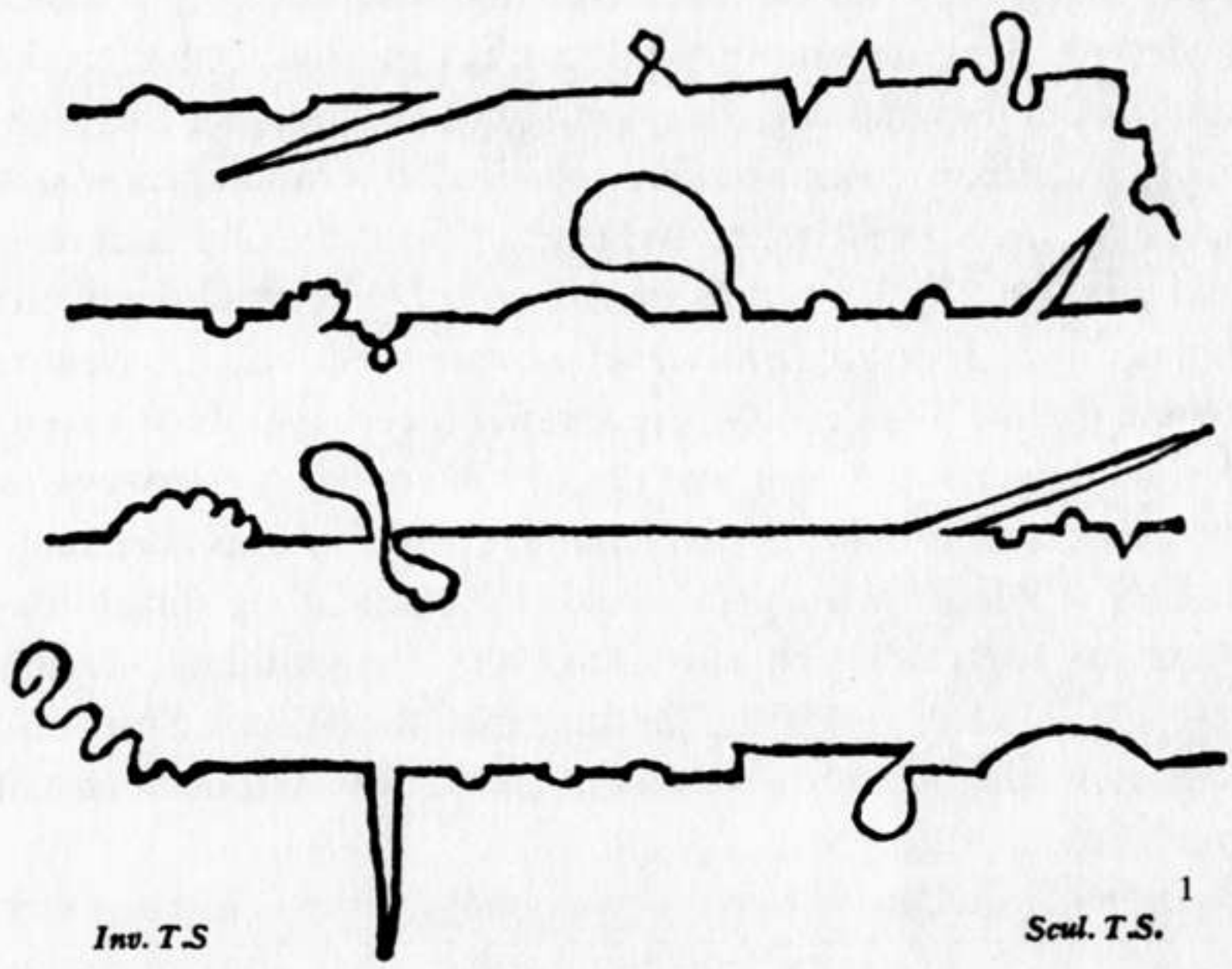
Dank 323

00041672

Namenregister 325
Sachregister 327

0041672

EINLEITUNG



Wer *Tristram Shandy* liest, wird für den graphisch dargebotenen Überblick über den Romanverlauf ungefähr so dankbar sein wie für die beiden schwarz eingefärbten Seiten, die Aufschluß geben über die Dunkelheit hinter Augenlidern, die sich für immer geschlossen haben.[2] Die Visualisierung der Erzählweise in Sternes *Tristram Shandy* läßt, so scheint es, keine Regelmäßigkeit erkennen, keine Ordnung, an der sich die Lektüre orientieren könnte. Aber in ihren ausschweifenden Bewegungen lassen die Linien doch sichtbar werden, wo die Ordnung, der sie nicht gehorchen, läge, wenn sie denn bestünde. Die Linien weisen, indem sie von ihr abweichen, auf jene beinahe entschwundene Grundlinie zurück, die Ordnung bedeutete. Geradlinigkeit ist das Ordnungsmuster, dem sie nicht entsprechen; aber die nach allen Richtungen abweichenden Linien vermögen der Ordnung allein dadurch zu widersprechen, daß sie sie wahrnehmbar erhalten.

Die Konstitution von Texten bedeutet auch die Konstitution von Ordnungen. Jeder Text konstituiert Ordnungen, die seine Gestalt konturieren. Es lassen sich im Hinblick auf Texte vielfältige Ordnungsbereiche und ordnungsbildende Verfahren

---

[1] Lawrence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Harmondsworth, Middlesex 1967, S. 453. Die Linien bezeichnen ironisch den Textverlauf der ersten vier Bücher des ‚Hauptwerks' der digressiven Erzählweise: „These were the four lines I moved in through my first, second, third, and fourth volumes." (S. 454)

[2] Sterne, *Tristram Shandy*, a. a. O., S. 61 f. Die schwarzen Seiten vermögen überdies Einblick in die Dunkelheit von Yoricks Grab zu geben.

00041672

unterscheiden: systematische, argumentative, deskriptive, narrative Ordnungen, Begriffssysteme, bildhafte Zusammenhänge, Figurenkonstellationen, Handlungsmuster, Erzählstrategien, Stilformen, metrische Regularitäten, funktionale Verknüpfungen einzelner Textelemente und -ebenen. Die verschiedenen Ordnungen bilden die Struktur eines jeweiligen Textganzen. Dabei erscheint die Verlaufsstruktur des Gesamttexts, die eigentliche ‚Textordnung', als jene umfassende Ordnung, innerhalb derer einzelne, partikuläre Ordnungen – lautliche, metrische, semantische, syntaktische, narrative, stilistische und andere – sich lokalisieren und bewegen. Im Verhältnis zu den verschiedenen Ordnungen sind Abweichungen denkbar, Exkurse, Bildverschiebungen, Stilbrüche, vielerlei Unregelmäßigkeiten, die die Textordnung ergänzen, lockern, gefährden können. Die Ordnung des jeweiligen Texts steht vor dem Problem der Abgrenzung und Beschränkung ihrer Konstruktion; der Beherrschung, des Verbergens oder auch Sichtbarmachens dessen, was nicht in sie gehören soll. Die Schaffung sprachlich-textlicher Konsistenz im Text läßt sich als Schaffung von Ordnung verstehen. Abweichung erscheint als Konsistenzgefährdung; das literarische Spiel mit Konsistenz, wie etwa *Tristram Shandy* es inszeniert, ist ein Spiel mit dem Verhältnis von Ordnung und Abweichung.

Ordnung muß sein, wenn Abweichungen möglich sein sollen. Wenn nichts da ist, wovon etwas abweichen kann, kann es nicht abweichen. Die Abweichung ist kein selbständiges Phänomen. Sie existiert nur relativ zu der Ordnung, der sie nicht entspricht. Aber sie ist kein Sekundärphänomen. Die Abweichung als Sekundärphänomen zu bezeichnen, heißt nur, den Standpunkt der Ordnung einzunehmen.[3] Tatsächlich sind Ordnung und Abweichung gleich ursprünglich. Wo Ordnung konstituiert wird, wird Abweichung konstituiert; Abweichung entsteht in Relation zur Bestimmtheit von Ordnung, und Ordnung entsteht in der Bestimmung des spezifisch Auszugrenzenden, also nun Abweichenden.

Wo von Abweichung die Rede ist, muß folglich immer auch von der Ordnung die Rede sein, im Verhältnis zu der die Abweichung eine Abweichung ist. Und wenn von der Ordnung die Rede ist, stellt sich auch die Frage, was denn das Phänomen der Abweichung für die Konstitution der Ordnung bedeute. Ist die Abweichung der letzte Rest jener Unordnung, aus der eine jeweilige Ordnung gebildet worden ist? Ist die Abweichung die Spur jener Nichtordnung, die der Ordnung vorausgeht wie das Chaos dem Kosmos? Die Abweichung entsteht erst mit der Konstitution der Ordnung. Sie repräsentiert das Phänomen der Ausgrenzung des in die Ordnung nicht Passenden, des Fremden, als Voraussetzung für die Schaffung der Ordnung. Sie verkörpert das Objekt jener Willkür, die der Ordnung nicht als solche, sondern als ihre eigene Logik erscheint, der sie sich aber verdankt. Sie kann jedoch auch den Widerstand gegen die Ordnung verkörpern; sie kann als das resistente Element an deren Rand erscheinen. Neben Abweichungen, deren

---

[3] Eine Frage der Macht also, wie sich in der Folge am deutlichsten an Gottscheds *Versuch einer Critischen Dichtkunst* zeigen wird (Teil III dieser Arbeit).

041672

ordnungskritisches Potential von der Ordnung eingefangen, neutralisiert und funktionalisiert wird, finden sich Abweichungen, die gleichsam undomestiziert bleiben; sie bilden für die Ordnung nicht nur ein Ärgernis, sondern auch eine Gefahr, da ihre bloße Existenz den Geltungsanspruch der Ordnung unterläuft.

Die Herstellung, Aufrechterhaltung, Umgestaltung und Zerstörung von Ordnungen kann als allgemeines anthropologisches Phänomen gelten. Daß Ordnungen benutzt und ‚bewohnt' werden, daß von ihrer Funktion als handlungslegitimierende Normgerüste oder als Orientierungsraster Gebrauch gemacht wird, daß abweichende Erscheinungen mannigfaltigen Ausgrenzungsanstrengungen oder aber Integrationsbemühungen ausgesetzt werden, erscheint als praktische Selbstverständlichkeit, die theoretisch von vielerlei Wissenschaften untersucht wird, von Psychologie, Soziologie und Politologie, von Rechtswissenschaft und Ökonomie, von den Kulturwissenschaften. Letztere untersuchen kulturelle Ordnungskonzeptionen aller Art: Strukturbedingungen der Produktion und Rezeption der Künste, Darstellungsordnungen und Muster der Wahrnehmungsprägung in den verschiedenen Medien, die Ordnungssysteme des Textlichen, insbesondere der Literatur, kulturelle Zeichenordnungen aller Art.

Literatur erscheint als besonders attraktives und aufschlußreiches Medium für die Frage nach dem textlichen Verhältnis von Ordnung und Abweichung, ja als jener Textbereich, der zu dieser Frage am ehesten überhaupt einlädt. Der Literatur insgesamt läßt sich der Status des Abweichenden zuschreiben; sie gilt immer wieder als das, was nicht in die Ordnung der geltenden Sprachgebräuche und Wirklichkeiten paßt, indem sie eigene, abweichende Sprach- und Darstellungsformen erzeugt, auch indem sie sich auf die ‚gewöhnliche' Wirklichkeit nicht im Modus der Referenz bezieht, stattdessen im Horizont der Nichtreferentialität Gegenwelten, Zeichen- und Reflexionsprozesse entwirft und in Gang setzt.

Wo aber nach dem spezifisch textlichen Verhältnis von Ordnung und Abweichung gefragt wird, ist nicht primär das Abweichen der Literatur insgesamt von nichtliterarischen ‚Normalinstanzen' – der konventionsstabilisierten Alltagssprache, dem instrumentellen Textbereich, der referenzfähigen Wirklichkeit – im Blick, nicht die Sekundärsetzung der Literatur gegenüber dem Primat der als Norm gesetzten Nichtliteratur. Textliche Ordnung erscheint nicht als vorausgesetzte, dem Einzeltext vorgelagerte Gegebenheit, sondern als immer wieder, von Text zu Text, neu – wenn auch gewiß nicht ohne Vorgaben und, zu Zeiten der Regelpoetiken, gar vorschriftsgemäß – zu konstituierende Struktur. Literatur erscheint in diesem Blick nicht als Abweichung, sondern als Ort der Herstellung von textlicher Ordnung, im Verhältnis zu der wiederum das Phänomen der Abweichung jeweils in Erscheinung treten kann. Die Herstellung textlicher Ordnungen ist weder ein Privileg der Literatur noch ein außerliterarisches Phänomen, zu dem die Literatur im Verhältnis der Abweichung stünde. Das Phänomen textlicher Ordnungen reicht – ein schlichter Befund – so weit wie das Phänomen Text. Literarische, wissenschaftliche, alltägliche, geschriebene und gesprochene Texte verwirklichen in sich Ordnungen – und: verwirklichen sich in Ordnungen –, die

00041672

gewiß von unterschiedlicher Ausgestaltung, aber phänomenal gleichartig sind. Literatur unterscheidet sich von anderen Textbereichen nicht darin, daß sie keine Ordnungen schüfe – oder daß nur sie Ordnungen schüfe –, sondern darin, daß ihre Ordnungen in spezifischen Gestaltungen, Sinnorientierungen und Bezüglichkeiten konstituiert werden. Das Verhältnis von Ordnung und Abweichung ist nicht dazu angetan, für die Unterscheidung der Literatur von Nichtliteratur das Bestimmungskriterium bereitzustellen.[4]

Eine Untersuchung der textlichen Verhältnisse von Ordnung und Abweichung, wie sie in der Literatur erscheinen, kann ihre Frage nach unterschiedlichen Richtungen hin konkretisieren. So läßt sich die historische Entwicklung von Gattungen, von Literatur überhaupt, als fortgesetzter Prozeß der Abweichung von tradierten Ordnungen verstehen und erörtern. Jeder literarische Text hat Teil an Ordnungstraditionen, auf die er sich bezieht, indem er sie praktiziert, reflektiert, distanziert. Diese Teilhabe, nie gänzlich affirmativ, nie gänzlich digressiv, treibt literarhistorisch beschreibbare Veränderungen hervor, in denen Texte sich individualisieren, Gattungen, Motive und Bilder sich modifizieren oder neu entstehen.

Es lassen sich unter dem Gesichtspunkt von Ordnung und Abweichung auch jene Gattungen eigens untersuchen, die eine besonders ausgeprägte Digressionsneigung entfalten. Zum einen wäre die Tradition des Essays zu nennen, der sich mit Montaigne als eigentliche Digressionsgattung begründet und bis hin zu Benjamins *Passagen*-Werk einen systemfernen, richtungsflexiblen Digressionsstil fortschreibt.[5] Ähnlich lassen sich auch Aphorismen- und Fragmentsammlungen von Lichtenberg über Friedrich Schlegel zu Nietzsche unter dem Gesichtspunkt der Digression betrachten.[6] Zum andern kann sich die am Phänomen der Abweichung orientierte Untersuchung dem Roman zuwenden. Von Sterne über Jean Paul bis Musil und weiter, etwa zu Arno Schmidt, entfaltet sich im Roman ein ausschweifendes Erzählen, dem geschlossene Ordnungen fremd sind. Der Roman, seit jeher poetologischer Normierung weniger unterworfen als andere Gattungen, kann als jene erzählerische Form gelten, in der die Kunst digressiver Textverläufe sich am ausgiebigsten inszeniert.

Die vier hier vorgelegten Studien gehen in eine andere Richtung. Sie untersuchen nicht die literarische Praxis der Digression, sondern wenden sich der theore-

---

[4] Das Interesse an dieser Unterscheidung leitet die Deviationspoetik, die zwar nicht das Verhältnis von Ordnung und Abweichung, wohl aber das Verhältnis von Norm und Abweichung als Kriterium der Unterscheidung ansetzt; dieses Kriterium setzt eine nicht unproblematische Sekundärsetzung des Literarischen gegenüber dem Nichtliterarischen voraus. Vgl. Harald Fricke, *Norm und Abweichung. Eine Philosophie der Literatur*. München 1981, v. a. S. 63-110.

[5] Vgl. Hugo Friedrich, *Montaigne*. 2., neubearbeitete Aufl. Bern, München 1967, S. 26-28, S. 305-349; Heiner Weidmann, *Flanerie, Sammlung, Spiel. Die Erinnerung des 19. Jahrhunderts bei Walter Benjamin*. München 1992.

[6] Vgl. Gerhard Neumann, *Ideenparadiese. Untersuchungen zur Aphoristik von Lichtenberg, Novalis, Friedrich Schlegel und Goethe*. München 1976, v. a. S. 11-85.

041672

tischen Reflexion des textlichen Verhältnisses von Ordnung und Abweichung zu, dem immer wieder von neuem unternommenen Versuch, dieses Verhältnis text- und literaturtheoretisch zu bestimmen und zu regeln, zu beherrschen oder doch zu verstehen. Dabei gelangen literaturtheoretisch grundlegende Konzepte und Begriffe in den Blick: Rhetorik, Nachahmungstheorie, Wirkungstheorie, Produktions- und Rezeptionsästhetik, Theorie des Figuralen. Am Auftreten und der Wirkung dieser Konzepte und Begriffe in rhetorischen und poetologischen Reflexionen des Textlichen konkretisiert sich die Bedeutung des Verhältnisses von textlicher Ordnung und Abweichung. Die Studien operieren dabei nicht mit einem programmatisch festgesetzten, systemtheoretisch oder anders definitorisch elaborierten Ordnungsbegriff. Sie bleiben in ihrer am Verhältnis von Ordnung und Abweichung orientierten Frageperspektive konsistent, aber sie treten nicht mit einem vorweg spezifizierten Ordnungsbegriff an die zu untersuchenden Texte heran; vielmehr erschließen sie die Ordnungskonzeptionen dieser Texte selbst, um deren definitorische Wirkungen, ihre Spannungen und Widersprüche zu erkunden.

Der poetologische Umgang mit textlicher Ordnung und Abweichung hat seine hohe Zeit im 17. und 18. Jahrhundert: in der rhetorisch bestimmten Regelpoetik des Barock und der moralisch-rationalisierenden Normpoetik der frühen Aufklärung. Die erste der Studien geht allerdings einen Schritt hinter diese poetologischen Anweisungssysteme zurück, die Gegenstand der zweiten und der dritten Studie sind: Sie untersucht an Quintilians *Institutio oratoria* das Phänomen der Digression im System der klassischen Rhetorik. Dies geschieht zum einen, weil die Rhetorik die erste systematische Theorie des geordneten Texts entwickelt, zum andern, weil sie, gerade auch mit ihren Ordnungskonzeptionen, die poetologischen Bestimmungs- und Regelwerke des Barock und, mittelbarer, der frühen Aufklärung prägt. Der normative Umgang mit textlicher Ordnung und Abweichung wird an Opitz' *Buch von der deutschen Poeterey* und an Gottscheds *Versuch einer Critischen Dichtkunst* untersucht. Die Bedeutung, die diese Poetiken dem Phänomen des geordneten Texts beimessen, hängt wesentlich mit ihrer produktionsästhetischen Orientierung zusammen, die ihrerseits auf ihre rhetorische Grundierung zurückgeht. Die vierte Studie setzt nach dem Ende der produktionsästhetischen wie der rhetorischen Orientierung der Poetik ein. Sie fragt nach dem Umgang mit Ordnung und Abweichung in der poetologischen Reflexion Friedrich Schlegels, in der das universalpoetische Postulat der textlichen Entgrenzung der Bestimmung von Ordnung und Abweichung entgegensteht.

Bei der Lektüre der untersuchten Texte zeigt sich, daß diese im Grenzbereich von Ordnung und Abweichung theoretische Schwankungen aufweisen, die nicht einfach als Fehler der Systematik abzutun sind, die vielmehr Wesentliches zur Theoriebildung beitragen, indem sie Argumente und Gedankenansätze, die im Text angelegt sind, im Hintergrund des expliziten argumentativen Verlaufs – und manchmal gegen ihn – weitertreiben. Es zeigt sich das theoretisch produktive und kreative Potential des Unordentlichen, Digressiven im und für den ordnungsorientierten Text; dieses Potential kann den Text zu Befunden bringen, die von

00041672

seinen expliziten Postulaten signifikant abweichen. Von besonderem Interesse sind solche Befunde, wenn sie an gleichsam kanonisierten, also jedem Ordnungszweifel enthobenen Texten sichtbar werden.

Die erste Studie untersucht an Quintilians *Institutio oratoria* die Theoriebildung zum Phänomen der Abweichung. Sie erhellt die Bedeutung der *digressio* als Textordnungsphänomen (*excursus*), als Redeteil (*pars orationis*) im Sinn der rhetorischen Systematik. Sichtbar wird dabei die begriffliche Anstrengung der Theoriebildung, die Abweichung in ihre Ordnung zu integrieren, und damit die Gefährdung, die die Abweichung für die Theoriebildung selbst bedeutet. Und sichtbar wird ein sich auch terminologisch abzeichnender doppelter Blick auf das Phänomen der Abweichung, der zum einen ihre Funktionalisierung innerhalb der Ordnung, zum andern ihre Unbotmäßigkeit vor dem Anspruch der Ordnung anzeigt.

Die zweite Studie unterzieht Martin Opitz' *Buch von der Deutschen Poeterey* einer Lektüre, die sich auf dessen Umgang mit Textordnung und Abweichung konzentriert. In diesem Text, der Literatur normativ auf – insbesondere rhetorische – Ordnungskonzepte verpflichtet, sind argumentative Abweichungen und Verschiebungen am Werk, aus denen Bestimmungsmomente hervortreten, die im Angesicht – oder eher im Rücken – barocker Regelhaftigkeit wesentliche Positionen des im späten 18. Jahrhundert sich durchsetzenden Verständnisses von Literatur antizipieren. Die Ordnungsvorschrift, die zu postulieren der Regelpoetik eine Selbstverständlichkeit ist, wird durch diese Verschiebungen, während sie postuliert wird, unterlaufen.

Die dritte Studie untersucht die Konstruktion des streng geschlossenen poetologischen Bestimmungs- und Anweisungssystems von Gottscheds *Versuch einer Critischen Dichtkunst*. Die rigorosen Ordnungsbegriffe dieser Poetik, als deren theoretischer Kern die systematische Verknüpfung von Ästhetik und Moral gelten kann, gründen in einer ihrerseits streng konzipierten Nachahmungstheorie. Die Untersuchung verfolgt die Anstrengung der Poetik, das Unpassende, Ordnungsfremde, dem Rationalisierungszugriff sich Entziehende auszugrenzen; dabei kann sie zeigen, wie diese Ausgrenzungsanstrengung sich das Abweichende durch ihren eigenen Rigorismus in ihr System holt; dort entfalten sich in der Folge ästhetische Vorstellungen, die zu einer systematisch nicht vorgesehenen Aufwertung der poetischen Sprache gegenüber den moralisch-mimetisch bestimmten Normansprüchen der Poetik führen.

Die vierte Studie schließlich versucht eine Annäherung an die in einer Fülle von Fragmenten jenseits jeder systematischen Ordnung sich vollziehende poetologische Reflexion Friedrich Schlegels. Die Frage nach der Textordnung findet sich hier auf der poetologischen Reflexionsebene wie auf der Ebene des poetischen Gegenstands auf den Begriff des Fragments verwiesen; von ihm aus lassen sich nicht primär am Textaufbau, wohl aber an einer poetisch-poetologischen Funktionsordnung orientierte Bestimmungen erschließen. Entscheidend an dieser Ordnung ist, daß sie sich, anders als die älteren Ordnungsentwürfe rhetorisch-poe-

0041672

tischer Provenienz, nicht mehr nur auf den einzelnen literarischen Text bezieht, sondern auf das Verhältnis zwischen dem Einzeltext und dem Ganzen der postulierten „progressiven Universalpoesie". Der Einzeltext erscheint dabei zugleich als Erfüllungselement der Universalpoesie und als Abweichung von ihr, als Annäherung an den universalen romantischen Text wie als Aufschub seiner Verwirklichung. Das Konzept der progressiven Universalpoesie befreit den literarischen Text durch den Begriff der Ironie aus allen festen Bestimmungsgrenzen, aber es erhebt zugleich Anspruch darauf, den Einzeltext als Teil ihrer umfassenden textlichen Harmonie zu bestimmen. Es zeigt sich, daß diesem Anspruch in den Schlegelschen Reflexionen ein Widerstand erwächst, der ihrer Programmatik widerspricht; ein Widerstand, der die Freisetzung des literarischen Texts und der poetischen Sprache über den Aneignungsanspruch, den das Konzept der Universalpoesie erhebt, hinausführt auf jene tatsächlich entgrenzte, damit aber auch bestimmungs- und ordnungslose Offenheit hin, die die literarische Moderne charakterisiert.

Jeder der vier Studien ist ein kurzes Einleitungskapitel vorangestellt, das auf allgemeinerer Ebene einer spezifischen Thematik nachgeht. Diese Einleitungskapitel wirken jeweils kontextbildend für die nachfolgenden Textstudien. In Teil I kommt das Auftreten des Abweichungsphänomens in der Systematik der Rhetorik zur Sprache; in Teil II die Bedeutungsverschiebung, die in rhetorischen Begriffen stattfindet, wenn sie in den Bereich der Poetik übertragen werden; in Teil III das poetologisch bedeutsame Verhältnis von Rhetorik und Nachahmungstheorie; in Teil IV die Perspektivverlagerung von der ornamental-mimetisch verstandenen zur wesentlich figural aufgefaßten Bildhaftigkeit der poetischen Sprache.

Wenn das Verhältnis von Ordnung und Abweichung in jedem Text vorhanden ist und Wirkung entfaltet, muß die Untersuchung der rhetorischen und poetologischen Texte dies für ihre Arbeitsweise bedenken. Sie muß in Betracht ziehen, daß in den Texten, die von Ordnung und Abweichung handeln, das, wovon sie handeln, wiederum am Werk ist; sie muß also die zu untersuchenden Texte selbst auf dieses Verhältnis hin prüfen, während sie deren Aussagen zu diesem Verhältnis erschließt. Abweichung und Ordnung verhalten sich, wie weiter oben gesagt wurde, nicht wie Sekundär- und Primärphänomen zueinander; sie sind von gleicher Ursprünglichkeit. Texte in dieser Perspektive zu lesen, heißt, an ihnen mehr als nur ihre Ordnung und die in dieser etablierten Aussagen wahrzunehmen. Die Ordnung und die Abweichung gleich ernst, gleich ursprünglich zu nehmen, ist eine elementare Voraussetzung für die Lektüre der Textlichkeit der Texte, d. h. für eine Lektüre, die nicht nur den Thesen, den exponierten Begriffs- und Theorieordnungen eines Texts folgt, sondern die Ordnung der Exposition selbst in den Blick nimmt, die Ordnung des Texts samt ihren Verschiebungen, Brüchen, Abweichungen; eine Lektüre, die diesen textlichen Verschiebungen und Brüchen genau so zu folgen bereit ist wie der textlichen Ordnung, die sie irritieren.

Diese Art der Lektüre weist eine gewisse Verwandtschaft mit den Lektüreverfahren des Dekonstruktivismus auf. Der wesentliche Unterschied liegt aber darin,

00041672

daß in den hier vorliegenden Studien eine der Dekonstruktion durchaus verwandte Lektürehaltung in eine historische Perspektive gestellt wird; sie bleibt damit nicht beim Aufweis textlicher Aporien stehen, sondern überträgt die textlichen Widersprüche in einen historischen Verlauf, in dem diese für die Entwicklung der poetologischen Reflexion aussagekräftig werden. Es ist dies ein Vorgehen, das der Frage nicht wird entgehen können, ob es nicht seinerseits versuche, das Digressive in eine Ordnung zu bringen, statt es zuzulassen. Jedenfalls aber ist es ein Vorgehen, das nicht ohne weiteres bereit ist, Digressivität mit Unlesbarkeit gleichzusetzen.[7]

Die Fragestellung der vorliegenden Arbeit verlangt die beschriebene Weise des Textzugangs. Sie kann nicht einfach Textaussagen zur Kenntnis und in Gebrauch nehmen, sondern muß deren Zustandekommen, das heißt: deren Textlichkeit untersuchen. Die Fragestellung weist also die Eigenart auf, daß sie nicht nur den Gegenstand der Untersuchung bezeichnet, sondern auch deren perspektivische Ausrichtung; diese wiederum vermag die Texte in einer Weise zu erschließen, die über die Erörterung ihrer Postulate hinausgeht. Aus dieser Art der Texterschließung ergibt sich die Eigenart der Arbeit: Sie vollzieht genaue Lektüren, in deren Verlauf die Textaussagen und ihr textliches Zustandekommen in Kontakt und auch in Konfrontation zueinander treten. Sie kann die Aussagen nicht von dem Text ablösen, in dem sie gebildet werden; damit bleibt sie nahe an den Texten und insgesamt ausführlich in deren Erschließung. Die *voluptas dicendi*, das Redebegehren, das Quintilian als Problem für die Herstellung geordneter Rede anführt, ist hier, in den folgenden Studien, eigentlich eine *voluptas legendi*, ein Lesebegehren, das sich den Texten verschreibt, um in deren Reden wiederum der *voluptas dicendi* auf der Spur zu bleiben.

---

[7] Vgl. Werner Hamacher: *Unlesbarkeit*. Einleitung zur deutschsprachigen Ausgabe von Paul de Mans *Allegories of Reading*: *Allegorien des Lesens*. Frankfurt a. M. 1988, S. 7-26, v. a. S. 17-25.

0041672

I RHETORIK: MARCUS FABIUS QUINTILIANUS

00041672

00041672

1 DIGRESSION UND RHETORIK

Die klassische Rhetorik als Theorie und Anleitung zur Kunst der Rede hat in praktischer Hinsicht ein einfach zu benennendes Ziel: die Herstellung eines auf planbare Wirkung angelegten, in Aufbau und Abfolge seiner Teile wohlgeordneten Redetexts. Ergänzt wird dieses Ziel durch die angestrebte Befähigung zum überzeugenden Vortrag des Texts. Dem Ziel der Herstellung des Redetexts und seines Vortrags ist die Systematik der Erörterungs- und Erarbeitungsschritte – *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria*, *pronuntiatio* – verpflichtet; ebenso die vielfältigen Lehren innerhalb jedes einzelnen dieser Schritte, sei es die Beweislehre, die Topik, die Lehre der Redeteile und -formen, die Lehre der Stilarten und des *ornatus*, der Tropen und Figuren. Rhetorik kann in weiterem Horizont unter sprachtheoretischen, philosophischen oder erkenntnistheoretischen Gesichtspunkten betrachtet werden[1]; in ihrer konkreten Anwendungsbezogenheit steht stets der einzelne hervorzubringende Text im Blick.

Die Herstellung des rhetorisch gestalteten Redetexts setzt bestimmte Kenntnisse voraus, die durch die systematische Rhetorik vermittelt werden. Als systematische Theorie der Textherstellung hat die Rhetorik einen integrierenden Kern: die Theorie der Textordnung. Die Ordnung des herzustellenden Texts ist es, an der die *inventio* und die *dispositio* sich konkretisieren, und sie ist es, an der die *elocutio* ihre Gestaltungen realisiert. Die *inventio* stellt die Materialität des Texts bereit (den Stoff, die *materia*) die *dispositio* gibt ihr eine Struktur. Diese ist nicht nur als Struktur einer jeder konkreten Redesituation fernen Gedankenkette zu verstehen, sondern bereits auch als die vorbereitende Struktur eines adressierten und später zu kommunizierenden Texts. Die *elocutio* als ‚Sprachgebung' und Stilgestaltung schließlich verwirklicht sich in all ihren Ausgestaltungsleistungen am gefundenen und strukturierten, in den Bereich kommunizierbarer Texte hineinkonstruierten Gut der Gedanken, Argumente und Topoi. In diesem Sinn ist die jeweils zu erzeugende Textordnung das integrierende Moment von *inventio*, *dispositio* und *elocutio*. Solcherart erweist sich die Textordnung als Kern der systematischen Rhetorik.

Gewiß ist die Rhetorik als Theorie der kommunikativ und persuasiv wirksamen Rede am Redner und an der Wirkung der Rede auf das Publikum orientiert. Aber das persuasive Vermögen des Redners verwirklicht sich im geordneten Text, und

---

[1] Die für die Neuzeit mit Vico einsetzende philosophische Reflexion der Rhetorik findet sich in unserer Zeit insbesondere wieder in der hermeneutischen Philosophie (H.-G. Gadamer), der analytischen Philosophie (K.-O. Apel), der Sprachphilosophie (Hans Blumenberg), der Argumentationstheorie (Chaim Perelman). Zur Geschichte der Beziehungen zwischen Rhetorik und Philosophie von der Antike bis zur Gegenwart siehe Helmut Schanze, Josef Kopperschmidt (Hrsg.), *Rhetorik und Philosophie*. München 1989, v. a. S. 121-360.

00041672

die Wirkung auf das Publikum ist ihrerseits eine Leistung des geordneten Texts. Mit entsprechender Dringlichkeit ist in den klassischen Rhetoriken von Aristoteles bis Quintilian immer wieder von der Bedeutung der Wohlgeordnetheit von Texten die Rede; sie bildet ein wichtiges Element der Angemessenheit der Rede, des *decorum*.[2] Rhetorik ist damit als wirkungsorientierte Texterzeugungstheorie zu verstehen.[3] Texterzeugung aber heißt im Kern: Erzeugung geordneter Texte. Rhetorische Texterzeugungstheorie ist, wiederum, auch Textordnungstheorie.

Wenn das Verhältnis von Ordnung und Abweichung in Frage steht und diese Frage auf die Rhetorik gerichtet wird, kommt folgerichtig das Phänomen der Textordnung in den Blick. Da die Textordnung der wesentlichste Ort von Ordnung innerhalb des Gegenstands des rhetorischen Theoriegebäudes ist – das wiederum auf seine eigenen Ordnungen hin zu befragen wäre –, so ist dies auch der Ort, an dem sich sinnvollerweise nach dem Phänomen der Abweichung fragen läßt. Hat die rhetorische Theorie der Textordnung auch die Abweichung von dieser Ordnung im Blick? Welche Deutung und welchen systematischen Status erhält die Abweichung, wo sie zum Gegenstand der Erörterung wird?

Die Rhetorik definiert das Phänomen der Abweichung primär als Element der Redegliederung, der *dispositio* oder der die jeweils spezifische *dispositio* vorbereitenden Unterscheidung der Redeteile (*partes orationis*). Im allgemeinen wird die Abweichung als Exkurs gefaßt (*excursus*, *digressio*, *egressio*), als Redeteil, der sich nicht dem Hauptgegenstand der Rede zuwendet, sondern einem anderen Thema, einer Zuwendung zum Publikum, einer anderen Art von Abschweifung. Meist wird mit dem Exkurs auch eine andere Wirkungsabsicht verbunden als mit den hauptsächlichen Redeteilen (*prooemium*, *narratio*, *argumentatio*, *refutatio*, *conclusio*[4]); vor allem Unterhaltungs- und Affektlenkungszwecke werden dem Exkurs zugeschrieben.[5]

---

[2] Genauer: des inneren *decorum* bzw. *aptum*. Vgl. Cicero, *De oratore / Über den Redner*. Lat. / dt. Übersetzt und hrsg. von Harald Merklin. 2. Aufl. Stuttgart 1976, III, 37 und III, 53; S. 468, S. 469 und S. 478, S. 479; Quintilian, *Institutio oratoria*. Zwölf Bücher. Hrsg. und übersetzt von Helmut Rahn. 2 Bde. Darmstadt 1988, I 5, 1; Bd. 1, S. 60, S. 61 und VIII 1, 1; Bd. 2, S. 136, S. 137. Im nachfolgenden Kapitel zur *Institutio oratoria* wird eine vereinfachte Zitierweise eingeführt und verwendet.

[3] Vgl. Josef Kopperschmidt (Hrsg.), *Rhetorik*. 2 Bde. Darmstadt 1990, 1991, Bd. 1: *Texttheorie*. Darin v. a. Manfred Beetz, *Rhetorisches Textherstellen als Problemlösen. Ansätze zu einer linguistisch orientierten Rekonstruktion von Rhetoriken des 17. und 18. Jahrhunderts*, a. a. O., S. 155-193, v. a. S. 167-181.

[4] Die Gliederung der Redeteile unterliegt im Lauf der Geschichte der Rhetorik bekanntlich gewissen Schwankungen. Die genannte Gliederung ist diejenige Quintilians. Cicero etwa unterscheidet *exordium*, *narratio*, *propositio*, *confirmatio*, *conclusio*.

[5] In den systematischen Darstellungen der klassischen Rhetorik ist der Digression meist ein eigener Abschnitt gewidmet. Vgl. etwa Josef Martin, *Antike Rhetorik. Technik und Methode*. München 1974, S. 89-91; Gert Ueding, *Einführung in die Rhetorik. Geschichte, Technik, Methode*. Stuttgart 1976, S. 213; Gert Ueding, Bernd Steinbrink, *Grundriß der Rhetorik. Geschichte, Technik, Methode*. Stuttgart 1986, S. 244 f.;

00041672

In Aristoteles' *Rhetorik* tritt die Digression nicht auf. Es werden zwar die verschiedenen Redeteile und die unterschiedlichen zu berücksichtigenden Wirkungsabsichten erörtert[6], aber einen eigenen, eigens benannten Redeteil der Abweichung nennt Aristoteles' *Rhetorik* nicht. In Ciceros *De Oratore* hat die *digressio* ihren klassischen Ort gefunden; sie wird in der Erörterung der *dispositio* behandelt[7], und zwar unter dem Aspekt der Wirkungen des *conciliare* – des Gewinnens der Hörerschaft für die eigene Rede und Sache – und des *permovere*, die, anders als das *docere* der Beweisführung, nicht offenkundig sein dürfen, sondern, gleichsam verdeckt, „[...] wie das Blut im Organismus im Zusammenhang der Rede fließen"[8] sollen.

> „Sed his partibus orationis quae, etsi nihil docent argumentando, persuadendo tamen et commovendo perficiunt plurimum, quamquam maxime proprius est locus et in exordiendo et in perorando, digredi tamen ab eo, quod proposueris atque agas, permovendorum animorum causa saepe utile est; itaque vel re narrata et exposita saepe datur ad commovendos animos digrediendi locus, vel argumentis nostris confirmatis vel contrariis refutatis vel utroque loco vel omnibus, si habet eam causa dignitatem atque copiam, recte id fieri potest; eaeque causae sunt ad augendum et ad ornandum gravissimae atque plenissimae, quae plurimos exitus dant ad eius modi digressionem, ut eis locis ut liceat, quibus animorum impetus eorum, qui audiant, aut impellantur aut reflectantur."

> „Obwohl nun diese Redeteile, die zwar nicht durch Argumente aufklären, doch viel durch Überredung und Erschütterung erreichen, ihren eigentlichen Ort am Anfang und am Schluß der Rede haben, ist es doch oft von Nutzen, von seinem Thema, das man sich gestellt hat und behandelt, abzuweichen, um die Gemüter zu erregen. So bietet sich entweder nach der Schilderung und Darlegung des Sachverhalts oft die Gelegenheit zu einer Abschweifung, um die Gemüter in Erregung zu versetzten, oder man kann es korrekterweise tun, wenn unsere eigene Beweisführung bestätigt oder die der Gegenseite widerlegt ist oder auch an beiden Stellen oder gar an allen, wenn der Fall von solchem Rang und Umfang ist. Den wirkungsvollsten Ansatz zur Ausweitung und Ausschmückung bilden die Prozesse, die am meisten Anknüpfungspunkte für eine solche Abschweifung gewähren, so daß man die Gesichtspunkte anführen kann, mit denen sich die Regungen der Zuhörer hervorrufen oder lenken lassen."[9]

Karl-Heinz Göttert, *Einführung in die Rhetorik. Grundbegriffe – Geschichte – Rezeption*. München 1991, S. 32; Clemens Ottmers, *Rhetorik*. Stuttgart, Weimar 1996, S. 193 (bei Ottmers wird die *digressio* innerhalb der *elocutio*, bei den Figuren, behandelt, mit einem Hinweis auf die *dispositio*, S. 60).

6 Aristoteles, *Rhetorik*. Übersetzt, mit einer Bibliographie, Erläuterungen und einem Nachwort von Franz G. Sieveke. München 1980, III 14-19; S. 204-225.

7 Die *dispositio* wird in *De oratore* in II, 307-332 behandelt; a. a. O., S. 406-418, S. 407-419.

8 Cicero, *De oratore*, a. a. O., II, 310; S. 406, S. 407.

9 Cicero, *De oratore*, a. a. O., II, 311 f.; S. 406 f., S. 407 f. Vgl. II, 79-83; S. 256 f., S. 257 f. An dieser Stelle werden Redegliederungen erörtert, unter anderem die Forderung, vor der *conclusio* eine Abschweifung einzurücken, und es werden starre Vorschriften zur Gliederung zurückgewiesen, auch jene zur Abschweifung.

00041672

Die Differenz zur Sache, zur *materia*, und die Differenz zur vorherrschenden Belehrungswirkung, dem *docere*, gehören zusammen; statt daß das Abweichende nur als unpassend deklariert wird, wird ihm Brauchbarkeit und Nützlichkeit im Rahmen der ganzen Rede und ihrer Wirkungsökonomie zugeschrieben. Damit wird das Phänomen der Abweichung in die Ordnung der Rede integriert, oder anders gesagt: es wird ein Begriff von Abweichung entwickelt, der der Ordnung nicht widerspricht, sondern ihr dient. Als Exkurs oder Abschweifung tritt die Abweichung auch in Quintilians *Institutio oratoria* auf; in Analogie zu *De oratore* wird sie bei den Redeteilen erörtert[10], die bei Quintilian allerdings eine etwas andere Stellung hinsichtlich der Lehre von der *dispositio* haben als bei Cicero.[11]

Aufschlußreich für den Umgang der Rhetorik mit dem Phänomen der Abweichung ist, daß sie als Exkurs oder Abschweifung zwar bei den Redeteilen angesiedelt und behandelt wird, daß ihr aber der Status eines selbständigen Redeteils, neben *narratio*, *argumentatio* und den anderen Teilen, nicht zuerkannt wird.[12] Die Abweichung wird in die Ordnung der Rede und ihrer Behandlung integriert, aber ohne daß sie auch eindeutig lokalisiert würde. Das Fehlen der klaren Lokalisierung signalisiert nicht nur die Freiheit des rhetorischen Umgangs mit dem Exkurs, die von Cicero wie von Quintilian postuliert wird, sondern auch das notwendigerweise problematische Verhältnis der Ordnung und ihrer Theorie zu dem, was ihr zuwiderläuft, was sie nicht ignorieren kann, was sie sich schließlich definitorisch einzuverleiben versucht. Daß das Phänomen der Abweichung von einer jeweiligen Ordnung weitreichender und heikler ist, als es die Beschreibungen seiner nützlichen Verwendungsweisen und Wirkungen nahelegen, zeigt sich immer wieder dort, wo darauf hingewiesen wird, daß die Rückkehr vom Exkurs zur Materie, von der Abweichung zur Ordnung, besonderer Aufmerksamkeit und Sorgfalt bedarf.

> „[...] et ab re digressio, in qua cum fuerit delectatio, tum reditus ad rem aptus et concinnus esse debebit; [...]."
>
> „Hierher gehört auch die Abschweifung, die dann, wenn man sich an ihr erfreut hat, wieder geschickt und elegant zur Sache führen muß [...]."[13]

Der Umgang mit der Überschreitung der jeweiligen einzeltextspezifischen Ordnungsgrenzen erfordert in dem Maß besondere Beachtung, als die Abweichung als Textphänomen durchaus nicht von selbst einen Bezug zur Ordnung herstellt, der „aptus et concinnus", passend und gefällig, ist; Abweichung, Abschweifung, Ausschweifung ist nicht nur ein angenehm wirkendes Redemittel, sondern auch eine

---

10 Siehe Quintilian, *Institutio oratoria*, a. a. O., IV 3; Bd. 1, S. 488-494, S. 489-495.

11 Vgl. den Abschnitt „Theorie der Abweichung" unten im Kapitel zu Quintilians *Institutio oratoria*.

12 Siehe etwa Quintilian, *Institutio oratoria*, a. a. O., III 9, 1-4; Bd. 1, S. 384 f., S. 385 f. Vgl. Martin, *Antike Rhetorik*, a. a. O., S. 89 f.

13 Cicero, *De oratore*, a. a. O., III, 203; S. 574, S. 575.

00041672

Gefahr für die Ordnung der Rede.[14] In Quintilians *Institutio oratoria* wird dieses Problem, wie zu zeigen sein wird, auf besonders bedeutungsvolle Weise virulent.

Die soeben zitierte Cicero-Stelle findet sich interessanterweise nicht innerhalb der Ausführungen zur *dispositio*, sondern bei der Erörterung der *elocutio*. Offenbar ist die Abweichung auch als Phänomen der Sprach- und Stilgestaltung verstehbar. Dieser Hinweis verdient Beachtung. In *De oratore* ist es zwar die *digressio*, also das sonst „Exkurs" genannte Redephänomen, das innerhalb der *elocutio* als Redefigur bezeichnet wird, aber es liegt von hier aus nahe, nach dem allgemeinen Phänomen der Abweichung innerhalb der *elocutio* fragen. In der Tat weist die systematische Rhetorik der Abweichung in der *elocutio* einen zweiten Ort zu: bei den Figuren, also im Bereich des *ornatus*.[15] Als Figur ist die Abweichung kein Exkurs, kein eingeschobener Redeteil, sondern ein ornamental verstandener Gestus der Rede. Im allgemeinen wird das Phänomen der Abweichung auf der Ebene der Figuren vor allem als Abwendung verstanden: als Abwendung vom Publikum und Anrede eines anderen, auch eines abwesenden Gegenüber oder als Abwendung von der Sache und Hinwendung zu einer anderen als der Hauptmaterie (ἀποστροφή, *aversio*)[16]. Angesiedelt ist dieser Abwendungsgestus systematisch auf der Ebene der Gedankenfiguren (*figurae sententiae*), nicht der Wortfiguren (*figurae elocutionis*).[17] Die Gedankenfiguren stehen der Bearbeitung des Stoffs, damit der *inventio* und in der Folge auch der *dispositio* nahe; von daher erscheint die zweite Zuordnung der Abweichung zu den Figuren einsichtig.[18]

> „Aversus quoque a iudice sermo, qui dicitur ἀποστροφή, mire movet, sive adversarios invadimus: ‚quid enim tuus ille, Tubero, in acie Pharsalica gladius agebat?' sive ad invocationem aliquam convertimur: ‚vos enim iam ego, Albani tumuli atque luci', sive ad invidiosam inplorationem: ‚o leges Porciae legesque Semproniae!' sed illa quoque vocatur aversio, quae a proposita quaestione abducit audientem:
>
> non ego cum Danais Troianam excindere gentem
> Aulide iuravi.

---

[14] Bei Ottmers, *Rhetorik*, a. a. O., S. 193, wird die ordnungsgefährdende Abweichung denn auch als eines der rhetorischen *vitia*, als Fehler bzw. Laster, bezeichnet.

[15] Vgl. Ueding, Steinbrink, *Grundriß der Rhetorik*, a. a. O., S. 276 f.

[16] Angesichts der *aversio*, der Figur der Abwendung von der Hauptmaterie, ist es nicht unverständlich, daß die *digressio* auch innerhalb der *elocutio* angesiedelt wird, wie das bei Cicero der Fall ist: die *digressio* läßt sich als *aversio* begreifen. Siehe diese Position bei Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. München 1960, S. 423 (§ 849).

[17] Vgl. Martin, *Antike Rhetorik*, a. a. O., S. 282-284; Ueding, *Einführung in die Rhetorik*, a. a. O., S. 259 f.; Ueding, Steinbrink, *Grundriß der Rhetorik*, a. a. O., S. 297 f.; Göttert, *Einführung in die Rhetorik*, a. a. O., S. 44, S. 59; Ottmers, *Rhetorik*, S. 188 f.

[18] Ciceros *De oratore* allerdings nennt die *digressio*, nachdem sie bei den Redeteilen und den *figurae sententiae* thematisiert worden ist, ein drittes Mal bei den *figurae elocutionis*: III, 207; a. a. O., S. 578, S. 579. Darin läßt sich ein Hinweis auf die Omnipräsenz des Abweichungsphänomens vermuten.

00041672

> quod fit et multis et variis figuris, cum aut aliud expectasse nos aut maius aliquid timuisse simulamus aut plus videri posse ignorantibus, quale est prooemium pro Caelio."
>
> „Auch die Rede, die sich vom Richter wegwendet, die sogenannte *Apostrophé*, macht erstaunlichen Eindruck, ob wir nun gegen die Gegenseite unmittelbar losbrechen: ‚Was leistete denn dein Schwert, Tubero, an der Front bei Pharsalus?' oder ob wir uns zu einer Art Anrufung wenden: ‚Euch nämlich rufe ich nun an, ihr albanischen Hügel und Haine', oder zu einem erbitternden Flehen: ‚o ihr Gesetze des Porcius und ihr Gesetze des Sempronius!' Aber auch die Form heißt Apostrophé, die den Hörer von der vorliegenden Frage ablenkt, so etwa: ‚Nicht habe ich mit den Griechen dem Volk der Troianer Verderben damals in Aulis geschworen.' Dies läßt sich in zahlreichen, abwechselnden Figuren erreichen, wenn wir etwa so tun, als hätten wir etwas anderes erwartet oder etwas Schlimmeres gefürchtet oder es könne Ahnungslosen als bedeutender erscheinen, so wie es im Prooemium der ‚Rede für Caelius' sich findet."[19]

Einerseits die Rede, die „aversus a iudice" ist, andererseits die Rede, die „[...] a proposita quaestione abducit audientem [...]", einerseits die Abwendung vom Publikum, andererseits die Abwendung von der verhandelten Sache: in beiden Fällen wird die Abweichung als Instrument der effektstarken Rede eingesetzt; Voraussetzung hierfür ist, daß die Abweichung als je in die Redeordnung integrierte verstanden und beherrscht wird. Als rhetorisch beherrschte kann die Abweichung wirkungstaktisch nutzbar gemacht werden. Ziel der *aversio*-Figur ist, wie das Ziel der meisten Figuren, das *movere*; sie erreicht ihren Zweck, wenn sie „[...] mire movet [...]", wenn sie in erstaunlicher Weise bewegt. Die Figuren werden rhetorisch als Mittel der Affektwirkung verstanden, die weniger die Textordnung tangieren als vielmehr die affektive Textrezeption. In dem Maß allerdings, als die *aversiones* und Apostrophen den Text von der Hauptmaterie ablenken, haben sie auch textordnungsspezifische Wirkung.

Das Phänomen der Abweichung findet sich in der Systematik der rhetorischen Theorie also auf der Ebene der Textordnung situiert und thematisiert, dort, wo sich die Leistungen von *inventio* und *dispositio* treffen, sowie, sekundär, als Aspekt der *elocutio*, auf der Ebene der dem *ornatus* zugehörigen Figuren. Im Hinblick auf systematische Vollständigkeit kann sich nun die Frage stellen, ob das Phänomen der Abweichung auch im anderen Teil der *elocutio* eine Rolle spiele, ob neben der Redeordnungslehre und der Figurenlehre auch die Tropenlehre das Verhältnis von Ordnung und Abweichung theoretisch in den Blick nehme. Es zeigt sich rasch, daß dies nicht der Fall ist. Keine der Tropen, die in *De oratore* oder in der *Institutio oratoria* aufgelistet werden, wird eigens als Abweichungsform gefaßt und bezeichnet. Gleichwohl läßt sich der Bereich der Tropen insgesamt in den Kategorien von Ordnung und Abweichung denken. Wenn das Phänomen der Abweichung als ein allgemeines gesehen wird, ebenso, wie sich Ordnung als allgemeines textlich-sprachliches Phänomen verstehen läßt, kann es

---

[19] Quintilianus, *Institutio oratoria*, a. a. O., IX 2, 38 f.; Bd. 2, S. 284, S. 285.

00041672

ohne weiteres auf den Bereich der Tropen bezogen werden.[20] Die Trope, sei es als Übertragungs- oder als Versetzungs-*immutatio*[21], als Metapher oder als Metonymie, läßt sich als spezifische Art des Verhältnisses von Abweichung und Ordnung verstehen. Die Definitionen des Tropus, bei Cicero begriffen als *translatio*, Übertragung[22], also eigentlich als Metapher, legen dies jederzeit nahe.

> „Similitudinis est ad verbum unum contracta brevitas, quod verbum in alieno loco tamquam in suo positum, si agnoscitur, delectat, si simile nihil habet, repudiatur; [...]."

> „Es handelt sich dabei um die Kurzform eines Gleichnisses, das sich in einem einzigen Wort konzentriert; denn wenn ein Wort an einer anderen Stelle steht, als stünde es an seiner eigentlichen, so wirkt es reizvoll, falls man die Analogie erkennt, doch man verschmäht es, wenn es keinerlei Entsprechung zeigt."[23]

De oratore nennt unter dem Titel „Übertragung" nicht nur die Metapher, sondern auch Metonymie, Synekdoche und Katachrese.[24] Die *Institutio oratoria* spricht in ihrer allgemeinen Definition des Tropus nicht von „translatio", sondern von „mutatio".[25]

> „τρόπος est verbi vel sermonis a propria significatione in aliam cum virtute mutatio. [...] nos omissis, quae nihil ad instruendum oratorem pertinent, cavillationibus necessarios maxime atque in usum receptos exequemur, haec modo in his adnotasse contenti, quosdam gratia significationis, quosdam decoris adsumi, et esse alios in verbis propriis, alios in tralatis, vertique formas non verborum modo, sed et sensuum et compositionis."

> „Ein Tropus ist die kunstvolle Vertauschung der eigentlichen Bedeutung eines Wortes oder Ausdrucks mit einem anderen. [...] Wir werden alle Spitzfindigkeiten, die nichts zur Ausbildung des Redners bieten, beiseite lassen und nur die notwendigsten und all-

---

20 In jenen neueren Konzeptionen der Rhetorik, die dem Sprachgebrauchsmodell der Deviation verpflichtet sind, wird „Abweichung" zum Kernbegriff der Beschreibung der Tropen und Figuren (die nicht mehr kategorial unterschieden werden). Vgl. Jacques Dubois et al., *Allgemeine Rhetorik*. Übersetzt und hrsg. von Armin Schütz. München 1974, S. 29-49; zur Bestimmung der Begriffe „Nullstufe" (*degré zéro*) und „Abweichung" (*écart*, *déviation*) S. 59-71; vgl. auch Heinrich F. Plett, *Die Rhetorik der Figuren. Zur Systematik, Pragmatik und Ästhetik der Elocutio*. In: H. F. Plett (Hrsg.), *Rhetorik. Kritische Positionen zum Stand der Forschung*. München 1977, S. 125-165.

21 Zum Begriff der *immutatio* als dem zentralen Begriff des tropischen Ersetzungs- und Auswechslungsvorgangs siehe Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, a. a. O., S. 250-254 (§ 462), S. 276 (§ 536), S. 282 (§ 552).

22 Cicero, *De oratore*, a. a. O., III, 155-170; S. 542-552, S. 543-553.

23 Cicero, *De oratore*, a. a. O., III, 157; S. 542, S. 543.

24 Zur Metonymie: III, 167; zur Synekdoche: III, 168; zur Katachrese: III, 169. *De oratore*, a. a. O., S. 548-552, S. 549-553.

25 Im Zusammenhang mit dem *soloecismus*, der grammatisch unrichtigen Verbindung von Wörtern, nennt die *Institutio oratoria* vier Abweichungstypen, die *quadripertita ratio*: *adiectio* (Erweiterung), *detractio* (Unterdrückung), *transmutatio* (Vertauschung im Sinn der Umstellung), *immutatio* (Vertauschung im Sinn der Ersetzung); I 5 38 f.; a. a. O., Bd. 1, S. 74, S. 75.

00041672

> gemein anerkannten durchgehen, wobei wir uns hier auf die Feststellung beschränken, daß manche um der Wortbedeutung willen, manche um des schönen Ausdruckes willen in Anspruch genommen werden und sie sich teils bei Worten finden, die in eigentlicher, teils bei solchen, die in übertragener Bedeutung gebraucht werden, und daß die Veränderung nicht nur die Gestaltung von Einzelwörtern betrifft, sondern auch die des Sinnes und der Wortverbindung."[26]

Die Trope, gleichgültig zu welchem Typ sie gehört, erscheint, da sie durch „mutatio" zustande kommt, grundsätzlich als Ersetzungsform. Aufgrund unterschiedlicher Motivierungen wird ein Wort für ein anderes gesetzt; der exemplarische Fall ist die Metapher: die Ersetzung eines ‚eigentlichen' durch einen ‚uneigentlichen' Ausdruck.[27] Die Ersetzung ist, jeweils, wohlbegründet; das Verhältnis zwischen dem ersetzenden und dem ersetzten Wort entspricht jeweils einem bestimmten Muster der Bedeutungsrelation – etwa dem Muster *proprium – improprium* –, das ihm Aussagekraft und Wirkung sichert. Das musterhafte Verhältnis des ersetzenden zum ersetzten Wort läßt sich als Verhältnis von Abweichung und Ordnung verstehen. Das ersetzende Wort weicht von dem nach der Rede-, Aussage- und Bedeutungsordnung ‚eigentlich' vorgesehenen, nun aber ersetzten Wort so ab, daß es nicht einfach dessen Bedeutung in anderem Wortlaut wiederholt wie das Synonym; vielmehr weist es kraft seiner semantischen Beziehung zum ersetzten Wort auf dieses unzweideutig hin und evoziert damit dessen Bedeutung. Hinzu kommt ein zweites Abweichungsverhältnis: Das ersetzende Wort weicht auch, indem es die Ersetzungsfunktion übernimmt, in spezifischer Weise von seiner eigenen sonstigen Bedeutung und seinem sonstigen Gebrauch ab. In der Trope findet also eine doppelte Abweichungsbewegung statt, die in der rhetorischen Lehre von den Tropen als kontrollierte „mutatio" definiert und damit der affektwirsamen, ornamentalen Verwendung zuführt wird.[28]

Das Tropische überhaupt läßt sich also in den Kategorien von Ordnung und Abweichung denken, und zwar im Sinn des *ornatus* so, daß in der jeweiligen Abweichungsbewegung, etwa jener des Uneigentlichen vom Eigentlichen, das

---

[26] Quintilianus, *Institutio oratoria*, a. a. O., VIII 6, 1 f.; Bd. 2, S. 216 f., S. 217 f.

[27] Die *Institutio oratoria* gibt zu Anfang von Buch IX eine zweite Definition des Tropus, die stark von der Bestimmung der Metapher („translatio") geprägt ist; sie nimmt damit eine bis heute verbreitete Tendenz vorweg:
„est igitur τρόπος sermo a naturali et principali significatione translatus ad aliam ornandae orantionis gratia, vel, ut plerique grammatici finiunt, dictio ab eo loco, in quo propria est, translata in eum, in quo propria non est [...]." – „Es ist also der Tropus eine Redeweise, die von ihrer natürlichen und ursprünglichen Bedeutung auf eine andere übertragen ist, um der Rede zum Schmuck zu dienen, oder, wie die Grammatiklehrer meist definieren, ein Ausdruck, der von der Stelle, bei der er eigentlich gilt, auf eine Stelle übertragen ist, wo er nicht eigentlich gilt." IX 1, 4; Bd. 2, S. 250, S. 251.

[28] Vgl. etwa die Einführung des „Tropen"-Begriffs bei Heinrich Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik. Eine Einführung für Studierende der klassischen, romanischen, englischen und deutschen Philologie*. 5. Aufl. München 1976, S. 63-66 (§§ 174-183). Leitbegriff ist *immutatio*; von Abweichung ist nicht die Rede.

10041672

Verhältnis von Abweichung und Ordnung selbst wieder eine Ordnung darstellt.[29] Gleichwohl wird der Bereich der Tropen in der Rhetorik nicht explizit als Ort des Phänomens der Abweichung gesehen. Hingegen ist es der Bereich der tropischen Rede, des bildhaften Sprechens, in dem das Phänomen der Abweichung in der Literatur, in der poetischen Sprache, nach heutigem Verständnis seinen primären Ort hat; es ist dieser Bereich, den auch eine anders als persuasiv verstandene literarische Rhetorik dominant setzt, indem sie die Bildhaftigkeit der poetischen Sprache ins Zentrum stellt. Der Vorstellung eines lediglich ornamentalen, aussageneutralen Verhältnisses zwischen ‚eigentlichem' und ‚uneigentlichem' Wort liegt die für die traditionelle Rhetorik fundamentale Unterscheidung von *res* und *verba* zugrunde. Mit der Aufwertung der Bildhaftigkeit in der poetischen Sprache geht eine Zurückweisung dieser Unterscheidung einher. In einem neueren, nicht mehr im traditionellen Sinn rhetorisch bestimmten Verständnis der literarischen Rede lassen sich Sagen und Gesagtes nicht trennen; die Sprache hat im literarischen Text weder instrumentellen noch ornamentalen Status. Damit muß, auf der Ebene der Tropen, auch das Verhältnis von Ordnung und Abweichung anders als in der traditionellen Rhetorik gedacht werden.

Vorerst aber bleibt das Frageinteresse im Bereich der klassischen Rhetorik. Erörtert werden soll im folgenden das Auftreten der Abweichung im Kerngebiet der Rhetorik. Die Abweichung wird als Textordnungsphänomen in den Blick genommen, damit als Teil der rhetorischen Textordnungstheorie. Der Text, an den die Frage nach der Digression gestellt wird, ist Quintilians *Institutio oratoria*. Die umfassende Systematik – die theoretische Ordnung – dieses opus magnum der Schulrhetorik lädt zu einer Lektüre geradezu ein, die an Abweichungen interessiert ist. Untersucht werden soll die Weise, wie die Abweichung in die Theorie der Textordnung integriert wird; zu erschließen ist dabei, wie die Theoriebildung der *Institutio oratoria* mit der Digression systematisch verfährt. Zudem zeichnen sich in der *Institutio oratoria* zwei markant verschiedene Perspektiven auf das Phänomen der Abweichung ab; in diesen Perspektiven werden zwei Weisen des theoretischen Umgangs mit dem Abweichungsphänomen sichtbar, die sich in ihrem Verständnis des Verhältnisses von Ordnung und Abweichung grundlegend voneinander unterscheiden.

---

[29] Vgl. zum Schutz dieser Ordnung von Ordnung und Abweichung etwa die Ermahnung in Ciceros *De oratore*: „[...] etenim verecunda debet esse translatio, ut deducta esse in alienum locum, non inrupisse, atque ut precario, non vi, venisse videatur." – „Denn eine Übertragung muß behutsam vorgenommen werden, damit es scheint, als sei das Wort an seinem fremden Platz nicht eingedrungen, sondern eingeführt, und mit Verlaub, nicht mit Gewalt erschienen." III, 165; a. a. O., S. 548, S. 549.

00041672

2 QUINTILIANS *INSTITUTIO ORATORIA*

„res duas in omni actu spectet orator, quid deceat, quid expediat. expedit autem saepe mutare ex illo constituto traditoque ordine aliqua, et interim decet, ut in statuis atque picturis videmus variari habitus, vultus, status."

„Zwei Gesichtspunkte soll der Redner bei jeder seiner Handlungen berücksichtigen: was sich schickt und was sich bewährt. Es bewährt sich aber oft, von der überkommenen festen Ordnung etwas zu ändern, und bisweilen ist es auch schicklich so, wie wir bei Statuen und Bildern sehen, daß auf ihnen Haltung, Miene und Stellung abwechseln."[30]

Abgrenzungen

Rhetorik, sei es als *ars* oder *scientia*, etabliert wie jede systematische Disziplin eine theoretische Ordnung, in der sie identifizierbar wird. Ihre Ordnung unterscheidet sie von den Ordnungen anderer Künste oder Wissenschaften. Das Verhältnis benachbarter Disziplinen zueinander läßt sich nicht als Verhältnis einer unbestimmten Andersheit verstehen; benachbarte Disziplinen beziehen sich systematisch aufeinander. Auch wenn nicht von einer unmittelbaren Verzahnung der Systeme die Rede sein kann, bleibt der Bezug eng genug, daß von der Ordnung des einen Systems aus die Ordnung des anderen Systems in ihrer theoretischen Differenz systematisch definiert werden kann. In diesem Sinn kann das Verhältnis, in dem die Ordnung der einzelnen Disziplin zu den Ordnungen anderer, benachbarter Disziplinen steht, aus der Perspektive der einzelnen Disziplin als Verhältnis von Ordnung und Abweichung begriffen werden. Die Spezifik der systematischen Unterschiede hat eine wesentliche Funktion für die Definition der einzelnen disziplinarischen Ordnungssysteme. Indem die einzelne Disziplin ihre spezifischen Weisen der Abweichung von anderen Disziplinen bestimmt, identifiziert und begründet sie sich selbst.

---

30 Die *Institutio oratoria* wird zitiert nach: Marcus Fabius Quintilianus, *Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*. Hrsg. und übersetzt von Helmuth Rahn. 2 Bde. 2. Aufl. Darmstadt 1988 (Texte zur Forschung, Bd. 3). Die Ausgabe wird mit der Angabe des Buches, des Kapitels und des Paragraphen sowie dem Kürzel „*Io*" samt Bandnummer („*I*" oder „*II*") und Seitenzahl zitiert. Das Motto stammt aus: II 13, 8; *Io I*, S. 222 f., S. 223 f.
Zum Vergleich der Übersetzungen beigezogen wurde: Marcus Fabius Quintilianus, *Zwölf Bücher Anleitung zur Beredsamkeit*. Übersetzt von F. F. Baur (Erstes Buch zus. mit F. Bossler). Stuttgart 1863-1864 (Römische Prosaiker in neuen Übersetzungen, 230.-238. Bändchen). Das Zwölfte Buch (238. Bändchen) stand dabei nicht zur Verfügung.

0041672

Mit diesem Gestus der Selbstbestimmung der Rhetorik aus der Spezifizierung ihrer Abweichungsverhältnisse zu anderen Disziplinen setzt Quintilians *Institutio oratoria* ein. Quintilian, der erste besoldete Professor der Rhetorik, Prinzenerzieher unter Kaiser Domitian, Erbe des ciceronischen Rhetorikbegriffs, schrieb die zwölf Bücher der *Institutio oratoria* im Alter, in den neunziger Jahren des ersten Jahrhunderts nach der Zeitwende.[31] Als großes Erziehungsbuch angelegt, greift die *Institutuio oratoria* in alle Gebiete des antiken Wissens aus; die Rhetorik jedoch als ihr integrierender Kern versammelt die der Quintilianschen Pädagogik zugrundeliegenden Werthaltungen ebenso in sich, wie sie die Perspektive auf die Wissensgebiete organisiert.[32] Die *Institutio oratoria* gilt nicht nur als weitreichendste rhetorische Erziehungs- und Bildungsschrift, sondern auch als vollständigstes System und systematischste Theorie der Rhetorik der ganzen Antike.[33] Als diese Theorie steht sie zu den sie umgebenden Disziplinen ebenso in engem Bezug, wie sie sich von ihnen deutlich und selbstbewußt abgrenzt.

Quintilians *Institutio oratoria* präsentiert einen umfassenden Begriff von Rhetorik, an dem sich die Differenzen zu anderen Disziplinen kristallisieren müssen. Redekunst erscheint bei Quintilian nicht nur als Technik des versierten, für beliebige Interessen instrumentalisierbaren Sprachgebrauchs. Nicht nur als Redetechnik versteht die *Institutio oratoria* die Rhetorik, sondern, hierin wie in anderen wesentlichen Punkten Cicero verpflichtet[34], als Kunst eines ethisch bestimmten und allgemeiner Sachkompetenz verpflichteten Redens im Horizont persönlicher und staatsbürgerlicher Verantwortung.

> „Oratorem autem instituimus illum perfectum, qui esse nisi vir bonus non potest, ideoque non dicendi modo eximiam in eo facultatem, sed omnis animi virtutes exigimus."

---

31 Zu Quintilians Leben und Werk siehe Otto Seel, *Quintilian oder Die Kunst des Redens und Schweigens*. Stuttgart 1977; zur Wirkungsgeschichte v. a. S. 231-325. (Nach Jahrhunderten der bruchstückhaften Überlieferung wurde der vollständig erhaltene Text der *Institutio oratoria* 1416 im Kloster St. Gallen erstmals wieder aufgefunden, vgl. Seel, a. a. O., S. 259-265.) Vgl. auch das Vorwort von Helmut Rahn zu seiner Ausgabe der *Institutio oratoria*, a. a. O., S. XI-XVI.

32 Einen Überblick über die Theorie der *Institutio oratoria* gibt M. L. Clarke, *Rhetoric at Rome. A Historical Survey*. Revised and with a New Introduction by D. H. Berry. 3rd Edition. London and New York 1996, S. 109-119. Zum Aspekt der rhetorischen Erziehung siehe Clarke, a. a. O., S. 120-129.

33 Einen Überblick über die klassische Rhetorik gibt Brian Vickers, *In Defence of Rhetoric*. Oxford 1988, S. 1-82, v. a. S. 12-52.

34 Vgl. das Nachwort von Helmut Rahn zu seiner Ausgabe der *Institutio oratoria*, a. a. O., S. 805-839, v. a. S. 820-823 und S. 832-834. Vgl. auch Quintilians eigene *laudatio* auf Cicero in X 1, 108-112; *Io II*, S. 476, S. 477. Daß die Nähe zu Cicero nicht einfach Gefolgschaft, sondern auch Differenz bedeutet, zeigt Seel, *Quintilian oder Die Kunst des Redens und Schweigens*, a. a. O., v. a. S. 36-53. Siehe auch George Kennedy, *Quintilian*. New York 1969, S. 55 f.

00041672

> „Dem vollkommenen Redner aber gilt unsere Unterweisung in dem Sinne jener Forderung, daß nur ein wirklich guter Mann ein Redner sein kann, und deshalb fordern wir nicht nur hervorragende Redegabe in ihm, sondern alle Mannestugenden."[35]

Im Begriff des ethisch bestimmten Redens zeichnet sich die Nachbarschaft zu zwei Disziplinen ab. Sofern die Rhetorik sich mit Redetechnik befaßt, tritt sie in Beziehung zu der anderen Disziplin, deren Gegenstand die Sprache ist: der Grammatik. Sofern die Rhetorik aber darüber hinaus mit dem Postulat des „vir bonus" ethisch bestimmt wird, tritt sie in Beziehung auch zu jener Disziplin, die Ethik zu ihren Gegenständen zählt: der Philosophie. Von diesen zwei Ordnungssystemen, der Philosophie und der Grammatik, grenzt Quintilians *Institutio oratoria* die Rhetorik zunächst ab.

An erster Stelle steht die Abgrenzung der Rhetorik von der Philosophie. Die *Institutio* leistet diese Abgrenzung, indem sie, wie schon Cicero[36], die Ethik nicht der Philosophie überläßt, sondern sie für die Rhetorik beansprucht, die einen Redner fordert, der, als „vir bonus", „[...] omnis animi virtutes [...]"[37] besitzen soll.

> „neque enim hoc concesserim, rationem rectae honestaeque vitae, ut quidam putaverunt, ad philosophos relegendam, cum vir ille vere civilis et publicarum privatarumque rerum administrationi accommodatus, qui regere consiliis urbes, fundare legibus, emendare iudiciis possit, non alius sit profecto quam orator. quare, tametsi me fateor usurum quibusdam quae philosophorum libris continentur, tamen ea iure vereque contenderim esse operis nostri proprieque ad artem oratoriam pertinere."

> „Denn ich möchte nicht zugeben, die Rechenschaft über rechtes, ehrbares Leben sei, wie einige gemeint haben, der Zuständigkeit der Philosophen zuzuweisen, da jener Mann von echtem Bürgersinn und Eignung für die gemeinsamen und persönlichen Verwaltungsaufgaben, der die Städte durch sein Wort im Rat lenken, durch die Gesetzgebung begründen, durch seine Entscheidung vor Gericht verbessern kann, wahrhaftig niemand sonst sein kann als der Redner. Deshalb möchte ich, auch wenn ich zugebe, von manchen Gedanken Gebrauch zu machen, die in philosophischen Schriften sich finden, entschieden dafür eintreten, daß diese Dinge von Rechts wegen wirklich unsere Sache sind und ihrem eigentlichen Wesen nach zur Redekunst gehören."[38]

Quintilians *Institutio* unterscheidet die Rhetorik von der Philosophie, indem sie, zur Etablierung des *vir bonus*-Postulats, die „ratio rectae honestaeque vitae", die „Rechenschaft über rechtes, ehrbares Leben", statt dem Philosophen dem Redner zuweist; die vollkommene Rhetorik vermöchte die Philosophie, jedenfalls die philosophische Ethik, zu ersetzen.

> „sed ea et sciet optime et eloquetur orator: qui si fuisset aliquando perfectus, non a philosophorum scholis virtutis praecepta peterentur."

---

35 I *prooemium*, 9; *Io I*, S. 6, S. 7.

36 Zur unterschiedlichen Qualifizierung des Verhältnisses von Philosophie und Rhetorik bei Cicero und Quintilian vgl. Seel, *Quintilian oder Die Kunst des Redens und Schweigens*, a. a. O., S. 38-45.

37 Die Übersetzung von Helmuth Rahn gibt für „omnis animi virtutes" „alle Mannestugenden". Wörtlich hieße die Stelle wohl: „die (Mannes-)Tugenden des ganzen Geistes".

38 I *prooemium* 10-11; *Io I*, S. 6 f., S. 7 f.

041672

„Doch am besten kennen und formulieren wird diese Dinge der Redner: und hätte es schon einmal einen vollkommenen Redner gegeben, so würde man nicht aus den Schulen der Philosophen die Tugendlehren holen."[39]

Die zweite Abgrenzung nimmt die *Institutio oratoria* gegenüber der Grammatik vor. Die Grammatik, neben der Rhetorik die andere Sprachdisziplin, bildet das Fundament der Ausbildung zum Redner. Entsprechend ausführlich, über sechs Kapitel hinweg, werden ihre Gegenstände erörtert.[40] Die Grammatik hat bei Quintilian zwei allgemeine Gegenstandsbereiche, die weitreichende Kenntnisse implizieren.

„haec igitur professio, cum brevissime in duas partis dividatur, recte loquendi scientiam et poetarum enarrationem, plus habet in recessu quam fronte promittit."

„Das Gebiet nun, das diese [die Grammatiker, A. H.] vertreten, birgt, obwohl es, kurz gesagt, nur in zwei Teile sich gliedert, Sprachlehre und Dichtererklärung, mehr in sich, als es von außen verspricht."[41]

Die Erklärung der Dichter umfaßt sowohl das Studium der Texte wie auch historische und Sacherklärungen; entsprechend werden vom Grammatiker umfassende Kenntnisse nicht nur der Sprachkunde, sondern auch der Musik, der Sternkunde und der Philosophie verlangt. Die Sprachlehre befaßt sich vor allem mit dem richtigen Sprechen und Schreiben.

„Iam cum oratio tris habeat virtutes, ut emendata, ut dilucida, ut ornata sit (quia dicere apte, quod est praecipuum, plerique ornatui subiciunt), totidem vitia, quae sunt supra dictis contraria [...]."

„Nun hat ja die Rede drei Vorzüge, sie soll fehlerlos, klar und schmuckvoll sein – daß sie auch passend sei, was ja die Hauptsache ist, ordnen sehr viele dem Schmuckvollen unter –, und ebenso viele Fehler, die Kehrseite der genannten Vorzüge."[42]

Die *Institutio oratoria* schreibt der Grammatik bzw. dem Grammatikunterricht die Aufgabe zu, für die Fehlerlosigkeit der Rede zu sorgen. Die anderen beiden Aspekte der Rede, daß sie „dilucida" und „ornata" sei, „klar" und „schmuckvoll", behält sie der Rhetorik vor, auch wenn sie der Grammatik durchaus einen Zugang zu diesen Qualitäten zugesteht.

---

39 I *prooemium*, 17; *Io I*, S. 10, S. 11. Mit diesem Anspruch geht Quintilian über Cicero hinaus; er macht die – praktische – Philosophie zu einem Teil der Rhetorik, während Cicero umgekehrt die Rhetorik als Teil der Philosophie versteht. Vgl. Seel, *Quintilian oder Die Kunst des Redens und Schweigens*, a. a. O., S. 41. Siehe zum ethischen Anspruch Quintilians gegenüber Cicero auch das *prooemium* zu Kapitel XII der *Institutio oratoria*, v. a. XII *prooemium*, 4 f.; *Io II*, S. 682 f., S. 683 f.

40 I 4-I 9; *Io I*, S. 44-126, S. 45-127. Siehe zu dieser ausführlichen Behandlung der Grammatik, die eigentlich nur Vorstufe zur Redekunst ist, die einführende Begründung für die Behandlung aller, auch einfachster und der Rhetorikschulung vorausliegender Fähigkeiten in I, *prooemium* 5; *Io I*, S. 4/6, S. 5/7.

41 I 4, 2; *Io I*, S. 46, S. 47.

42 I 5, 1; *Io I*, S. 60, S. 61.

00041672

> „hae fere sunt emendate loquendi scribendique partes: duas reliquas significanter ornateque dicendi non equidem grammaticis aufero, sed, cum mihi officia rhetoris supersint, maiori operi reservo."
>
> „Dies etwa ist es, was zum Bereich des richtigen Sprechens und Schreibens gehört. Die beiden übrigen Punkte, die Behandlung des treffenden und des schönen Ausdrucks, will ich zwar dem Grammatiklehrer nicht entziehen; da mir aber auch die Aufgabe des Rhetors noch bevorsteht, stelle ich sie für dies größere Unternehmen zurück."[43]

Die Grammatik wird einerseits als Vorstufe der Rhetorik gesehen, andererseits macht die *Institutio* aber auch ein Konkurrenzverhältnis zwischen Grammatikern und Rhetorikern aus: Zum einen hätten die Rhetoriker manche ihrer Gebiete preisgegeben und den Grammatikern überlassen, zum andern machten die Grammatiker ihrerseits den Rhetorikern Sachgebiete abspenstig. Solche Übergriffe der Grammatiker weist die *Institutio* im Interesse der Rhetorik mit aller Deutlichkeit zurück [44]; was der Grammatik ziemt, ist, daß sie „[...] fines suos norit [...]"[45], ihre Grenzen kenne, die, auch angesichts aller Kenntniszunahme „[...] prope omnium maximarum artium [...]", „[...] auf fast allen wichtigen Gebieten der Wissenschaft [...]", ihr eigentliches Gebiet bestimmen: die „ratio[] recte loquendi"[46] – als Gegensatz zur „ars bene dicendi"[47].

Die *Instiutio oratoria* stellt die Rhetorik unter dem Gesichtspunkt der Redeausbildung vor.[48] In der Perspektive der Ausbildung erscheinen Philosophie und Grammatik nicht nur als Nachbardisziplinen der Rhetorik, sondern auch als Wissensgebiete, die die Ausbildung des Redners vorbereiten sollen. Ein Gleiches gilt für zwei andere Wissensbereiche und Ordnungssysteme: die Musik und die Geometrie. Die Kenntnis der Musik[49] wird verlangt, weil sie „[...] cum divinarum etiam rerum cognitione esse coniunctam", weil sie „[...] auch mit der Kenntis der göttlichen Dinge in Verbindung stehe"[50], deren Kenntnis ihrerseits „[...] oratori necessaria [...]", „[...] für den Redner notwendig [...]"[51], ist. In praktischer Hinsicht braucht der Redner musikalisches Wissen, insofern von der Musik her zweierlei Ordnungen erlernbar sind: „[...] in vocibus et in corpore", „[...] in der Stimme und der Körperbewegung"[52]; erlernbar sind von hier aus Stimmführung, Rhythmus und Gestik. Die Kenntnis der Geometrie[53] hingegen impliziert, da diese „[...] divisa in numeros atque formas [...]"[54] ist, Wissen in Bezug auf

---

43 I 7, 32; *Io I*, S. 114, S. 115.
44 II 1, 1-6; *Io I*, S. 160 f., S. 161 f.
45 II 1, 4; *Io I*, S. 162, S. 163.
46 II 1, 4; *Io I*, S. 162, S. 163.
47 II 17, 37; *Io I*, S. 260, S. 261.
48 Vgl. Kennedy, *Quintilian*, a. a. O., S. 39-54.
49 I 10, 9-33; *Io I*, S. 130-140, S. 131-141.
50 I 10, 10; *Io I*, S. 132, S. 133.
51 I 10, 11; *Io I*, S. 132, S. 133.
52 I 10, 22; *Io I*, S. 136, S. 137.
53 I 10, 34-49; *Io I*, S. 140-144, S. 141-145.
54 I 10, 35; *Io I*, S. 140, S. 141.

041672

„Zahlen" und „Figuren". Dieses Wissen erlaubt dem Redner zum einen einen genauen Umgang mit Zahlen und Rechnungen; zum andern, und wesentlicher, steht die Ordnung und Methode[55] der Geometrie in engem Bezug zur Rhetorik:

> „iam primum ordo est geometriae necessarius: nonne et eloquentiae? ex prioribus geometria probat insequentia et certis incerta: nonne id in dicendo facimus?"
>
> „Da ist gleich das Ordnungsprinzip, das für die Geometrie notwendig ist. Ist es das nicht auch für die Beredsamkeit? Aus dem Vorausgehenden beweist die Geometrie das Folgende und aus dem Gewissen das Ungewisse. Tun wir das nicht auch beim Reden?"[56]

Die Rhetorik teilt mit der Geometrie das Schlußfolgern und Beweisführen: „quid autem magis oratio quam probationem petit?" – „Was aber sucht die Rede eher als den Beweis?"[57] Ohne Beweisführung ist die rhetorische Rede, wenn der Redner über alles zu reden imstande sein soll, schlechterdings undenkbar: „[...] nullo modo sine geometria esse possit orator." – „[...] keinesfalls [ist] ohne Geometrie ein Redner möglich [...]."[58]

Gegenläufig zum Bemühen um die Abgrenzung der Rhetorik von den Ordnungssystemen anderer Disziplinen postuliert die *Institutio oratoria* eine allgemeine Integrationsbewegung, die andere Disziplinen der Rhetorik nicht angleicht, aber für diese verfügbar machen will. Diese Intergrationsbewegung hängt mit einem generalisierenden Begriff der Kompetenz des Redners zusammen: Der Redner soll über alles sprechen können.

> „Ego (neque id sine auctoribus) materiam esse rhetorices iudico omnes res, quaecumque ei ad dicendum subiectae erunt."
>
> „Ich entscheide mich – und das nicht ohne gute Gewährsmänner – dafür, daß Stoff der Rhetorik alle Gegenstände sind, die sich ihr zum Reden darbieten."[59]

Über alles reden zu können, ist aber nicht allein eine Frage der Redetechnik; vielmehr wird mit diesem Postulat vom Redner eine allgemeine Sachkundigkeit oder jedenfalls die Bereitschaft verlangt, sich hinsichtlich jedes Gegenstands sachkundig zu machen.

> „de quibus ergo dicet? de quibus didicit. similiter de artibus quoque, de quibus dicendum erit, interim discet, et de quibus didicerit dicet."
>
> „Worüber wird er also reden? Über diejenigen Gegenstände, bei denen er es gelernt hat. Entsprechend wird er auch zunächst über die Künste, von denen er reden muß, sich unterrichten und wird über diejenigen reden, über die er sich unterrichtet hat."[60]

---

55 Die „ratio geometrica"; I 10, 39; *Io I*, S. 142, S. 143.
56 I 10, 37; *Io I*, S. 140, S. 141.
57 I 10, 38; *Io I*, S. 142, S. 143.
58 I 10, 49; *Io I*, S. 144, S. 145.
59 II 21, 4; *Io I*, S. 272, S. 273.
60 II 21, 15; *Io I*, S. 276, S. 277.

00041672

Mit der Abgrenzung von anderen Disziplinen – Philosophie, Grammatik –, der Aneignung weiterer Disziplinen für die Ausbildung – Musik, Geometrie – und der allgemeinen Integration von Sachkompetenz hat die *Institutio oratoria* ihren – und den ciceronischen – Begriff von Rhetorik als durch Ethik und Sachkundigkeit ausgezeichnete Redekunst bestimmt. Dieser Begriff bedarf nun seinerseits einer Abgrenzung innerhalb des Konzeptionsfeldes der Rhetorik: der Abgrenzung gegen andere Begriffe von Rhetorik.[61] Quintilians *Institutio* operiert definitorisch mit drei Begriffen: „virtus", „scientia" und „ars"; dazu kommen, zur weiteren Unterscheidung, „vis", „facultas" und „usus"[62]. Zunächst setzt sie ihren Begriff von Rhetorik aus zwei der drei Hauptbegriffe zusammen: der Kenntnis oder Wissenschaft von der Rede (*scientia*) und der Tugendhaftigkeit des Redners (*virtus*). Abgewiesen werden andere Auffassungen von Rhetorik, die nur den einen oder anderen dieser definitorischen Begriffe – oder weitere Begriffe – vertreten.

> „huic eius substantiae maxime conveniet finitio ‚rhetoricen esse bene dicendi scientiam'. nam et orationis omnes virtutes semel conplectitur et protinus etiam mores oratoris, cum bene dicendi non possit nisi bonus."
>
> „Diesem Wesen der Rhetorik wird am meisten die Definition gerecht: ‚Die Rhetorik sei die Wissenschaft, gut zu reden'; denn sie umfaßt mit einem Wort alle Vorzüge der Rede und zugleich auch die sittlichen Lebensgrundsätze des Redners; denn gut reden kann nur ein guter Mensch."[63]

Schließlich weist die *Institutio oratoria* nach, daß die Rhetorik nicht nur eine theoretische Wissenschaft, sondern auch eine praktische Kunstfertigkeit sei.[64] Der Nachweis erfolgt teilweise durch die Widerlegung verschiedener Einwände, also durch ordnungsspezifizierende Abgrenzung, teilweise durch positive Beweisführung.

> „Confirmatur autem esse artem eam breviter. nam sive, ut Cleanthes voluit, ‚ars est potestas via, id est ordine, efficiens', esse certe viam atque ordinem in bene dicendo nemo dubitaverit, sive ille ab omnibus fere probatus finis observatur, ‚artem constare ex perceptionibus consentientibus et coexercitatis ad finem utilem vitae', iam ostendemus nihil non horum in rhetorice inesse."
>
> „Es gibt aber auch den kurzen und bündigen positiven Beweis, daß die Rhetorik eine Kunst ist. Denn sei es nun, daß, wie Cleanthes gewollt hat, ‚die Kunst die Fähigkeit ist, etwas methodisch, das heißt in einer bestimmten Ordnung zustande zu bringen', so dürfte gewiß die Methode und feste Ordnung beim gut Reden niemand bezweifeln; sei es, daß die von fast allen gebilligte Definition beachtet wird, ‚die Kunst bestände

---

61 Vgl. Gert Ueding, *Klassische Rhetorik*. München 1995, S. 46-51; Friedmar Kühnert, *Quintilians Stellung zu der Beredsamkeit seiner Zeit*. In: F. K., *Bildung und Redekunst in der Antike. Kleine Schriften*. Hrsg. von Volker Riedel. Jena 1994, S. 144-162; zum häufigen Gebrauch von Exkursen bei den „Modernen" vgl. Kühnert, a. a. O., S. 151.

62 Die Begriffe erscheinen als Reihe in II 15, 2; *Io I*, S. 230, S. 231. Das ganze Kapitel II 15 ist der Bestimmung und Abgrenzung des Quintilianschen Rhetorikbegriffs gewidmet.

63 II 15, 34; *Io I*, S. 240, S. 241. Siehe auch II 15, 38; *Io I*, S. 242, S. 243.

64 II 17; *Io I*, S. 248- 262, S. 249-263.

0041672

> aus sich nicht widersprechenden und gemeinsam auf ein nützliches Lebensziel gerichteten Wahrnehmungen', so werden wir es schon zeigen, daß hiervon nichts der Rhetorik fehlt."[65]

Nachdem die Rhetorik als *ars bene dicendi* definiert ist[66], muß sie in einem weiteren systematischen Bereich lokalisiert werden: im Ordnungssystem der Kunstgattungen. Im System der betrachtenden Kunst (θεωρητική), der handelnden Kunst (πρακτική) und der bildenden Kunst (ποιητικαί)[67] ordnet die *Institutio* die Rhetorik der *ars praktikè* zu, allerdings mit der Ergänzung, die Redekunst habe auch an den anderen beiden Kunstgattungen Anteil.

> „si tamen una ex tribus artibus habenda sit, quia maxime eius usus actu continetur atque est in eo frequentissima, dicatur activa vel administrativa; nam et hoc eiusdem rei nomen est."
>
> „Wenn indessen nur eine von den drei Kunstgattungen gelten soll, so soll sie, weil ihre Verwendung vor allem im Handeln sich abspielt und hierin am häufigsten zur Geltung kommt, als Kunst der praktischen Betätigung oder politischen Lenkung bezeichnet werden; denn auch das ist ein anderer Name für dieselbe Sache."[68]

Als *scientia* und *ars* ist der Rhetorik die Ordnungsrelation von Theorie und Praxis eingeschrieben; die Ordnung von Theorie und Praxis ist es, innerhalb derer Rhetorik als Gegenstand einer systematischen Belehrungsschrift überhaupt konstituiert werden kann.[69] In der Abgrenzung gegenüber benachbarten Disziplinen und Ordnungssystemen gewinnt die *Institutio oratoria* den konkreten Begriff von Rhetorik, den sie ihrer Belehrungs- oder Ausbildungsabsicht zugrunde legt. Was bei diesem Abgrenzungsunterfangen auffallen kann, ist, daß Rhetorik zwar gegen andere Wissenschafts- und Kunstdisziplinen definiert wird, aber nicht gegen die Alltagsrede, nicht gegen das undisziplinierte, unausgebildete Reden, dessen theoretischer Ungeordnetheit und Systemlosigkeit doch das geordnete und systematisierte Reden des Rhetors gegenübergestellt werden könnte. Das Fehlen dieser Abgrenzung erklärt sich aber daraus, daß die *Institutio oratoria* zunächst die Rhetorik als Disziplin, als *scientia* und *ars*, definiert, nicht aber deren praktischen Gegenstand erörtert. Bestimmt wird Rhetorik nicht als rednerisches Tun, sondern

---

65 II 17, 41; *Io I*, S. 262, S. 263.

66 Zum Streit über den Status der Rhetorik, der so alt ist wie die Rhetorik selbst, siehe kurz Martin, *Antike Rhetorik*, a. a. O., S. 4-6.

67 II 18, 1-2; *Io I*, S. 262 f., S. 263 f. Vgl. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, a. a. O., S. 29-33 (§§ 9-11).

68 II 18, 5; *Io I*, S. 264, S. 265.

69 Die Belehrung der *scientia*, die Vermittlung der *ars* baut auf einer oratorischen Naturanlage auf: „illud enim admonere satis est, omnia quae ars consummaverit a natura initia duxisse [...]." – „Denn wir begnügen uns mit dem Hinweis, daß alles, was durch die Kunst zur Vollendung gebracht ist, seine Ansätze in der Natur genommen hat [...]." II 17, 9; *Io I*, S. 252; S. 253. Daß die Naturanlage allein noch keinen Redner macht, weist II 17, 11-13; *Io I*, S. 252, S. 253, nach.

00041672

als Lehre. Deshalb steht nicht dem rhetorischen das unsystematisierte alltägliche Reden gegenüber, sondern der *scientia* andere *scientiae*, der *ars* andere *artes*.[70]

Erst mit Buch III, mit der Bestimmung der Gegenstände der Rhetorik als Disziplin, gelangt das Reden in den systematischen Blick. Hier zeigt sich, daß das rhetorische Reden als geordnetes sich durch Redeausbildung vom alltäglichen, ungeregelten Reden unterscheiden und wegentwickeln soll. Die Spezifizierung des rhetorischen Redens geschieht zunächst über die Unterscheidung der Redegattungen; die *Institutio* übernimmt die aristotelische Dreiteilung der Gattungen.[71]

> „Es igitur, ut dixi, unum genus, quo laus ac vituperatio continetur, sed est appellatum a parte meliore *laudativum*: idem alii *demonstrativum* vocant. [...] alterum est deliberativum, tertium iudiciale."
>
> „Es gibt also, wie gesagt, eine Gattung, die Lob und Tadel enthält, doch heißt sie nach der besseren Hälfte die *lobende*. Andere nennen sie die *vorführende*. [...] Die zweite Gattung ist beratende, die dritte die gerichtliche."[72]

Den einzelnen Redegattungen kommen spezifische rhetorische Bestimmungen zu; gemeinsam ist den Reden aller drei Gattungen aber, daß sie als kunstgerecht gestaltete sich vom alltäglichen Reden zu unterscheiden haben.[73] Gemeinsam ist ihnen aber auch, daß sie, als je spezifische Reden, sich von der Fülle des Beredbaren überhaupt abzugrenzen haben, von allem, was in alltäglicher wie in rhetorischer Rede Thema werden könnte. Daß alles – „omnes res"[74] – Thema rhetorischer Rede werden könne, ist signifikantes Merkmal der Quintilianschen Definition von Rhetorik; es gehört zu dieser Definition, daß sie die Gegenstände rhetorischen Redens nicht eingrenzt und bestimmt. Mit den Begriffen der *scientia bene dicendi* bzw. der *ars bene dicendi* ist Rhetorik als eine qualifizierte Redeweise schlechthin definiert; worüber „bene" zu reden sei, bleibt unbestimmt. Daran ändert auch die Unterscheidung und Bestimmung der drei Redegattungen nichts. Vielmehr stellt die *Institutio oratoria* theoretisch die Bedingungen dafür bereit, rhetorisch über alle Gegenstände reden zu können. Die Philosophie teilt mit der Rhetorik die Ethik, die mit dem Postulat des *vir bonus* dem Reden eine

---

70 Ganz zu Anfang von Buch I, wo noch nicht von der Definition der Rhetorik die Rede ist, sondern von den idealen Bedingungen, auf die die rhetorische Erziehung bei ihren Schülern zu stoßen wünscht, wird das natürliche Sprechen thematisiert: Verlangt wird, daß die Ammen, von denen die Kinder sprechen lernen, über eine fehlerlose Sprache verfügen. „et morum quidem in his haud dubie prior ratio est, recte tamen etiam loquantur." – „Und zweifellos hat auch hier die Rücksicht auf ihre guten Sitten den Vorrang; jedoch sollen sie auch einwandfrei sprechen!" I 1, 4; *Io I*, S. 14 f., S. 15.

71 Aristoteles, *Rhetorik*, a. a. O., I 3; S. 20-23. Siehe hierzu Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, a. a. O., S. 52-61 (§§ 59-65).

72 III 4, 12/15; *Io I*, S. 298, S. 299.

73 Die Unterscheidung rhetorisch gebildeten Redens von der Alltagsrede betont die *Institutio oratoria*, insbesondere im Blick auf die Affektwirkungen und die „Genüsse[]" („voluptates"), die der geschickte Redner beschert, in XII 10, 40-48, *Io II*, S. 770-774, S. 771-775.

74 II 21, 4; *Io I*, S. 272, S. 273.

041672

ethisch vertretbare Perspektive auf seine Gegenstände vorschreibt; die Grammatik als Disziplin vermittelt Sprachkunde und Wissen über die literarische Rede- und Texttradition; die Geometrie – der „ordo geometriae“[75] – bietet Anleitung zur Argumentationskunst und sichert letztlich die Rationalität und logische Konsistenz der Rede; die Musik leitet zu angemessener Intonation, Mimik und Gestik, damit zur Vortragstechnik an.[76] Solcherart theoretisch und praktisch ausgestattet, wendet sich der Redner der Aufgabe zu, gegenüber allem Beredbaren das einzugrenzen, worüber zu reden er sich anschickt.

Diese Eingrenzungsaufgabe erscheint in einer Weise als Problem, die für die Frage nach Ordnung und Abweichung aufschlußreich ist. Innerhalb der Ausführungen zur *inventio*, zur Findung der Gedanken und Argumente, genauer bei der Diskussion über die Feststellung von Gegenstand und Behandlungsweise von Rechtsfällen in der Prozeßrede, findet sich eine Passage, die die Fülle des Beredbaren als Gefahr für die Ordnung des Beredeten anzeigt.

> „nam et de eo quaestio est, quod in controversiam venit, et de eo iudicatur, de quo quaestio est. sed non perpetuo intendimus in haec animum et cupiditate laudis utcumque adquirendae vel dicendi voluptate evagamur, quando uberior semper extra causam materia est, quia in controversia pauca sunt, extra omnia, et hic dicitur de iis, quae accepimus, illic, de quibus volumus.“
>
> „[...] denn die Frage dreht sich ja um das, was zum Rechtsstreit kommt, und es wird über das geurteilt, worüber die Frage besteht. Jedoch richten wir unseren Sinn nicht andauernd auf diese Fragen und lassen uns in dem Wunsch, auf jede Weise Beifall zu ernten, oder aus Freude am Reden vom Wege wegführen, dieweil reichlicher immer der Stoff außerhalb des Rechtsfalles ist, da ja im Rechtsstreit nur weniges enthalten ist, außerhalb aber alles, und hier nur von dem gesprochen wird, was uns angegeben worden ist, dort von alldem, worüber wir sprechen wollen.“[77]

Die Fülle des Beredbaren drängt in die Rede; die „voluptas dicendi“ oder auch die „cupiditas laudis“ begehren das Beredbare. Solches Drängen und Begehren bedeutet Gefahr für die Ordnung der Rede, Gefahr, daß die Rede von ihrer Ordnung, die auf die Darlegung der „causa“ hin orientiert ist, abweiche, indem sie sich anderem zuwende, „[...] quando uberior semper extra causam materia est [...]“, „[...] dieweil reichlicher immer der Stoff außerhalb des Rechtsfalles ist [...]“. Mit der „voluptas dicendi“ und der Vielfältigkeit der „materia“ „extra causam“ kommt, da die Gefahr für die Redeordnung unabweislich besteht, die Abweichung als textliches Phänomen in den Blick. So, wie die Ordnung des Textes die Darlegung der *causa* bestimmt, stört die Abweichung von dieser Ordnung die *perspicuitas*[78], die

---

[75] I 10, 37; *Io I*, S. 140, S. 141.

[76] Das Quintiliansche Ideal ist, in Übereinstimmung mit Cicero, der begabte und gebildete *orator perfectus*. Vgl. Friedmar Kühnert, *Das gesellschaftliche Leitbild des orator perfectus bei Quintilian*. In: F. K., *Bildung und Redekunst in der Antike*, a. a. O., S. 163-168.

[77] III 11, 24-25; *Io I*, S. 400, S. 401.

[78] Vgl. zu dieser rhetorischen Haupttugend II 3, 8; *Io I*, S. 172, S. 173.

00041672

Klarheit der Rede, die der *causa* gewidmet ist. Die Spannung zwischen dem spezifischen Redegegenstand und der Fülle des Beredbaren, zwischen der Redeordnung der *causa* und der Abweichung von ihr ist ein systematisches Problem, das durch die Gegenstandsoffenheit des Quintilianschen Rhetorikbegriffs theoretisch etabliert wird. Das Postulat des *vir bonus* regelt dieses Problem nicht; es grenzt nicht die möglichen Gegenstände rhetorischen Redens ein, sondern bestimmt lediglich die Perspektive auf diese.

Die *Institutio oratoria* nimmt sich des Problems von Fülle und Eingrenzung der Redegegenstände an; sie behandelt es als Problem der einzelnen Rede, die, in der Konzentration auf ihre *causa*[79], ihre Rede- und Textordnung zu konstituieren und dabei mit dem Phänomen der Abweichung zu rechnen hat. Die Abweichung wird damit zu einer Frage der *scientia bene dicendi*, der Theorie der rhetorischen Rede. Statt die Abweichung als außerhalb ihres Systems liegend zu zu ignorieren, macht sie sie zu einem Teil des Systems, indem sie sie thematisiert und theoretisiert. Die *Instutio oratoria* integriert die Abweichung von der Ordnung in die Ordnung.

Theorie der Abweichung

Quintilians *Institutio oratoria* vertritt die klassische Gliederung der Rhetorik, mit der sowohl die Stufen der Redeverfertigung wie die Teile ihrer theoretischen Erörterung bezeichnet sind.

> „Omnis autem orandi ratio, ut plurimi maximique auctores tradiderunt, quinque partibus constat: *inventione*, *dispositione*, *elocutione*, *memoria*, *pronuntiatione sive actione*, utroque enim modo dicitur."
>
> „Die gesamte Redelehre besteht nun, wie die meisten und bedeutendsten Sachkenner überliefert haben, aus fünf Abteilungen: *der Erfindung*, *der Anordnung*, *der Darstellung*, *dem Gedächtnis und dem Vortrag oder der Durchführung*; denn beide Benennungen werden gebraucht."[80]

Die Bücher III bis VI sind der *inventio* gewidmet, Buch VII der *dispositio*, die Bücher VIII bis X der *elocutio*, und in Buch XI werden die *memoria* und die *pronuntiatio* behandelt.[81]

---

79 Der Erarbeitung der *causa* gilt insbesondere die *status*-Lehre, die Lehre von der Feststellung und Ausgestaltung des Redegegenstands (*quaestio*), bei Quintilian in III 6; *Io I*, S. 308-348, S. 309-349; derselben Aufgabe gilt auch die Lehre von den Beweisgründen, die Toposlehre; V 10; *Io I*, S. 546-596, S. 547-597. Vgl. Gert Ueding, *Klassische Rhetorik*. a. a. O., S. 57-65.

80 III 3, 1; *Io I*, S. 290, S. 291.

81 Buch XII handelt von den Qualitäten und Aufgaben des Redners. Dort werden noch einmal die moralischen Qualitäten des *vir bonus* betont, dem allein die *ars bene dicendi* zukommt. XII 1 und 2; *Io II*, S. 684-718, S. 685-719.

041672

Die theoretische Integration der Abweichung in die Ordnung, wie sie die *Institutio oratoria* vornimmt, macht erstere zum „excessus", zur „Abschweifung"[82] vom Thema, die für letzteres ebenso Nutzen wie Gefahren birgt. Lokalisiert ist die Theorie der Abweichung als Abschweifung innerhalb der Kapitel zur *inventio*. Die Erörterung der *inventio* geschieht ihrerseits im Horizont elementarer Ordnungskonstruktionen, die bereits den Rahmen für die nachfolgende Besprechung der *dispositio* bilden, welche wiederum die detaillierte Anordnung der gefundenen Gedanken innerhalb der Redeteile leistet.[83] Diese Ordnungskonstruktionen betreffen zum einen die Unterscheidung der drei Redegattungen – der Lob-, der Beratungs- und der Gerichtsrede[84] –, zum andern die Wirkungen rhetorischen Redens – belehren, bewegen, unterhalten[85] –, zum dritten die Gliederung der Redeteile gemäß den drei Redegattungen. Die Gliederung der Redeteile wird nur bei der Gattung der Gerichtsrede ausführlich vorgestellt.

> „cuius partes, ut plurimis auctoribus placuit, quinque sunt: *prooemium*, *narratio*, *probatio*, *refutatio*, *peroratio*. his adiecerunt quidam *partitionem*, *propositionem*, *excessum* quorum priores duae probationi succedunt."
>
> „Ihre Teile sind nach der Meinung der meisten Autoritäten fünf: *Prooemium*, *Erzählung*, *Beweisführung*, *Widerlegung*, *Schlußwort*. Manche haben diesen noch hinzugefügt: *Gliederung*, *Ankündigung und Exkurs*."[86]

Die Unterscheidung der fünf Redeteile ist weder dem Bereich der *inventio*, innerhalb dessen sie referiert wird, streng zugeordnet noch jenem der *dispositio*. Sie nennt die als natürlich verstandene Grundordnung der Rede, den *ordo naturalis*, der in der einzelnen Rede, falls es die Behandlung der *causa* erfordert, durch einen von ihm abweichenden *ordo artificialis* ersetzt werden kann.[87] Obwohl der Unterscheidung der Redeteile eine strenge systematische Lokalisierung fehlt, ist sie mit der *inventio* ebenso verknüpft wie mit der *dispositio*: Sie bietet der *inventio* die ordnenden Redegefäße, und sie bereitet die Feinarbeit der stofflichen *dis-*

---

82 „Excessus" wird in III 9, 1; *Io I*, S. 384, S. 385 zu „Exkurs" übersetzt, desgleichen „excursus" (IV 3, 5, *Io I*, S. 490, S. 491); „Abschweifung" ist in III 9, 4; *Io I*, S. 386, S. 387 die Übersetzung von „egressio".

83 Vgl. I *prooemium*, 21-22; *Io I*, S. 10 f., S. 11 f.

84 III 4; *Io I*, S. 294-300, S. 295-301.

85 „tria sunt item, quae praestare debeat orator, ut *doceat*, *moveat*, *delectet*." – „Ebenfalls drei Dinge sind es, die der Redner leisten soll: er soll *belehren*, *erregen und unterhalten*." III 5, 2; *Io I*, S. 300, S. 301.

86 III 9, 1; *Io I*, S. 384, S. 385.

87 Vgl. zum *ordo naturalis* als Grundordnung der Rede und zum *ordo artificialis* als Abweichung von der natürlichen Ordnung Ueding, Steinbrink, *Grundriß der Rhetorik*, S. 196-198 (hier werden die *ordines* allerdings der *dispositio* zugeschlagen); Ottmers, *Rhetorik*, a. a. O., S. 127-135, v. a. S. 128-130. Die einschlägige Stelle bei Cicero, *De oratore* ist III, 307, a. a. O., S. 404, S. 405. Zur Geschichte der Behandlung der Redeteile und der *dispositio* in der Antike insgesamt siehe Martin, *Antike Rhetorik*, a. a. O., S. 211-243.

00041672

positio vor. Diese Verknüpfung ist der systematische Ort, an dem das Kernstück der rhetorischen Texterzeugungstheorie wie der rhetorischen Praxis in den Blick kommt: die Rede- und Textordnung, in der sich die *causa*, wohldisponiert und, durch die Kunst der *elocutio*, wohlformuliert, zu entfalten vermag. An diesem Ort der Verknüpfung von *inventio* und *dispositio* wird, im Blick auf das *genus iudiciale*, die Theorie der Abweichung entwickelt. Die systematische Ebene, auf der die Theorie der Abweichung in der *Institutio oratoria* liegt, ist also die Ebene der Rede- und Textordnung.

Die oben zitierte Passage erwägt die Möglichkeit, „[...] Gliederung, Ankündigung und Exkurs [...]" als selbständige Redeteile, also als selbständige Teile der Textordnung zu verstehen. In der Folge wird diese Möglichkeit aber verworfen.

> „[…] quorum priores duae probationi succederunt. [...] egressio vero vel, quod usitatius esse coepit, excessus, sive est extra causam, non potest esse pars causae, sive est in causa, adiutorium vel ornamentum partium est earum, ex quibus egreditur."
>
> „Von diesen fallen die beiden ersteren mit unter die Beweisführung [...]. Die Abschweifung indessen oder, was sich mehr einzubürgern begonnen hat, der Exkurs führt entweder aus der Prozeßrede hinaus, kann dann also nicht ihr Teil sein, oder er bewegt sich in ihr und ist dann ein Hilfs- oder Schmuckmittel für die Teile, in denen er stattfindet."[88]

Aufschlußreich für die Theorie der Abweichung als Phänomen der Textordnung ist die Entweder-Oder-Argumentation in dieser Passage, die, wie sich zeigen wird, die problematische Stellung der Abweichung zwischen Ordnungselement und Ordnungsbedrohung – „in causa" oder „extra causam" – bereits deutlich bezeichnet.

In der oben zitierten Passage wird die Abweichung im Sinn des Exkurses oder der Abschweifung als selbständiger Redeteil abgewiesen. Wenn in der Diskussion der selbständigen Redeteile in den Büchern IV, V und VI 1 die Abweichungsform des Exkurses ein eigenes Kapitel erhält, so kommt dies einer Abweichung von der systematischen Ordnung der *Institutio oratoria* gleich: Innerhalb der Erörterung der selbständigen Redeteile erfolgt die Besprechung eines unselbständigen Teils. Zudem bestimmt Quintilians eigene Definition der Abweichung deren Auftreten als variabel[89], im Gegensatz zu einem Verständnis, das die *Institutio* explizit ablehnt: die Abweichung habe ihren Ort zwischen *narratio* und *probatio*. Dennoch behandelt die *Institutio oratoria* die Abweichung an genau dieser Stelle: zwischen *narratio* und *probatio*. Von der Abweichung ist zwar auch an entlegenen Stellen die Rede, aber begriffsbestimmend sind in erster Linie die Ausführungen in Kapitel IV 3, das die Systematik der Darstellung der selbständigen Redeteile stört. Dabei erhält die Abweichung selbst den Anschein der Zugehörigkeit zur Systematik, aber systematisch wäre, nach der Bestimmung der *Institutio oratoria*, die Nichtvorgeschriebenheit des Auftretensortes der Abweichung, also die Nicht-

---

88 III 9, 1/2/4; *Io I*, S. 384 f., S. 385 f.

89 IV 3, 14; *Io I*, S. 492, S. 493. Diese Definition wird weiter unten erörtert.

0041672

vorgeschriebenheit der Systematik; die Bemerkungen der *Institutio oratoria* zur Abweichung könnten, wenn ihre Theorie die von ihr vorgeschlagene Praxis spiegeln würde, an wechselnden Stellen, verstreut, auftreten. In der *Institutio oratoria* zeigt sich der theoretische Status der Abweichung als zugleich systematisch, da die vorgenommene Lokalisierung der Theorie eine ordentliche Darstellung des Aspekts der Rede- und Textordnung erlaubt, und unsystematisch, da die Lokalisierung der Theorie der Bestimmung ihres Gegenstands widerspricht.

Die *Institutio oratoria* verschweigt nicht, daß das Kapitel über die Abweichung selbst als Abweichung von der systematischen Ordnung ihrer Theorie auftritt:

> „Ordine ipso narrationem sequitur *confirmatio*; probanda sunt enim, quae propter hoc exposuimus. sed priusquam ingrediar hanc partem, pauca mihi de quorundam opinione dicenda sunt. plerisque moris est, prolato rerum ordine protinus utique in aliquem laetum ac plausibilem locum quam maxime possint favorabiliter excurrere."
>
> „Der Reihenfolge nach folgt auf die Erzählung ihre *Stützung* (durch die Beweisführung); denn es gilt ja zu beweisen, was wir schon im Hinblick darauf dargelegt haben. Jedoch muß ich, ehe ich auf diesen Teil der Rede eingehe, einige Worte über eine Auffassung sagen, die von bestimmter Seite vertreten wird. Sehr verbreitet ist jetzt die Gewohnheit unter den Rednern, wenn sie die Abfolge der Ereignisse dargestellt haben, unbedingt gleich mit allen Reizen ihrer Kunst auf ein allgemeines dankbares Thema zu schwenken, das Beifall verspricht."[90]

Zunächst wird, im Sinn der Abgrenzung, der Begriff der Abweichung referiert, wie er in einer weit verbreiteten Praxis Geltung hat („Sehr verbreitet ist jetzt die Gewohnheit unter den Rednern [...]"). Im Verständnis dieser Praxis wird der Begriff eng gefaßt, indem der Abweichung innerhalb der Rede eine genau bestimmte Stelle zugewiesen wird. Sie soll gemäß dieser Tradition zwischen den Redeteilen *narratio* und *probatio* auftreten: „[...] prolato rerum ordine [...]".[91] Die *Institutio* diskutiert Fehler und Probleme dieser strengen Auffassung der Abweichung und ihrer Lokalisierung[92], zeigt, wo sonst in der Rede Abweichungen sinnvoll sein können und auch tatsächlich gemacht werden[93], und führt schließlich ihren eigenen Abweichungsbegriff ein[94].

Quintilians Abweichungsbegriff ist weit gefaßt: Abweichung, Abschweifung, Exkurs ist alles an der Rede und ihrer Textordnung, was nicht zu den fünf notwendigen Redeteilen gehört.

> „nam quidquid dicitur praeter illas quinque quas fecimus partes, egressio est: indignatio, miseratio, invidia, convicium, excusatio, conciliatio, maledictorum refutatio. similia his, quae non sunt in quaestione, omnis amplificatio, minutio, omne adfectus genus, et quae maxime iucundam et ornatam faciunt orationem, de luxuria, de avaritia, de religione, de officiis [...]."

---

90 IV 3, 1; *Io I*, S. 488, S. 489.

91 Der „ordo rerum", die Anordnung des Stoffs, ist, rhetorisch, das Konstrukt einer wohldisponierten *narratio*. Ihm gilt also die Textordnung der *narratio*.

92 IV 3, 3-8; *Io I*, S. 488 f., S. 489 f.

93 IV 3, 9-13; *Io I*, S. 490 f., S. 491 f.

94 IV 3, 14-17; *Io I*, S. 492 f., S. 493 f.

00041672

> „Denn alles, was außerhalb der fünf Teile gesprochen wird, die wir für die Rede angenommen haben, ist Exkurs: diene es nun für Unwillen, Mitleid, Entrüstung, Schelten, Entschuldigen, Gewinnen oder Abwehr von Schmähungen. Diesen ähnlich sind ja auch die anderen Mittel, die nicht zur Untersuchung gehören; jede Steigerung oder Abschwächung, jede Art von Erregung der Gefühle und all das, was die Rede vor allem empfiehlt und schmückt: die Ausführungen über Schwelgerei, Habgier, frommes Handeln und Pflichten."[95]

Der enge, streng lokalisierende Abweichungsbegriff, von dem Quintilians Rhetorik sich absetzt, wird im Zusammenhang mit der geplanten Wirkung auf die Zuhörerschaft eingeführt, die die Abweichung haben soll. Die Rede ist von der verbreiteten Unsitte der Redner, „[...] unbedingt gleich mit allen Reizen ihrer Kunst auf ein allgemeines dankbares Thema zu schwenken, das Beifall verspricht."[96] Die Abweichung soll den „voluptatibus dicendi" einen Ort der Befriedigung geben, dem „Unterhaltungsbedürfnis" dienen, „[...] ne [...] oratio refrigescat", damit die „[...] Rede nicht kalt wirke[]"[97]. Dieser Redezweck wird mit der Bedingung verknüpft, die Abweichung dürfe die Ordnung der Rede nicht durch fehlenden Zusammenhang zur Sache durcheinanderbringen. Die Kritik an der Regel, zwischen *narratio* und *probatio* müsse eine Abweichung eingefügt werden, setzt bei der Unordnung an, die diese Regel bei allgemeiner Befolgung erzeugt.

> „in quo vitium illud est, quod sine discrimine causarum atque utilitatis hoc, tamquam semper expediat aut etiam necesse sit, faciunt, eoque sumptas ex iis partibus, quarum alius erat locus, sententias in hanc congerunt, ut plurima aut iterum dicenda sint aut, quia alieno loco dicta sunt, dici suo non possint."
>
> „In dieser Auffassung liegt der Fehler, daß diese Redner ohne Rücksicht auf die Verschiedenheit der Fälle und ihre Erfordernisse es so damit halten, als wäre es immer passend und sogar notwendig, deshalb Gedanken aus den Teilen der Rede nehmen, die doch einen anderen Platz im Gesamtbau einnahmen und sie hier zusammenhäufen, so daß sehr vieles zweimal gesagt werden muß oder, wenn es am unpassenden Orte gesagt worden ist, am passenden nicht gesagt werden kann."[98]

Das Problem der Abweichung, wenn sie streng zwischen *narratio* und *probatio* lokalisiert wird, ist die Verwirrung der Redeordnung. Die Kritik der *Institutio oratoria* richtet sich gegen die Unordnung; es geht ihr nicht einfach um die nützliche, da angenehme Wirkung der Abweichung, sondern um die Redeordnung und um den Zusammenhang der Abweichung mit den anderen Redeteilen. Die „natürliche Verbindung" der Äußerungen muß erhalten bleiben.

> „ego autem confiteor, hoc expatiandi genus non modo narrationi, sed etiam quaestionibus vel universis vel interim singulis opportune posse subiungi, cum res postulat aut

---

95 IV 3, 15; *Io I*, S. 492, S. 493.
96 IV 3, 1; *Io I*, S. 488, S. 489.
97 IV 3, 2; *Io I*, S. 488, S. 489. Die Übersetzung von „voluptates dicendi" mit „Unterhaltungsbedürfnis", damit die Perspektivverschiebung von der Produktions- auf die Rezeptionsseite, erscheint problematisch.
98 IV 3, 3, *Io I*, S. 488, S. 489.

041672

certe permittit, atque eo vel maxime inlustrari ornarique orationem, sed, si cohaeret et sequitur, non, si per vim cuneatur et, quae natura iuncta erant, distrahit."

„Ich will zugestehen, daß diese Art abzubiegen sich vorteilhaft nicht nur an die Erzählung anschließen läßt, sondern auch an die untersuchenden Partien, teils im Ganzen, teils zuweilen an einzelnen Fragen, wenn es die Sache erfordert oder doch jedenfalls erlaubt, und daß dadurch die Rede sogar sehr an Bedeutung und Schönheit gewinnen kann, aber nur dann, wenn der Exkurs im Zusammenhang steht und sich aus dem Vorausgehenden ergibt, nicht aber, wenn er mit Gewalt eingekeilt wird und die natürliche Verbindung zerreißt."[99]

Wenn die Rede ihre Ordnung hat, kann sie auch Wirkung entfalten. Das aber gelingt laut Quintilians Rhetorik eher, wenn die Abweichung von Fall zu Fall am sinnvollen Ort plaziert wird: etwa als Abschluß der Erzählung, als Einführung in die Beweisführung oder als Abschluß der Beweisführung.[100]

Dann folgt die Einführung des Kernbegriffs: παρέκβασις, *egressus*, *egressio*. Erfahrungsgemäß kann die Abweichung überall auftreten. Von daher ergibt sich die offene Definition Quintilians.

„παρέκβασις est, ut mea quidem fert opinio, alicuius rei, sed ad utilitatem causae pertinentis, extra ordinem excurrens tractatio."

„Eine παρέκβασις ist, wie ich wenigstens es auffasse, die Behandlung eines Ereignisses, das jedoch zum Interesse des Falles gehört, in einer außerhalb der natürlichen Abfolge verlaufenden Form."[101]

Nachdem die offene Definition eingeführt ist, verliert das Kriterium des natürlichen Zusammenhangs der Abweichung zur Sache seine übergeordnete Bedeutung. Es gilt zwar immer noch bei der systematischen Überleitung von Erzählung zu Beweisführung, aber es läßt sich nicht allgemein aufrechterhalten, wenn „[...] quidquid dicitur praeter illas quinque quas fecimus partes, egressio est", wenn „[...] alles, was außerhalb der fünf Teile gesprochen wird, die wir für die Rede angenommen haben, [...] Exkurs" ist[102]. Wenn jede Affekterregung, jedes Lob, jede Anrede als Abweichung gilt[103], sind die Abweichungen ohne Zusammenhang schlechterdings „innumerabilia", „zahllos"[104]. Sie sollen laut der oben zitierten Definition zwar ebenfalls „[...] ad utilitatem causae [...]", „[...] zum Interesse des Falls [...]", gehören, aber das brauchen sie nicht über die Herstellung von Zusammenhang zu leisten, sondern sie können es über die sachdienliche Affektwirkung bewerkstelligen. Diese aber wird nicht zwingend mittels des Bestehens eines direkten Zusammenhangs erreicht.

Der enge, in der *Institutio oratoria* zurückgewiesene, Begriff der Abweichung verlangt, damit die Abweichung ihre Affektwirkung erreichen kann, deren Zusam-

---

[99] IV 3, 4; *Io I*, S. 488 f., S. 489 f.
[100] Zu diesen drei Möglichkeiten siehe IV 3, 5-11; *Io I*, S. 490 f., S. 491 f.
[101] IV 3, 14; *Io I*, S. 492, S. 493.
[102] IV 3, 15; *Io I*, S. 492, S. 493.
[103] Siehe IV 3, 15-16; *Io I*, S. 492 f., S. 493 f.
[104] IV 3, 16; *Io I*, S. 494, S. 495.

00041672

menhang zur Sache. Sonst stört die Abweichung die Aufmerksamkeit, das Wohlwollen, das Hörvergnügen und, auf der Seite des Redners, die *voluptas dicendi*. Der weite Abweichungsbegriff hingegen kann das Bestehen eines direkten Zusammenhangs nicht mehr zum Kriterium der Affektwirkung machen. Beim weiten Begriff ist also die Affektwirkung der Forderung nach Zusammenhang nicht nur übergeordnet (das ist sie beim engen Begriff auch), sondern sie wird zum einzigen, nicht weiter mit Bedingungen versehenen Kriterium für den Gebrauch der Abweichung.

Die Abweichung scheint damit in ein freieres, weniger streng bestimmtes Verhältnis zur *causa* und der ihr verpflichteten Text- und Redeordnung zu treten. Sie ist nicht mehr durch ihr Verhältnis zu den Redeteilen *narratio* und *probatio* bestimmt, da es nun per definitionem mehrere und variabel lokalisierbare Teile der Rede gibt, die nicht zu den der *causa* gewidmeten fünf Redeteilen, sondern zu den Abweichungen gehören. Die Abweichungen geraten in ein beweglicheres, theoretisch wie praktisch weniger kontrollierbares Verhältnis zur Ordnung der sachbezogenen Rede. Quintilians Theorie der Abweichung geht damit das Risiko einer Verunsicherung der rhetorischen Ordnung ein, die der gängigen Auffassung von dieser Ordnung, wie die *Institutio* sie referiert, widerspricht. Seine Theorie der Abweichung verhält sich kritisch zu einer starren Vorstellung von Redeordnungen.

Aber den Gedanken der Redeordnung verwirft Quintilians Theorie natürlich nicht schlechterdings. Die *Institutio oratoria* vertritt zwar die Meinung, es gebe eine Vielzahl von Redeteilen, die als Abweichungen zu gelten hätten, aber diese Meinung führt nicht zur Freigabe des Verhältnisspiels zwischen Ordnung und Abweichung. Die vielfältigen Abweichungsteile, die in der Bezugnahme auf die übliche Praxis[105] noch unbestimmt blieben, sind zu einem guten Teil benennbar, und das tut die *Institutio* denn auch – ein unverzüglicher Versuch, Ordnung im Bereich der Abweichungen zu schaffen.[106] Damit werden die abweichenden Teile aber definierbar, also auch planbar. Die Abweichungsteile können in ihrer erweiterten Bestimmung in das Regelgefüge eingepaßt werden, das die Rede als ganze organisiert. Sie sind beweglicher als zuvor, aber sie sind genau so lange beweglich, wie sie die Redeordnung als ganze nicht stören. Sie können sich freier als zuvor zwischen den fünf Redeteilen bewegen, aber sie bleiben der Wirkung der Rede als ganzer verpflichtet. Sie haben die Freiheit, Auge und Ohr angenehm zu sein. Der gesamte Abweichungsbereich verbleibt im Dienst der Affektwirkung.

---

105 IV 3, 1; *Io I*, S. 488, S. 489.

106 „[...] indignatio, miseratio, invidia, concicium, excusatio, conciliatio, maledictum refutatio, [...] omnis amplificatio, minutio, adfectus genus, et quae maxime iucundam et ornatam faciunt orationem, de luxuria, de avaritia, de religione, de officiis [...]." – „[...] Unwillen, Mitleid, Entrüstung, Schelten, Entschuldigen, Gewinnen oder Abwehr von Schmähungen, [...] jede Steigerung oder Abschwächung, jede Art von Erregung der Gefühle und alles, was die Rede vor allem empfiehlt und schmückt: die Ausführungen über Schwelgerei, Habgier, frommes Handeln und Pflichten [...]." IV 3, 15; *Io I*, S. 492, S. 493.

0041672

Abweichungen machen die Rede beliebt: im Dienst der Wirkung dieser Rede, die ihrerseits im Dienst der *causa* steht.[107]

Die Abweichung ist also, auch wo der Umgang mit ihr gelockert erscheint, grundsätzlich der Rede einverleibt. Sie steht im Dienst der Rede, und sie steht im Dienst der Redeordnung, welche wiederum – nun explizit – im Dienst der Redewirkung steht. Das Verhältnis von Ordnung und Abweichung wird durch dessen Lockerung nicht gefährdet, sondern auf der Ebene höherer Flexibilität neu stabilisiert. Im Verlauf der Erweiterung des Abweichungsbegriffs ist der Zusammenhang von Redewirkung und Redeordnung nicht preisgegeben, sondern neu perspektiviert worden: Dem engen Verständnis von Abweichung lag die Auffassung zugrunde, wenn die Ordnung einer Rede intakt sei, dann könne sie die gewünschte Wirkung entfalten. Dem weiten, Quintilianschen Verständnis von Abweichung hingegen liegt, perspektivisch umgekehrt, die Auffassung zugrunde, wenn eine Rede die gewünschte Wirkung entfalte, dann sei ihre Ordnung intakt. Im ersten Fall ist das Kriterium einer starren Redeordnung jenem der Redewirkung vorangestellt, im zweiten Fall geht das Kriterium der flexiblen Redeordnung im Kriterium der Redewirkung auf. Die Flexibilität der Ordnung verleiht ihr Stabilität. Quintilians Rhetorik argumentiert jederzeit im Interesse der für die Wirkung notwendigen Redeordnung, auch und gerade dort, wo sie für Beweglichkeit plädiert. Ihr Interesse ist und bleibt, wie das Interesse jeder systematischen Rhetorik, die Beherrschung der Abweichung im Namen der Ordnung.

In diesem ordnungsverplichteten Text über die Abweichung ist aber durchaus nicht alles in Ordnung und unter Kontrolle. In der Feinstruktur des Texts vollzieht sich im Verlauf der Erweiterung des Abweichungsbegriffs[108] selbst eine Art von Abweichungsbewegung, eine vorübergehende Erschütterung und Destabilisierung der terminologischen Ordnung. Der Kernbegriff der Abweichungstheorie an deren systematischer Stelle in der *Institutio oratoria* ist *egressus* oder *egressio*, παρέκβασις; er wird in IV 3, 12 terminologisch eingeführt. Vorher war als substantivische Bezeichnung für die Abweichung nur *excursus* vorhanden (dazu *genus expatiandi*), als Verb nur *excurrere*. Der Begriff *excursus* erscheint auch nach der Verschiebung des *egressio*-Begriffs von der engen zur weiten Fassung; er hat damit die Funktion einer Konstante in den terminologischen Unruhen des Abschnitts. Die Konstanz ist freilich nur äußerlich; auch der *excursus*-Begriff übernimmt die Erweiterung des *egressio*-Begriffs.

Eingeführt wird der Begriff *egressio* in IV 3, 12 als Bezeichnung für die enge Fassung der Abweichung. *Egressio* bedeutet denn auch „Hinausgehen", „Ausgang": so, daß eine *egressio* bei einer Sache ihren Ausgang nimmt und sie über das sachlich Notwendige hinaus erweitert, ohne den Zusammenhang zu zerstören,

---

[107] Damit bestätigt die *Institutio oratoria* die gängige Vorstellung von der Funktion der Abweichung, der Abschweifung oder des Exkurses. Vgl. Marin, *Antike Rhetorik*, a. a. O., S. 89-91.

[108] Von IV 3, 1 zu IV 3, 15.

00041672

indem sie etwa an die Nennung von Verbrechen die Schilderung der mit diesen verbundenen Gefahren anschließt.[109] Abschnitt IV 3, 14 bringt Quintilians eigene, offene Definition der παρέκβασις und, im Anschluß daran, eine Widerlegung der engen Begriffsfassung:

> „παρέκβασις est, ut mea quidem fert opinio, alicuius rei, sed ad utilitatem causae pertinentis, extra ordinem excurrens tractatio. quapropter non video, cur hunc ei potissimum locum adsignent, qui rerum ordinem sequitur, non magis quam illud, cur hoc nomen ita demum proprium putent, si aliquid in digressu sit exponendum, cum tot modis a recto itinere declinet oratio."
>
> „Eine παρέκβασις ist, wie ich wenigstens es auffasse, die Behandlung eines Ereignisses, das jedoch zum Interesse des Falles gehört, in einer außerhalb der natürlichen Abfolge verlaufenden Form. Ich vermag deshalb nicht zu sehen, warum man ihr gerade diesen Platz (nach der Erzählung) zuweist, der doch in der Abfolge der Ereignisse steht, ebensowenig auch, warum man glaubt, so nur käme ihr dieser Name eigentlich zu, wenn etwas in einer Abschweifung darzulegen ist, während es doch so viele Arten gibt, in der Rede vom geraden Weg abzubiegen."[110]

In diesem Satz nun tritt an die Stelle des *egressio*-Begriffs für ein einziges Mal der Begriff *digressus*: „si aliquid in digressu sit exponendum". Der Begriff *digressus* wird an der Stelle eingesetzt, wo der *egressio*-Begriff aus dem argumentativen Gang herausgelöst und als Begriff mit erweitertem Bedeutungsumfang neu eingesetzt wird. An der Stelle also, wo der Kernbegriff *egressio* zu schwanken und von seiner herkömmlichen Bedeutung abzuweichen beginnt, dort, wo er, wie es von der Abweichung heißt, „[...] a recto itinere declinet [...]", tritt der Begriff *digressus* auf und hält die Rede zusammen. Er tut dies allerdings nur an der Oberfläche. Er überbrückt nämlich nicht nur die terminologische Verschiebung des Begriffs *egressio*; vielmehr bedeutet sein einmaliges, folglich unsystematisches Auftreten im gegebenen Zusammenhang zugleich auch selbst eine terminologische Abweichung. Der Begriff bezeichnet also auch seine eigene Rolle in dieser Rede.

Der Grad dieser Abweichung wird deutlicher, wenn die Bedeutung von *digressus* oder *digressio* der Bedeutung von *egressus* oder *egressio* gegenübergestellt wird. Während *egressio* mit „Hinausgehen", „Ausgang" übersetzt werden kann, heißt *digressus* oder *digressio* „Trennung", „Weggang" und bezeichnet damit ein deutlich radikaleres Maß an Abweichung als der *egressio*-Begriff. Der Begriff *digressus* setzt sich von dem an dieser Stelle noch eng gefaßten Begriff *egressio*, den er ersetzt, durch ein aggressiveres Verständnis von Abweichung ab, das den Zusammenhang zur *causa*, zur Sache, der beim engen *egressio*-Begriff verlangt war, in den Hintergrund rücken läßt. Damit korrespondiert der *digressus*-Begriff aber sehr viel deutlicher dem erweiterten *egressio*-Begriff, der erst jetzt, nach dem durch den *digressus*-Begriff geleisteten Übergang, eingeführt wird. Das heißt: der Begriff *digressus* vertritt in dem Übergangssatz die enge Fassung des *egressio*-

---

[109] Dieses Beispiel führt die *Institutio oratoria* im Verlauf der Besprechung der engen Begriffsfassung an: IV 3, 7; *Io I*, S. 490, S. 491.

[110] IV 3, 14; *Io I*, S. 492, S. 493.

041672

Begriffs, weicht aber von diesem ab, da er die Bedeutung der erweiterten Fassung des *egressio*-Begriffs hat. Er vertritt also sachlich den engen *egressio*-Begriff, ohne daß ihm dies möglich wäre. Und zugleich bedeutet er den weiten *egressio*-Begriff, ohne daß er hier sachlich schon dessen Stelle einnehmen könnte. Der *digressus*-Begriff ist nicht nur der Übergang vom engen zum weiten *egressio*-Begriff, sondern zugleich der Abgrund, in dem die terminologisch-argumentative Rede sich an dieser Stelle auflöst. Er ist die Stelle, an der die Rede nicht bei der Sache ist, es nicht sein kann, da ihr die Sache als fester Bezugspunkt entzogen ist, und zugleich ist die Rede nicht bei der Abweichung, da ihr die Abweichung als Bezugspunkt ebenfalls entzogen ist. An dieser Stelle, wo der *digressus*-Begriff zugleich Übergang und Abgrund ist, stürzt die Unterscheidung und Hierarchie von Sache und Abweichung in sich zusammen: der *digressus*-Begriff ist beides zugleich, also keines von beidem. Sichtbar wird hier für einen Augenblick das vorbegriffliche ‚Chaos' der *voluptas dicendi*, das die Theorie zu ordnen sucht; und sichtbar wird ein Moment der Willkür in der Schaffung des rhetorischen ‚Kosmos'.

Damit hat Quintilians Text den erweiterten – das heißt: seinen eigenen – Begriff des *egressus* oder der *egressio* auf dem Weg einer Außerkraftsetzung jener Unterscheidung erreicht, die er zu begründen und zu definieren im Begriff ist. Sein Versuch, die Redeordnung durch die Integration des Ungeordneten in die Ordnung zu stabilisieren, indem er sie als Abweichung der Sache unterstellt, gelingt um den Preis, daß im Zentrum der Herstellung dieser Ordnung ihre Außerkraftsetzung steht. Dort befindet sich der *digressus*- oder *digressio*-Begriff – aber nicht als Begriff innerhalb des rhetorischen Systems, sondern als dessen Störung.[111]

Egressio und digressio

Der Begriff des *digressus* oder der *digressio* tritt mitten in der definitorischen Bedeutungsverschiebung des *egressio*-Begriffs auf, im Übergang von einem eng gefaßten zu einem weiter konzipierten Begriff der Abweichung; er markiert diesen Übergang und die Erschütterung der Theoriekonsistenz. Dabei entsteht, aus diesem Übergang heraus, eine zweite Bedeutungsdifferenz in Bezug auf das Phänomen der Abweichung, eine Differenz, die nicht allein mit einem mehr oder weniger engen oder weiten Lokalisierungskonzept zu fassen ist; vielmehr bezeichnet diese Differenz unterschiedliche Perspektivierungen der systematischen Relation zwischen Ordnung und Abweichung überhaupt. Die zweite Bedeutungsdifferenz zeichnet sich bereits im Unterschied der Wortbedeutung der Begriffe *egressio* und *digressio* ab. Er läßt sich an den wenigen verstreuten Orten, an denen die beiden Begriffe in der *Institutio oratoria* gelegentlich wieder auftreten, deutlicher ausmachen.

---

111 Diese Störungsfunktion hat der *digressio*-Begriff hier, bei Quintilian, wo er in unsystematischer Weise auftritt. Würde der Begriff, etwa in einem anderen Text, als systematischer auftreten, könnte er nicht seinerseits digressiv wirken.

00041672

Der Begriff *egressio* tritt in Quintilians Rhetorik außerhalb des Kapitels IV 3 nur noch am Rand auf, nämlich in den Büchern XI und XII, wo es um die *pronuntiatio*, den praktischen Vortrag, und um die Aufgaben und Qualifizierungen des Redners geht, aber nicht mehr um die eigentlich erfindenden und sprachgebenden Leistungen des Redens.[112] Der Begriff *digressio* tritt bei den Ausführungen über die Konzentration des Redners auf den Rechtsfall auf[113], bei der Erörterung der *narratio*[114], im Kapitel über den Unterschied zwischen Redefiguren und Tropen[115] sowie im Kapitel über die Gedankenfiguren[116], schließlich im Kapitel über die Wortfülle, über die der Redner verfügen sollte[117]. Beide Begriffe, *egressio* und *digressio*, werden in den angeführten Passagen ohne weiteres benützt; sie sind operationale Begriffe, die nicht ihrerseits thematisiert werden. Zudem werden sie keineswegs in streng festgelegter Bedeutung verwendet. Interessant ist aber die Weise, wie in ihrem Gebrauch je eine Bedeutungsrichtung sichtbar wird.

Der *egressio*-Begriff, zunächst, erscheint, nach IV 3, dort, wo das Verhältnis zwischen dem mündlichen Vortrag, der „Tonführung", die, nach Cicero[118], ein „cantus obscurior", ein „verborgener Gesang"[119] sein soll, und dem jeweiligen Thema angesprochen wird.

> „Iam enim tempus est dicendi, quae sit apta pronuntiatio: quae certe ea est, quae his, de quibus dicimus, adcommodatur. [...] suadentium et monentium et pollicentium et consolantium gravis: in metu et verecundia contracta, adhortationibus fortis, disputationibus teres, miseratione flexa et flebilis et consulto quasi obscurior, at in egressionibus fusa et securae claritatis, in expositione ac sermonibus recta et inter acutum sonum et gravem media."

> „Denn nun ist es an der Zeit zu sagen, was der passende Vortrag ist; es ist gewiß der, der sich dem, wovon wir sprechen, anpaßt. [...] Wenn man Rat gibt, mahnt, verspricht und tröstet, ist die Stimme gewichtig; bei Furcht und Scheu knapp, bei Anfeuerungen mutig, bei Erörterungen rund und glatt, beim Beklagen schmiegsam, weinerlich und gleichsam verschwommen, dagegen bei Exkursstellen vollströmend und von zuversichtlicher Helle, bei darstellenden und plaudernden Stellen gleichmäßig und in einer Mittellage zwischen Hoch und Tief."[120]

Hier ist der *egressio*-Begriff in wirkungspraktischer Hinsicht enger gefaßt als in der systematisch gültigen Bestimmung von IV 3, 14-15, gemäß der der Exkurs für alle möglichen Affektwirkungen eingesetzt werden kann, nicht nur für Fälle, wo die passende Tonführung „fusa et securae claritatis", „vollströmend und von

---

[112] XI 3, 64; *Io II*, S. 632, S. 633; XI 3, 164; *Io II*, S. 670, S. 671; XII 10, 60; *Io II*, S. 780, S. 781; XII 10, 71; *Io II*, S. 784, S. 785.
[113] III 11, 26; *Io I*, S. 400, S. 401.
[114] IV 2, 19; *Io I*, S. 442 f., S. 443 f.
[115] IX 1, 28; *Io II*, S. 260 f., S. 261 f.; ein Cicero-Zitat.
[116] IX 2, 55-56; *Io II*, S. 292 f., S. 293 f.
[117] X 1, 33; *Io II*, S. 444, S. 445.
[118] Cicero, *Orator*. Lateinisch-deutsch hrsg. von Bernhard Kytzler. München 1975, 18, 57; S. 48, S. 49.
[119] XI 3, 60; *Io II*, S. 632, S. 633.
[120] XI 3, 61 und 64; *Io II*, S. 632, S. 633.

041672

zuversichtlicher Helle", ist. Aber gerade die Tendenz zum Angenehmen, Friedfertigen, die diese Klangvorschrift prägt, erhält ein eigenes Gewicht, da sie auch andernorts wieder erscheint:

> „egressiones fere lenes et dulces et remissae, raptus Proserpinae, Siciliae descriptio, Cn. Pompei laus: neque enim mirum minus habere contentionis ea, quae sunt extra quaestionem."
>
> „Die *Exkurse* sind gewöhnlich ruhig, lieblich und gelöst, so der Raub der Proserpina, die Beschreibung Siziliens, das Lob des Cn. Pompeius; denn es ist ja kein Wunder, daß Stellen, die außerhalb der Streitfrage liegen, weniger Kampfesspannung zeigen."[121]

Auch hier ist der Begriff enger gefaßt als in der Definition von IV 3, 14-15. Offenbar gehört das begriffliche Schwanken, wie es auch in IV 3 zwischen abgelehnter und postulierter Definition von *egressio* erscheint, zur Stellung der Abweichung am Rand des Systems. Daß die Exkurse generell „lenes et dulces et remissae", „ruhig, lieblich und gelöst", seien, daß sie „minus contentionis", „weniger Kampfesspannung", zeigten, ergibt sich aus IV 3 nicht. Aber die ‚sanfte' Tendenz des *egressio*-Begriffs scheint sich in der *Institutio oratoria* als Spezifik einer Hinsicht auf das Phänomen der Abweichung zu etablieren, die diese als im Grunde harmlose, keine Ordnung gefährdende Erscheinung wahrnimmt. Diese Spezifik setzt sich auch in anderen Nennungen fort. Die folgende Stelle stammt aus dem Kapitel über Werkgattungen, d.h. Redegattungen als Stilgattungen; dort werden geläufige Stilunterscheidungen erörtert: Zuerst wird die Unterscheidung in attische („pressi et integri", „knapp und gesund"), asiatische („inflati [...] et inanes", „schwülstig und hohl") und rhodische („medium", „ein Mittleres") Redner besprochen[122]; dann kommt die bis in die Neuzeit gültig gebliebene Einteilung der Stilarten zur Sprache: das *genus* „subtile", die „feingearbeitete Stilart", das *genus* „grande atque robustum", die „vollgewichtige und kräftige" Stilart, und eine mittlere, das *genus* „floridum", die „blühende" Stilart.[123]

> „quorum tamen ea fere ratio est; ut primum docendi, secundum movendi, tertium illud, utrocumque est nomine, delectandi sive, ut alii dicunt, conciliandi praestare videatur officium, in docendo autem acumen, in conciliando lenitas, in movendo vis exigi videatur. itaque illo subtili praecipue ratio narrandi probandique consistet, estque id etiam detractis ceteris virtutibus suo genere plenum. medius hic modus et translationibus crebrior et figuris erit iocundior, egressionibus amoenus, compositione aptus, sententiis dulcis, lenior tamen ut amnis et lucidus quidem sed virentibus utrimque silvis inumbratus."

---

[121] XI 3, 164; *Io II*, S. 670, S. 671.

[122] XII 10, 16 und 18; *Io II*, S. 760, S. 761. Zum Streit zwischen Attizismus und Asianismus in der römischen Rhetorik vgl. Kennedy, *Quintilian*, a. a. O., S. 119-121; Ueding, Steinbrink, *Grundriß der Rhetorik*, a. a. O., S. 36; Göttert, *Einführung in die Rhetorik*, a. a. O., S. 114-120; Clarke, *Rhetoric at Rome*, a. a. O., S. 80-83.

[123] XII 10, 58; *Io II*, S. 778, S. 779. Zur Geschichte der Stilartenbestimmung in der Antike vgl. Martin, *Antike Rhetorik*, a. a. O., S. 329-345.

00041672

„Indessen liegt diesen Stilarten doch wohl der Gedanke zugrunde, daß die erste die Aufgabe des Redners zu erfüllen scheint, den Sachverhalt darzulegen, die zweite, die Gefühle zu erregen, die dritte, je nachdem, welchen der beiden Namen man für diese Aufgabe (des Redners) hat, zu unterhalten oder, wie andere sagen, zu gewinnen, beim Darlegen des Sachverhaltes aber Scharfsinn, beim Gewinnen Sanftmut und beim Erregen der Leidenschaften Wortgewalt erforderlich scheint. Deshalb wird auf der feingearbeiteten Stilart besonders das Verfahren beim Erzählen und Beweisen beruhen, und sie ist in dem, was ihre Art ausmacht, vollgültig, auch wenn die übrigen Stilvorzüge beiseite bleiben. Das, was wir als Mittelmaß bezeichnet haben, wird reicher an Metaphern und reizvoller durch seinen Figurenschmuck sein, anmutig durch Exkurse, von passender Wortfügung, angenehm durch seine Sentenzen, jedoch wie ein Strom, der ruhiger und zwar in klarem Licht, aber an seinen Ufern von grünenden Wäldern beschattet dahinströmt.“[124]

Die Abweichung ist hier zum Teil eines Idylls geworden, zu dessen Anmut sie beiträgt („egressionibus amoenus“). Wenn dann die verschiedenen Stilarten nicht jeweils ganzen Reden zugeschrieben, sondern explizit als Gestaltungsmöglichkeiten innerhalb der einzelnen Rede charakterisiert werden, wenn also das *genus medium* ebenso an verschiedenen Stellen der Rede auftreten kann wie die Abweichung, wird die *egressio* vollends auf ihre Sanftheit, ihre Wirkungs- und Ordnungsdienlichkeit festgeschrieben.

„non unus color prooemii, narrationis, argumentorum, egressionis, perorationis servabitur.“

„Nicht nur *eine* Färbung wird beim Prooemium, der Erzählung des Falles, der Beweisführung, dem Exkurs und der Steigerung am Redeschluß gewahrt werden.“[125]

Insgesamt wird der Begriff *egressio*, der von der Bestimmung in IV 3, 14-15 längst abgewichen ist, in das Licht einer Sanftheit und Anmut getaucht, die ihn in krassen Gegensatz zu jenen Stellen bringt, wo von der *digressio* die Rede ist, die doch ebenfalls das Phänomen der Abweichung bezeichnet. Mit dem Begriff der *digressio* verbindet sich immer wieder das Moment des Bruchs, der Gefahr des Hinausfallens aus der gegebenen Redeordnung und damit der Gefährdung dieser Ordnung selbst. In der bereits zitierten Stelle III 11, 25 wird die Gefahr genannt, daß wir „[...] cupiditate laudis utcumque adquirendae vel dicendi voluptate evagamur [...]“, daß wir uns „[...] in dem Wunsch, auf jede Weise Beifall zu ernten, oder aus Freude am Reden vom Wege wegführen [...]“ lassen, „[...] quando uberior semper extra causam materia est [...]“, „[...] dieweil reichlicher immer der Stoff außerhalb des Rechtsfalles ist [...]“[126]. Deshalb ergeht die Warnung:

„nec tam hoc praecipiendum est, ut quaestionem, continens, iudicationem inveniamus (nam id quidem facile est), quam ut intueamur semper aut certe, si digressi fuerimus, saltem respiciamus, ne plausum adfectantibus arma excidant.“

---

[124] XII 10, 59-60; *Io II*, S. 778 f., S. 779 f.
[125] XII 10, 71; *Io II*, S. 784, S. 785.
[126] III 11, 25; *Io I*, S. 400, S. 401.

041672

> „So ist nicht so sehr die Vorschrift vonnöten, Frage, Zusammenhaltendes, Beurteilungsfrage zu finden – denn das ist ja leicht genug –, als vielmehr, sie immer im Auge zu behalten oder doch, wenn wir abgebogen sind, wenigstens zurückzuschauen, damit uns nicht, während wir nach Beifall haschen, die Waffen aus den Händen fallen."[127]

Nicht das harmlos sanfte Spiel der *egressio* ist hier im Blick, sondern die Gefahr, aus dem Feld der Redeschlacht („[...] ne [...] arma excidant") ins Ungeordnete zu stolpern. Das Phänomen der Abweichung erscheint unter der Bezeichnung *digressio* als Problem der Redeordnung, nicht als Mittel, sie angenehmer zu machen. Das Problem erscheint wieder[128] in dem Cicero-Zitat, das innerhalb der Diskussion der Redefiguren und ihrer Absetzung von den Tropen angeführt wird[129]; es geht dort um die Wirkung nicht nur des Verweilens und der Veranschaulichung eines Gegenstands, sondern auch, im Zitat, der Knappheit:

> „et huic contraria saepe percussio est et plus ad intelligendum quam dixeris significatio et distincte concisa brevitas et extenuatio, et huic adiuncta inlusio, a praeceptis Caesaris non abhorrens, et ab re digressio, in qua cum fuerit delectatio, tum reditus ad rem aptus et concinens esse debebit [...]."

> „Umgekehrt wirkt oft der *treffende Ausdruck*, und die *Kennzeichnung*, die mehr bedeuten will, als man sagt, sowie die klar abgemessene *Kürze* und die *Verkleinerung*, hiermit verwandt wieder die *Verspottung* ganz so wie sie Caesar behandelt hat, und das *Abschweifen* vom Thema, wonach man, wenn es seinen entspannenden Zweck erfüllt hat, in passender und harmonischer Weise die *Rückkehr* zum Thema finden muß [...]."[130]

Nicht nur die „delectatio", der „entspannende Zweck", steht im Blick wie bei der *egressio*, sondern ebenso das Problem, den „reditus ad rem", die „Rückkehr zum Thema", finden zu können, und damit die Gefahr des Ordnungsbruchs. Ein weiteres Mal erscheint die *digressio* in die Perspektive des Bruchs – und damit in den Gegensatz zum sanften Gleiten der *egressio* – gestellt, wo die Gedankenfigur der Aposiopese genannt wird, die Figur des Abbrechens der Rede.[131]

> „in quo est et illa, si tamen inter schemata numerari debet, cum aliis etiam pars causae videatur, digressio [...]."

> „Hierhin gehört auch die Form der Abschweifung, wenn sie denn zu den Figuren gezählt werden darf, während sie anderen sogar als ein eigener Teil der Rede erscheint [...]."[132]

Auch die *digressio* erhält die Qualität des Abbrechens zugeschrieben; wiederum zeigt sich ein Indiz ihrer Neigung zur Divergenz, zum Bruch mit der Ordnung der

---

127 III 11, 26; *Io I*, S. 400, S. 401.
128 Nicht im Blick ist das Problem in der Nennung der *digressio* in IV 2, 19; *Io I*, S. 442, S. 443.
129 Siehe IX 1, 4-7 und 13; *Io II*, S. 250 f., S. 251 f. und S. 254, S. 255.
130 IX 1, 28; *Io II*, S. 260 f., S. 261 f.
131 Z. B.: „‚Für unser aller – doch ich wage es nicht, den Satz zu Ende zu bringen.'" IX 2, 54; *Io II*, S. 292, S. 293.
132 IX 2, 55; *Io II*, S. 292, S. 293.

00041672

Rede. Schließlich ermahnt eine Passage über den Nutzen der Geschichtsschreibung als Quelle für die Rede dazu, bei „digressionibus" Maß zu halten.

> „adde quod M. Tullius ne Thucydiden quidem aut Xenophontem utiles oratori putat, quamquam illum ‚bellicum canere', huius ore ‚Musas esse locutas' existimet. licet tamen nobis in digressionibus uti vel historico nonnumquam nitore, dum in his, de quibus erit quaestio, meminerimus, not athletarum toris, sed militum lacertis opus esse, nec versicolorem illam, qua Demetrius Phalereus dicebatur uti, vestem bene ad forensem pulverem facere."
>
> „Man nehme hinzu, daß M. Tullius nicht einmal Thukydides oder Xenophon als nützlich auch für den Redner ansieht, obwohl er von dem ersteren meint, ‚er schmettere die Kriegsfanfare', von dem anderen, durch seinen Mund ‚hätten die Musen gesprochen'. Dennoch ist es uns gestattet, in Exkursen zuweilen auch von der Pracht des Geschichtsschreibers Gebrauch zu machen, wenn wir nur an den Stellen, um die es in der Untersuchung geht, daran denken, daß nicht die Muskelwülste von Athleten, sondern die kräftigen Arme von Soldaten am Platze sind, und daß die farbenprächtige Tracht, deren sich Demetrius von Phaleron bedient haben soll, im Staub auf dem Forum sich nicht gut macht (nicht viel ausrichten kann)."[133]

Die „Arme von Soldaten" entsprechen dem Geschichtsbild, das in historischen Exkursen zum Ausdruck kommen soll; sie markieren aber auch die Forderung nach rhetorischer Beschränkung auf gleichsam militärische Zucht statt des muskelstrotzenden Überschwangs einer ausschweifenden Rede. Immer wieder ist in der *Institutio oratoria* mit dem Begriff der *digressio* die Gefahr verknüpft, der Anschluß des Exkurses an die Redeordnung und an die *causa*, die Sache, könne verloren gehen – und damit die geplante Wirkung der Rede.

Es scheint, daß in der *Institutio oratoria* am Begriff *egressio* das Phänomen der Abweichung in der Perspektive der sanften, harmlosen, anschmiegsamen und formbaren Redeerweiterung durchgespielt wird, während dasselbe Phänomen unter dem Begriff *digressio* in seiner Bedrohlichkeit, Eigenwilligkeit und Divergenz erscheint. Der Begriff *egressio* bezeichnet nicht nur den Aspekt des Sich-Anschmiegens der Abweichung an die Ordnung; der Begriff erhält auch selbst diese Qualität. Seine eigene Anschmiegsamkeit geht so weit, daß er im Verlauf der *Institutio oratoria* in unterschiedlich weiten Fassungen auftreten kann, ohne daß dies auf der Ebene der Systematik zu Komplikationen führen würde. Und die Formbarkeit des *egressio*-Begriffs macht es auch möglich, daß er im systematischen Abweichungskapitel IV 3 sowohl für die abgewiesene wie auch für die eigene Begriffsbestimmung der *Institutio oratoria* stehen kann.

Digressio dagegen ist der Konfliktbegriff. Wo er auftritt, ist er umstellt von Metaphern des Krieges („Waffen", „Soldaten"), der Auseinandersetzung um die Redeordnung. Er ist in IV 3 in den Übergang zwischen zwei Bestimmungen der Abweichung gestellt, der im Zeichen des *egressio*-Begriffs bruchlos erfolgen sollte, und macht aus diesem Übergang einen Bruch – nicht so sehr den Bruch zwischen zwei Auffassungen von Abweichung als vielmehr den Bruch in der pro-

---

[133] X 1, 33; *Io II*, S. 444, S. 445.

041672

blemlos scheinenden Herstellung des systematischen Verhältnisses von Ordnung und Abweichung.

Mit der Verdoppelung des Abweichungsbegriffs zu *egressio* und *digressio* stellt die *Institutio oratoria* zwei Typen der Abweichung heraus oder, wie sich bei etwas veränderter Perspektivierung sagen läßt, zwei verschiedene Hinsichten auf das Phänomen der Abweichung. Im Sinn der *egressio* erscheint das Abweichende nicht nur als plan- und beherrschbar, sondern gar, etwa durch angenehme Wirkung, als ordnungsdienlich; das Verhältnis zwischen Ordnung und Abweichung stellt in der *egressio*-Perspektive seinerseits eine Ordnung dar. Diese Ordnung zeigt sich, jeweils, im Text als dessen Textordnung. Ein geordnetes Verhältnis zwischen Ordnung und Abweichung bedeutet, daß die Abweichung in die Textordnung integriert wird. Im Sinn der *digressio* hingegen zeigt sich die Abweichung als Angriff auf die Ordnung, von der sie abweicht; als Gefährdung und Infragestellung der jeweiligen Text- und Redeordnung. Als *digressio* läßt die Abweichung nicht ohne weiteres eine Ordnung des Verhältnisses von Ordnung und Abweichung zu; sie bleibt ordnungsfeindlich und undomestiziert. Dabei braucht die *digressio* keineswegs nur destruktiv zu sein; vielmehr kann sie auf eigene, der gegebenen Ordnung allerdings nicht gehorchende, Weise kreativ wirken; sie kann den Text, dessen Ordnung sie stört, zu Sinnbewegungen veranlassen, die nicht seiner Ordnung entsprechen, ihr möglicherweise widersprechen, aber schließlich als Teil des Texts gefaßt werden müssen.

Als bedeutsam erscheint der doppelte Begriff von Abweichung, der sich in der *Institutio oratoria* nicht argumentativ, sondern aus den über den Text verstreuten Thematisierungen des Phänomens herausstellt, auch deshalb, weil er über die explizite Systematisierung der Abweichung in den Rhetoriken hinausgeht. Die systematischen Darstellungen der *scientia bene dicendi* von Cicero bis Lausberg und darüber hinaus nennen stets die Abweichung vom Typus der *egressio*; sie ist als Teil der Ordnung in das rhetorische System integrierbar und wird entsprechend thematisiert.[134] Die *digressio* dagegen, verstanden als widerspenstiges, ordnungsgefährdendes oder gar ordnungszersetzendes Phänomen bleibt ausgespart. In Quintilians *Institutio oratoria* wird das ausgesparte Phänomen sichtbar, es drängt in den Text, macht sich als Möglichkeit und Gefahr bemerkbar. Die rhetorische Tradition, wiederum von Cicero bis Lausberg und darüber hinaus, öffnet sich der ordnungsgefährdenden Abweichung nicht; vielmehr benützt – überträgt – sie den Namen, der die *Institutio oratoria* ihr verleiht, um die andere, ordnungskonforme

---

134 Die Beherrschung der Affektwirkungen, die die Abweichung entfaltet, und damit der Abweichungen selbst, läßt sich als Frage der rhetorischen ‚Moral' verstehen: „Als ein System von ‚Regeln' ist die Rhetorik von der Zweideutigkeit des Wortes durchdrungen: Sie ist sowohl ein Lehrbuch mit Anleitungen, als auch ein Gesetzbuch, ein Corpus moralischer Vorschriften, deren Rolle darin besteht, die ‚Abweichungen' der emotionsgeladenen Sprache zu überwachen (das heißt zu erlauben und zu beschränken)." Roland Barthes, *Die alte Rhetorik*. In: R. B., *Das semiologische Abenteuer*. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt a. M. 1988, S. 15-101, dort S. 17.

00041672

Abweichungstypus zu bezeichnen: Die klassische Bezeichnung für die in das rhetorische System integrierte, ordnungsdienliche Abweichung ist, vor und nach Quintilian, nicht *egressio*, sondern *digressio*.[135]

Die beiden Perspektivierungen der Abweichung, die die *Institutio oratoria* herausstellt, sind stets zu bedenken, wenn nach der Konstitution von Ordnung und nach dem Phänomen der Abweichung gefragt wird, sei es durch einen Text oder eine Lektüre. Auch in der Weise, wie die *Institutio oratoria* selbst das Problem der Abweichung behandelt, ist, wie sich gezeigt hat, die doppelte Perspektivierung des Phänomens am Werk. Der ordnungskritische, aggressive Abweichungsbegriff der *digressio* steht im Zentrum der Quintilianschen Definition der Abweichung, die auf den ordnungsdienlichen, der Ordnung eingepaßten Abweichungsbegriff der *egressio* zielt, und läßt diese Definition und Reduktion der Abweichung als textlich harmloses Phänomen nicht auf sich beruhen. Er meldet sich genau dort, wo die Harmlosigkeit und Beherrschbarkeit der Abweichung, damit des Texts überhaupt, etabliert werden soll, und unterläuft dieses Unterfangen.

Sichtbar wird dabei das Problem der Etablierung und Behauptung der textlichen Ordnung, und zwar nicht nur der jeweils praktisch herzustellenden Ordnung einer Rede, sondern auch der systematischen Ordnung der *Institutio oratoria* selbst. Für die *Institutio oratoria* erscheint die Unschärfe ihrer Randregion, ihrer Abgrenzung gegen das, was sie als Abweichung in ihre Systematik zu integrieren sucht, als konstitutiv: zum einen darin, daß sie, systemintern, den Abweichungsbegriff gegenüber der zitierten vorherrschenden Meinung lockert und dies im Dunstkreis dieser Unschärfe vollzieht; zum andern darin, daß im Punkt, wo Quintilians Abweichungsbegriff eingeführt wird, wo sich also seine Ordnung gegen das von ihr Abweichende definiert, durch das digressive Auftreten des Begriffs der *digressio* der Gestus der Setzung dieser Ordnung sichtbar wird und darin so etwas wie das Moment der notwendigen Willkür und Ordnungslosigkeit dieser Setzung. Vordergründig greift diese Setzung auf andere Ordnungen zurück, wie sie in IV 3, 1 erörtert werden, eigentlich aber ist sie auf den Zustand vor den Ordnungen verwiesen, auf die bloße *voluptas dicendi*; dieser Zustand scheint auf im Auftreten des Begriffs der *digressio* inmitten der Bestimmung des *egressio*-Begriffs in IV 3, wo die eigene Abweichungstheorie von der bestehenden Auffassung abgesetzt werden muß, von dieser also abweicht und für einen Moment außerhalb der Ordnung überhaupt steht, damit auch außerhalb jedes Verhältnisses von Ordnung und Abweichung. Nach diesem Moment kann ein bruchloses Gleiten von der einen zur anderen Auffassung, von der einen zur anderen Ordnung nicht mehr behauptet werden. Die Bestimmung der Abweichung scheint ein systematisches Problem der Bestimmung von Ordnung zu sein. Daß dieses Problem sich im einzelnen Text als sinnproduktiv erweisen kann, hat sich an der *Institutio oratoria* gezeigt; es bleibt weiterhin zu bedenken.

---

[135] Quintilians doppelte Begriffsverwendung bringt also das systematische Problem überhaupt erst zur Sichtbarkeit, indem es die Differenz der Typen benennbar macht.

041672

II RHETORIK UND POETIK: MARTIN OPITZ

00041672

041672

1 RHETORIK UND POETIK

Die klassische Rhetorik, die in Quintilians *Institutio oratoria* ihre umfassendste systematische Darstellung gefunden hat, ist in ihrem praxisbezogenen Kern eine Texttheorie, ausgearbeitet in der Perspektive der Redeherstellung. Nicht die Theorie einzelner oratorischer Wirkungsweisen, nicht die Lehre der Tropen und Figuren, sondern die Lehre von der Herstellung von Texten, von größeren, in sich geschlossenen Rede- und Sinneinheiten, damit die Theorie der Rede- und Textordnung ist als integrierendes Kernstück der Rhetorik zu verstehen. Diese Theorie hat Textaufbau und Aussageverknüpfung zum Gegenstand, im weiteren Sinn erst bezieht sie die Gestaltung von Tropen und Figuren als Elementen der Herstellung einer textlichen Ordnung ein. Die rhetorische Theorie der Textordnung gründet in der Bestimmung der Redeteile, die *inventio* und *dispositio* verknüpft[1], und findet in der *dispositio* ihre Ausgestaltung.

Die Einwirkung der klassischen Rhetorik auf die Literaturtheorie der frühen Neuzeit hat die produktionsästhetische Ausrichtung der Poetiken der Renaissance und des Barock wesentlich bestimmt; die klassische Rhetorik hat diesen Poetiken das theoretische Vokabular wie das Verständnis von Text und Textherstellung vermittelt.[2] Wie die Rhetorik handeln die Poetiken der Renaissance und des Barock von der Herstellung von Texten. Wenn die Rhetorik als Strukturierungs- und Theoriebildungsmuster diese Poetiken fundiert, ist zu erwarten, daß auch die Textordnungstheorie als integrierender Kern der Rhetorik in die theoretische Rede von der Poesie übertragen wird. Wie auch immer die Funktion von Literatur im einzelnen bestimmt wird – was Literatur sein oder leisten soll, muß sich, in der Perspektive einer rhetorisch begründeten Poetik, in der Ordnung des poetischen Texts zur Darstellung bringen. Rhetorisch fundierte Poetik läßt sich deshalb in ihrem Kern als Theorie der literarischen Textordnung und ihrer Herstellung verstehen; diesem Kern sind die Aspekte von Form, Stoff und Funktion von Literatur zugeordnet. Die Übertragung der rhetorischen Textordnungstheorie, der rhetorischen Begrifflichkeit und Sichtweise auf die Literatur bleibt allerdings nicht ohne Veränderung für die übertragenen Elemente. Zu sehr unterscheiden sich die Rede- und Textbedingungen der Literatur – auch der rhetorisch bestimmten Literatur – von den Bedingungen rhetorischen Redens innerhalb seiner traditionellen Gegenstandsbereiche und Redegattungen. Dieser Sachverhalt läßt sich am Element der Textordnung nachzeichnen.

---

[1] Vgl. die Ausführungen zu dieser Lokalisierung der Textordnungstheorie bei Quintilian oben in Teil I im Abschnitt „Theorie der Abweichung".

[2] Grundlegend für die Erschließung der Poetik des Barock ist die 1966 erschienene Studie von Joachim Dyck, *Ticht-Kunst. Deutsche Barockpoetik und rhetorische Tradition*. 3., ergänzte Aufl. Tübingen 1991; ebenso grundlegend für die neuere Erforschung der Rhetorik des Barock: Wilfried Barner, *Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen*. Tübingen 1970.

00041672

In der Poetik stehen die Dinge, was die Textordnung betrifft, in einem wesentlichen Punkt anders als in der Rhetorik. Diese hat Texte im Blick, die ihren Gegenstand – ihre *causa* – begrifflich-argumentativ bearbeiten und mitteilen, das heißt: die ihre *propositio* durch eine *argumentatio* untermauern, etwa eine strittige Behauptung mittels überzeugender Argumente zu bekräftigen und in einer *conclusio* als bewiesene These zu präsentieren suchen. In der Abfolge *propositio – narratio – argumentatio – refutatio – conclusio* hat die *narratio* die Funktion der Sachverhaltsschilderung, von der aus die *argumentatio* ihren Gang nehmen kann; zum Schluß aber, das heißt: zur *conclusio*, führt die begriffliche, also unmittelbar rational prüfbare *argumentatio*, nicht die *narratio*, die in dienstbarer Stellung zur *argumentatio* steht. In der rhetorisch gebildeten Literatur hingegen, die, eben als rhetorische, das Muster *propositio – narratio – argumentatio – refutatio – conclusio* implizit beibehält, ist das Verhältnis zwischen den Textkomponenten *propositio* und *conclusio* ein mittelbares, da die *propositio*, wenn sie überhaupt explizit formuliert wird, nicht in argumentierender Rede begrifflich begründet, sondern ‚lediglich' durch eine unbegriffliche Erzählung veranschaulicht und vermittelt wird.[3] Die poetische *narratio* erhält damit die Funktion, die in der rhetorischen Rede der durch die *narratio* eingeleiteten *argumentatio* zukommt. Das heißt, daß das argumentative Moment im erzählenden Gestus verschwimmt, also aufhört, begrifflich-argumentativ zu sein.

Die Verlagerung des Textschwerpunkts hin zur poetischen *narratio* und die damit einhergehende Verschiebung der Redeweise haben Folgen für die Textordnungstheorie. Diese kümmert sich im Bereich der Poesie um Fragen wie Handlungsführung, Bildfolgen und ähnliches, und sie tut dies in gattungsspezifisch differenzierender Perspektive. Aber sie strukturiert die poetischen Stoffe nicht nur auf Handlungs- und Bilderlogik hin, sondern auch auf die Möglichkeit der jeweiligen Textordnung, eine in der (hypothetischen) *propositio* aufgestellte These, Lehre oder Aussage narrativ oder bildhaft zu vermitteln. Die Textordnungstheorie hat also zu bedenken, daß die Textordnung im Fall der Literatur ein Doppeltes sicherstellen muß: zum einen die Verständlichkeit und Wirksamkeit des Erzählten oder Dargestellten selbst, zum andern die Durchlässigkeit der *narratio* auf die *propositio* hin, das heißt: die Überwindung der Mittelbarkeit der nichtargumentativen *narratio* zugunsten ihrer erst durch die Rezeption zu bewerkstelligenden begrifflichen Einsichtigkeit oder auch ihres zwar unbegrifflich bleibenden, aber dennoch im Sinn der *propositio* tätigen Einwirkungsvermögens auf das Publikum.

---

[3] Der rhetorischen Tradition verhaftet zeigt sich insbesondere die barocke Lyrik, die bisweilen mit expliziter *propositio* und *conclusio* arbeitet und die beiden Elemente mit einer die *argumentatio* ersetzenden *narratio* von der Art der Illustration verbindet. Vgl. Urs Herzog, *Deutsche Barocklyrik. Eine Einführung*. München 1979, S. 89-105. Zur Bedeutung der rhetorisch-literarischen Topik für die Barocklyrik vgl. Dyck, *Tichtkunst*, a. a. O., S. 40-65.

041672

In der Literatur trägt die *narratio* auf ihre Weise – und in den Strukturen ihrer jeweiligen Textordnung – die Sinnlast, die im rhetorischen Text der *argumentatio* aufgebürdet ist. Im Unterschied zur rhetorischen *argumentatio* muß die poetische *narratio* hinsichtlich ihrer *propositio* nicht in ihrer Begrifflichkeit bedacht und erwogen, sondern als bildhaft verstanden und in ihrer Bildhaftigkeit allererst gedeutet oder unbegrifflich-erlebnishaft wahrgenommen werden. Das ist der Zugang, den die poetische *narratio* zum Gehalt ihrer *propositio* eröffnet, und nur sie eröffnet einen Zugang zu ihr. Damit erhält die *narratio* in der Literatur einen grundlegend anderen Stellenwert als in der Rhetorik. Dieser andere, höhere Stellenwert, den die *narratio* in der Literatur besitzt, impliziert Veränderungen in der Struktur der Texte, die sowohl die Textordnungsfrage wie die Geltung der Struktur berühren. Dem höheren Stellenwert der poetischen *narratio* entspricht zum einen eine unvergleichlich viel weitere Ausdifferenzierung der narrativen Gestaltungsmöglichkeiten und Textordnungsverfahren und damit eine Veränderung in der Funktion und Gewichtung rhetorischer Textelemente. Zum andern verschiebt sich das Verhältnis der narrativ geleisteten Sinnkonstitution zur Sinnvorgabe der *propositio*; deren Sinnautorität läuft Gefahr, demontiert und von Sinnbewegungen der *narratio* verdrängt zu werden. Diese beiden Veränderungen werden im folgenden erörtert.

Wenn in einer rhetorisch orientierten Poetik Elemente der rhetorischen Begrifflichkeit auf poetische Texte übertragen und angewandt werden, können sich die Funktion wie die Gewichtung dieser Elemente wesentlich verändern. Dies sei nicht anhand einer Barockpoetik, sondern anhand des Werks jenes Philologen gezeigt, der zur erneuerten Aufmerksamkeit auf die Bedeutung der Rhetorik für die Literaturwissenschaft der letzten Jahrzehnte Wesentliches beigetragen hat, indem er Rhetorik systematisch als literarisches Redeorganon darstellt: Heinrich Lausberg mit seinem *Handbuch der literarischen Rhetorik* und seinen *Elementen der literarischen Rhetorik*.[4] Gerade weil diese Kompendien Rhetorik – wenn auch in oft kritisierter technizistischer Verkürzung – in die Perspektive der Literatur stellen, eignen sie sich für die hier beabsichtigte Darstellung: Sie eröffnen die Möglichkeit, begriffliche Konsequenzen zu ziehen, die sie selbst teilweise nur erst andeuten. Die Veränderung der Bedeutung rhetorischer Begriffe soll am Beispiel des Phänomens der Abweichung gezeigt werden, und zwar an seinem Erscheinen innerhalb der *elocutio*, also am Beispiel der *aversiones*, jener Abweichungsfiguren, die bei Lausberg traditionsgemäß bei den *figurae in verbis coniunctis*, dort bei den Gedankenfiguren aufgeführt werden. Die Erörterung dieses Beispiels erfolgt an den *Elementen der literarischen Rhetorik*, weil diese die Typen der *aversio* systematisch in einem zusammenhängenden Überblick

---

[4] Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. München 1960; Heinrich Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik. Eine Einführung für Studierende der klassischen, romanischen, englischen und deutschen Philologie*. 5. Aufl. München 1976.

00041672

darstellen[5], während das *Handbuch der literarischen Rhetorik* an verschiedenen Stellen auf die Abweichungsfiguren zu sprechen kommt.[6]

Lausbergs *Elemente der literarischen Rhetorik* haben ihren Ansatzpunkt nicht in einer spezifischen Bestimmung literarischer Textkonstruktion, sondern in dem für jede Schulrhetorik als ursprünglich gesetzten, zunächst gänzlich außerliterarisch zu sehenden Moment der Redesituation. Die Redesituation ist es, in der eine Rede gelingen muß, auf die sie sich bezieht und die sie gestaltet. Die Abweichungen, die ein Text enthalten kann, werden bei Lausberg entsprechend auf die Redesituation bezogen:

> „Die *aversio* (*μετάβασις*) im weitesten Sinne ist eine Änderung der Perspektive des Rede-Vorgangs hinsichtlich der drei Bestandteile der Rede-Situation: hinsichtlich des Redners, des Redegegenstandes, der Zuhörer."[7]

Abweichung wird im Blick auf die Redesituation als Abwendung definiert. Es werden drei Typen von *aversiones* unterschieden: die *aversio ab oratore*, die *aversio a materia* und die *aversio ab auditoribus*. Alle drei Abweichungstypen verändern ihre Funktion, wenn sie von der rhetorisch gestalteten Redesituation in das Bezugssystem eines literarischen Text transponiert werden.

Die *aversio ab oratore* meint in der rhetorischen Rede eine vorübergehende fiktive Übertragung der Rede auf andere Personen. Der Redner spricht als ein anderer:

> „Die Abwendung des Redenden von sich selbst besteht in der *sermocinatio* [...]; der Redner legt, obwohl nur er selbst redet, seine Rede anderen Personen in direkter Rede in den Mund und ahmt dabei auch deren charakteristische Redeweise [...] nach [...]."[8]

Diese Übertragung der Rede auf eine andere Person kann als „dialoglose Rede"[9] vorgetragen werden, indem der Redner beispielsweise aus einem Brief einer anderen Person vorliest; sie kann als Dialog zwischen vorgestellten Personen auftreten (auch als Dialog zwischen dem Redner und einer vorgestellten Person; in der Literatur etwa als Gespräch des Dichters mit der Muse); schließlich kann sie die Gestalt eines Selbstgesprächs des Redners aufweisen.[10] In der rhetorischen Rede

---

5 Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*, a. a. O., S. 142-145 (§§ 431-443). Die zusammenhängende Darstellung der Abweichung innerhalb der *elocutio* schlägt, theoretisch freilich nicht unproblematisch, den Exkurs, die herkömmliche *digressio*, den Figuren statt den Redeteilen zu.

6 Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, a. a. O., S. 377-379 (§§ 762-765: zur *apostrophe* im engeren Sinn der Abwendung vom Publikum), S. 422 f. (§§ 848-851: zur *aversio* im allgemeinen). Die *sermocinatio*, die Fingierung von Äußerungen anderer Personen (S. 407-411; §§ 820-825), wird im *Handbuch* nicht zu den *aversiones* gezählt, anders als in den *Elementen*. Zur *digressio* als Redeteil siehe S. 187 f. (§§ 340-342).

7 Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*, a. a. O., S. 142 (§ 431).

8 Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*, a. a. O., S. 142 f. (§ 432).

9 Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*, a. a. O., S. 143 (§ 432).

10 Wenn das Selbstgespräch des Redners eine *aversio ab oratore* sein soll, muß das heißen, daß der Redner, wenn er mit sich selbst spricht, aus der Rolle des Redners heraustritt, das heißt: vorgibt, außerhalb der Redesituation zu stehen. Das kann er etwa in

0041672

erhält die solcherart ausgefaltete *sermocinatio* den Status der Abweichung. In der Literatur hingegen kann ihr dieser Status schlechterdings nicht zugeschrieben werden. Der Gestus der *aversio ab oratore* – der Redner legt seine Rede einer anderen Person in den Mund – ist vielmehr ein Grundgestus literarischer Textgestaltung. Der Autor von Erzählliteratur leiht seine Stimme einem Erzähler, der seinerseits die Personen der Erzählung zu Wort kommen läßt; im (aristotelischen) Drama sprechen überhaupt nur die *dramatis personae*; im Gedicht ist die Stimme des ‚Redners' auf eine lyrische Redeinstanz (‚lyrisches Ich'), gegebenenfalls auch auf weitere Figuren übertragen.

Mit dem Verhältnis von Orator-Rede und *aversio ab oratore*, also der *sermocinatio*, ist die elementare Tatsache der Verdoppelung der Redeinstanzen in der Literatur bezeichnet. Während in der rhetorischen Rede im Prinzip nur einer, nämlich der Orator, redet, wird im literarischen Text die Rede teilweise an Figuren delegiert.[11] Die *sermocinatio* ist eines der wesentlichen Gestaltungselemente literarischer *narratio*. Es hat deshalb wenig Sinn, die Figurenrede als Abweichung von der Rede des ‚Redners' zu bezeichnen. Erzählerrede und Figurenrede stehen nicht im Verhältnis von Ordnung und Abweichung zueinander. Sie bilden zusammen die literarische *narratio*.[12] Damit hat sich die Funktion der rhetorischen *aversio ab oratore* im literarischen Bereich grundlegend gewandelt; die Abwendung ist keine Abweichung mehr.

In Bezug auf die Ganzheit der poetischen *narratio* läßt sich allerdings wieder von Abweichungen reden. Es finden sich auf der Seite des ‚Redners' oder Erzählers – nicht auf jener der Figurenrede – Redemöglichkeiten, die als Abweichung von der *narratio* zu verstehen sind. Ein besonders deutliches Beispiel hierfür ist der Kommentar des auktorialen Erzählers.

Die abweichenden Redemöglichkeiten des poetischen ‚Redners' – also auch jene des Erzählerkommentars – lassen sich mit Hilfe des zweiten Typs von *aversio* beschreiben. Die *aversio a materia* – bei Lausberg mit dem Namen *digressio* belegt[13] – läßt sich nach den zwei Richtungen ihrer Hinwendung unterscheiden. Statt der Hauptmaterie wendet sich die Rede einer anderen Materie zu: entweder der Redesituation oder einer von der Redesituation verschiedenen Materie. Letztere kann die Rede selbst sein oder aber ein anderer Stoff als die Hauptmaterie[14]. In der Literatur ist hier zum einen der Erzählerkommentar zu lokalisieren, der sich

---

der Rolle des Zweifelnden tun, der zu sich selbst spricht und dabei die gegebene Redesituation ‚vergißt'.

11 Deren Reden unterliegen natürlich wie jene des Erzählers selbst wieder rhetorischer Gestaltung.

12 Im Fall des (aristotelischen, nicht des epischen) Dramas ist die Position der Erzählerrede als gegeben, aber stumm zu denken. In den Regieanweisungen des geschriebenen Texts läßt sich ihre Spur erkennen.

13 Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*, a. a. O., S. 143 f. (§§ 434-441).

14 In letzterem Fall spricht Lausbergs Rhetorik von „Exkurs": *Elemente der literarischen Rhetorik*, a. a. O., S. 144.

00041672

entweder auf die Erzählsituation – und allgemein: auf das Erzählen – oder auf das Erzählte bezieht, auf dessen Anlage, Gestaltung, Bedeutung, Aussage. Hier ist zum andern auch die Ausweitung der *narratio* auf Nebenerzählungen, Exkurse, anzusiedeln.

Schließlich meint die *aversio ab auditoribus* eine Hinwendung zu anderen – anwesenden oder abwesenden, realen oder fiktiven – Personen, Sachen, Erscheinungen und Abstrakta.[15] Zunächst ist bei dieser *aversio* – sie heißt *apostrophe* – festzuhalten, daß der literarische Text von vornherein nicht denselben Bezug zu den *auditoribus* hat wie eine rhetorische Rede. Der Bezug ist vermittelt, der literarische Text unspezifisch adressiert. Die Hinwendung zu den Zuhörern ist immer schon auf ein Rezeptionsangebot beschränkt; umso leichter fällt die *aversio* und damit die Hinwendung zu anderen Instanzen. Der Gestus der *apostrophe* ist im Bereich der Literatur auf beiden Kommunikationsebenen zu denken: auf jener des Erzählers wie auf der seiner Figuren. Der Erzähler selbst kann seine eigenen Figuren anreden, Götter und andere Instanzen anrufen; immer wieder kehrt er aber zu seiner Hauptadresse zurück, dem lesenden Publikum. Auf der Ebene der Figurenrede hingegen findet die *aversio ab auditoribus*, außer im illusionsbrechenden Spiel, lückenlos statt: die Figuren reden einander an, nicht die Leserschaft. Darin liegt die spezifische Doppelung der Adressiertheit des literarischen Texts: Als ganzer Text ist er an reale Leser gerichtet, aber die Dialoge, die er enthält, sind dezidiert anders adressiert, sie sind Apostrophen an fiktionsimmanente Empfängerpersonen, die per definitionem auf anderer Ebene stehen als Leser oder Zuschauer.[16] Auch die *aversio ab auditoribus* gestaltet im literarischen Text also andere Verhältnisse als in der rhetorischen Rede.

Wie das Beispiel der *aversiones* zeigt, sind die Bedingungen der Textordnung im literarischen Text andere als in der rhetorischen Rede. Es ist unter anderem die doppelte Rede- und Kommunikationsbeziehung des literarischen Texts, die jene Ordnungskonzepte verändert, welche die rhetorische Systematik beschreibt, und mit ihnen verändern sich auch die Konzepte des Verhältnisses von Ordnung und Abweichung. Dabei handelt es sich keineswegs nur um eine vordergründige Umlagerung der Relationen. Die beschriebene Veränderung der Konzepte von Ordnung und Abweichung weist deutlich die Tendenz auf, die Klarheit der Unterscheidung von Textordnung und Abweichung zu verwischen, die Konturen unscharf werden zu lassen. Das zeigt sich etwa bei der *aversio a materia* in dem Fall, wo sie, rhetorisch, als Hinwendung zur Redesituation zu verstehen ist. Diese *aversio* ist, literarisch, der Ort des Erzählerkommentars hinsichtlich der Erzählsituation. Die *aversio* reicht aber weiter: Der Gestus der literarischen Rede- und

---

15 Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*, a. a. O., S. 144 f. (§§ 442-443).

16 Diese – bisweilen irritierende – Adressatendoppelung ist beim aristotelischen Drama, wo ein vermittelnder Erzähler fehlt, radikal durchgeführt. Aber sie findet sich auch in der Prosa bisweilen beinahe ungebrochen, besonders deutlich beim Briefroman mit seinem Gestus der intimen Mitteilung.

041672

Textreflexion überhaupt läßt sich mit diesem Aversionsbegriff bezeichnen. Solche Reflexion kann bekanntlich auch ohne Anwesenheit und explizite Kommentierung eines auktorialen Erzählers geschehen; sie kann an Personen im Text delegiert werden oder durch metaphorische Verweisungen zustande kommen.[17] Sie kann diffundieren und dem einfachen Unterscheidungsmuster von *materia* und *aversio* entgleiten. Und insofern jeder literarische Text auf seine eigene Textlichkeit, seine immanenten Zeichenbeziehungen und -prozesse verweist, ist seine Reflexivität dem Muster von *materia* und *aversio* immer schon entglitten.

Ebenso liegt bei der *aversio a materia*, sofern die mit ihr einhergehende Hinwendung nicht die Rede- oder Erzählsituation meint, sondern andere Erzählstoffe, ein Verwischungspotential. Wo diese Hinwendung zu einer anderen als der Hauptmaterie nicht in einen Erzählerkommentar mündet, findet kein Wechsel im Redegestus – von erzählend zu kommentierend – statt; vielmehr bedeutet sie die Eröffnung einer zweiten oder Nebenebene der *narratio*. Wo aber verschiedene Ebenen der *narratio* nebeneinander bestehen, ohne daß die eine schon durch einen abweichenden Redegestus von der anderen geschieden wird, wächst die Möglichkeit, daß die verschiedenen Ebenen der *narratio* ihr hierarchisches Gefälle verlieren, bis es irgendwann kaum noch Sinn macht, die eine als Abweichung von der anderen zu sehen. Diese Verwischung der Konturen kann so weit führen, daß der eigentliche Erzählfaden durch die Folge der Abweichungen geknüpft wird.[18] Von rhetorischen Textordnungskonzepten hat sich eine solche Textgestalt so weit entfernt, daß sie kaum noch als Abweichung von ihr erscheint.

Am Beispiel eines rhetorischen Abweichungsbegriffs, der *aversio*, hat sich gezeigt, daß rhetorische Begriffe ihre Funktion und Bedeutung verändern, wenn sie in den Bereich literarischer Texte übertragen werden.[19] Besonders aufschlußreich an dieser Übertragung ist, daß sich in den Funktionsveränderungen – ausgerechnet eines Abweichungsbegriffs – eine Tendenz zur Auflösung des klar bestimmbaren Verhältnisses von Ordnung und Abweichung zeigt. Diese Tendenz legt die Frage nach der Leistung rhetorischer Begriffe und Muster für die literarische Sinnkonstitution nahe.

---

17 Vgl. beispielhaft die illusionsbrechenden Textkommentare der *dramatis personae* in Tiecks frühromantischen Dramen (*Der gestiefelte Kater*, *Die verkehrte Welt*) oder das Selbstreferentialitätsspiel in Cervantes' *Don Quijote*.

18 Das Paradebeispiel der europäischen Literatur ist Sternes *Tristram Shandy*. Der Roman inszeniert sogar die zwischen den fortgesetzten Exkursen immer wieder versuchte Rückkehr zur als ‚eigentlich' behaupteten *narratio* als Teil des Abweichungsspiels. Zur Erzählweise des *Tristram Shandy* siehe Wolfgang Iser, *Laurence Sternes „Tristram Shandy". Inszenierte Subjektivität*. München 1987, v. a. S. 72-115, zur Digression S. 90-104.

19 Einen Versuch zur Beschreibung von „Erzählfiguren" in rhetorischer Perspektive geben Jacques Dubois et al., *Allgemeine Rhetorik*. Übersetzt und hrsg. von Armin Schütz. München 1974, S. 280-325. Die Veränderung in Wirkung und Bedeutung der rhetorischen Formen bleibt hier allerdings unerörtert.

00041672

Die Aufgabe der Sinnkonstitution, die in der Literatur, rhetorisch gesprochen, der *narratio* zugemutet wird, bestimmt die Gestaltung von Textordnungen und ihren – tendenziell verminderten – Grad an Stabilität. Durch die Übertragung dieser Aufgabe an die *narratio* unterscheidet sich die literarische Art der Sinnkonstitution von der rhetorischen Art. Nicht die begriffliche Bewegung, die die *propositio* im Verlauf der *argumentatio* untermauert und in der *conclusio* bestätigt, ist Sache des poetischen Textes; nicht Schlußfolgerung, sondern Sinnerschließung; Gestaltung narrativer Verknüpfungen und poetischer Bilderfolgen, die in der Mittelbarkeit der Übertragung von Erzählung zu Begriff einen Zugang zur – zumindest implizierten – *propositio* eröffnen sollen.

Die Mittelbarkeit des Verhältnisses von begrifflicher *propositio* und poetischer *narratio* schafft nun aber die Möglichkeit, daß die *narratio* der Vorgabe einer *propositio* nicht mehr ohne weiteres gehorcht, daß die *narratio* nicht mehr fraglos auf eine *propositio* festlegbar ist. Die *narratio* erhält in der Mittelbarkeit ihres Verhältnisses zur *propositio* die Möglichkeit, sich gegenüber deren Sinnführungsanspruch zu verselbständigen, von ihm abzuweichen und eigene metaphorische oder narrative Wege zu gehen.

Diese Abweichung hat zur Folge, daß sich von der *narratio* nicht mehr ohne weiteres auf eine klare Textaussage – sie besetzt ja die Stelle der *propositio* – schließen läßt. Die *narratio* kann aus dem Verhältnis der Abhängigkeit von der *propositio* heraustreten, sie kann sich vom Zwang befreien, etwas eindeutig Bestimmtes – die als *propositio* formulierte oder formulierbare Textaussage – bedeuten zu müssen. Umgekehrt gesagt: Die Mittelbarkeit des Verhältnisses zwischen *propositio* und *narratio* kann heißen, daß die *propositio* eines Texts diffus wird, oder vielmehr: daß das Konzept eines starren Bedeutungs- und Hierarchieverhältnisses zwischen *propositio* und *narratio* ins Wanken kommt und fragwürdig wird. Dies wiederum heißt, daß ein literarischer Text sich einem vorangestellten Aussagekonstrukt nicht einfach unterordnen muß, sondern seine eigenen sinnproduktiven Bewegungen zu entfalten vermag. Der literarische Text gehorcht dann nicht mehr fraglos dem Anspruch einer *propositio*, einer inhaltlich bestimmten und bestimmenden, sich dem Text vorschreibenden Sinninstanz, sondern entfaltet sein Sinnpotential in den Prozessen seiner Sprache, seiner Erfindung und Gestaltung. Hier liegt der systematische Ort, an dem die Interpretierbarkeit und Interpretationsbedürftigkeit der Sprache des literarischen Texts die Fraglosigkeit einer in durchinstrumentalisierter Sprache vorgetragenen Aussagenkette ablöst. An diesem Punkt wird die rhetorisch motivierte Unterscheidung von *propositio* und *narratio* obsolet. Die Vieldeutigkeit, also Deutungsoffenheit, des literarischen Texts – längst ein *locus communis* der Literaturwissenschaft – läßt sich in den rhetorischen Kategorien von *propositio* und *narratio* nur noch so beschreiben, daß diese Kategorien in der Beschreibung verabschiedet werden.

Der literarische Text verliert, wo er die Sinnautorität der *propositio* preisgibt, auch jenes vorgegebene Orientierungszentrum, das der rhetorisch geplanten Rede und ihrer Textordnung zur Einheitlichkeit verhalf. Mit der Stabilität des Verhält-

041672

nisses zwischen *propositio* und – ihr dienstbarer – *narratio* vermindert sich auch die Stabilität der durch das rhetorische Strukturierungsmuster bestimmten Textordnung. Umso stärker stellt sich die Frage nach den Kriterien einer Theorie der Ordnung poetischer Texte. Wie ist poetologisch von Textordnung und damit von Abweichung zu reden? Diese Frage ist, historisch, an jener Stelle besonders interessant, wo die Rhetorik als explizite Leit- und Beschreibungsinstanz der Poetik auftritt. Wie weit kann Rhetorik als Beschreibungsinstanz für die Poetik deren Textordnungsfragen konkretisieren und klären? Was geschieht mit der Poetik (und der Poesie), was mit der Rhetorik, wenn letztere als theoretische Instanz der ersteren fungiert?

In diesen Fragehorizont läßt sich die Beschäftigung mit der Poetik des Barock stellen. Die Regelpoetiken des 17. und 18. Jahrhunderts sind darauf angelegt, die Macht der *propositio* über die literarische *narratio* zu sichern; die Sicherung hat sich literarhistorisch als nur beschränkt haltbar erwiesen. Der erste dieser poetologischen Sicherungstexte ist Gegenstand der vorliegenden Studie. Eine Lektüre von Opitz' *Buch von der Deutschen Poeterey* geht in den folgenden Abschnitten der Frage nach der poetologischen und der poetischen Konstitution von Ordnung und Abweichung nach. Opitz' Text entfaltet sich – im Anschluß an die Poetiken der Renaissance – systematisch im Medium der Rhetorik. Zu fragen ist, wie der Text den integrierenden Kern der rhetorischen Poetik, die poetische Textordnungstheorie, gestaltet. Zu fragen ist weiter, wie er das Phänomen der Abweichung in den Blick nimmt, und welche Rolle die Abweichung für die Theorie der Textordnung und für deren Konstruktion spielt.

00041672

2 OPITZ' *BUCH VON DER DEUTSCHEN POETEREY*

„SO viel ist es / was ich von vnserer Poesie auffsetzen wollen. Wiewol ich keinen zweiffel trage / es sey noch allerseits eines vnd das andere zue erinnern / welches nicht weniger notwendig seyn mag / als etwas von denen sachen / derer ich erwehne. Es kan auch wol sein / das mir in dem eilen (denn ich vor fünff tagen / wie meine freunde wissen / die feder erst angesetzt habe) diß vnd jenes mag einkommen sein / das entweder gar außengelassen / oder ja im minsten verbeßert solte werden."[20]

Textordnung und Abweichung

Die barocke Regelpoetik hat in Martin Opitz' *Buch von der Deutschen Poeterey* ihren unbezweifelten Leittext. 1624 entstanden und publiziert, ist Opitz' Poetik rasch normsetzend geworden nicht nur für den von ihr geregelten Bereich literarischer Produktion[21], sondern, in Machart und Aussage, ja bis in den Wortlaut hinein, auch für die in den folgenden Jahrzehnten in Fülle erscheinenden poetologischen Regelwerke. Die Bereitstellung einer ausführlichen Formenlehre zuhanden der dichterischen Produktion in deutscher Sprache hatte eine praktisch wie theoretisch derart weitreichende normative Wirkung, daß es keine Übertreibung ist, das *Buch von der Deutschen Poeterey* als einen der Begründungstexte der neuzeitlichen deutschsprachigen Literatur und der Wissenschaft von ihr zu bezeichnen.[22]

Dabei entfaltet dieser Leittext, der mit seinen gerade 80 Seiten[23] erheblich kürzer ist als die meisten seiner poetologischen Nachfolgetexte, keineswegs eine vollständige Systematik der Beschreibung und Bestimmung von Literatur – auch nicht des-

---

[20] Zitiert wird nach der Kritischen Ausgabe. Marin Opitz, *Buch von der Deutschen Poeterey*. In: M. O., *Gesammelte Werke. Kritische Ausgabe*. Hrsg. von George Schulz-Behrend. Bd. 1 ff. Stuttgart 1968 ff. (4 Bde. sind erschienen). Bd. 2: *Die Werke von 1621 bis 1626. 1. Teil.* 1978 (Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart, 300), S. 337-416. Der Text der Ausgabe wird mit dem Kürzel „*BDP*" und der Nennung der Seitenzahl zitiert. Das Motto stammt aus dem die Poetik abschließenden VIII. Kapitel; *BDP*, S. 408.

[21] Das heißt: für die dichterische Produktion in gebundener Rede, nicht aber für die Prosadichtung, also auch nicht für den Roman.

[22] Zu Opitz' Leben und Werk siehe Marian Szyrocki, *Martin Opitz*. 2., überarbeitete Aufl. München 1974; zu Poetik und Dichtung S. 57-73. Siehe auch Klaus Garber, *Martin Opitz*. In: Harald Steinhagen, Benno von Wiese (Hrsg.): *Deutsche Dichter des 17. Jahrhunderts. Ihr Leben und Werk*. Berlin 1984, S. 116-184; Wilhelm Kühlmann, *Martin Opitz. Deutsche Literatur und deutsche Nation*. Herne 1991.

[23] So viele Seiten zählt der Text in der *Kritischen Ausgabe*. Die Erstausgabe war nicht paginiert. Vgl. den Textkommentar in der *Kritischen Ausgabe*, a. a. O., S. 332.

041672

sen, was im 17. Jahrhundert als Poesie gilt. Der Anspruch auf Vollständigkeit der Systematik wäre als von außen an das *Buch von der Deutschen Poeterey* herangetragene Forderung abzuweisen, wenn es diesen Anspruch nicht selbst wecken und zugestehen würde, indem es sich eine systematische Ordnung gibt, deren Vollständigkeit und Stringenz in jahrhundertealter Tradition fraglos geworden ist. Der Text baut seine Systematik nach dem Muster der Schulrhetorik auf; er gliedert seine Darstellung nach den Bereichen *inventio*, *dispositio* und *elocutio*[24] und etabliert damit ein bekanntes, anerkanntes und als vollständig geltendes Textordnungskonzept für seine Gegenstandsdarstellung. Die mit diesem Ordnungskonzept implizierte Vollständigkeit der Gegenstandserörterung ist nun aber in Opitz' Poetik nicht gegeben; sie gehorcht, wie näher zu zeigen sein wird, der von ihr selbst eingeführten Ordnungsvorgabe nur bedingt. Oder anders gesagt: Sie gestaltet sie um.

Zunächst aber erscheint das *Buch von der Deutschen Poeterey* als umsichtig aufgebaute Lehre von der Anwendung der Vielfalt poetischer Formen und Figuren in der deutschen Poesie. In zwei Kapiteln führt Opitz' Poetik aus, was Poesie insgesamt sei: in einem Kapitel über den Zweck, zu dem die Poesie erfunden worden sei (II. Kapitel), und einem Kapitel, das die Poeten gegen Vorwürfe verteidigen soll (III. Kapitel); die Verteidigung erfolgt mit den Mitteln des vorgängig abgesicherten Verständnisses von Poesie und bringt dieses in wichtigen Punkten an den Tag. Dann wendet sich die Poetik den Besonderheiten der Dichtung in deutscher Sprache zu. Deren Behandlung hebt mit einer Art Existenznachweis der deutschen Dichtung an (IV. Kapitel), dem sich eine allgemeine Liste der Gattungen anschließt, die durch den (performativen) Akt ihrer Bezeichnung als „zuegehör der Deutschen Poesie"[25] von der allgemeinen auf die deutsche Literatur übertragen werden (V. Kapitel). Das Ergebnis dieser Übertragung ist eine implizite Rückübertragung: Die deutsche Literatur, wird statuiert, hat Teil an den großen Formen der allgemeinen, das heißt insbesondere: der griechischen, lateinischen und französischen Literatur und damit am Status dieser Literaturen selbst.[26] Das VI. Kapitel

---

[24] Das Schwergewicht des *Buches von der Deutschen Poeterey* liegt auf der *elocutio* und damit im Bereich der *verba*, nicht der *res*: Opitz' vordringliche Absicht ist es, eine Darstellung der sprachlichen Einzelformen zu geben. Gleichwohl sind auch *inventio* und *dispositio* – erstere bei Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*, a. a. O., der Bereich der *res* (§ 40), zweitere sowohl der *res* wie der *verba* (§ 46) – mit gegenwärtig; sie bilden sozusagen den allgemeinen literaturtheoretischen Teil von Opitz' Poetik, zugleich den Ort der Schwankungen ihrer Systematik.

[25] *BDP*, S. 359.

[26] Diese Rückübertragung ersetzt im ganzen *Buch von der Deutschen Poeterey* eine explizite Auseinandersetzung mit dem Verhältnis der deutschen zur klassischen, mithin maßstabsetzenden, Literatur und damit eine Argumentation zugunsten der Zugehörigkeit der deutschen Dichtung zur allgemeinen Literatur: Opitz' Poetik reklamiert die allgemeinen poetischen Gattungen und Formen für die deutsche Literatur; dadurch, daß sie auch für die deutsche Dichtung gelten, gewinnt diese von selbst Anschluß an die allgemeine Literatur. Vgl. hierzu den Schluß von Kapitel III, *BDP*, S. 354. – Daß eine Poetik, die regelrechtes Dichten in deutscher Sprache begründen will, sich mit einer solchen impliziten und indirekten Zuordnung begnügt, ist immerhin erstaunlich.

00041672

erörtert die Auswahl und Verknüpfung von Wörtern sowie den poetischen Gebrauch von Bildern und nennt die drei klassischen Stilarten. Dieses Kapitel fordert insbesondere die Verwendung des Hochdeutschen und weist Dialektformen ebenso ab wie Lehnwörter aus anderen Literatursprachen. Der ausführlichste Teil der Poetik befaßt sich mit der Beschreibung der Reim-, Vers- und Gedichtformen, die in der deutschen Poesie Gültigkeit haben sollen (VII. Kapitel). Das Schlußkapitel (VIII. Kapitel) bringt praktische Übungsanweisungen für Poeten und postuliert ein hohes gesellschaftliches Ansehen der Dichter.

Die einzelnen Erörterungen literarischer Bilder und Formen sind es vor allem, die für die poetische Tätigkeit des 17. Jahrhunderts wegweisend geworden sind.[27] Zu achten ist aber – insbesondere in Zusammenhang mit der Frage nach der Theorie der poetischen Textordnung – auch und vor allen Einzelaspekten auf die poetologische Grundlegung des *Buches von der Deutschen Poeterey*: auf den Begriff von Poesie, den Opitz' Poetik entwickelt. Auf ihm sind die Bilder und Formen gegründet, und von ihm werden sie getragen; es ist schlußendlich die Autorität des Poesiebegriffs, die ihnen Geltung verleiht. Und sie ist es auch, die die Darstellungsweise der Poetik legitimieren soll.

Opitz' Poetik baut sich aus Elementen höchster Dignität ein Fundament für ihren Poesiebegriff, das den Eindruck der Unerschütterbarkeit weckt. Da ist zuerst die im 17. Jahrhundert unantastbare Geltung der Darstellungsweise: Die Rhetorik als höchste Autorität in Sachen systematischer Darstellung gibt Opitz' Poetik die Struktur. Aber die Rhetorik ist nicht nur das Darstellungsmedium, sondern auch die begriffsbildende Kraft der Poetik: Was Poesie sei, wird im *Buch von der Deutschen Poeterey* in den Begriffen und Strukturen der Rhetorik gedacht. Durch die *inventio* der *res* und die Ausarbeitung (*elocutio*) der *verba*, zumal des *ornatus*, gestaltet, hat sie die kognitiven und affektiven Wirkungen des *docere*, *movere* und *delectare* hervorzubringen.[28] Beide Funktionen der Rhetorik, die strukturierende wie die begriffsbestimmende, sind durch die Tradition abgesichert. Im weiteren befestigt die hohe Abkunft der Poesie die Autorität ihres Begriffs: Poesie war anfangs eine „[...] verborgene Theologie / vnd vnterricht von Göttlichen sachen"[29] – keine müßige und irrelevante Beschäftigung für Träumer und Verseschmiede, sondern Kunde von höchsten Dingen. Dann ist der Poesiebegriff durch die Anknüpfung seines Gegenstands wie seiner Theorie an die klassische Tradition legitimiert; deren Geltung ist so zweifellos, daß sie in Opitz' Poetik auch nicht ansatzweise einer Begründung bedarf. Und schließlich distanziert sich die Poetik auch von der zufälligen, von äußeren Anlässen abhängigen Gelegenheitsprodukt-

---

27 Eine Untersuchung der rhetorisch-poetischen Einzelformen in Opitz' eigener Lyrik, stets im Kontext seiner Poetik, gibt Rudolf Drux, *Martin Opitz und sein poetisches Regelsystem*. Bonn 1976, S. 50-146.

28 Vgl. Drux, *Martin Opitz und sein poetisches Regelsystem*, a. a. O., S. 26-30; Gert Ueding, *Klassische Rhetorik*. München 1995, S. 113-115.

29 *BDP*, S. 344.

041672

tion poetischer Texte[30]: Dichtung soll inspirierte Rede sein, nicht Anfertigung ornamentaler Texte auf Bestellung. Mit diesem Postulat hebt das *Buch von der Deutschen Poeterey* an.

> „WIewol ich mir von der Deutschen Poeterey / auff ersuchung vornemer Leute / vnd dann zue beßerer fortpflantzung vnserer sprachen / etwas auff zue setzen vorgenommen; bin ich doch solcher gedancken keines weges / das ich vermeine / man könne iemanden durch gewisse regeln vnd gesetze zu einem poeten machen. Es ist auch die Poeterey eher getrieben worden / als man je von derselben art / ampte vnd zuegehör / geschrieben: vnd haben die Gelehrten / was sie in den Poeten (welcher schrifften auß einem Göttlichen antriebe vnd von natur herkommen / wie Plato hin vnd wieder hiervon redet) auffgemercket / nachmals durch richtige verfassungen zuesammen geschlossen / vnd aus vieler tugenden eine kunst gemacht."[31]

Aus diesen Elementen – Rhetorik, theologische Herkunft der Poesie, Traditionsbezug, dichterischer Enthusiasmus – setzt sich der Begriff von Poesie zusammen, den das *Buch von der Deutschen Poeterey* seinen Einzelausführungen zugrunde legt. Die Elemente der Begriffsbestimmung beanspruchen eine Autorität, vor der es schwer fällt zu sehen, auf welche Weise die Würde der Poesie antastbar sein könnte. Auf der Basis dieses geradezu ehernen Poesiebegriffs stellt Opitz' Poetik nach dem Muster des rhetorischen Textaufbaus eine Gattungslehre sowie eine Sprachformenlehre auf, die für die barocke Dichtung in deutscher Sprache kanonische Wirkung erlangt hat. Opitz' Poetik ist nicht nur durch ihren Poesiebegriff, sondern auch durch dessen Wirkungen unerschütterlich geworden.

An dieser Stelle, im Angesicht dieses durch die Gültigkeit der Traditionen gefestigten Poesiebegriffs, läßt sich die Frage nach der Textordnungstheorie in Opitz' Poetik stellen. Welchen Textordnungsbegriff entwickelt eine rhetorisch orientierte Poetik, die einerseits der Poesie göttliche Herkunft und dem Dichter ursprüngliche Schöpferkraft zuschreibt, andererseits ein Regelwerk poetischer Formen und Bilder aufstellt, dessen normativer Anspruch zwar nicht explizit erhoben, aber keineswegs zu übersehen ist? Wenn diese Frage geklärt ist, läßt sich auch der Umgang der Poetik mit dem Problem der Abweichung, dessen, was sich zur festgestellten Ordnung im Modus der Digressivität verhält, erkunden. Da aber die Abweichung jener Punkt ist, an dem die Ordnung – infolge ihrer Störung – nicht nur besonders sichtbar, sondern auch besonders begründungsbedürftig wird, läßt sich die Perspektive umkehren: Wenn die Abweichung und der Umgang der Poetik mit ihr lokalisiert und geklärt wird, öffnet sich der Blick besonders klar auf die Textordnung, die akut in Frage steht, und vor allem öffnet sich der Blick auf die Theorie dieser Ordnung und der Abweichung von ihr. Wie bei der Erörterung von Quintilians Textordnungsreflexion[32] setzt die Frage nach der Theorie der Textordnung deshalb bei Opitz an deren heikler Stelle an: dort, wo es um das

---

30 *BDP*, S. 349 f.

31 *BDP*, S. 343. Der Begriff „verfassung" nennt die Textordnung; „Tugend" (*virtus*) und „kunst" (*ars*) verweisen auf den rhetorischen Hintergrund des Texts.

32 Siehe den Abschnitt „Theorie der Abweichung" in Teil I dieser Arbeit.

00041672

Uneingepaßte, Uneinpaßbare geht, um die Abweichung und ihr Verhältnis zur vorgesehenen Textordnung. Die erste Frage lautet also: Was sagt Opitz' Poetik zum Phänomen der Abweichung?

Die Antwort ist schnell gegeben. Zur Abweichung sagt das *Buch von der Deutschen Poeterey* nichts. Zumindest sagt es zur Abweichung nichts in systematischer Weise, das heißt: nichts im Hinblick auf eine allgemeine Bestimmung des Problems. Bei der Diskussion der Gattung „Heroisch getichte"[33] geht Opitz' Poetik zwar auf die Anrufung der Götter und die Dedikation ein, Textelemente, die in der Rhetorik als Abweichungsfiguren gefaßt werden.[34] Aber diese Elemente sind beim Epos, zusammen mit der *propositio*, Teile der Einleitung des jeweiligen Textes und stehen damit nicht in einem eigentlichen Abweichungsverhältnis zur Erzählung des Heldengedichts. Ebenfalls beim Heldengedicht ist die Rede von „allerley fabeln", die der Dichter der Hauptfabel „untermenge[n]" soll, und zwar „[...] mit solcher ordnung / als wann sich eines auff das andere selber allso gebe [...]"[35]. Hier wird – aber nur in Bezug auf eine einzige Gattung, nicht auf allgemeiner Ebene – der egressive Typus der Abweichung erwähnt, der in ergänzendem, nicht störendem Verhältnis zur Haupt-*narratio* steht.[36] Sonst aber findet sich im ganzen *Buch von der Deutschen Poeterey* kein Wort über Abweichungen, weder über den Typus der wirkungsvollen Ergänzung der Hauptfabel (der quintilianischen *egressio*) noch über den Typus der uneinpaßbaren, ordnungsgefährdenden *digressio*. Über die Ursachen des Fehlens der Abweichung als eines poetologischen Problems lassen sich Vermutungen anstellen. Nahe liegt die Überlegung, daß in einer Poetik, die einen formal strengen Begriff von Poesie vertritt, das Phänomen der Abweichung gar nicht in den Blick kommt, da es nur als Verfehlung erscheinen könnte und deshalb mit regelrechter Poesie nichts zu tun hat. Weniger naheliegend scheint der Gedanke, es liege ein Problem in der Systematik der Poetik vor.

Es sei hier an den Ort erinnert, an dem in der Systematik der Theorie überhaupt von der Abweichung die Rede sein kann. Da die Abweichung sich auf die Textordnung bezieht, von der sie sich unterscheidet, ist es, im rhetorischen System, die Erörterung der *dispositio*, innerhalb derer sie zur Sprache kommt.[37] Diese ist, laut Kapitelüberschrift, neben der *inventio* Gegenstand des V. Kapitels der Opitzschen Poetik. Das V. Kapitel trägt den Titel: „Von der zuegehör der Deutschen Poesie /

---

33 *BDP*, S. 360.

34 Es sind die Elemente, die bei Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*, a. a. O., unter dem Titel *aversio* als Arten der Abweichungen dargestellt werden (S. 142-145; §§ 431-443).

35 *BDP*, S. 364.

36 Vgl. den Abschnitt „*Egressio* und *digressio*" in Teil I dieser Arbeit.

37 Der zweite Ort, an dem die Abweichung angesiedelt wird, ist, neben der *dispositio*, die *elocutio*, dort der *ornatus*, und zwar genauer der *ornatus in verbis coniunctis*, also im Bereich der Gedanken- und Wortverknüpfung und -ordnung. Vgl. Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*, a. a. O., S. 142-145 (§§ 431-443). Opitz macht aber auch im Bereich seiner *elocutio* zur Abweichung keine Angaben.

041672

vnd erstlich von der invention oder erfindung / vnd Disposition oder abtheilung der dinge von denen wir schreiben wollen."[38] In diesem Kapitel findet sich, im Anschluß an die Bestimmung der *inventio*, eine Definition der *dispositio*.

> „Die erfindung der dinge ist nichts anders als eine sinnreiche faßung aller sachen die wir vns einbilden können / der Himlischen vnd jrrdischen / die Leben haben vnd nicht haben / welche ein Poete jhm zue beschreiben vnd herfür zue bringen vornimpt: darvon in seiner Idea Scaliger außfürlich berichtet. An dieser erfindung henget stracks die abtheilung / welche bestehet in einer füglichen vnd artigen ordnung der erfundenen sachen. Hier mußen wir vns besinnen / in was für einem *genere carminis* vnd art der getichte (weil ein jegliches seine besondere zuegehör hat) wir zue schreiben willens sein."[39]

Die „fügliche[] vnd artige[] ordnung der erfundenen sachen" hängt von der „art der getichte" ab, von der Gattung, da jede ihre eigenen Textbedingungen hat. Textordnung ist gattungsspezifisch. Das ist der Ausgangspunkt, und auf diesen Punkt folgt überraschenderweise in Bezug auf die *dispositio* nichts. Nicht nur zur Abweichung schweigt das *Buch von der Deutschen Poeterey*, sondern auch zur *dispositio*. Es werden zwar Gattungen aufgelistet, vom Heldengedicht über die Tragödie und die Komödie zu den lyrischen Formen und bis zu den „[...] getichte[n] die man zur Music sonderlich gebrauchen kan [...]"[40]. Aber keine dieser Gattungen wird auf Textaufbau und Textordnung hin diskutiert; der Ansatzpunkt der Gattungsbestimmungen ist der Stoff außerhalb jeder Formungsfrage. Beispielhaft kann die Bestimmung der Komödie zitiert werden.

> „Die Comedie bestehet in schlechtem wesen vnnd personen: redet von hochzeiten / gastgeboten / spielen / betrug vnd schalckheit der knechte / ruhmrätigen Landtsknechten / buhlersachen / leichtfertigkeit der jugend / geitze des alters / kupplerey vnd solchen sachen / die täglich vnter gemeinen leuten vorlauffen. Haben derowegen die / welche heutigen tages Comedien geschrieben / weit geirret / die Keyser vnd Potentaten eingeführet / weil solches den regeln der Comedien schnurstracks zuewieder laufft."[41]

Jenes Gebilde, in dem der Stoff eine Gestalt erhält, die auf eine *propositio* hin offen ist, jenes Gebilde, an dem eine *elocutio* die vertextete Struktur des Materials zum lesbaren Text konkretisiert, jenes Gebilde also, in dem die poetischen Verfahren zur Textherstellung aufeinandertreffen, fehlt. Damit fehlt Opitz' Poetik das integrierende Moment der Theorie der Textherstellung. Nicht nur die Abweichung fehlt, sondern auch die Ordnung, von der eine Abweichung erfolgen könnte. Die Poetik ist unter diesem Gesichtspunkt keine vollständige Anleitung zur Herstellung von Poesie, sondern eine – keineswegs streng geordnete – Sammlung von Einzelangaben und normativen Feststellungen über Formen, Elemente und Ver-

---

38 *BDP*, S. 359.
39 *BDP*, S. 360.
40 *BDP*, S. 369.
41 *BDP*, S. 365. Die Ständeklausel kann zwar als Aspekt des *decorum*, der Angemessenheit, aber nicht als primäres Moment der Textordnung gelten.

00041672

fahren der Poesie, der das ordnende Zentrum fehlt. Ein Texthersteller, der Opitz' Poetik konsultiert und eine lückenlose Anleitung zur Produktion von Poesie erwartet – was er aufgrund der systematischen Struktur des Texts erwarten darf –, findet nicht, was er sucht.

Eine hypothetische Anwendung der Regeln zeigt das Fehlen des integrierenden Moments sehr rasch. Hat ein Dichter beispielsweise ein bloßes Stoffanliegen im Sinn, erhält er Anhaltspunkte dazu, in welcher Gattung sein Stoff am besten aufgehoben wäre, aber er bekommt keine Auskunft darüber, wie der Stoff anzulegen und zu gliedern sei. Setzt ein Dichter dagegen bei der Wahl einer Gattung an und will er etwa eine Tragödie schreiben, erfährt er aus dem *Buch von der Deutschen Poeterey*, welcher Art von Stoffen er sich bedienen soll, welchen Personals und welcher Stilebene. Er erfährt im weiteren, welche Vers- und Reimformen ihm zur Verfügung stehen. Aber wie der Stoff geordnet werden solle, wie eine Tragödie zu strukturieren sei, damit sie dramatische Wirkung zu entfalten und erst noch lehrhaft zu wirken vermöge, erfährt der Dichter nicht. Er weiß also auch nicht, auf welches Strukturgebilde er seine aus der Poetik bezogene Sprachformenkunst anwenden, welches Gebilde er schließlich zum Text machen soll. Was damit in der Poetik fehlt, ist der integrierende Kern nicht nur der poetischen Praxis, sondern auch der poetologischen Theorie. Es ist die Erörterung der *dispositio* des poetischen Texts; und da dieser in der Systematik von Opitz' Poetik immer einer Gattung zugehört, ist es, genauer gesagt, die Erörterung der gattungsspezifischen *dispositio*, die für jeden poetischen Text eine Ordnung entsprechend seiner Gattungszugehörigkeit herstellt. Gattungen sind bei Opitz nur durch die Stoffe definiert, die sie präsentieren, aber nicht durch spezifische Strukturen, in denen diese zu ordnen wären.

Nachdem die systematische Lücke in Opitz' Poetik, die sehr viel weiter geht als bis zu einer bloßen Auslassung der Abweichungsfrage, festgestellt ist, legt es sich nahe, den Text insgesamt näher zu betrachten. Insbesondere wird es interessant, das unerschütterbar scheinende Fundament des Poesiebegriffs zu begutachten, auf dem die Einzelbestimmungen der Poetik ruhen. Diese Begutachtung befaßt sich mit der Textlichkeit der Aussagen der Poetik, das heißt: mit den Bewegungen und der Ordnung des Texts, in dem diese Aussagen konstituiert werden.

Die Würde der Poesie

Opitz' Poetik beansprucht nicht, die Poesie neu zu begründen. Denn alles Wesentliche über die Dichtkunst im allgemeinen ist durch die Autoritäten der Antike und des Humanismus bereits gesagt.

> „Bey den Griechen hat es Aristoteles vornemlich gethan; bey den Lateinern Horatius; vnd zue vnserer Voreltern zeiten Vida vnnd Scaliger so außführlich / das weiter etwas darbey zu thun vergebens ist. Derentwegen ich nur etwas / so ich in gemeine von aller

0041672

> Poeterey zue erinnern von nöthen zue sein erachte / hiervor setzen wil / nachmals das was vnsere deutsche Sprache vornemlich angehet / etwas vmbstendtlicher für augen stellen."[42]

Was Poesie sei, braucht nicht mehr erschlossen, postuliert und begründet zu werden. Es steht schon fest. Deshalb ist es möglich, an das Wesentliche lediglich zu „erinnern" wie an irgendein fragloses Faktum. Im Gestus dieser bloßen Erinnerung steckt die Annahme und damit der durch die Autorität der Tradition geschützte Anspruch, die Wahrheit über Poesie zu sagen. Dieser Anspruch sollte bei der Lektüre der nachfolgenden Kapitel über die allgemeine Bestimmung der Poesie nicht vergessen werden. Sie sind kurz, aber was sie in Kürze mitteilen, soll als erwiesene Wahrheit über das Wesen der Poesie gelten.

Was „[...] in gemeine von aller Poeterey zue erinnern von nöthen [...]" sei, wird deutlich in die Perspektive einer Rechtfertigung der Poesie – nicht der deutschen, sondern aller Poesie – gestellt. Mit der Eröffnung dieser Perspektive hebt die Vorrede an, um das Unternehmen der Poetik „Denen Ehrenvesten / Wolweisen / Wolbenambten vnd Wolgelehrten HErren Bürgermeistern vnd Rathsverwandten der Stadt Buntzlaw / seinen günstigen Herren vnd beförderern"[43] nahezulegen:

> „Was bißanhero von einem vnnd dem andern / auch vornemen Leuten / zum offteren an mich ist begehret worden / das ich nemlich von vnserer Deutschen Poeterey / derselben art vnd zuegehör / etwas richtiges auffsetzen möchte / habe ich vorwichene tage zue wercke gebracht. Zwar erstlich / solchem ehrlichen begehren wie billich zu verhengen: nachmals aber / die jenigen vor derer augen diese vorneme wissenschaft ein grewel ist zue widerlegen / vnd die / so sie als ein leichte ding vor handen zue nemen vnbedacht sich vnterstehen / ab zue halten / die gelehrten aber vnd von natur hierzue geartete gemüter auff zue wecken / mir / der ich dißfals bey weitem nicht genung bin / die hand zue bitten / vnd den weg so ich allbereit vmb etwas eröffnet vollendts zu bähnen."[44]

Nicht so sehr der Rechtfertigungsgestus selbst, mit dem die Poetik anhebt, ist zu bedenken; er ist rhetorische Tradition. Wichtig ist vielmehr der Hinweis auf den gewichtigen Status der Literatur, der für die Rechtfertigung des Unternehmens reklamiert wird: Poeterey sei eine „vorneme wissenschaft" und alles andere als ein „leichte[s] Ding"[45]. Beide Kapitel, die von der Poesie im allgemeinen handeln, stellen sich dem Legitimationsdruck mittels Hervorhebung und Begründung der „würden der Poesie"[46]; das eine Kapitel sucht ihm durch die Erklärung der

---

42 *BDP*, S. 343.
43 *BDP*, S. 338.
44 *BDP*, S. 338.
45 An erster Stelle allerdings wird der äußere, sozusagen gesellschaftliche, Anlaß zur Abfassung der Poetik genannt. Auch das ist rhetorische Tradition; was es aber heißen kann, eine Poetik, die auf der Würde der Poesie aufbauen will, durch die Nennung ihres äußeren Entstehungsanlasses als bloßen Gelegenheitstext zu markieren, ist wohl zu bedenken.
46 *BDP*, S. 349.

00041672

hohen Abkunft der Poesie zu begegnen, das andere durch den Nachweis der Ernsthaftigkeit, Weisheit und Ehrbarkeit ihrer Vertreter.[47]

> „DIe Poeterey ist anfanges nichts anders gewesen als eine verborgene Theologie / vnd vnterricht von Göttlichen sachen. Dann weil die erste vnd rawe Welt gröber vnd vngeschlachter war / als das sie hette die lehren von weißheit vnd himmlischen dingen recht fassen vnd verstehen können / so haben weise Männer / was sie zue erbawung der Gottesfurcht / gutter Sitten vnd wandels erfunden / in reime vnd fabeln / welche sonderlich der gemeine pöfel zue hören geneiget ist / verstecken vnd verbergen müssen."[48]

Theologie war die Poesie anfänglich, aber nicht nur dies: Sie war auch der Akt ihrer Verbergung. Der Akt der Verbergung war der Akt ihrer Vermittlung. Ein Doppeltes also war Poesie: göttlicher Inhalt und die Weise seiner Darbietung; Darbietung der „lehren" durch deren Verbergung in „reime[n] vnd fabeln". Theologie als Inhalt von höchster Dignität[49] bietet die Verbergungsleistungen der Poesie für ihren eigentlichen Zweck auf: den der „vnterrichtung von Göttlichen sachen", der Vermittlung von „lehren von weißheit vnd himmlischen dingen". Die Lehren der Theologie wie der „sittsamkeit"[50] hatte die anfängliche Poeterey mit der späteren Philosophie gemeinsam. Was sie von dieser unterschied, waren die „reime vnd fabeln", in denen sie die Lehren versteckte.

Poesie besteht im II. Kapitel des *Buches von der Deutschen Poeterey* insgesamt aus dreierlei: aus Lehre, Fabeln und sprachlichen Formen, im Text repräsentiert durch „reimen vnd maß"[51]. Die Lehre umfaßt nicht nur Theologie, Weisheits- und Tugendlehre, sondern auch Sachwissen, etwa „[...] von erschaffung der Welt / dem lauffe der Sonnen vnd des Mondens / vnd von erzeugung der

---

47 Die Ausführungen zu Poesie und Poeten in den Kapiteln II und III werden denn auch nicht nur in der Absicht gegeben, die Würde der Poesie hochzuhalten, sondern auch in der Absicht, die gesellschaftliche Brauchbarkeit des Poeten zu verteidigen: Der Poet befaßt sich mit Weisheit, ist tugendhaft und kennt sich in vielen Wissensgebieten aus, ist kein unpraktischer Träumer und Trinker. Brauchbarkeit heißt: Verwendbarkeit für ein öffentliches Amt und damit für bürgerliche Ehren und Einkünfte – etwas, woran Opitz aus naheliegenden Gründen sehr gelegen war. Vgl. den in dieser Hinsicht recht deutlichen Widmungstext des *Buches von der Deutschen Poeterey*, S. 338-341.

48 *BDP*, S. 344.

49 Joachim Dyck hat den – auch bei Opitz präsenten – barocken Argumentationstopos von der ursprünglich christlich-biblischen Herkunft der Poesie – gegen die Zuschreibung des Ursprungs zur Antike – herausgearbeitet: J. D., *Rhetorische Argumentation und poetische Legitimation. Zur Genese und Funktion zweier Argumente in der Literaturtheorie des Barock*. In: Helmut Schanze (Hrsg.), *Rhetorik. Beiträge zu ihrer Geschichte in Deutschland vom 16.-20. Jahrhundert*. Frankfurt a. M. 1974, S. 69-86. Opitz verdeutlicht den Topos mit dem apodiktischen Satz: „Denn das man jederzeit bey allen Völckern vor gewiß geglaubet habe / es sey ein einiger vnd ewiger GOtt / von dem alle dinge erschaffen worden vnd erhalten werden / haben andere / die ich hier nicht mag außschreiben / genungsam erwiesen." *BDP*, S. 344.

50 *BDP*, S. 346.

51 *BDP*, S. 345.

0041672

Früchte [...]"[52]. „Fabel" meint, nach dem Begriffsgebrauch und den in der Poetik gegebenen Beispielen,[53] nicht etwa die Gattung der Tierfabeln, sondern die Gestaltung veranschaulichend-unterhaltsamer oder bewegender Erzählungen[54]. Die Lehre ist die eigentliche Aufgabe der Poesie, die Fabeln und Reime bilden den Weg ihrer Vermittlung. So sah es anfänglich aus, und mit dieser Anfangsbeschaffenheit der Poesie begründet Opitz' Text deren Würde. Seit diesem Anfang hat sich aber einiges verändert; dieser Veränderung muß der Text, der die Poesie einer späteren Zeit legitimieren will, sich stellen. Wie er das tut, läßt sich am weiteren Auftreten der drei anfänglichen Elemente von Poesie ablesen.

Zunächst steht das Verhältnis von Lehre und Fabel im Vordergrund; die „weise[n] Männer"[55] werden in ihrem Vermögen der Erfindung (*inventio*) von Bildern gezeigt.

> „Weil aber GOtt ein vnbegreiffliches wesen vnnd vber menschliche vernunfft ist / haben sie vorgegeben / die schönen Cörper vber vns / Sonne / Monde vnd Sternen / item allerley gutte Geister des Himmels wehren Gottes Söhne vnnd Mitgesellen / welche wir Menschen vieler grossen wolthaten halber billich ehren solten."[56]

Fabeln wirken als Veranschaulichung von Abstrakta, als Verstehenshilfe für die „menschliche vernunfft". Von den Reimen, den Sprachformen (*elocutio*) überhaupt, und ihrer Wirkung ist erst an zweiter Stelle die Rede:

> „Dann inn dem sie so viel herrliche Sprüche erzehleten / vnd die worte in gewisse reimen vnd maß verbunden / so das sie weder zue weit außschritten / noch zue wenig in sich hatten / sondern wie eine gleiche Wage im reden hielten / vnd viel sachen vorbrachten / welche einen schein sonderlicher propheceiungen vnd geheimnisse von sich gaben / vermeineten die einfältigen leute / es müste etwas göttliches in jhnen stecken / vnd liessen sich durch die anmutigkeit der schönen getichte zue aller tugend vnd guttem wandel anführen."[57]

---

52 *BDP*, S. 344. Vgl. III. Capitel: „So ist auch ferner nichts närrischer / als wann sie meinen / die Poeterey bestehe bloß in jhr selber; die doch alle andere künste vnd wissenschafften in sich helt." S. 347. Was die Poesie „[...] bloß in jhr selber [...]" sei, abgesehen von „[...] alle[n] andere[n] künste[n] und wissenschaften [...]", sagt Opitz' Poetik nicht explizit, wohl aber durch die Präsentation ihrer poetologischen Hauptgegenstände: der Gattungs- und der Sprachformenlehre. Dieser formal orienierte Poesiebegriff wiederum widerspricht dem theologisch fundierten Poesiebegriff, mit dem das *Buch von der Deutschen Poeterey* anhebt – ein Widerspruch, der, wie sich zeigen wird, äußerst produktive digressive Wirksamkeit entfaltet.

53 Vgl. insbesondere die Beispiele *BDP*, S. 344 und S. 345 (die nächsten beiden Zitate in der Arbeit).

54 Die rhetorische Affektlehre wird bei Opitz nicht explizit diskutiert, ist aber in der Beschreibung der Poesie wirksam. So sind die Affektstufen, die durch die Wirkungen des *delectare* und des *movere* definiert werden (das sanftere *ethos* und das heftigere *pathos*) als Teil des selbstverständlichen – durch rhetorische Fundierung vermittelten – Wissens über Poesie präsent.

55 *BDP*, S. 344.

56 *BDP*, S. 344.

57 *BDP*, S. 345.

00041672

Die Fabel läßt sich hier noch, wenn auch nur vermutungsweise, in den „herrlichen Sprüche[n]“ und den „[...] sachen ... / welche einen schein sonderlicher propheceiungen vnd geheimnisse von sich gaben [...]“, aufspüren. Hinzu kommt nun aber die „gleiche Wage im reden“, die durch „reimen vnd maß“ hergestellt wird. Erst im Zusammenhang mit Aspekten der Form ist von der „anmutigkeit der schönen getichte“ die Rede, die zu „aller tugend vnd guttem wandel“ anzuführen vermag. Die Schönheit des poetischen Texts bleibt der Lehre dienstbar; der „Poete“ will sich durch „vnterrichtung“, nicht bloß durch „ergetzung“ „angeneme“ machen[58]. Nun tritt aber der historische Wandel auf, der das Verhältnis zwischen Lehre, Fabel und „reimen vnd maß“ verändert.

> „Ingleichem stimmet auch Strabo mit dem Lactantius vnd andern in diesem ein / es seyen die Poeten viel älter als die Philosophen / vnd für weise leute gehalten worden / ehe man von dem namen der Weißheit gewust hat: vnnd hetten / nachmals Cadmus / Pherecydes / vnd Hecatéus der Poeten lehre zwar sonsten behalten / aber die abmessung der wörter vnd verse auffgelöset: biß die folgenden nach vnd nach etwas darvon einzogen / vnd die rednerische weise / gleichsam als von einem hohen Stande / in die gemeine art vnd forme herab geführet haben.“[59]

Hier findet die Trennung von „der Poeten lehre“ und der „abmessung der Wörter vnd verse“ statt. Die Philosophen beginnen in ungebundener Rede zu sprechen. Wenn die Lehren aber der Vermittlung durch die poetischen Veranschaulichungen, Reime und Formen nicht mehr bedürfen, welchen Status hat dann die Poesie noch? Opitz' Begründung für die Würde der Poesie knüpft diese untrennbar an die Dignität ihrer Inhalte. Indem der Text diese Verknüpfung im Ursprung der Poesie lokalisiert und damit die Begründung der Würde der Poesie in eine historische Perspektive stellt, installiert er eine Entwicklungslogik, die zur Trennung von Weisheitslehre und Poesie führt – und damit zum Verlust des anfänglichen Begründungsarguments. Poesie kann nach der von Opitz' Poetik zugestandenen Trennung der „abmessung der wörter vnd verse“ von den Weisheitslehren nicht mehr ohne weiteres behaupten, sie sei für deren Vermittlung notwendig. Sie kann nicht mehr beanspruchen, die Weisheitslehren bräuchten die poetischen Mittel, um den „bäwrischen vnd fast viehischen Menschen“[60] ihre Inhalte begreiflich zu machen. Es sei denn, die Poetik fände ein neues Argument für diesen Bedarf, etwa jenes, es gebe immer noch „viehische[] Menschen“, denen ohne die Hilfe der Poesie die Weisheitslehren nicht in den Kopf zu setzen seien. Poesie als Belehrungs- und Suggestionsmittel für die Ungebildeten und Unzivilisierten – das ist nicht gerade das Bild von Poesie, das das *Buch von der Deutschen Poeterey* etablieren will. Damit läßt sich die Weisheitslehre und mit ihr die Lehrhaftigkeit für die Poesie nicht retten. Das Begründungsargument für die Würde der Poesie droht, kaum etabliert, zu zerfallen.

Aber wird hier, im II. Kapitel von Opitz' Poetik, die Poesie wirklich so radikal von der Weisheitslehre getrennt? Gewiß, die „abmessung der wörter vnd verse“

---

58 *BDP*, S. 345.
59 *BDP*, S. 346.
60 *BDP*, S. 345.

0041672

wird durch die Weisheitslehrer preisgegeben. Aber da ist ein zweites Moment der Poesie, das als Darstellungshilfe für die Lehre eingeführt worden war: die Fabel. Wenn auch sie von der Weisheitslehre losgelöst würde, wäre deren Trennung von dem, was dann noch von Poesie übrigbleibt, begrifflich vollständig vollzogen. Aber diese zweite Trennung findet eben nicht statt. Von der Fabel, die als erstes poetisches Element der Vermittlung von Lehre angeführt worden war, ist hier, wo der spätere Stand der Poesie bedacht wird, eigentümlicherweise nicht mehr die Rede. Weder wird sie der Weisheitslehre zugeschrieben noch von ihr getrennt; weder wird sie der Poesie vorbehalten noch von ihr gelöst. Es bleibt offen, welche Rolle die Fabel in der Veränderung der Weisheitslehre und damit der Poesie spielt. Genau dieses Offenbleiben aber hat seine konstitutive Funktion für den Umgang der Opitzschen Poetik mit der Bestimmung von Poesie.

Am einen Ende der anfänglichen begrifflichen Bestimmung von Poesie stand die Lehre, damit die Aussage- und Lehrhaftigkeit der Poesie, am anderen Ende die Reime und mit ihnen die formale Sprachgestaltung. Dazwischen befand sich die Fabel, in der als jeweils konkreter Erfindung inhaltlich-stoffliche mit formalen Momenten je schon verknüpft sind. Gehört nun, im späteren Stadium der Poesie, die Fabel zur Poesie oder zur Weisheitslehre? Würde sie der Weisheitslehre, der „göttlichen vnd menschlichen wissenschafft“[61] zugeschrieben, bliebe für die Poesie ausschließlich die „abmessung der wörter vnd verse“, sprachliche Form, kein Inhalt und keine Verfahrensweisen für die geordnete Darbietung von Inhalt. Zudem hätten bei dieser Zuschreibung die Weisheitslehre und die Wissenschaften als weiterhin bildhaft-narrativ zu gelten, was im Widerspruch nicht nur zur historischen Entwicklung der Wissenschaften, sondern auch zur Textaussage steht, die die Wendung zur Begrifflichkeit selbst nennt und argumentativ benützt. Diese Zuschreibung würde in keiner Weise Sinn machen.

Würde andererseits – naheliegender, aber für die Argumentation des Texts nicht weniger fatal – die Fabel allein der Poesie zugeschrieben, wäre damit zugestanden, daß diese ihre Funktion als Vermittlerin von Weisheit verloren hätte, da damit auch gesagt wäre, daß die Weisheitslehre die Fabel nicht mehr brauche und getrost der Poesie überlassen könne; diese behielte auf diese Weise über die bloße Formtechnik hinaus immerhin auch das Fabulieren, das aber keinerlei erbauend-belehrende Bedeutung mehr beanspruchen könnte. Wenn die Weisheitslehre und die Wissenschaften der poetischen Vermittlung nicht mehr bedürfen, ist die Poesie für die Lehre unnötig geworden. Das aber darf nicht sein; die Lehre mag zwar die Poesie nicht mehr benötigen, wohl aber benötigt die Poesie die Lehre: zu ihrer Rechtfertigung als würdiger Gegenstand.

Opitz' Poetik entgeht dieser Schwierigkeit, indem sie die Zuschreibung der Fabel entweder zur Weisheitslehre oder aber zur Poesie einfach unterläßt: An der entscheidenden Stelle spricht sie überhaupt nicht von der Fabel. Diese könnte

---

61 *BDP*, S. 344.

00041672

überall hingehören. Damit entsteht eine Unschärfe, in der die Grenze zwischen Weisheitslehre und Poesie verwischt wird und folglich offen bleiben kann. Wenn diese Grenze offen bleibt, bleibt auch der Zugang der Poesie zur Lehre potentiell erhalten; er ist nicht mehr begründet, aber er bleibt offen. Die Folgerung, die Weisheitslehre brauche die poetische Vermittlung nicht mehr, muß nicht gezogen werden. Das Verhältnis zwischen Poesie und Lehre bleibt in der Schwebe. Dieser Nichtvollzug einer schwerlich abzuweisenden Folgerung verschleiert die Notwendigkeit, den Zusammenhang zwischen Poesie und Lehre neu – das heißt: nicht mehr durch die göttliche Abkunft der Poesie – zu begründen. Notwendig ist diese Neubegründung unter der Voraussetzung, die Würde der Poesie sei weiterhin aus ihrem Zusammenhang zur Weisheitslehre, damit aus ihrer Lehrhaftigkeit überhaupt, zu erweisen. Diese Voraussetzung liegt auch angesichts der Tatsache nahe, daß die Literatur des 17. Jahrhunderts – auch Opitz' eigenes literarisches Schaffen – Lehrhaftigkeit als selbstverständlich ansieht. Die Neubegründung bleibt aber aus.

Statt dessen geschieht etwas anderes. Es geschieht an der Stelle, wo die Fabel als Element der Poesie aus dem argumentativen Zusammenhang – und aus dem Text – verschwindet und jene Unschärfe in der Abgrenzung zwischen Poesie und Lehre hinterläßt, die der Poesie den Zugang zur Lehre offenläßt, ohne für diesen eine Neubegründung erforderlich zu machen. An dieser Stelle verschiebt sich in signifikanter Weise das Bild, das der Text von der Poesie zeichnet. Die im bisherigen Argumentationsgang des Texts angelegte Entwicklungslogik wird umgekehrt. Diese Logik hatte die Poesie – gegen die Textabsicht – auf eine abfallende Bahn gebracht: Sie stand in Gefahr, durch die Hinwendung der Weisheitslehre zur Begrifflichkeit – und damit durch die Verselbständigung der Lehre gegenüber der poetischen Vermittlung – auf bloße Formkunst reduziert zu werden. Was nun geschieht, ist eine Umwertung: nicht der historische Gang der Poesie, sondern die Entwicklung der Weisheitslehre wird als Niedergang, als Verfall gezeichnet. Dieser Niedergang bezieht sich nun aber nicht auf die Lehre, sondern spezifisch auf die Sprache der Philosophen, die „[...] die rednerische weise / gleichsam als von einem hohen Stande / in die gemeine art vnd form herab geführet haben“[62]. Die sprachliche Entwicklung der Philosophie als Niedergang zu bezeichnen, ist in diesem Kontext nur möglich, wenn es die Poesie ist, die als der „hohe stand“ gelten darf.[63] Die Poesie steht demnach oben, aber nun – das ist die Verschiebung – nicht mehr dank ihrer Lehrhaftigkeit, sondern dank der Poetizität ihrer Sprache, der gegenüber die Philosophie einen sprachlichen Verfall darstellt. Poetizität der Sprache muß, nach dem argumentativen Verschwinden der Fabel, in erster Linie

---

62 *BDP*, S. 346.

63 Die Begriffe „hoher stand“ und „gemeine art vnd weise“ können nicht ohne weiteres mit dem *genus sublime* bzw. dem *genus humile* gleichgesetzt werden; vielmehr geht es primär um den Gegensatz von gebundener und ungebundener Rede und um den Gebrauch des *ornatus*.

0041672

Sprachgestaltung meinen: „[...] worte in gewisse reime vnd maß verbunden / so das sie weder zue weit außschritten / noch zue wenig in sich hatten / sondern wie eine gleiche wage im reden hielten [...].“[64] Eine Sprachgestaltung allerdings ist im Blick, die auf Fabel und Lehre hin offen bleibt: Gerade diese Offenheit ist in der Herstellung der Unschärfe zwischen Poesie und Lehre ja möglich geworden.

Am Schluß des II. Kapitels verkehrt sich auch die chronologische Perspektive: statt vom vergangenen Ursprung aus auf die jüngere Zeit, blickt der Text zurück. Dieser Rückblick dient als illustrativer Beleg für die Richtigkeit der Behauptung vom Niedergang der Sprache in den nichtpoetischen Lehrschriften:

> „Solches können wir auch aus dem abnehmen / das je älter ein Scribent ist / je näher er den Poeten zue kommen scheinet. Wie denn Casaubonus saget / das so offte er des Herodotus seine Historien lese / es jhn bedüncke / als wehre es Homerus selber.“[65]

Der Historiker Herodot erscheint als Poet wie Homer, weil er noch eine Sprache von „hohem Stande“ schreibt. Die Sprache, nicht die Lehre ist in diesem Beleg die Autorität, die die poetische Würde eines Texts sichert. Damit ist die Verschiebung im Text auch praktisch vollzogen: Sie wird argumentativ eingesetzt.

Diese Verschiebung ist nicht allzu sichtbar. Sie geschieht im Schatten der Behauptung, „[...] es seyen die Poeten viel älter als die Philosophen / vnd für weise leute gehalten worden [...]“[66], und im Schein der Erhaltung der Weisheitslehre als Garantin der Würde der Poesie. Zudem setzt sich die Argumentationslinie, die mit der Verknüpfung der Poesie (und der Poeten) mit Weisheit, Tugenhaftigkeit, Wissenschaft operiert, im III. Kapitel fort, wo zu Vorwürfen gegen die Poeten Stellung bezogen wird. Dennoch ist es die gleichsam unter der Hand vollzogene Verschiebung von der Lehre zur Sprache als der Garantin der Würde der Poesie, die das *Buch von der Deutschen Poeterey* in seinem weiteren Verlauf und seiner textlichen Ordnung maßgeblich bestimmt: Von der Sprache und ihren Formen ist in den nachfolgenden Kapiteln vorzüglich die Rede, von der „abmessung der wörter vnd verse“[67], nicht von der Lehrhaftigkeit der Poesie.

Die Verlagerung der Gewichtung von der Lehre zur poetischen Sprache ist nicht das Ergebnis einer argumentativ vorbereiteten Schlußfolgerung. Vielmehr ist sie das Ergebnis einer Abweichung des Texts von seinem Argumentationsansatz. Sie ist möglich geworden durch die Unschärfe in der Abgrenzung von Poesie und Philosophie, die durch die Entwicklungslogik des vorgebrachten Arguments notwendig geworden ist. Diese Unschärfe kommt zustande durch das Fungieren der „Fabel“ als Diffusionsbegriff zwischen Poesie und Philosophie; der Begriff wird in dieser Funktion konsumiert. Die Unschärfe bietet die Möglichkeit, der Poesie den Zugang zur Lehre zu erhalten, ohne daß ein neues Argument für diesen Zusammenhang gefunden werden müßte, obwohl die zu Anfang des Kapi-

---

64 *BDP*, S. 345.
65 *BDP*, S. 346.
66 *BDP*, S. 346.
67 *BDP*, S. 346.

00041672

tels eingeschlagene Argumentation einen Neuansatz der Begründung erforderlich macht. Gleichzeitig bedeutet die in der Unschärfe sich ereignende Verschiebung, daß das Gewicht der Autorität, die die Würde der Poesie garantiert, sich von der Lehre auf die poetische Sprache verlagert.

Diese Verlagerung verwirklicht sich praktisch in der Gewichtung, die im *Buch von der Deutschen Poeterey* die poetischen Formen erhalten. Sie hören auf, nur Mittel zu sein. Formen werden unabhängig von bestimmten Inhalten präsentiert; darin läßt sich eine Reduktion auf bloße Formtechnik sehen, auf eine rein instrumentell verstandene *elocutio*, aber ebenso eine Aufwertung der Form zur inhaltswirksamen Gestaltung. Die Gattung der Ode etwa kann einem fröhlichen Lied auf den Lebensgenuß ebenso wie einer Mahnrede auf Vergänglichkeit und Nichtigkeit oder einem Gelegenheitsgedicht, sei es auf eine Hochzeit oder auf ein Begräbnis, die Form geben.[68] Es zeichnet sich ein mögliches Verständnis von poetischer Sprache ab, das dem instrumentellen Verhältnis von *res* und *verba* nicht mehr ohne weiteres entspricht: In der Opitzschen Poetik, so dieses Verständnis, ist die Sprachgebung dominant; der Inhalt muß sich dieser ein- und anpassen, sich von ihr gestalten und damit bestimmen lassen. Er muß den Möglichkeiten und Bedingungen der poetischen Sprache gerecht werden. In diesem Verständnis beansprucht die poetische Sprache eine Autorität, die über den Status des Redeschmucks, des *ornatus*, klar hinausgeht. Mit diesem Anspruch etabliert sich die Regelpoetik als Poetik der Dichtungssprache – unter Voraussetzungen, mit denen das *Buch von der Deutschen Poeterey* nicht angehoben hat.

Die Verlagerung der poetischen Autorität ist von einer Bedeutung, die über das *Buch von der Deutschen Poeterey* hinausreicht: Mit ihr vollzieht sich eine Aufwertung der poetischen Sprache, die dem späteren Begriff von der Autonomie der Literatur vorarbeitet.[69] Bei Opitz bleibt diese Aufwertung gleichsam im Dunst der diffus noch wirkenden Autorität der Weisheitslehre versteckt. Aber die Abschwächung der Verknüpfung der Poesie zur Lehre, damit zu bestimmten Inhalten und vorausgesetzten Belehrungsabsichten, bedeutet eine Befreiung der poetischen Sprache von ihrer Dienstbarkeit der Lehre gegenüber: Nach der Trennung von Lehre und Sprache kann die Zuwendung der Poesie – als poetischer Sprache – zur Weisheits- und Tugendlehre nur noch postuliert, nicht mehr vorausgesetzt werden. Gegen die explizite Argumentation des Texts also deutet sich die Autonomie der poetischen Sprache an. Sie bleibt bei Opitz nicht nur der Herrschaft der Lehrhaftigkeit verhaftet,

---

68 Entsprechend erscheint sie an verschiedenen Stellen im Text: *BDP*, S. 370f., S. 402f., S. 406-408.

69 Den Aspekt des Modernen an Opitz' wie an Gottscheds Poetik thematisiert Uwe Japp, *Literatur und Modernität*. Frankfurt a. M. 1987, S. 75-99 („Die Gegenwart der Vergangenheit"); zu Opitz S. 80-82, zu Gottsched S. 82-85. Allerdings wird bei Japp nicht das „Moderne" in den sich als prospektiv erweisenden digressiven Verlagerungen lokalisiert, die die vorliegende Arbeit an Opitz und an Gottsched herausstellt. Referiert wird vielmehr deren durch die Poetik der Renaissance vermittelte Aristoteles- und Horaz-Rezeption.

041672

sondern steckt auch noch im Kostüm der Regelhaftigkeit und, immer wieder, im Korsett der Gelegenheitsbindung und Repräsentationsfunktion der Poesie. Aber sie ist da.[70]

Der in der Aufwertung der poetischen Sprache sichtbar werdende Autonomiegedanke wird zudem durch die Betonung der dichterischen Schöpferkraft verstärkt. Auch die objektivierende Regelhaftigkeit hat im Text nämlich ihr Gegengewicht; daran ist zu erinnern, da im Zusammenhang mit Opitz gemeinhin nur von der Normativität seiner Formenlehre die Rede ist. Die Stelle sei nochmals zitiert.

> „WIewol ich mir von der Deutschen Poeterey / auff ersuchung vornemer Leute / vnd dann zue beßerer fortpflantzung vnserer sprachen / etwas auff zue setzen vorgenommen; bin ich doch solcher gedancken keines weges / das ich vermeine / man könne iemanden durch gewisse regeln vnd gesetze zu einem Poeten machen."[71]

Das ist, nach der Vorrede, der erste Satz von Opitz' Poetik. Nach diesem Satz bleibt die Praktizierung der in den nachfolgenden Kapiteln für die deutsche Poesie zusammengestellten Formen ohne das schöpferische Vermögen der Dichter eine leere Angelegenheit. Das sollte bei der Klärung des Begriffs der Regelpoetik nicht vergessen werden. Dieser Begriff wird im allgemeinen Gebrauch wohl etwas zu leichthin mit bloß technischer Formenlehre identifiziert. Die Unverfügbarkeit des poetischen Umgangs mit den Formen steht in der Auffassung von Opitz' Poetik als Gegengewicht zu solcher Technik innerhalb, nicht außerhalb des Begriffs der Regelpoetik.

Das Kapitel über die Bestimmung der Poesie unternahm es, an die als gültig angenommene Wesensbestimmung der Poesie zu erinnern: Poesie ist durch ihren Ursprung als „verborgene Theologie"[72] definiert und gewinnt ihre Würde aus diesem Ursprung. Im Verlauf dieser Bestimmung – und als Folge der von ihr implizierten Zeitdimension, die die Poesie in einen historischen Verlauf stellt – ist ein zweiter Literaturbegriff entstanden, der durch den Gestus der Erinnerung nicht abgedeckt ist, also nicht dem als feststehend angenommenen Wesen der Poesie entspricht. Während der Text die Wahrheit über die Poesie erinnert, entsteht in ihm eine andere Konzeption von Poesie, die die Wahrheit des ersten Begriffs unterläuft. Damit ist eine Spannung etabliert, die in ihrem Ergebnis nicht im Muster von *ordo* und *digressio*, von thematisch-textlicher Ordnung und Abweichung, gedacht werden kann. Ihre Entstehung verdankt sich zwar einer Abweichung des Texts von seiner Argumentationslinie, aber mit ihrem Entstandensein etabliert sich der zweite Begriff von Poesie als Gegenposition, die der ersten Bestimmung von Poesie die „gleiche Wage im reden" hält, allerdings ohne daß sie die „anmutigkeit"[73] der gefälligen Übereinstimmung mit ihr aufwiese.

---

70 Hundert Jahre später hat Gottscheds *Versuch einer Critischen Dichtkunst* mit ihrer Fixierung auf den moralischen Lehrsatz als Anfang aller Dichtungsproduktion keinen Blick mehr dafür; vgl. Teil III dieser Arbeit.

71 *BDP*, S. 343.

72 *BDP*, S. 344.

73 *BDP*, S. 345.

00041672

Wirkungstheorie

Wie es sich für einen Text mit gut rhetorischem Aufbau gehört, folgt auf die *argumentatio* die *refutatio*, die Zurückweisung von Einwänden und Gegenargumenten. Die *argumentatio* im II. Kapitel der Opitzschen Poetik wurde zugunsten der Poesie im allgemeinen geführt; das III. Kapitel steht auf derselben Allgemeinheitsebene und listet vier Einwände der Gegner der Poesie, ein Zugeständnis (*concessio*) an deren Adresse und einen Vorwurf auf.

Das Kapitel setzt mit dem gegnerischen Vorwurf ein, die Poesie habe ein „geringes wesen“[74]. Dieser Vorwurf wurde im II. Kapitel bereits entkräftet, aber er erstreckt sich nun auch auf die Poeten:

> „[...] man wisse einen Poeten in offentlichen ämptern wenig oder nichts zue gebrauchen; weil er sich in dieser angenemen thorheit vnd ruhigen wollust so verteuffe / das er die andern künste vnd wissenschafften / von welchen man rechten nutz vnd ehren schöpffen kan / gemeiniglich hindan setze.“[75]

Zudem wird die moralische Integrität der Poeten in Frage gestellt:

> „Sie wissen ferner viel von jhren lügen / ärgerlichen schrifften vnd leben zue sagen / vnd vermeinen / es sey keiner ein gutter Poete / er musse dann zu gleich ein böser Mensch sein.“[76]

Opitz bietet eine lange Reihe großer Namen der Antike auf, um diesen doppelten Vorwurf zu entkräften: Solon, Pythagoras, Sokrates, Cicero, die auch außerhalb der Poesie gewirkt haben (für den „gemeinen nutze“) und „[...] sich doch des Poetennamens nie geschämet haben“[77], ferner Homer und Platon, Eratosthenes, Parmenides und Empedokles, Vergil, Theokrit, Hesiod und andere. Das Legitimationsbedürfnis, das hier sichtbar wird, steht ganz im Zeichen des alten Begriffs der Würde der Poesie, dem im II. Kapitel eine modernere Gegenposition erwachsen ist.

Die Entkräftung des Vorwurfs, Poeten seien unwissende und wenig tugendhafte Menschen, übernimmt ihr Musterbild des Dichters aus den Beständen der Rhetorik. Sie orientiert sich an dem Bild, das die Schulrhetorik vom guten Redner zeichnet. Dieser muß sich einerseits im Sinn universaler Disponibilität in allen Wissensgebieten soweit auskennen, daß er von ihnen überzeugend zu reden weiß. Andererseits muß er, da die Rhetorik sich selbst nicht vor tugendlosem Mißbrauch schützen kann, ein *vir bonus* sein, ein tugendhafter Mensch, der seine Redekunst nur für moralisch vertretbare Anliegen einsetzt.[78] Diese beiden Qualitäten postuliert Opitz' Poetik auch für den Dichter. Rhetorik ist, wie sich immer wieder zeigt,

---

74 *BDP*, S. 346.
75 *BDP*, S. 346.
76 *BDP*, S. 347.
77 *BDP*, S. 347.
78 Vgl. zur postulierten Sachkundigkeit und Tugendhaftigkeit des Redners bei Cicero und in Quintilians *Institutio oratoria* den Abschnitt „Abgrenzungen“ in Teil I dieser Arbeit.

20041672

für Opitz und die gesamte Barockpoetik weit mehr als bloßes Formenvorbild; sie bestimmt wesentliche poetologische Begriffe.[79]

Die eindrückliche Reihe antiker Namen gibt nicht nur den Beweis der Existenz von durch Weisheit und Tugend qualifizierten Poeten, sondern zeigt auch einen sehr weiten Begriff von Poesie. Dieser Begriff wurde im II. Kapitel angelegt und läßt sich auf den Begriff der poetischen Sprache übertragen. Nach der Verschiebung des Poesiebegriffs zum Primat der poetischen Sprache bedeutet er das Postulat einer sachkundigen und moralisch integren Offenheit des poetischen Sprachgebrauchs für Wissen und Lehrhaftigkeit – Offenheit dafür, aber nicht mehr die selbstverständliche Verknüpftheitstatsache, von der ursprünglich die Rede war und die vom Primat der poetischen Sprache aus als Zwang erscheinen muß.

Der Entwurf des Bildes vom weisen und tugendbewußten Poeten mündet in eine *concessio*. Es muß zugestanden werden, daß es faktisch auch Poeten gibt, die der genannten Qualifikation nicht entsprechen und damit dem Ruf der Poesie schaden. Opitz' Text entwickelt hier, wo er die Gegner im eigenen Lager lokalisiert, einen polemischen Witz, der sonst nicht zu finden ist.

> „Doch muß ich gleichwol bekennen / das auch an verachtung der Poeterey die jenigen nicht wenig schuldt tragen / welche ohn allen danck Poeten sein wollen / vnd noch eines theils zum vberfluß / ebener maßen wie Julius Cesar seine kahle glitze / sie jhre vnwissenheit vnter dem Lorbeerkrantze verdecken. Gewißlich wenn ich nachdencke / was von der zeit an / seit die Griechische vnd Römische sprachen wieder sind hervor gesucht worden / vor hauffen Poeten sind herauß kommen / muß ich mich verwundern / wie sonderlich wir Deutschen so lange gedult können tragen / vnd das edele Papir mit jhren vngereimten reimen beflecken."[80]

Daß es Verseschreiber ohne den rechten Ernst und das geforderte Wissen gibt, vermag Opitz' Poetik schlechterdings nicht zu bestreiten. Mit ihrer Nennung wird ein Bild des Poeten aufgestellt, das diesen als wenig inhaltsreich, jedenfalls ohne Vorstellung von der höheren Würde der Poesie zeigt. Aber für eine solche dichterische Haltung hat die Gesellschaft durchaus Verwendung, und so wird aus der *concessio* ein Vorwurf an jene Dichtungsliebhaber, die einen entsprechenden Gebrauch von der Poesie machen wollen und damit die ernsthaften Dichter korrumpieren: an die Auftraggeber von Gelegenheitsdichtung. Die ‚ernsthaften' Dichter der Zeit können, aus finanziellen und anderen Rücksichten, dieser Art von Dichtung schwerlich entgehen, wie das Beispiel von Opitz' eigener Produktion zeigt; auch gegen das eigene praktische Zugeständnis muß also der Vorwurf erhoben werden.[81]

Ein zweiter Einwand – nach dem Vorwurf des „geringe[n] wesen[s]"[82] der Poesie – betrifft das Verhältnis der Dichter zur Wahrheit; in Frage steht ihre Treue zur Wirklichkeit. Mit dem Hinweis auf das weiter oben Gesagte, nämlich auf die Not-

---

79 Vgl. Dyck, *Ticht-Kunst*, a. a. O., S. 122-129.
80 *BDP*, S. 348.
81 Zur Gelegenheitslyrik vgl. Herzog, *Barocklyrik*, a. a. O., S. 16-88.
82 *BDP*, S. 346.

00041672

wendigkeit, für die Vermittlung der Weisheitslehren veranschaulichende Fabeln zu erfinden, wird dieser Einwand teilweise widerlegt; vom anderen Teil der Widerlegung wird weiter unten die Rede sein. Ein dritter Einwand bezieht sich auf die Anrufung der heidnischen Götter in christlichen Dichtungen; der Vorwurf mangelnder religiöser Integrität wird durch die Behauptung widerlegt, die heidnischen Götter seien bei den christlichen Poeten lediglich Namen für die „[...] Allmacht Gottes / welcher die ersten menschen nach den sonderlichen wirckungen seiner vnbegreifflichen Maiestet vnterschiedene namen gegeben [...]“[83]. Ein letzter Vorwurf gilt der praktischen Lebensführung der Dichter.

Das Kapitel schließt mit einem Sonett Ronsards, das, nach einer Verteidigung jener Dichter, die sich mit Anstand der „Liebessachen“[84] annehmen, die Liebe als Inspirationsquelle besingt:

> „Il me faut donc aimer pour auoir bon esprit,
> Afin de conceuoir des enfants par escrit,
> Prolongeant ma memoire aux despens de ma vie.“[85]

Von dieser Nachkommenschaft der Schrift ist es dann nicht weit zum Nachruhm:

> „Le bon nom qui nous suit est nostre reconfort.“[86]

Und vom Nachruhm des einzelnen Dichters her läßt sich in einem amplifizierenden Gestus auf die Größe der Dichtung als ganzer schließen:

> „[...] vnd ich bin der tröstlichen hoffnung / es werde nicht alleine die Lateinische Poesie / welcher seit der vertriebenen langwierigen barbarey viel große männer auff geholffen / vngeacht dieser trübseligen zeiten vnd höchster verachtung gelehrter Leute / bey jhrem werth erhalten werden; sondern auch die Deutsche / zue welcher ich nach meinem armen vermögen allbereit die fahne auffgesteckt / von stattlichen gemütern allso außgevbet werden / das vnser Vaterland Franckreich vnd Italien wenig wird bevor dörffen geben.“[87]

Die *refutatio* der Vorwürfe der Dichtungsgegner gehorcht in ihrer Lokalisierung im Textverlauf dem klassischen rhetorischen Textmuster: Sie erscheint unmittelbar im Anschluß an die *argumentatio*. In anderer Hinsicht erscheint sie jedoch weit weniger systematisch. Sie operiert nämlich größtenteils nicht mit Positionen und Begründungen, die in der *argumentatio* zur Poesie entwickelt worden wären und nun argumentativ zur Verfügung stünden. Vielmehr führt sie wesentliche Punkte der Dichtungstheorie erst anläßlich der Erörterung möglicher Einwände überhaupt ein. Anders gesagt: In der *argumentatio* fehlen wesentliche Punkte der Dichtungstheorie; sie werden erst in der *refutatio* nachgetragen. Es sind dies die Charakterisierung des schöpferischen poetischen Vermögens samt der Lehre von

---

83 *BDP*, S. 351.
84 *BDP*, S. 353.
85 *BDP*, S. 353.
86 *BDP*, S. 354.
87 *BDP*, S. 354.

0041672

der Unverfügbarkeit dieses Vermögens, die Nachahmungstheorie und die Wirkungstheorie – alles andere als poetologische Seitenstücke.

Die Charakterisierung des schöpferischen Vermögens erfolgt anläßlich der Kritik an den inhaltsleeren Verseschreibern.

> „Die worte vnd Syllaben in gewisse gesetze zue dringen / vnd verse zue schreiben / ist das allerwenigste was in einem Poeten zue suchen ist. Er muß *εὐφαντασίωτος*, von sinnreichen einfällen vnd erfindungen sein / muß ein grosses vnverzagtes gemüte haben / muß hohe sachen bey sich erdencken können / soll anders seine rede eine art kriegen / vnd von der erden empor steigen."[88]

Kernpunkt der Bestimmung des schöpferischen Vermögens ist dessen Unverfügbarkeit.

> „Denn ein Poete kan nicht schreiben wenn er wil / sondern wenn er kan / vnd jhn die regung des Geistes welchen Ovidius vnnd andere vom Himmel her zue kommen vermeinen / treibet."[89]

Was den Dichter zuallererst zum Dichter macht, sein schöpferisches Vermögen, ist nicht Gegenstand des *Buches von der Deutschen Poeterey*; seine Kapitel zu den poetischen Formen äußern sich nicht zu den „sinnreichen einfällen vnd erfindungen" – ebenso wenig, wie sie sich zum Problem der Lehrhaftigkeit der Dichtung äußern. Als Teil des theoretischen Konzepts von Dichtung, das die Formenlehre fundiert, ist die Lehre vom schöpferischen Vermögen aber nicht zu vergessen. Auch im Hinblick auf den argumentativen Prozeß der Bestimmung von Poesie ist sie interessant: Hier erscheint, nach ihrem argumentativen Verschwinden im II. Kapitel, die Fabel als Teil der Poesie noch einmal: in der Fähigkeit des Dichters, sie zu erfinden. Sie wird, nach ihrem erneuten Erscheinen, in diesem Kapitel wie im vorangehenden eine besondere Rolle spielen.

Die Einführung des zweiten poetologischen Hauptpunkts, der Nachahmungstheorie, in den Text hat den Status eines Exkurses; dieser wird anläßlich der Frage nach der Wirklichkeitstreue („wahrheit") der Dichter unternommen.

> „Das ferner die Poeten mit der wahrheit nicht allzeit vbereinstimmen / ist zum theil oben deßenthalben Vrsache erzehlet worden [zu Anfang des II. Kap.; A. H.] / vnd soll man auch wissen / das die gantze Poeterey im nachäffen der Natur bestehe / vnd die dinge nicht so sehr beschreibe wie sie sein / als wie sie etwan sein köndten oder solten. Es sehen aber die menschen nicht alleine die sachen gerne / welche an sich selber eine ergetzung haben; als schöne Wiesen / Berge / Felde / flüße / ziehrlich Weibesvolck vnd dergleichen: sondern sie hören auch die dinge mit lust erzehlen / welche sie doch zue sehen nicht begehren; als wie Hercules seine Kinder ermordet / wie Dido sich selber entleibet / wie die Städte in den brand gesteckt werden / wie die pest gantze Länder durchwütet / vnd was sonsten mehr bey den Poeten zue finden ist. Dienet also dieses alles zue vberredung vnd vnterricht auch ergetzung der Leute; welches der Poeterey vornemster zweck ist."[90]

---

88 *BDP*, S. 348 f.
89 *BDP*, S. 349.
90 *BDP*, S. 350 f.

00041672

Diese Fassung der Nachahmungstheorie entspricht Scaliger und Ronsard[91], den unmittelbaren Vorbildern Opitz'; sie geht auf Aristoteles zurück[92]. Sie bringt also nichts Neues, ganz im Sinn der Erinnerung an das wahre Wesen der Poesie, mit der das II. Kapitel angehoben hatte. Zu bedenken ist aber der Status dieses doch für jede Dichtungstheorie zentralen Elements: Es erscheint, wie bereits angemerkt, nicht in der *argumentatio*, sondern in der *refutatio*, und dort zudem nicht als Teil der Haupterörterung, sondern, bei sich ergebender Gelegenheit, als Abweichung von ihr, als Exkurs („[...] vnd soll man auch wissen [...]"). Für einen regulativen Text zeigt sich hier ein erstaunlich geringes Maß an Systematik, eine erstaunlich freizügige Textordnung.

Innerhalb des Exkurses über die Nachahmung erscheint dann auch noch die Wirkungstheorie.[93] Die Rede ist von dem, was die Menschen gerne hören, auch wenn sie es lieber nicht real vor die Augen bekommen wollten, weil es schrecklich anzusehen wäre: Mord, Selbstmord, Feuersbrunst, Pest. Diese Differenzierung des Rezeptionsverhaltens nach unterschiedlichen Gegenständen und Wahrnehmungsarten ist aber ihrerseits ein neuer Gedanke, der nicht zwingend aus der Formulierung der Nachahmungstheorie hervorgeht. Er erscheint als Abweichung von der Abweichung, als – ohne Not eingeführter – Exkurs im Exkurs, der dazu dient, das Vorkommen schrecklicher Szenen in der Dichtung durch das „ergetzen" und die „lust" zu rechtfertigen, die sie beim Publikum wecken. Aber warum ist hier vom Schrecklichen in der Dichtung überhaupt die Rede? Das ist ja keine Frage der Differenz zwischen imitatorischer und ausgestaltender Nachahmung, sondern eine Frage der Kriterien der Auswahl poetischer Gegenstände. Nachahmungs- und Wirkungstheorie stehen nebeneinander, aber sie erscheinen unverknüpft. Der letzte Satz der zitierten Stelle zwingt die beiden Exkurse ohne sonderliche Schlüssigkeit – das „also" ist bloße Vortäuschung einer *conclusio* – zusammen: auch die Darstellung des Schrecklichen dient, wie alle Nachahmung, „zue vberredung vnd vnterricht" – wohl mittels ihrer Wirkung des „ergetzens".

Die eben mitgenannte Hierarchisierung der Wirkungen – „ergetzung" diene als Mittel „zue vberredung vnd vnterricht" – wäre der logische Schluß aus dem definitorischen Postulat des II. Kapitels, die Poesie habe an erster Stelle lehrhaft zu sein. Aber der Satz im Text lautet nicht entsprechend. Er macht zwar die Dinge, die schrecklichen wie jene, „[...] welche an sich selber eine ergetzung haben [...]", der Wirkung auf das Publikum dienstbar, aber er macht nicht die Wirkung der „ergetzung" den anderen Wirkungen, nämlich „vberredung vnd vnterricht",

---

91 Zu Scaliger und Ronsard vgl. Anm. 17 in der *Kritischen Ausgabe* des *Buches von der Deutschen Poeterey*, a. a. O., S. 350. Siehe zum Einfluß von Scaligers *Poetices libri septem* [1561] auch Drux, *Martin Opitz und sein poetisches Regelsystem*, a. a. O., S. 21-25.

92 Aristoteles, *Poetik*. Eingeleitet, übersetzt und erläutert von Manfred Fuhrmann. München 1976, S. 40 f.

93 Zur Bedeutung und Allgegenwart des primär in der Rhetorik gründenden Wirkungsgedankens siehe Barner, *Barockrhetorik*, a. a. O., S. 74-78.

0041672

dienstbar. „Dienet also dieses alles zue vberredung vnd vnterricht auch ergetzung der Leute [...]" – in dieser Formulierung findet eine Hierarchisierung der verschiedenen Wirkungen nicht statt; die Hierarchie, die laut anfänglicher, rhetorisch begründeter Bestimmung der Poesie bestehen müßte, wird vielmehr verwischt.

Die Fortsetzung des Satzes nimmt die Verwischung der Hierarchie auch nicht zurück: „[...] welches der Poeterey vornemster zweck ist." Welches ist der Poeterey vornehmster Zweck? Die Wirkung von „vberredung vnd unterricht" oder jene von „ergetzung" oder alle Wirkungen zusammen und gleichermaßen? Das kann an dieser Stelle nicht geklärt werden. Wenn die anfängliche Bestimmung der Poesie als „verborgene[r] Theologie"[94] unverändert Bestand hätte, ließe sie sich als Korrektiv für die Klärung dieser uneindeutigen Stelle herbeiziehen. Da diese Bestimmung aber ins Wanken geraten ist und da sich unter der Hand eine zweite Bestimmung von Poesie aufgebaut hat, ist diese Klärung nicht mehr ohne weiteres vorzunehmen; die Stelle bleibt unscharf. Die Aufwertung von „reime[n] vnd fabeln"[95], die im zweiten Poesiebegriff aus ihrer Dienstbarkeit für die Weisheitslehre entlassen wurden, findet hier ihre Parallele in der Aufhebung der untergeordneten Stellung der „ergetzung" als Dienerin für „vberredung vnd vnterricht". Durch eine uneindeutige Zuschreibung wird „ergetzung" neben die anderen Wirkungen statt in ihren Dienst gestellt. Auch an dieser Stelle macht sich also, diesmal von der Wirkungsseite her, ein anderer als der in Opitz' Poetik ursprünglich gesetzte Begriff von Poesie bemerkbar.

Der neue Begriff von Poesie, der sich gegen Ende des II. Kapitels herausbildete und der der poetischen Sprache das Primat zuschrieb, orientiert sich an den poetischen Formen, der „abmessung der wörter vnd verse"[96], nicht an der Fabel; diese übernahm im Textverlauf eine andere, nämlich operationale Funktion und verschwand in der Bildung des zweiten Poesiebegriffs. Hier jedoch, im Zusammenhang der unterschiedlichen Wirkungsweisen von Poesie, erscheint die Fabel nochmals; sie hat, nach ihrem Verschwinden im II. Kapitel, eine Art Wiedergängerauftritt, nicht als Begriff zwar, aber ihrem Sinn nach. Die im obigen Zitat genannten Vorgänge um Herkules und Dido müssen im Sinn von Fabeln, von gestalteten Erzählzusammenhängen, nicht von bloßem Stoff verstanden werden, da sie im Aspekt der Rezeption besprochen werden, also im Status ihrer zum Publikum hin geöffneten Gestaltetheit. Warum ist aber im Zusammenhang mit der Wirkung der „ergetzung" von der Fabel die Rede, nicht von Sprachformen? Warum ist die „ergetzung" an die Fabel geknüpft, nicht an Verse und Reime? Das läßt sich im Textzusammenhang damit erklären, daß die Rede von den Textwirkungen ihren Ausgang bei der Nachahmungsfrage nahm. Von Nachahmung aber ist primär im Hinblick auf die Fabel die Rede, nicht im Hinblick auf Lehre oder Sprachformen. Die Nachahmungstheorie war es also, die, exkurshaft, die Fabel wieder ins Spiel brachte.

---

94 *BDP*, S. 344.
95 *BDP*, S. 344.
96 *BDP*, S. 346.

00041672

Die Fabel hat im III. Kapitel, in diesem zweifachen Exkurs über Nachahmung und Textwirkungen, eine ähnlich diffundierende Wirkung wie im II. Kapitel. Was hier in Hinsicht auf den argumentativen Textverlauf geschieht, ist, im Medium des Fabelbegriffs, eine Emanzipation der Wirkung der Poesie von der Wirkung der Belehrung, nachdem im II. Kapitel eine Emanzipation der poetischen Sprache von der Lehre stattfand. Wie die poetische Sprache im II. Kapitel, so löst sich die Wirkung der Poesie im III. Kapitel nicht einfach von der Wirkung der Lehrhaftigkeit ab, sondern befreit sich aus der Dienstbarkeitsstellung ihr gegenüber. Mit ihrer Loslösung bleibt die poetische Wirkung – das „ergetzen" – auf Lehrhaftigkeit hin offen, ohne sich von ihr weiter beherrschen lassen zu müssen. Darin läßt sich durchaus ein weiterer Distanzierungsschritt der Poetik gegenüber der sie leitenden Rhetorik erkennen: Gegen das die theoretische Rhetorik beherrschende *genus iudiciale* und seine Dominanz des *docere* hat Horaz für die Literatur die Gleichwertigkeit von *prodesse* und *delectare* etabliert; Opitz' Poetik folgt nun dieser Verschiebung.[97]

Wie im II. Kapitel geschieht auch hier die Auflösung der Hierarchie nicht auf argumentativem Weg, sondern durch eine Verwischung der bisher klaren Bestimmungslinien. „Fabel" scheint der poetologische Begriff zu sein, der im *Buch von der Deutschen Poeterey*, zumindest aber in seinem allgemeinen Teil über die Poesie, die Begriffsgefüge ins Wanken bringt, indem er Grenzen verwischt. Im II. Kapitel war es die Grenze zwischen Poesie und Weisheitslehre, im III. Kapitel ist es die hierarchische Linie zwischen „vnterricht" und „ergetzen". Damit ist es der Begriff der Fabel, der die Poesie sowohl im Aspekt ihrer Herstellung – poetische Sprache – als auch im Hinblick auf ihre Wirkung – „ergetzen" – von der Unterord-

---

97 Die kanonische Stelle bei Horaz nennt keine Hierarchie der Wirkungen:

> „aut prodesse volunt aut delectare poetae
> aut simul et iucunda et idonea dicere vitae."
>
> „Sinnbelehrend will Dichtung wirken oder herzerfreuend, oder sie will beides geben: was lieblich eingeht und was dem Leben frommt."

Horaz, *De arte poetica*. In: *Sämtliche Werke*. Lateinisch und deutsch. Hrsg. von Hans Färber und Wilhelm Schöne. München 1964, S. 250 / S. 251.
Für die Hierarchisierung von *prodesse* und *delectare* kann sich die Poetik des 17. und 18. Jahrhundert also nur bedingt auf Horaz berufen. Das bestätigt auch die andere kanonische Horazstelle:

> „centuriae seniorum agitant expertia frugis,
> celsi praetereunt austera poemata Ramnes:
> omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci
> lectorem delectando pariterque monendo."
>
> „Das stimmfähige Publikum gesetzten Alters verwirft das Werk, das nicht moralischen Nutzen bringt; grämlichen Ernst lehnt hochmutvoll der junge Ritter ab; aller Beifall ist dem gewiß, der Heilsames mischte mit Süßem, der den Leser zum Genießen einlud und zugleich zum Nachdenken."

Horaz, *De arte poetica*, a. a. O., S. 250 / S. 251.

0041672

nung unter den Zwang zur Lehrhaftigkeit befreit und auf diese Weise in ein schöpferisches, nicht mehr zwanghaftes Verhältnis zur Frage der Lehrhaftigkeit setzt. In beiden Operationen, die die „Fabel" als Diffusionsbegriff vornimmt, verschwindet der Begriff; im II. Kapitel ist das Verschwinden des Begriffs selbst die entscheidende Operation, im III. Kapitel ist es das erneute Auftauchen des Begriffs, das die Diffusion erzeugt; aber auch hier verschwindet der Begriff wieder. Bevor er aber verschwindet, weist er durch seine Verknüpfung mit der Wirkung des „ergetzens" darauf hin, daß er der Literatur näher steht als der Weisheitslehre. Er bezieht damit implizit eine Stellung, die er im II. Kapitel nicht einnehmen konnte, da er dort die Aufgabe hatte, die Grenze zwischen Poesie und Weisheitslehre zu verwischen, um sie offenzuhalten. Im Textverlauf ist der Begriff der Fabel also in Bewegung zwischen Positionslosigkeit und Zugehörigkeit zur Poesie. Nachdem er auch diese Spannung aufgebaut hat, verliert er sich. Er wird in der Poetik einmal noch nebenbei genannt, aber er wird auf allgemeiner systematischer Ebene nicht mehr auftauchen, und sein Fehlen wird signifikant sein.

Göttlichkeit, Gelegenheit, Autonomie

Die Lektüre von Opitz' Poetik hat ihren Anfang bei der Feststellung genommen, daß in diesem ordnungsverpflichteten Text nicht nur das Phänomen der Abweichung fehlt, sondern auch jene Instanz, der gegenüber die Abweichung eine Abweichung ist: Es fehlt eine Erörterung der *dispositio* und damit das zentrale Moment der Textordnungstheorie. Diese Feststellung gab Anlaß nachzufragen, welches der Begriff von Poesie sei, den Opitz' Poetik ihren Ausführungen zugrunde lege. Die Betrachtung der Opitzschen Begriffsbestimmung hat eine Verzweigung und Verdoppelung im Begriff von Poesie aufgedeckt, die im Textverlauf durch das diffundierende Verhalten des Begriffs der Fabel zustande kam. Die Fabel, genauer: ihr Verschwinden an entscheidender Stelle der Bestimmung des Wesens von Poesie hat, wie dargelegt, eine zwar den argumentativen Verlauf irritierende, von ihm digredierende, aber gerade darin produktive Funktion für Opitz' Poetik übernommen.

Im weiteren Textverlauf bleibt die Fabel verschwunden. Die Gattungslehre der Poetik orientiert sich an den klassischen Bestimmungen des Stoffs sowie der jeweils angemessenen Stilhöhe, aber nicht an der Konstruktion gattungsgerechter Fabeln, in denen die Stoffe geordnet würden. Hier schließt sich ein Kreis. Das Fehlen des Fabelbegriffs in der Darstellung der poetischen Verfahrensweisen und Formen fällt mit dem früher festgestellten Fehlen der – gattungsspezifisch zu beschreibenden – *dispositio* in Opitz' Poetik zusammen. Der poetologische Begriff der Fabel – im Opitzschen wie im allgemeinen Sinn – konvergiert mit dem rhetorischen Begriff der *dispositio*. Die Textordnung, die den narrativen Verlauf des poetischen Texts disponiert und strukturiert, hat in ihrer jeweiligen stofflichen Bestimmtheit von alters her den Namen der Fabel; sie ist es, in der Stoff geordnet

00041672

und erweiterte Sinnkonstitution – z.B. Lehrhaftigkeit – angelegt wird. Die doppelte Leistung der poetischen *narratio* – die Gewährleistung sowohl ihrer Verständlichkeit wie auch ihrer weiterweisenden Zeichenhaftigkeit und lehrhaften Wirkung – muß durch eine Textordnung erbracht werden, die, anders als der rhetorische Text, keine argumentative Strukur aufweist. Der zu findende oder zu erfindende Stoff, den die *dispositio* auf den literarischen Text hin gliedert, ist narrativ oder bildhaft zu bewältigende *materia* und erhält eine entsprechende Gestalt. Die Textordnung, die diese Gestalt bestimmt, ist die Fabel. Der Begriff der Fabel bezeichnet in der rhetorisch fundierten Poetik also deren Kern, die Ordnung des poetischen Texts. „Fabel" ist deshalb ein Leitbegriff der poetologischen Textordnungstheorie.[98] Das Fehlen der Fabel bedeutet denn auch das Fehlen der poetologischen Textordnungstheorie.

Das Fehlen der Textordnungstheorie in Opitz' Poetik kann als Mangel an Systematik diskreditiert werden.[99] Es kann aber auch seinerseits als konstitutiver Teil der Poetik gelesen werden. Dieses Fehlen ist die wohl wesentlichste Abweichung, die in Opitz' Poetik gegenüber dem von ihr implizierten, ursprünglich rhetorischen, Ordnungskonzept vorliegt. Was leistet die ordnungswidrige Abweichung für die poetologische Theoriebildung? Was bedeutet das Fehlen der Textordnungstheorie für Opitz' Poetik?

Zum einen irritiert das Fehlen der gattungsspezifischen *dispositio* nicht nur die Systematik der Theorie, sondern auch die Geltung ihres Darstellungsmusters. Erschüttert wird die Autorität des rhetorischen Systems als Beschreibungs- und Ordnungsmuster, als begriffs- und verständnisleitendes Konzept für die Poetik. Die Erschütterung der Rhetorik als Leitkonzept der Poetik bedeutet aber nicht nur eine Verunsicherung der poetologischen Betrachtung; durch das Abbröckeln der rhetorischen Begriffsordnung entsteht auch Raum für neue Aus- und Hinsichten, die den Ergebnissen der rhetorisch geleiteten Betrachtung zu widersprechen vermögen.[100] Ebenso freilich, wie die Erschütterung des rhetorischen Systems in jener Poetik, die die rhetorisch bestimmte Literaturtheorie des Barock überhaupt erst begründet, unterschwellig verläuft, melden sich auch die Widersprüche gegen die Autorität der Rhetorik noch zaghaft in den digressiven Bewegungen, die das *Buch von der Deutschen Poeterey* durchziehen.

Zum andern wird durch das Fehlen der Textordnungstheorie bestätigt,was sich schon in der Brüchigkeit des poetologischen Begriffsfundaments anzeigte: Das Band zwischen poetischer Sprache und Lehrhaftigkeit der Dichtung wird gelockert; daß Dichtung lehrhaft zu sein habe, wird zwar in Opitz' Poetik als frag-

---

98 Gottscheds *Versuch einer Critischen Dichtkunst* schreibt der Fabel genau diese Rolle zu. Siehe den Abschnitt „Die ‚Seele der ganzen Dichtkunst'" in Teil III dieser Arbeit.

99 Erstaunlicherweise wird es auch in den – seltenen – einläßlicheren Arbeiten zu Opitz' Poetik nicht einmal festgestellt. Vgl. etwa Drux, *Martin Opitz und sein poetisches Regelsystem*, a. a. O., S. 51-53.

100 Vgl. das Einleitungskapitel zu Teil II: „Rhetorik und Poetik".

0041672

lose Wahrheit gehandhabt und ist im 17. Jahrhundert weithin auch praktische Selbstverständlichkeit, zugleich aber ist das Lehrhaftigkeitspostulat bereits im *Buch von der Deutschen Poeterey* argumentativ nicht mehr abgedeckt.

Schließlich entfernt sich die poetische Sprache auch von der Fabel im Sinn des textbestimmenden Ordnungskonstrukts; während Opitz' Poetik die poetischen Gattungen als durch Tradition gegeben auflistet und damit auch vorschreibt, unterläuft in seinem Text die poetische Sprache in ihrer neu gewonnenen Autonomie diese Vorschrift. Der Text verschweigt die Ordnungskriterien der genannten Gattungen und gibt der poetischen Sprache dadurch Raum für ihre Destruktion der Gattungsvorschrift. Damit stellt die Poetik die Gestaltung der poetischen Textordnung, statt sie zu definieren, zwischen die Tradition und die Willkür des dichtenden Individuums. Die Erfindung – *inventio* – poetischer Textordnungen wird dem Dichter anheimgestellt, der sich dabei an der Texttradition orientieren kann, ohne durch strenge Vorschrift an sie gebunden zu sein. Nicht nur das Moment der Lehrhaftigkeit, auch das Moment der Textordnung ist damit der objektivierenden Vorschrift entzogen, der es doch explizit unterstellt wird. Dieser Entzug enspricht dem Gedanken der Autonomie der poetischen Sprache: Sie ist es, nicht die vorgegebene Gattung, die den poetischen Text bestimmt. Die Tendenz zur literarischen Modernität, die im *Buch von der Deutschen Poeterey* gegen ihre traditionsverhafteten Postulate sichtbar wird, zeigt sich als Tendenz zur Abschaffung der Forderung nach von vornherein normativ festlegbarer, präskribierbarer Textordnung.

Die Verschiebungen, die sich in Opitz' Poetik im Fehlen der Textordnungstheorie manifestieren, sind nicht einfach eine interne Angelegenheit dieses Texts. Vielmehr trägt Opitz' Poetik einen Konflikt aus, der die allgemeinsten Konzepte der poetologischen Tradition berührt. Und sie führt diesen Konflikt einer Neubestimmung von Literatur zu, einem *tertium*, das nicht nur jenes der *comparatio* ist, sondern über diese hinaus eigene Geltung gewinnt. Damit vollzieht das *Buch von der Deutschen Poeterey* in seinen digressiven Bewegungen einen Schritt in der Begriffsgeschichte der Literatur, der über den anderen, bekannteren Schritt, den es tut, hinausreicht: über den Schritt der Etablierung einer regelrechten deutschen Literatursprache hinaus. Dieser Schritt soll abschließend nachgezeichnet werden.

Der Konflikt, der in Opitz' Poetik ausgetragen wird, ist mit der bereits zitierten Bestimmung des Poesiebegriffs zu Anfang des II. Kapitels sogleich eröffnet.

> „Die Poesie ist anfanges nichts anders gewesen als eine verborgene Theologie / vnd vnterricht von Göttlichen sachen."[101]

Diese Bestimmung zitiert Platons Vorstellung vom Dichterwort als göttlichem Wort.[102] Die göttliche Inspiration als Quelle des Dichtungsvermögens ist poetologisches Allgemeingut – sei es als tatsächliche Überzeugung oder als *locus com-*

---

101 *BDP*, S. 344.

102 Vgl. Manfred Fuhrmann, *Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles – Horaz – ‚Longin'. Eine Einführung*. Darmstadt 1992, S. 77-81.

00041672

munis – der Renaissance und des Barock; erst die Aufklärung verabschiedet diesen – längst in Widerspruch zur Lehre von der Erlernbarkeit der Poesie stehenden – Topos.[103] Für das *Buch von der Deutschen Poeterey* hat die Bestimmung der Würde der Poesie aus ihrer göttlichen Abkunft eine spezifische Funktion: Es ist eine Bestimmung, die die Würde der Poesie vor ihrer Unterscheidung in verschiedene (National-)Sprachen und unabhängig von dieser Unterscheidung ansetzt. Damit kann jede Literatur und jede Literatursprache, auch die erst zu etablierende deutsche, Teilhabe an der Dignität der Poesie beanspruchen. Das Argument von der göttlichen Inspiration der Dichtung erlaubt es also dem *Buch von der Deutschen Poeterey*, die deutsche Poesie hinsichtlich ihrer Würde – wenn auch noch nicht hinsichtlich ihrer Erzeugnisse – den Literaturen anderer Sprachen gleichzustellen. Damit ist der Weg frei für die Aufstellung eines Regelwerks deutscher Sprachformen und Gattungen, für die im Grunde technische Arbeit der Schaffung einer anspruchsvollen poetischen Formensprache für das Deutsche.

Allerdings führt die platonische Bestimmung des *furor poeticus* einen grundlegenden konzeptionellen Widerspruch in die ansonsten aristotelisch-rhetorisch orientierte Poetik ein. Wenn das Dichterwort göttliches Wort ist, gibt es keine Möglichkeit, das, was das Dichterwort sagt, anders zu sagen als so, wie es gesagt ist. In dem Moment, da das Göttliche gesagt ist, ist nicht nur das Gesagte, sondern auch die Weise seines Sagens göttlich autorisiert. Im göttlichen Wort sind Inhalt und Aussageweise nicht voneinander zu trennen. Das göttliche Wort ist das gesagte Wort und kann kein anderes sein. Jede Weise, das Gesagte anders zu sagen, würde bedeuten, es nicht mehr auf göttliche Weise, nicht mehr mit dem göttlichen, sondern mit menschlichem Wort zu sagen, das Göttliche im Gesagten also zu verfehlen.[104] Es kann in dieser Vorstellung überhaupt keine Autorität des Dichters über das von ihm Gesagte geben, da es ihm eingesagt ist, da die Autorität beim Ursprung des göttlichen Wortes liegt und der Dichter lediglich dessen Verkünder ist.

Im Konzept der Göttlichkeit des Dichterwortes ist damit jeder Gedanke an verfügbare Gestaltungsmittel ausgeschlossen, da die Vorstellung von Gestaltungsmitteln einen präexistenten Inhalt voraussetzt, der erst noch in Worte zu fassen wäre. Es ist genau diese instrumentelle Vorstellung vom Verhältnis zwischen Inhalt und Formulierung, die die Idee vom göttlichen Dichterwort ausschließt.

---

[103] Der Widerspruch wird seit Horaz in die Forderung nach der Verbindung von *ingenium* und *iudicium* – begabtem Geist und gebildeter Urteilskraft – aufgelöst. Vgl. Dyck, *Ticht-Kunst*, a. a. O., S. 113-122; Japp, *Literatur und Modernität*, S. 80-82; Manfred Fuhrmann, *Einführung in die antike Dichtungstheorie*. Darmstadt 1973, S. 206, S. 220, S. 255.

[104] In diesem Sinn wäre eine platonische Anweisungspoetik ein Widerspruch in sich selbst. Vgl. anläßlich der praktischen Gleichsetzung des Dichters mit Gott bei Scaliger Fuhrmann, *Einführung in die antike Dichtungstheorie*, a. a. O., S. 206: „Eine derartige Auffassung hätte eigentlich erhebliche Konsequenzen mit sich bringen müssen: der imitatio-Begriff hätte einer Revision bedurft; man konnte sich sogar fragen, ob nicht die Kennzeichnung des Dichters als eines alter deus jedwede allgemeine Regel verbiete. Nichts von alledem geschah [...]."

0041672

Damit ist aber auch jeder Gedanke an Rhetorik ausgeschlossen. Rhetorik ist der Inbegriff einer instrumentellen Sprachauffassung; die Trennung von Redeinhalten und Gestaltungsmitteln – von *res* und *verba* – ist geradezu die *conditio sine qua non* der – im traditionellen Sinn verstandenen – Rhetorik. Nun ist es aber die Rhetorik, die das *Buch von der Deutschen Poeterey* in Anlage und Aussage bestimmt. Es hebt mit der platonischen Bestimmung von Dichtung an und läuft ihr in der Folge grundsätzlich zuwider. Dieser Konflikt bestimmt Opitz' Poetik wie jeden poetologischen Text, der Anweisung mit dem platonischen Postulat des *furor poeticus* verknüpft. Das *Buch von der Deutschen Poeterey* schafft im Angesicht dieses Konflikts verbindliche Regeln und Maßstäbe für die deutsche Literatur; die textliche Austragung des Konflikts aber weist schließlich über die Regeln und über das Aufstellen von Regeln hinaus.

Die Gültigkeit des *furor*-Postulats wird im *Buch von der Deutschen Poeterey* aufgehoben; als aufgehobenes bleibt das Postulat aber im Text stehen. Die Aufhebung kommt durch die Präsenz der Rhetorik als Verstehenshorizont der Opitzschen Poetik zustande. Damit hört die Literatur auf, als Ort göttlicher Offenbarung gelten zu können – oder gelten zu müssen. Es ist diese Ablösung vom platonischen Dichtungsbegriff, die sich in der unterschwelligen Verschiebung des Poesiebegriffs im II. Kapitel vollzieht, im unausgesprochenen, aber unaufhaltsamen Übergang von der Dominanz der „vnterrichtung von Göttlichen sachen“[105] zur Vorrangigkeit der poetischen Sprache. Sehr rasch wird denn auch deutlich, daß es Opitz' Poetik nicht gelingt, den platonischen Gedanken platonisch zu denken; sofort nach der an Platon orientierten Bestimmung von Poesie, ja noch in ihr, zeigt sich die Trennung zwischen Inhalt und Vermittlung. In die Bestimmung der Poesie, die Opitz' Poetik an ihren Anfang setzt, führt deren Formulierung sogleich eine Spaltung ein. Poesie ist „Theologie“ – oder doch nur das Verbergen der Theologie? Sofern sie Theologie – verborgene freilich – ist, ist sie selbst Weisheitslehre, also göttlichen Inhalts, und hat daraus ihre Würde. Sofern sie nur das Verbergen von Theologie ist, ist sie Mittel und Dienerin einer anderen Disziplin und bezieht ihre Würde aus deren Inhalten bzw. aus ihrer Dienstbarkeit gegenüber dieser Disziplin. Der erste Satz des II. Kapitels bezeichnet die Poesie zwar als göttliche Rede, aber in den erläuternden Ausführungen zu dieser Bestimmung wird sie ständig zum Mittel. Die Dichter mußten die „lehren von weißheit vnd himlischen dingen“ „[...] in reime vnd fabeln [...] verstecken vnd verbergen [...]“[106]. Weil Gott „vnbegreiflich“ ist, „[...] haben sie vorgegeben / die schönen Cörper vber vns / Sonne / Mond vnd Sternen / item allerley gutte Geister des Himmels wehren Gottes Söhne vnnd Mitgesellen [...]“[107]. Sie brachten „sachen“ vor, „[...] welche einen schein sonderlicher propheceiungen vnd geheimnisse von sich gaben [...]“[108]. Verstecken und verbergen, vorgeben, Schein

---

105 *BDP*, S. 344.
106 *BDP*, S. 344.
107 *BDP*, S. 344.
108 *BDP*, S. 345.

00041672

erwecken: das sind spezifische – illusionistische – Techniken der Vermittlung, aber gewiß keine originären Sprechweisen. Es handelt sich um Formulierungen, die die Trennung zwischen Redeinhalt und Redeform immer schon gemacht haben und voraussetzen.

Der Konflikt zwischen der platonischen und der aristotelisch-rhetorischen Poesieauffassung wird im *Buch von der Deutschen Poeterey* nicht explizit ausgetragen und gelöst. Vielmehr erscheint die rhetorische Bestimmung als Abweichung von der platonischen Bestimmung von Poesie, die aber ihrerseits im Text als Abweichung von der rhetorischen Bestimmung erscheint. Die platonische Bestimmung liefert die für die Selbstbegründung des *Buches von der Deutschen Poeterey* essentielle Fundierung der Würde der Poesie, aber sie steht der rhetorischen Orientierung der Poetik und damit der Darstellung poetischer Redeweisen im Ansatz fremd gegenüber. Die rhetorische Bestimmung von Poesie liefert ihrerseits das Repertoire an Gestaltungsmöglichkeiten, durch das eine poetische Sprache im Sinn von Opitz' Poetik überhaupt erst etabliert werden kann, aber sie kann deren Würde nicht aus eigenen argumentativen Beständen begründen. Beide Bestimmungen von Poesie tragen Notwendiges zu Opitz' Poetik bei, aber sie schließen sich aus. Das Verhältnis zwischen den beiden Bestimmungen muß im Text notwendigerweise ein gebrochenes sein; es gibt keine Argumentation, die beide Bestimmungen zugleich in Geltung halten könnte. Die beiden Bestimmungen stehen im Verhältnis der gegenseitigen Digression zueinander, und der Text wird in die Bewegung dieser Digression hineingezogen. Diese Bewegung ist es, die den Textverlauf des II. Kapitels der Opitzschen Poetik bestimmt.

Aus den gegenseitigen Digressionen scheint die eine Bestimmung vor der anderen als Siegerin und Ordnungsmacht hervorzugehen. Die Textordnung des *Buches von der Deuschen Poeterey* wie auch das bloße quantitative Übergewicht zeigen die Rhetorik als Siegerin im Kampf der Digressionen. Sie hat sich des platonischen Postulats von der göttlichen Inspiration bedient, um die Autorität der Lehrhaftigkeit der Poesie zu begründen, aber sie entfaltet in der Folge die poetologischen Bestimmungen allein nach ihren eigenen Kriterien. Mit der Vorherrschaft der Rhetorik ist Opitz' Poetik aber nicht schon mit sich ins Reine gekommen. Zum einen hat die Rhetorik, wie die Ausführungen über das Fehlen der Textordnungstheorie gezeigt haben, so viel an Autorität eingebüßt, daß bei näherem Hinsehen von ihrem vermeintlichen Sieg nicht sonderlich viel bleibt: Sie fundiert zwar die *elocutio* der Poesie, aber keinen umfassenden Poesiebegriff. Diese Reduktion würde ihrerseits die Poesie, wie gleich zu zeigen sein wird, konzeptionell in eine schwierige Lage führen, wenn die Rhetorik nun allein das poetologische Feld beherrschen würde. Zum andern bleibt die Opitzsche Poetik nicht beim Sieg der Rhetorik über den platonisch inspirierten Dichtungsbegriff stehen. Vielmehr entwickelt sich in ihrer Textlichkeit jene andere, neue Bestimmung von Poesie, der die hier versuchte Lektüre auf der Spur ist; sie geht aus der Divergenz der platonischen und der aristotelisch-rhetorischen Poesiebestimmungen hervor, aber weder rehabilitiert sie das platonische Dichtungsbild, noch bestätigt sie den

10041672

bloß rhetorischen Charakter der Poesie. Diese Bestimmung, die die poetische Sprache als erste Instanz einsetzt, widerspricht einerseits dem Regelcharakter der Poetik, führt diese aber andererseits über den Status einer bloß technischen Anweisung hinaus. Sie geht hervor als Vorschein der späteren, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstehenden, Auffassung von Literatur, die deren Autonomie gegenüber vorgegebenen Zwecken und Absichten reklamiert – dafür aber einer eigenen Begründung bedarf.

Dieser Vorschein muß sich zwischen den Schatten der hergebrachten Positionen und des postulierten Regelwerks für die deutsche Dichtungssprache, aber auch der neu sich einstellenden theoretischen Schwierigkeiten einen Weg suchen. Was sich neu als Schwierigkeit einstellt, ist eine Folge des Übergangs von der platonischen zur aristotelisch-rhetorischen Dichtungskonzeption, insbesondere aber eine Folge der impliziten begrifflichen Verschiebung, als die der Übergang geschieht. Zunächst ist die Göttlichkeit des Dichterwortes durch die argumentative Praxis von Opitz' Poetik der Unterscheidung von Redeinhalt und textlicher Vermittlung anheimgefallen und in das Postulat der Lehrhaftigkeit übersetzt worden. Dann hat die begriffliche Verschiebung von der Dominanz der Lehrhaftigkeit zur Dominanz der poetischen Sprache die Poesie von ihrer Dienstbarkeit der Lehre gegenüber befreit. Diese Verschiebung kommt durch die Ablösung der platonischen Definition durch eine rhetorisch begründete Textqualifizierung zustande: die Weisheitslehre sei bei den Philosophen zwar aufgehoben, aber deren Sprache sei heruntergekommen. Die Historisierung der platonischen Bestimmung setzt also einen argumentative Verschiebung in Gang, die zur Rhetorik führt. Die Aufwertung der poetischen Sprache gegenüber der Lehrhaftigkeit der Poesie erscheint zunächst als Übertragung der poetischen Sprache in die Domäne der Rhetorik. Darin liegt nun aber eine neue Schwierigkeit für die Begriffsbestimmung von Poesie: Sie läuft Gefahr, mit der Rhetorik zu verschmelzen.

Vor dieser Verschmelzung können spezifisch poetische Sprachformenlehre und Gattungsbestimmungen allein die Poesie nicht retten, da es um die tiefer liegende Gefahr geht, daß die Poesie die spezifische Kommunikationsweise und den spezifischen Textstatus des rhetorischen Texts übernimmt. Rhetorisches Reden im Sinn der klassischen Schulrhetorik ist eine im Grunde beliebig verfügbare Technik, die bei ausgewählten Gelegenheiten eingesetzt wird. Die rhetorische Rede ist jeweils anlaßgebunden; sie ist Gelegenheitsprodukt; situationsgebundener Text mit situationsinterner Adressiertheit. Der Rhetor zeichnet sich gerade dadurch aus, daß er für alle Gelegenheiten – für alle Redegegenstände und Situationen, für jedes Publikum – disponibel ist. Ohne den Begriff der Situation und der an sie gebundenen Redegelegenheit ist Rhetorik praktisch gar nicht zu denken.[109] Wenn

---

[109] Vgl. z.B. die Situationsbestimmung bei Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*, a. a. O., S. 15 f. (§§ 3-10) und S. 21-23 (§§ 31-33). – Die Rhetorik hat lediglich das ethische Problem, ihre Lehre vor unmoralischer Verwendung zu schützen; sie tut dies mit dem Postulat des *vir bonus*, des tugendhaften Menschen.

00041672

nun aber die Poesie von der Bindung an die göttliche Wahrheit und an die Lehrhaftigkeit gelöst wird und als inhaltlich unbestimmtes Repertoire sprachlicher Formen präsentiert wird, erscheint dieses Repertoire wie das rhetorische unbegrenzt verfügbar. Die Gestaltungsmittel poetischen Sprechens lassen sich dann wie jedes rhetorische Mittel für jede beliebige Gelegenheit, jeden Anlaß und jeden Zweck in Gebrauch nehmen. In dieser Hinsicht hört die Poesie auf, sich von der Rhetorik zu unterscheiden. Poetik würde zur Gebrauchsrede, die mit ihrem Anlaß entsteht und untergeht.

Dies kann Opitz' Poetik nicht gleichgültig sein. Zwar beschreibt sie Poesie in den Erkenntis- und Strukturierungskategorien der Rhetorik, aber daß Poesie dennoch von Rhetorik geschieden bleibe, ist ihr wesentlich. Die Poetik hat nicht mit der platonischen Beglaubigung der Würde der Poesie angehoben, um diese nun zur rhetorisch instrumentalisierten Redetechnik zu degradieren. Nicht nur für die Poesie selbst, sondern auch für die Geltung der Poeten[110] ist die Aufrechterhaltung der spezifischen Würde der Poesie unabdingbar. Deshalb erscheint jene Art von Poesie, in der die rhetorische Beliebigkeit sich tatsächlich verwirklicht, in Opitz' Poetik als prekäres und höchst fragwürdiges Phänomen. Es handelt sich um die Gelegenheitsdichtung, die mit viel Energie erörtert und angegriffen wird – freilich ohne daß sie wirklich aus dem Bezirk der Poesie ausgeschlossen würde.

Von der Gelegenheitsdichtung ist im II. Kapitel ausführlich die Rede. Der Vorwurf, der dort gemacht wird, gilt nicht in erster Linie den Poeten, sondern den Auftraggebern von Gelegenheitsdichtung.

> „Ferner so schaden auch dem gueten nahmen der Poeten nicht wenig die jenigen / welche mit jhrem vngestümen ersuchen auff alles was sie thun vnd vorhaben verse fodern. Es wird kein buch / keine hochzeit / kein begräbnüß ohn vns gemacht; vnd gleichsam als niemand köndte alleine sterben / gehen vnsere gedichte zuegleich mit jhnen vnter. Mann will vns auff allen Schüsseln vnd kannen haben / wir stehen an wänden vnd steinen / vnd wann einer ein Hauß ich weiß nicht wie an sich gebracht hat / so sollen wir es mit vnsern Versen wieder redlich machen. Dieser begehret ein lied auff eines andern Weib / jenem hat von des nachbaren Magdt getrewmet / einen andern hat die vermeinte Bulschafft ein mal freundtlich angelacht / oder / wie dieser Leute gebrauch ist / viel mehr außgelacht; ja deß närrischen ansuchens ist kein ende. Mussen wir also entweder durch abschlagen jhre feindschafft erwarten / oder durch willfahren den würden der Poesie einen mercklichen abbruch thun."[111]

Die Dichtung muß überhaupt nur so vehement gegen ihre Vereinnahmung durch Gelegenheitsaufträge geschützt werden, weil sie ihr – wie Opitz' eigene dichterische Produktion zeigt – real offensteht und ausgesetzt ist. Dennoch ist der Eindruck schwer abzuweisen, diese Passage über die Gelegenheitsdichtung strahle – bei aller Ablehnung – in ihrer lebendigen Beschreibung der „närrischen ansuchen[]" ihrer Benutzer ein gewisses Vergnügen an der Sache aus – ein Vergnügen,

---

110 Zur gesellschaftlichen Geltung der Poeten siehe den Widmungstext, *BDP*, S. 338, den Anfang des III. Kapitels, S. 346, sowie das Schlußkapitel, v. a. S. 411.

111 *BDP*, S. 349.

20041672

das in Opitz' Poetik nicht nur als Widerspruch zur Ablehnung der Gelegenheitsdichtung erscheint, sondern auch die Befriedigung über die gesellschaftliche Bedeutung der Dichter zeigt.[112] Unüberhörbar schwingt in der gehäuften Verwendung des Pronomens „wir" einiger Stolz über die Begehrtheit der Dichter mit, einige Genugtuung wohl auch über die rege Nachfrage. Opitz kommt dieser praktisch ebenso nach wie die meisten anderen Dichter des Barock. Aber gleichwohl: „[...] den würden der Poesie einen mercklichen abbruch thun" – wenn dies durch Gelegenheitsdichtung geschehen kann, ist ein Begriff von der Würde der Poesie vorausgesetzt, der diese gerade aus der Anlaßbindung heraushebt. Die Gelegenheitsdichtung steht als Gegenbild zu jener Poesie, der höhere „würden" zukommen, folglich in jedem Fall als Gegenbild zu jenem Begriff von Poesie, den die Poetik im II. Kapitel „erinner[t]"[113]. Aber sie steht als Gegenbild nicht nur zu dem alten Poesiebegriff, sondern ebenso zu dem neuen Begriff; auch in diesem bleibt nämlich das Postulat der Würde der Poesie aufrechterhalten; nur wird es nun anders begründet. Weiter oben wurde gesagt, es werde nun durch die poetische Sprache begründet. Wie kann das aber der Fall sein, wenn die poetische Sprache ihrerseits in der Gefahr steht, in der rhetorischen Instrumentalisierung zu verschwinden? Es kann nur unter der Voraussetzung zutreffen, daß die poetische Sprache konzeptionell von der Rhetorik abgesetzt wird: durch eine Begründung ihres spezifischen Status, die durch das Vorhandensein ihrer Formenlehre noch nicht gegeben ist.

Diese Begründung stammt nun aber aus jenen Beständen, die zu Anfang des II. Kapitels als wahres Wissen über die Poesie zur Erinnerung gebracht – und nicht etwa mit Argumenten eingeführt – wurden. Sie stammt aus der – eigentlich rhetorisch ‚besiegten' – platonischen Bestimmung von der göttlichen Abkunft der Dichtung, von der Inspiration der Dichter, „[...] welcher schrifften auß einem Göttlichen antriebe vnd von natur herkommen / wie Plato hin vnd wieder hiervon redet [...]"[114]. Die Bestimmung des *furor poeticus* kann aber hier nur insofern noch als Begründung fungieren, als sich ihre Bedeutung so verändert, daß das Göttliche als Instanz der Inspiration zugunsten der – hier bereits nebenher genannten – „natur" aufgegeben wird. Der erste Satz des I. Kapitels des *Buches von der Deutschen Poeterey* weist den Gedanken der Verfügbarkeit der Poesie mittels Beherrschung von Formen und Regeln noch in unmittelbarem Bezug auf Platon ab. Das poetisch Unverfügbare, die „regung des Geistes", wird dann anläßlich der Kritik an den Forderungen nach allseitiger Verfügbarkeit der Dichter wieder

---

[112] Der Dichter steht in Opitz' Poetik ebenso wenig abseits der Gesellschaft, wie die Literatur abseits der Gelegenheit steht. Nur steht die Perspektive, in der die Dichter im Verhältnis zur Gesellschaft betrachtet werden, der Perspektive, in der die Dichtung ins Verhältnis zur Gelegenheit gesetzt wird, diametral entgegen: Dichtung muß vor Vereinnahmung geschützt werden; Dichter müssen ihre Vereinnahmbarkeit bzw. Brauchbarkeit propagieren.

[113] *BDP*, S. 343.

[114] *BDP*, S. 343.

00041672

genannt und gegen die Auftraggeber von Gelegenheitsdichtung argumentativ eingesetzt; es wird aber nicht mehr auf Platon bezogen, sondern auf die literarische Tradition, in der der *furor poeticus* nicht nur als Postulat, sondern stets auch als poetischer Topos erscheint.

> „Denn ein Poete kan nicht schreiben wenn er wil / sondern wenn er kan / vnd jhn die regung des Geistes welchen Ovidius vnnd andere vom Himmel her zue kommen vermeinen / treibet. Diese vnbesonnene Leute aber lassen vns weder die rechte zeit noch gelegenheit [...]."[115]

Schließlich wird die Tradition der poetischen „regung des Geistes" in der *captatio benevolentiae* des Schlußkapitels auf dem Weg über Ovid noch einmal auf ihren Ursprung bei Platon zurückgeführt. Aber jetzt ist dieser Ursprung nur noch Zitat; Instanz des *furor* ist die „natur". Das Inspirationsargument wird, gegen „aberwitz[] oder blödigkeit", eingesetzt, um der Literatur ästhetische Qualitäten zu sichern, die mittels der poetischen Technik allein nicht zu gewinnen ist: „lust und anmutigkeit".

> „Ich hoffe aber / es wird mir der guethertzige Leser / in betrachtung der kurtzen zeit so ich hierbey verschloßen / etwas vbersehen / vnd bedencken / Rom sey nicht auff einen tag gebawet worden. Was noch vbrig ist / wil ich entweder inkünfftig selbst gründtlicher verführen / oder denen lassen / die mir an liebe gegen vnsere sprache gleiche / vnd an geschickligkeit vberlegen sein. Von denselben zue lernen bin ich so begierig / als ich willig gewesen bin / andere / die auch dieses nicht gewust haben / zue vnterrichten. Welche meine geringschätzige arbeit bey statlichen auffgeweckten gemütern / wo nicht mehr / doch so viel verfangen wird / das sie gleichsam als durch einen sporen hiermit auffgemuntert / vnserer Muttersprache die hand bietten / vnd jhrer Poesie den glantz / welchen sie lengest hette kriegen sollen / geben werden. Welches aber alsdenn vollkömlich geschehen kan / wenn zue dem was hiebevor in diesem buche erzehlet ist worden / die vornemlich jhren fleiß werden anlegen / welche von natur selber hierzue geartet sein / vnnd von sich sagen können was Ovidius:
>
> Est Deus in nobis, agitante calescimus ille.
> Es ist ein Geist in vns / vnd was von vns geschrieben
> Gedacht wird vnd gesagt / das wird durch jhn getrieben.
>
> Wo diese natürliche regung ist / welche Plato einen Göttlichen furor nennet / zum vnterscheide des aberwitzes oder blödigkeit / dürffen weder erfindung noch worte gesucht werden; vnnd wie alles mit lust vnd anmutigkeit geschrieben wird / so wird es auch nachmals von jederman mit dergleichen lust und anmutigkeit gelesen. An den andern wollen wir zwar den willen vnd die bemühung loben / der nachkommenen gunst aber können wir jhnen nicht verheißen."[116]

Die „natürliche regung" – nicht: die göttliche Regung – des *furor poeticus* hebt die Poesie als eigenständige Redeweise und Textart aus der Rhetorik heraus. Damit ist die Eigenständigkeit der Poesie gegenüber der Rhetorik begründet. Der *furor poeticus* kann am Ende des *Buches von der Deutschen Poeterey* nicht mehr die Gött-

---

[115] *BDP*, S. 349.
[116] *BDP*, S. 408 f.

00041672

lichkeit beanspruchen, die ihm bei Platon zugeschrieben wird. Nachdem der platonische Begriff von der Göttlichkeit der Dichtung durch die rhetorische Sicht auf die Poesie konterkariert und nachdem aus dieser Konfrontation das Primat der poetischen Sprache als Kriterium der Bestimmung von Poesie hervorgegangen ist, abgelöst von Lehrhaftigkeit und erst recht von göttlicher Verbindlichkeit, kann der Ursprung des *furor poeticus* nicht mehr außerhalb des Poeten in einer übergeordneten Instanz zu suchen sein, sondern muß im Poeten selbst lokalisiert werden. Der *furor poeticus* erscheint damit als schöpferisches Vermögen jener Individuen, „[...] welche von natur selber hierzue geartet sein [...]"[117]; die Autorität dieses Vermögens liegt nun im Autor, im poetischen Individuum. Was als Zwischenstellung des dichterischen *ingenium* zwischen dem Topos der Göttlichkeit und jenem der natürlichen Begabung in der Poetik des 16. und 17. Jahrhundert gegenwärtig ist, findet sich hier, gegen den topologischen Schein auch bei Opitz, zugunsten der „natur" des Dichters entschieden.

Einigermaßen scherzhaft verteidigt das *Buch von der Deutschen Poeterey* die bisweilen freiere Lebensweise der Dichter gegen ihre bornierten Kritiker. Die Verteidigung steht im Zeichen der „natürlichen regung"[118] der Poesie.

> „Was auch der Poeten Leben angehet / (damit ich mich nicht zue lange auffhalte) ist es nicht ohn / das freylich etliche von jhnen etwas auß der art schlagen / vnd denen / die in anderer Leute mängeln falcken / in jhren eigenen Maulwörffe sein / anlaß geben jhnen vbel nach zue reden."[119]

Zwar werden die Beobachter der Poeten polemisch diskreditiert, aber der Vorwurf wird nicht wirklich abgewiesen. Vielmehr wird die Lebensweise der Dichter durch ihre „Poetische[n] gemüter" erklärt und gerechtfertigt.

> „Die Vrsache kan wol zum theile sein / das jhre Poetische gemüter vnterweilen etwas sicherer vnd freyer sein / als es eine vnd andere zeit leidet / vnd nach des volckes Vrtheil nicht viel fragen. Zum theile thut auch der wein etwas [...]."[120]

Die Rechtfertigung der freieren Lebensweise der Dichter durch ihr „Poetische[n] gemüter" ist eine lebenspraktische Anwendung der Lehre vom nicht mehr göttlichen *furor poeticus*; er ist es letztlich, der die „Poetische[n] gemüter" der Dichter von „des volckes Vrtheil" unterscheidet.

Das ist die praktische, personenbezogene Seite der neuen Dichtungskonzeption, deren andere Seiten in der Behauptung der gesellschaftlichen Brauchbarkeit wie auch ihrer eigenständigen Würde liegen.[121] Theoretisch-begrifflich ist die

---

117 *BDP*, S. 409.

118 *BDP*, S. 409.

119 *BDP*, S. 351 f. „Aus der Art schlagen" ist eine Digressionsformulierung. Während die Kritiker in der poetischen Lebensweise eine ernsthafte, störende Abweichung von der „Art" sehen, verharmlost Opitz die Ausschweifungen seiner Kollegen.

120 *BDP*, S. 352.

121 Der Dichter steht also wie die Poesie in der Spannung zwischen würdevoller Eigenständigkeit (das platonische Erbe), Gesellschaftsbezug (das rhetorische Erbe) und der Freiheit des poetischen Geistes.

Bayerische Staatsbibliothek München

00041672

Folge der Umwandlung des *furor*-Konzepts in ein Konzept individuellen Dichtungsvermögens eine Negierung jeder Art bindender Vorgabe. In seinem gleichsam säkularisierten Status ist der *furor poeticus* inhaltlich unbestimmt, leer, ist reines poetisches Schöpfungspotential: das Potential der poetischen Sprache des dichtenden Individuums. Der in individuelles Schöpfungsvermögen übersetzte *furor*-Begriff wird damit zum Konstitutionsmoment des Konzepts von der Autonomie der Literatur. Die poetische Sprache, neuer Kern des Poesiebegriffs in Opitz' Poetik, ist durch ihre Bindung an das schöpferische Vermögen des Autors aus dem Status eines bloß technischen, beliebig einsetzbaren Instrumentariums gelöst und gewinnt dadurch gegenüber der Rhetorik ihre Eigenständigkeit zurück.[122] Damit verschafft sie der Dichtung und den Dichtern ihre spezifische Würde, und diese Würde ist es, die auf das Bild des originalen Dichters, des schöpferischen Genius vorausweist, der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zum Leitkonzept der Literatur wird.

Regelpoetik im Widerspruch

Das *Buch von der Deutschen Poeterey* entwickelt an seiner Textoberfläche den Begriff einer durch ihre Herkunft aus Göttlichkeit und Weisheitslehre gewürdigten, durch ein Regelwerk zum poetischen Sprachgebrauch einläßlich beschriebenen und bei poetischer Begabung herstellbaren Poesie. Zugleich – und als Widerspruch zu diesem ersten Begriff – zeigt die Poetik das Hervortreten der poetischen Sprache als Zentrum eines neuen Poesiebegriffs. Die Lektüre der Opitzschen Poetik hat gezeigt, daß die poetische Sprache aus der Dienstbarkeit gegenüber den Aspekten der Lehrhaftigkeit, der Anlaßbezogenheit sowie der Vorgegebenheit von Textordnungen heraustritt. Aber sie verabschiedet diese Aspekte gleichwohl nicht. Sie trennt sich nicht von Lehrhaftigkeit, Anlaßbezug und Textordnungsvorgabe, sondern tritt in ein neues Verhältnis zu diesen Aspekten. In diesem Verhältnis ist die poetische Sprache den genannten Aspekten nicht mehr nach- sondern vorgeordnet. Die poetische Sprache bleibt offen auf Lehrhaftigkeit hin, sie bleibt offen für Anlässe und Gelegenheiten, und sie bleibt offen für zu ordnende Fabeln. Aber nichts davon erscheint noch als vorgeordnete Instanz, der es zukäme, die poetische Sprache für ihre Zwecke zu instrumentalisieren. Die poetische Sprache hört auf, Mittel anderer Zwecke zu sein und wird selbst zur Ermöglichung des poetischen Redens – auch der poetischen Gestaltung anderer Zwecke.[123]

---

[122] Siehe zum poetikgeschichtlichen Kontext dieser Entwicklung, insbesondere im Blick auf die Renaissance (Scaliger, Vadianus) Thomas Rathmann, *„... die sprach will sich ändern". Zur Vorgeschichte der Autonomie von Sprache und Dichtung*. München 1991, S. 89-102.

[123] 'Poetische Sprache' bzw. ihre Autonomie meint also keineswegs ein bezugslos in sich selbst kreisendes ‚schönes' Reden; nicht die Abwendung der Poesie von aller

0041672

Diese Zwecke erweisen sich bei allgemeinerer Betrachtung als poetologische Grundkategorien: Mit der Lehrhaftigkeit ist die weitere, übertragene Bedeutung poetischer Texte impliziert und damit das Moment ihrer zeichenhaften Sinnkonstitution und, folglich, ihrer Interpretierbarkeit und Interpretationsbedürftigkeit. Mit der Gelegenheitsanknüpfung ist das Moment des Wirklichkeitsbezugs der Dichtung impliziert, das Verhältnis der Literatur zu Anlaß, Gesellschaft, Geschichte, Wirklichkeit insgesamt. Und mit der Fabel ist das Moment der Textordnung und damit der immanenten Struktur des literarischen Texts impliziert, die der Sinnkonstitution wie dem Wirklichkeitsbezug Gestalt und damit Gehalt gibt. Diese kategorialen Momente der Poesie werden zu Gestaltungsmomenten der poetischen Sprache; sie sind ihr nicht mehr so voranzustellen, daß die poetische Sprache sie lediglich auszuführen hätte, sondern sie können aus der Gestaltung der poetischen Sprache überhaupt erst hervorgehen. Die poetische Sprache hört nicht auf, Verhältnisse – wie mittelbare auch immer – zur historischen Wirklichkeit herzustellen, und insbesondere hört sie nicht auf, sich auf die literarische und literaturtheoretische Tradition zu beziehen, innerhalb derer sie spricht.

Am Ende der Verschiebungen und Digressionen des *Buches von der Deutschen Poeterey* ist die poetische Sprache immer die Sprache eines Individuums. Diese Zuschreibung wird in der Opitzschen Poetik durch das Moment des – säkularisierten – *furor poeticus* eingeführt. Individualität steht aber im Widerspruch zur präskriptiven Regelhaftigkeit der Dichtungsformen, die die Poetik auflistet, und dieser Widerspruch bleibt im Text bestehen. Die Seiten des Widerspruchs ergänzen einander jedoch auch; die Individualität ergänzt die Präskription, der sie widerspricht, indem sie die Formen überhaupt erst belebt. Von den beiden Seiten des Widerspruchs ist die Seite der Individualität vorausweisend: Während das Moment der Regelhaftigkeit es in Opitz' Poetik unternimmt, der deutschen Poesiesprache eine Gegenwart zu schaffen, weist das Moment der Individualität literarhistorisch in die Zukunft, indem es der Überwindung der Regelhaftigkeit den Weg zeigt. Was von dem Widerspruch zwischen Regelhaftigkeit und Individualität bleibt, wenn das Regelwerk weggedacht wird, ist, begrifflich rein und leer, die poetische Sprache als Schaffensmedium des Dichterindividuums. Die poetische Sprache, ihrer Erscheinung nach immer in Traditionen verwoben, auf Vortexte und Vorbilder bezogen, ihrem Vermögen nach aber als originär einem Individuum zugehörig zu denken, ist Gedankengut des späten 18. Jahrhunderts. Sie zeichnet sich aber bereits bei Opitz ab, in jenem Text, der als das radikale Gegenteil des späteren Originalitäts- und Geniegedankens gilt und der als dieses Gegenteil literarhistorisch kanonisiert ist. Bei Opitz ist die Originalität der poetischen Sprache Vorschein, gebunden in die Fesseln traditioneller Dichtungsauffassungen und der Anstrengung untergeordnet, der deutschen Poesiesprache eine weltliterarisch würdige Wirklichkeit zu geben. Es

---

Gegenständlichkeit; im Blick ist vielmehr das Primat der sprachlichen Gestaltung der Poesie vor dem, was sie gestalten wird.

00041672

ist der Vorschein auf den klassisch-romantischen Poesiebegriff, dessen Zentrum die poetische Sprache des originalen Dichters bildet.[124]

Die hier vorgetragene Rede vom Vorschein ist Ausdruck einer literarhistorischen Deutung der textinternen Widersprüche. Diese Deutung macht die Widersprüche des *Buches von der Deutschen Poeterey* für die Geschichte der Poetik fruchtbar, entschärft dabei aber auch die Spannung des Texts. Diese kommt durch jenes Phänomen zustande, das Opitz' Poetik nicht einmal als poetische Möglichkeit ernsthaft erwägt: durch das Phänomen der Abweichung, die sich einer Ordnung widersetzt, ihrer Stabilität zu schaffen macht, sie schließlich auflöst oder verändert. Zwar wird die Abweichung im *Buch von der Deutschen Poeterey* nicht genannt, aber sie ist am Werk; die Poetik ist in sich digressiv, und sie ist es auf eine Weise, daß nicht ein Konzept vom anderen, herrschenden, abweicht – so läßt sich der Text nicht lesen, wenn man seine Textlichkeit ernst nimmt –, sondern daß zunächst zwei Konzepte in der Poetik anwesend sind, ein platonisch und ein aristotelisch-rhetorisch fundiertes, die beide als Digressionen vom jeweils anderen zu lesen sind, und daß in Digression zu dieser Doppeldigression wiederum ein weiteres Konzept entsteht, welches das Spannungsverhältnis zu dieser aufrecht erhält. Im Text haben die Poesiekonzepte von einem hypothetischen festen Ausgangs- und Bestimmungspunkt wegzugleiten begonnen und existieren relativ zueinander, nicht zu diesem Punkt.

In der Textbewegung des *Buches von der Deutschen Poeterey* findet eine Auflösung des Konzepts von Ordnung und Abweichung statt. Es existiert in Opitz' Poetik nicht einfach eine Abweichung von einer gegebenen Ordnung, sondern der Text wird durch das Phänomen der Abweichung seiner Ordnung beraubt; es existiert in ihm kein stabiles System von Ordnung und Abweichung, keine stabile Struktur zweier komplementär gleichgewichtiger Abweichungen, sondern eine prekäre Spannung zwischen einander widerstrebenden Textbewegungen, von denen jede zu einer Aussage gelangt, die sie ohne die anderen Bewegungen nicht zu finden vermöchte. Diese Aussagen lassen sich in literarhistorischer Perspektivierung hintereinander stellen; in der Textbewegung der Digression hingegen stehen sie gegeneinander und bedeuten ohne einander nicht viel.

Der Text von Opitz' Poetik bleibt, bei allem Ordnungsbestreben hinsichtlich seines Gegenstands wie hinsichtlich seiner Darstellung, eine offene Konstruktion. Er bleibt gespannt und gespalten zwischen Ordnung und Unordnung, Platonismus und Rhetorik, praktischer Forderung nach Lehrhaftigkeit und unterschwelliger Abweisung derselben, spezifischem Schreibanlaß und poetischem Geist, Regelhaftigkeit und Individualität, Instrumentalisierung und Emanzipation der poeti-

---

[124] Eine exemplarische Darstellung des Konzepts der poetischen Sprache in der Klassik bietet Johannes Anderegg, *Das Abgesonderte und das Übergängliche. Zu Goethes Konzept von poetischer Sprache*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 56 (1982), S. 101-122. Siehe auch Johannes Anderegg: *Sprache und Verwandlung*. Göttingen 1985, S. 12-35.

0041672

schen Sprache. Was über die – ihrerseits epochale – Leistung der Etablierung einer deutschen Dichtungssprache hinausgeht, entsteht aus der Offenheit der Konstruktion; sie erhält den Text, gegen jede Kanonisierung und in Abweichung zu dieser, in schöpferischer Spannung.

Zu Opitz' Lebzeiten sind sechs Neuauflagen des *Buches von der Deutschen Poeterey* erschienen.[125] Opitz hat sich um keine der Neuauflagen gekümmert, hat keine Mängel beseitigt, keine Ergänzungen angefügt, die Frage nach den gattungsspezifischen *dispositiones* und damit die Frage nach der poetischer Textordnung offen gelassen, auch in Einzelheiten nicht für mehr Ordnung im Text gesorgt. Er hat nach eigenen Angaben die Poetik in fünf Tagen geschrieben[126], aus Anlaß der von ihm nicht autorisierten Ausgabe seiner *Teutschen Poemata* in Straßburg im Jahr 1624, mit der er aus Gründen metrischer Fehlleistungen, aber auch aus politischen Gründen nicht zufrieden sein konnte.[127] Um seinen Ruf als Dichter zu berichtigen und seine Ansichten über die deutsche Poesie, insbesondere hinsichtlich der Metrik, vorzustellen, hat er das *Buch von der Deutschen Poeterey* verfaßt, als Gelegenheitstext also; das Moment der Gelegenheitsbindung wird verstärkt durch die Tatsache, daß sich Opitz später nicht mehr um den Text seiner Poetik gekümmert hat. Dieser Gelegenheitstext, in Eile verfaßt, nie verbessert oder in seiner Ordnung ergänzt, dieser in vielem vorläufig scheinende Text ist für ein ganzes Jahrhundert zur poetologischen Norm geworden und hat als Regelpoetik kanonische Geltung erlangt. Kanonische Geltung und spannungsvolle, digredierende Textlichkeit passen nicht zueinander. Der Widerspruch war von Anfang an da.

---

125 Die *Kritische Ausgabe* verzeichnet vier Neuauflagen, die in Wittenberg erschienen sind: 1634 (zwei Ausgaben), 1635, 1638; dazu eine in Frankfurt a. M. und Breslau (1634) und eine in Danzig (1634) erschienene Ausgabe (S. 335). Szyrocki nennt nur vier Ausgaben. Szyrocki, *Martin Opitz*, a. a. O., S. 117; siehe auch S. 148, Anm. 67.

126 „SO viel ist es / was ich von vnserer Poesie auffsetzen wollen. Wiewol ich keinen zweiffel trage / es sey noch allerseits eines vnd das andere zue erinnern / welches nicht weniger notwendig seyn mag / als etwas von denen sachen / derer ich erwehne. Es kan auch wol sein / das mir in dem eilen (denn ich vor fünff tagen / wie meine freunde wissen / die feder erst angesetzt habe) diß vnd jenes mag einkommen sein / das entweder gar außengelassen / oder ja im minsten verbeßert sollte werden." So das Schlußkapitel, *BDP*, S. 408. Sowohl die Möglichkeit, daß etwas fehlt, ist bedacht, wie auch die Möglichkeit, es sei zu viel im Text. Korrigiert wurde später weder das eine noch das andere.

127 Opitz störte sich insbesondere an der Veröffentlichung von Gedichten, die dem inzwischen von ihm zur Norm erhobenen metrischen Prinzip des Wechsels von betonter und unbetonter Silbe (Betonungsgesetz) widersprachen; zudem war ihm die Publikation von Gedichten, die polemisch gegen die Habsburger gerichtet waren, unangenehm, da sie für ihn in den Wirren des Dreißigjährigen Krieges in Schlesien üble Folgen haben konnten. Vgl. Szyrocki, *Martin Opitz*, a. a. O., S. 57 f. Siehe auch die Einleitung zum *Buch von der Deutschen Poeterey* in der *Kritischen Ausgabe*, a. a. O., S. 334.

00041672

041672

III MIMESIS UND MORAL: JOHANN CHRISTOPH GOTTSCHED

00041672

0041672

1 RHETORIK UND NACHAHMUNGSTHEORIE

In den poetologischen Texten der Renaissance, des Barock und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts findet sich die gleichzeitige Dominanz zweier theoretischer Konzepte: der Rhetorik und der Nachahmungstheorie. Die Poetiken sind ebenso rhetorisch wie nachahmungstheoretisch fundiert, strukturiert und orientiert. Die für die Poetik des 16., 17. und des frühen 18. Jahrhunderts verbindlichen Konzepte von Rhetorik und Nachahmungstheorie gehen auf Aristoteles zurück, bei dem sie aber getrennt bleiben[1]; Aristoteles' *Poetik* ist nachahmungstheoretisch, aber nicht rhetorisch fundiert[2], und seine *Rhetorik* operiert nur am Rand mit dem Nachahmungsbegriff. Das Zusammenwirken von Nachahmungstheorie und Rhetorik als literaturtheoretischen Bestimmungsgrößen beginnt sich bei Horaz abzuzeichnen[3] und setzt sich in der Renaissance durch.[4] Die Gemeinsamkeit läßt sich auch von ihrem Ende her feststellen: Rhetorik und Nachahmungstheorie gehen, literaturgeschichtlich und poetikgeschichtlich, als dominierende Konzepte miteinander unter. Beide beginnen ihre Autorität für die Literatur und die Literaturtheorie ab der Mitte des 18. Jahrhunderts zu verlieren; sie verschwinden nicht einfach, sondern werden Ab- und Umwertungen, Modifikationen und Vereinnah-

---

1 Zum Verhältnis von Aristoteles' Mimesisbegriff zu dem nicht auf das Ästhetische begrenzten Begriff Platons vgl. Gunter Gebauer, Christoph Wulf, *Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft*. Reinbek bei Hamburg 1992, S. 44-89. Siehe auch Leon Golden, *Aristotle on Tragic and Comic Mimesis*. Atlanta, Georgia 1992, S. 41-62.

2 Zu den philosophischen, insbesondere ontologischen Voraussetzungen von Aristoteles' Nachahmungstheorie und ihrer Absetzung von den platonischen Vorstellungen vgl. Manfred Fuhrmann, *Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles, Horaz, ‚Longin'. Eine Einführung*. 2., überarbeitete und veränderte Aufl. Darmstadt 1992, S. 70-76 und S. 82-89.

3 Manfred Fuhrmann, *Dichtungstheorie der Antike*, a. a. O., weist darauf hin, daß bei Horaz unter dem Begriff der *imitatio* erstmals die Vorstellung einer Nachahmung nicht nur der Natur, sondern auch literarischer Vorbilder postuliert wird und daß die Vorstellung der Nachahmung von Texten aus der Rhetorik stammt (S. 153-155). Siehe die Stellen bei Horaz: *De arte poetica liber*. In: Horaz, *Sämtliche Werke*. Lateinisch und Deutsch. Hrsg. von Hans Färber und Wilhelm Schöne. München 1964, S. 236 f., S. 237 f. (Z. 119-135, v. a. Z. 134; zur Nachahmung der textlichen Überlieferung); S. 248, S. 249 (Z. 309-322; v. a. Z. 317 f.; zur Nachahmung von Vorbildern aus der historischen Wirklichkeit).

4 Zu Aristoteles' *Rhetorik* und *Poetik* und ihrer Rezeption im 16. und 17. Jahrhundert siehe die umfassende Darstellung bei Gerhart Schröder, *Logos und List. Zur Entwicklung der Ästhetik in der frühen Neuzeit*. Königstein/Ts. 1985, S. 39-89. Vgl. auch Manfred Fuhrmann, *Einführung in die antike Dichtungstheorie*. Darmstadt 1973, S. 206-209 (insbesondere zu Scaliger), S. 223-226 (zur französischen Klassik); Gert Ueding, Bernd Steinbrink, *Grundriß der Rhetorik. Geschichte, Technik, Methode*. Stuttgart 1986, S. 84-86, S. 113 f.

00041672

mungen ausgesetzt.[5] Es kann für das Verständnis der Poetik des 17. und frühen 18. Jahrhunderts von Interesse sein, einen Blick auf die konzeptionellen Beziehungen zwischen Rhetorik und Nachahmungstheorie zu werfen.

Es ist das Verständnis der klassischen Rhetorik – oder: das klassische Verständnis der Rhetorik – als Theorie und Anleitung zur Verfertigung wirkungsträchtiger Rede, das mit seiner Systematik in die poetologische Theoriebildung von Renaissance, Barock und früher Aufklärung eingeht.[6] Die Konfrontation der klassischen Rhetorik mit der anderen aristotelischen Traditionslinie, der Nachahmungstheorie, treibt einerseits bestimmte poetologische Differenzen hervor; andererseits läßt die Begegnung deutlich werden, daß die klassische Rhetorik elementare theoretische Positionen mit der Nachahmungstheorie teilt.

Eine gewichtige Differenz zwischen Rhetorik und Nachahmungstheorie liegt zunächst in der jeweiligen Ausrichtung ihrer Praxis. Die Nachahmung orientiert sich am Objekt, an jenen Gegenständen und Sachverhalten, auf die sie sich imitatorisch oder schöpferisch bezieht. Die Rhetorik hingegen orientiert sich am Publikum; sie konzentriert sich auf die Wirkung ihrer Darstellung von Gegenständen und Sachverhalten. Ihr Verfahren ist zur Hauptsache nicht Nachahmung, sondern referierend-argumentative Bezugnahme; wo bei ihr von Nachahmung im poetischen Sinn überhaupt die Rede sein kann – etwa in Figuren der Imitation[7] –, dient diese dem Wirkungszweck. Die perspektivische Differenz scheint die Ausrichtungen auf den Darstellungsgegenstand oder aber auf die Redewirkung zunächst nur auseinanderzutreiben; tatsächlich überschneiden sie sich aber auch; sie bilden dabei einen zentralen poetologischen Konzeptionspunkt. Die Überschneidung entsteht konzeptionell aus der Offenheit des Mimesisbegriffs. Nachahmung heißt schon bei Aristoteles nicht bloße Imitation von Vorhandenem; in der *Poetik* wird der Unterschied zwischen dem Gegebenen und der Nachahmung dadurch ausge-

---

[5] Vgl. insbesondere zum Verhältnis von Rhetorik und Affekt die große Studie von Rüdiger Campe, *Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert*. Tübingen 1990; zu den Übergangsfiguren Gottsched und Bodmer v. a. S. 3-53. Vgl. auch Thomas Anz, *Literarische Norm und Autonomie. Individualitätsspielräume in der modernisierten Literaturgesellschaft des 18. Jahrhunderts*. In: Wilfried Barner (Hrsg.), *Tradition, Norm, Innovation. Soziales und literarisches Traditionsverhalten in der Frühzeit der deutschen Aufklärung*. München 1989, S. 71-88. Siehe auch die jüngst erschienene Relativierung der Rede vom Verschwinden der Rhetorik bei Joachim Dyck, *„Rede, dass ich dich sehe." Rhetorik im Deutschland des 18. Jahrhunderts*. In: Gert Ueding, Thomas Vogel (Hrsg.), *Von der Kunst der Rede und Beredsamkeit*. Tübingen 1998, S. 70-89.

[6] Dabei zeichnet sich bereits jene Reduktion auf die *elocutio* ab, die später zu einer Begriffsverschiebung führt, an deren Ende eine Rhetorik der Tropen steht, die im Figuralen das Wesentliche der (nicht nur poetischen) Sprache sieht. Teil IV dieser Arbeit erörtert an Friedrich Schlegel eine dem Kristallisationspunkt Nietzsche vorausliegende Station dieser Begriffsverschiebung.

[7] Exemplarisch die *sermocinatio*: der Redner imitiert das Reden einer anderen Person. Vgl. Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. München 1960, S. 407-411 (§§ 820-825).

0041672

sagt, daß „[...] es nicht Aufgabe des Dichters ist, mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, d. h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche (*dynatá*)“[8]. Darin unterscheidet sich der Dichter vom Geschichtsschreiber; dieser hält mit dem wirklich Geschehenen das Besondere fest, während der Dichter das Allgemeine mitteilt.

> Das Allgemeine besteht darin, daß ein Mensch von bestimmter Beschaffenheit nach der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit bestimmte Dinge sagt oder tut – eben hierauf zielt die Dichtung, obwohl sie den Personen Eigennamen gibt.“[9]

Wenn das Mögliche und nicht das Wirkliche mitgeteilt werden soll, entsteht jener Gestaltungsspielraum, der der Darstellung des Wirklichen als des je gegebenen Besonderen verschlossen bleiben muß. Der Raum des Möglichen bedarf in seiner Differenz zum gegebenen Besonderen der Kriterien, die den Gestaltungen und Erfindungen Konturen verleihen: Wenn die Nachahmung nicht bloße Imitation ist, wie gestaltet sie dann den Unterschied zum Gegebenen? Nach welchen Kriterien entwirft sie ihr eigenes, das Allgemeine darstellendes, Besonderes? Bei Aristoteles erfährt das Nachahmungskonzept eine Ergänzung, die in ihrer Perspektivierung – wenn auch nicht in ihren konkreten Bestimmungen – der Rhetorik verwandt ist: zur Nachahmungstheorie tritt die Lehre von der Wirkung der poetischen Texte. Bei Aristoteles ist die Wirkungslehre mit den Elementen „Jammer (*éleos*) und Schaudern (*phóbos*)“ und der „Reinigung (*kátharsis*) von derartigen Erregungszuständen (*pathémata*)“[10] für die Tragödie ausgeführt. Damit sind die zunächst getrennten Perspektiven der Nachahmung und der Wirkung verknüpft.[11]

Bei Horaz erscheint diese Verknüpfung so, daß der Aspekt der Nachahmung lediglich nebenher, im Verlauf der Erörterung angemessener Textordnungen, genannt wird[12], während der Aspekt der Wirkung in der Lehre des *prodesse* und

---

8 Aristoteles, *Poetik*. Eingeleitet, übersetzt und erläutert von Manfred Fuhrmann. München 1976, S. 58.

9 Aristoteles, *Poetik*, a. a. O., S. 59.

10 Aristoteles, *Poetik*, a. a. O., S. 50.

11 Eine Interpretation der Katharsis als eines primär intellektuellen Prozesses („intellectual clarification“), der auf der Mimesis gründet, gibt Golden, *Aristotle on Tragic and Comic Mimesis*, a. a. O., S. 5-39: Die poetische Mimesis zeigt das Allgemeine im Besonderen; das zu erkennen, ist ein intellektueller Prozeß; dessen Gegenstand ist, allgemein, Wirklichkeitsverständnis, und, konkret, in der Tragödie, die Frage, ob der Held zu Recht oder zu Unrecht leidet, ob er also das Mitleid, die Angst, den Schrecken der Zuschauer verdient oder nicht (S. 33).

12 Horaz, *De arte poetica*. Übersetzt und zusammen mit Hans Färber bearbeitet von Wilhelm Schöne. In: Horaz, *Sämtliche Werke*. Lateinisch und Deutsch. München 1964, S. 230 f., S. 231 f. (Z. 1-44). Die Unterscheidung zwischen der einfacheren Stufe der bildnerischen Nachahmung einzelner Gegenstände und der schwierigeren Stufe der Schaffung ganzer Fabeln, die bei Aristoteles angedeutet ist (*Poetik*, a. a. O., S. 37-45), findet sich bei Horaz im Beispiel des „faber“, des „Erzmeißlers“, der „[...] imitabitur aere capillos [...]“, „[...] die weichen Linien des Haares gefällig nachbilden [...]“ wird, der aber scheitert, „[...] quia ponere totum nesciet“, da er „[...] nicht versteht, ein Ganzes hinzustellen“. *De arte poetica*, a. a. O., S. 232, S. 233. Die Unterscheidung

00041672

delectare seine für die Poetikgeschichte allgemeingültige Form gewinnt.[13] Was bei Aristoteles noch kaum aufeinander bezogen war, ist hier zusammengetreten: Der Einfluß der Wirkungskategorien der klassischen Rhetorik (*docere*, *movere*, *delectare*) auf Horaz' Wirkungsbegriffe ist unzweifelhaft; diese wiederum überlagern und bestimmen die Offenheit des Nachahmungsbegriffs. In Gottscheds *Versuch einer Critischen Dichtkunst* dann findet sich die Verknüpfung von rhetorischer Wirkungsabsicht und Nachahmungstheorie im Hinblick auf die Literatur durch das Verhältnis von Fabel und Belehrung expliziert.[14]

Zwischen Rhetorik und Nachahmungstheorie lassen sich auch elementare Gemeinsamkeiten feststellen. Eine Gemeinsamkeit liegt in der Art des Gegenstandsbezugs. Die Rhetorik schreibt ihren Reden – innerhalb der Orientierung an der Wirkung auf das Publikum – die Bezugnahme auf wirkliche Gegebenheiten zu, die sie zu thematisieren und auf die sie einzuwirken haben. Der rhetorischen Rede ist stets eine *materia* vorgeordnet, der sie sich annimmt; die Arbeit an der *inventio*, der *dispositio* und der *elocutio* gilt der Vertretung dieser *materia*. Das Anliegen der Rede liegt außerhalb ihrer selbst, sie dient ihm und erlischt mit seiner Erfüllung. In diese Konsequenz der Selbstauslöschung folgt die Nachahmungstheorie der Rhetorik nicht. Aber ebenso wie diese orientiert sich die Nachahmungstheorie von Aristoteles bis Gottsched letztlich an den Gegebenheiten der (menschlichen) Wirklichkeit[15]; bei Gottsched heißt Nachahmung, der zeitgenössischen Rationalisierung entsprechend, „Nachahmung der Natur", ohne daß freilich der Begriff „Natur" näher spezifiziert würde.[16]

> „Bey dem allen ist es nicht zu leugnen, daß nicht, nach dem Urtheile des großen Aristoteles, das Hauptwerk der Poesie in der geschickten Nachahmung bestehe. Die Fabel selbst, die von andern für die Seele eines Gedichtes gehalten wird, ist nichts anders, als eine Nachahmung der Natur. Dieß wird sie nun durch die Aehnlichkeit mit derselben, und wenn sie diese hat, so heißt sie wahrscheinlich. Die Wahrscheinlichkeit ist also die Haupteigenschaft aller Fabeln; und wenn eine Fabel nicht wahrscheinlich ist, so taugt sie nichts. Wie kann sie aber wahrscheinlich seyn, wenn sie nicht die Natur zu Vorbilde nimmt, und ihr Fuß vor Fuß nachgeht?"[17]

---

von Schwierigkeitsstufen der Nachahmung findet sich wieder bei Gottsched; siehe den Abschnitt „Die ‚Seele der ganzen Dichtkunst'" in diesem Teil der Arbeit.

13 Horaz, *De arte poetica*, a. a. O., S. 250, S. 251 (Z. 333 f.).

14 Dieses Verhältnis untersucht der Abschnitt „Die Ordnung von Ästhetik und Moral" in diesem Teil der Arbeit.

15 „Die Nachahmenden ahmen handelnde (*prattontés*) Menschen nach (*mimeísthai*)." Aristoteles, *Poetik*, a. a. O., S. 40. Vgl. Golden, *Aristotle on Tragic and Comic Mimesis*, a. a. O., S. 63-103.

16 Zum Problem des Gottschedschen Naturbegriffs siehe unten den Abschnitt „Die Ordnung von Ästhetik und Moral".

17 Johann Christoph Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst*. In: J. Ch. G., *Ausgewählte Werke*. Bd. 6, 1. Teil. Hrsg. von Joachim Birke und Brigitte Birke. Berlin, New York 1973, S. 141. Im nachfolgenden Kapitel über den *Versuch einer Critischen Dichtkunst* wird eine vereinfachte Zitierweise eingeführt und verwendet.

0041672

Das Leitkriterium der Nachahmung, die Wahrscheinlichkeit, orientiert sich an der „Natur" und damit an Gottscheds Kernbestimmung des Wirklichen. Wie vermittelt die mimetische Beziehung zu diesem auch sein mag, wie sehr durch Typisierungs- und Fiktionalisierungsschritte distanziert: die Wirklichkeit als außerliterarischer Bezugspunkt bleibt doch jeder mimetischen Produktion theoretisch vorgeordnet.[18] Die Nachordnung der Rede gegenüber dem, was in ihr nachgeahmt werden soll, hat zur Konsequenz, daß es nicht nur die rhetorische Orientierung der Poetiken des 16., 17. und frühen 18. Jahrhunderts ist, die die Tendenz erzeugt, die literarische Rede als *elocutio* zu fassen; es ist auch die Orientierung dieser Poetiken an der Nachahmungstheorie, die diese Tendenz zu einem instrumentalisierenden Verständnis der poetischen Sprache miterzeugt und verstärkt.

Darin zeigt sich die andere Gemeinsamkeit zwischen Rhetorik und Nachahmungstheorie. Rhetorik denkt Sprache, indem sie sie als *elocutio* denkt, instrumentell. Sprache dient der Durchsetzung von Absichten; zu diesem Zweck hat sie dem Ideal der *perspicuitas*, der Klarheit, zu folgen; der *ornatus* der bildhaften Rede darf von der unmittelbaren Unterordnung unter die *perspicuitas* nur so weit abweichen, daß seine Rückführung in klare, nichtbildhafte Rede ihrerseits ohne weiteres zu bewerkstelligen ist.

> „Et quoniam orationis tam ornatus quam perspicuitas aut in singulis verbis est aut in pluribus positus, quid separata, quid iuncta exigant, consideremus. quamquam enim rectissime traditum est, perspicuitatem propriis, ornatum translatis verbis magis egere, sciamus nihil ornatum esse, quod sit inproprium."

> „Da ja ebenso der Schmuck wie die Durchsichtigkeit der Rede entweder auf einzelnen Wörtern oder auf mehreren beruht, wollen wir nun betrachten, was die Wörter gesondert, was in Verbindung verlangen. Denn obwohl der überlieferte Lehrsatz völlig zu Recht gilt, Durchsichtigkeit erfordere mehr eigentliche, Schmuck mehr übertragene Wortbedeutungen, müssen wir doch wissen, daß es keinen Schmuck gibt, wo die eigentliche Bedeutung fehlt."[19]

Die „eigentliche Bedeutung" leistet Gewähr für die Klarheit der Rede, die, als Mittel, der Durchsetzung ihrer *causa* dient. Die Rhetorik wahrt, solange sie Sprache als *elocutio* vorstellt, die hierarchisch-instrumentelle Ordnung von *verba* und *res*. Darin aber trifft sie sich mit der Nachahmungstheorie. Keineswegs ist in deren Konzeption nur die Stoffgestaltung mimetisch bestimmt; die Nachahmungstheorie prägt auch ihre eigene Sprachauffassung aus. Die klassische Nachahmungstheorie impliziert wie die Rhetorik ein instrumentelles Verständnis von Sprache. In ihrem

---

18 Der andere Aspekt der Mimesis, die Nachahmung literarischer Vorbilder, ist hier nicht im Blick; er spielt aber eine bedeutende Rolle in den Poetiken der frühen Neuzeit; auch Opitz und Gottsched fordern im Sinn dieser Mimesis zum Studium der Antike auf. Vgl. Peter-André Alt, *Aufklärung*. Stuttgart, Weimar 1996, S. 62-65.

19 Quintilian, *Institutio oratoria*. Zwölf Bücher. Hrsg. und übersetzt von Helmut Rahn. 2 Bde. Darmstadt 1988, VIII 3, 15; Bd. 2, S. 154 f., S. 155 f.

00041672

Blick dient die Sprache einer Darstellung, die als nachahmende dem Nachgeahmten untergeordnet ist. Im Aspekt der Nachahmungstheorie erscheint an der Sprache das Verhältnis von Nachahmung und Nachgeahmtem grundsätzlich ablesbar; zu solcher Dienstbarkeit gehört, analog zu der entsprechenden Bestimmung in der Rhetorik, daß das Verhältnis zwischen uneigentlicher und eigentlicher Rede beherrschbar ist. Nicht nur also soll die poetische Rede an sich selbst auf ihren Nachahmungsbezug verweisen; sie soll auch in ihren bildhaften Teilen jede „Dunkelheit", in der sich der Nachahmungsbezug verlieren könnte, vermeiden.

> „Nichts aber ist bey der verblümten Schreibart mehr zu vermeiden, als die Dunkelheit. Gewisse Leute verstecken sich in ihren Metaphoren so tief, daß sie endlich selbst nicht wissen, was sie sagen wollen. Man sieht alle ihre Gedanken nur durch einen dicken Staub oder Nebel. Der klärste Satz wird durch ihren poetischen Ausdruck verfinstert: da doch der Gebrauch verblümter Reden die Sachen weit lebhafter vorstellen und empfindlicher machen sollte. [...] Kenner gehen auf den Kern der Gedanken, und wenn derselbe gar nicht, oder doch kaum zu errathen ist, so schmeißen sie ein solch Gedichte beyseite."[20]

Wenn der „Nebel" der Metaphern den „Kern der Gedanken" verdeckt, diese Gedanken aber von nachahmender Art sind, verstellt die ‚uneigentliche' Rede den Blick auf das Nachgeahmte, gehorcht also dem Anspruch der Nachahmungstheorie nicht. Es ist der Anspruch auf die Dienstbarkeit der Sprache, auch ihrer tropischen Möglichkeiten, den die Nachahmungstheorie mit der Rhetorik teilt. Und die Nachahmungstheorie dringt sogar noch weiter in das Feld der Rhetorik vor. Nicht nur instrumentalisiert sie die Sprache; sie will auch, gut rhetorisch, daß die Nachahmung persuasive Wirkung entfalte: Die Nachahmung ist bestrebt, ihr Publikum davon zu überzeugen, daß das Dargestellte dem Wirklichen ähnlich sei, es für den Moment der Illusionsbildung sogar ersetze. Diese Ersetzung läßt sich als Leistung des *movere* verstehen; sie ist der Ort der aristotelischen Affektwirkungslehre. Die persuasive Wirkung der als mimetisch postulierten Darstellung kann dahin gehen, die Gegebenheit, den Sachverhalt, die Wirklichkeit, die sie als nachgeahmte voraussetzt, überzeugend und glaubhaft zu machen. Auf diese Weise kann die Mimesis zum Instrument des Versuchs werden, rhetorisch zu bestimmen, was als Wirklichkeit zu gelten habe oder anzustreben sei. Diese Möglichkeit macht sich die belehrende Literatur der Aufklärung – und nicht nur die der Aufklärung, und nicht nur die belehrende Literatur – ausgiebig zunutze.

Die theoretische Verwandtschaft von Rhetorik und Nachahmungstheorie bestimmt die Literaturtheorie bis ins 18. Jahrhundert hinein; aus einem literarhistorisch späteren Gesichtspunkt zeigt sich aber auch, daß sich die Literaturtheorie aus der poetologischen Allianz von Rhetorik und Nachahmungstheorie zu lösen gewußt hat. Literatur läßt sich seit dem 18. Jahrhundert weder unter dem Aspekt der Nachahmung noch unter jenem der persuasiven Rhetorik angemessen beschreiben. Das Konzept der mimetisch bestimmten Literatur erscheint als

---

[20] Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, a. a. O., S. 342 f.

041672

Postulat einer durch die klassische Persuasionsrhetorik gestützten literaturtheoretischen Position, die mit der Entwicklung der Vorstellung von der Autonomie der Literatur verabschiedet wird.[21] Im Verlauf derselben Entwicklung verliert das klassische, nachahmungstheoretisch gestützte Konzept der persuasiven Rhetorik[22] seine Autorität über die Bestimmung der Literatur. Aber genau so, wie sich der Begriff der Literatur in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf die Moderne hin wandelt, wandelt sich im Verlauf der Zeit, statt daß er verschwände, der Begriff der Rhetorik. Rhetorik braucht nicht auf Persuasionswirkung reduziert zu werden. Eine neuere Auffassung von Rhetorik nimmt nicht die Persuasion, sondern die Bedingungen und Möglichkeiten des nicht mehr notwendigerweise ornamental verstandenen tropischen Sprechens in den Blick.[23] Die Tropen und Figuren – mit einem Sammelbegriff umfaßt: das Figurale – bilden den Ort, wo zur Nachahmung ein Abstand besteht – der Abstand, jeweils, der „Übertragung", translatio, μεταφορά; es ist dies auch der Ort, wo der Blick auf die Literatur sich von der Mimesisdominanz lösen kann.

Die vorliegende Untersuchung nähert sich auf der Spur des Abweichungsphänomens poetologischen Texten, um nach ihren Ordnungen und ihrem Umgang mit dem jeweils Digressiven zu fragen. Mit dieser Frage richtet sich die Untersuchung nun auf Gottscheds *Versuch einer Critischen Dichtkunst*. In dieser Poetik gehen Nachahmungstheorie und Rhetorik eine geradezu exemplarisch enge Verbindung

---

21 Einen Versuch, für die Moderne einen veränderten Begriff von Mimesis zu entwerfen, der die mimetischen Prozesse in die Rezeption verschiebt, unternimmt Stefanie Hüttinger, *Der Tod der Mimesis als Ontologie und ihre Verlagerung zur mimetischen Rezeption. Eine mimetische Rezeptionsästhetik als postmoderner Ariadnefaden*. Frankfurt a. M., Berlin, Bern, New York, Paris, Wien 1994, v. a. S. 56-97.

22 Die nachahmungstheoretisch gestützte Auffassung der Redekunst als Überzeugungsinstrument findet sich auch – was nicht weiter erstaunt – in Gottscheds Schrift zur Rhetorik: „Wir müssen nämlich durch die Beredsamkeit, im eigentlichen und engern Verstande, eine Geschicklichkeit verstehen, seine Zuhörer von allem, was man will, zu überreden, und zu allem, was man will, zu bewegen." Johann Christoph Gottsched, *Ausführliche Redekunst. Erster, allgemeiner Theil*. In: J. Ch. G., *Ausgewählte Werke*. Bd. 7, 1. Teil. Hrsg. von P. M. Mitchell, bearb. von Rosemary Scholl. Berlin, New York 1975, S. 89.

23 Vgl. etwa Heinrich F. Plett, *Die Rhetorik der Figuren. Zur Systematik, Pragmatik und Ästhetik der ‚Elocutio'*. In: ders. (Hrsg.), *Rhetorik. Kritische Positionen zum Stand der Forschung*. München 1977, S. 125-165, v. a. S. 125-127. Anliegen dieses Aufsatzes ist es, die Redefiguren innerhalb der traditionellen Funktionsordnung (*inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria*, *pronuntiatio*) zu rehabilitieren; als „deviante Spracheinheit[en]" (S. 127) werden sie allerdings nicht aus der Vorherrschaft der Mimesis entlassen. Diese Entlassung erfolgt etwa bei Paul de Man: *Semiology and Rhetoric*. In: P. d. M.: *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven, London 1979, S. 3-19, dort S. 6. Darauf, daß es nicht eine, sondern zwei ‚neue Rhetoriken' gibt, eine tropisch und eine weiterhin persuasiv orientierte, weist u. a. Jean-Marie Klinkenberg hin, *Le sens rhétorique. Essais de sémantique littéraire*. Toronto, Bruxelles 1990, S. 47-51.

00041672

ein, die die theoretische Ordnung des Texts im Wesentlichen bestimmt.[24] Die eingehende Lektüre des Gottschedschen Texts zeigt, daß in der Zuspitzung der nachahmungstheoretischen Bestimmungen und ihrer Verknüpfung mit den theoretischen Voraussetzungen der Rhetorik ein Prozeß der Zersetzung eben dieser Bestimmungen einsetzt. Gottscheds Poetik bringt – und erweist sich so als ein Text im Übergang zwischen dem 17. und dem späteren 18. Jahrhundert – ihre eigene Überwindung gleichsam mit sich. Zwar nicht in ihren Postulaten und Dekreten, wohl aber in ihrer Textlichkeit vollzieht sich die Ablösung der rhetorisch-mimetisch bestimmten Ästhetik, die sie mit großer Vehemenz vertritt, und die Annäherung an eine Vorstellung von Literatur, die deren Sprache in ihrem genuin bildhaften Charakter primär setzt. Gleichzeitig und als Konsequenz löst sich in dieser normativen Poetik der Grund der produktionsästhetischen Perspektive auf, der sie wesentlich verpflichtet ist.

Die Untersuchung der *Versuchs einer Critischen Dichtkunst* setzt zunächst nicht mit den Begriffen der Rhetorik ein, sondern mit denen der nachahmungstheoretisch bestimmten Ästhetik. Erst dort, wo die Erörterung der poetischen Rede in Gottscheds Poetik untersucht wird, verbinden sich in Gottscheds Text explizit die ästhetischen mit den rhetorischen Begriffen und inszenieren, während sie die rhetorisch-mimetisch fundierte Normpoetik abschließen, die poetologische Umkehrung, die der Bildhaftigkeit und Textlichkeit der Literatur den Vorrang gibt.

---

[24] Besonders deutlich wird die Rhetorik als für Gottscheds Poetik grundlegendes Strukturierungs- und Beschreibungssystem akzentuiert bei Hans Peter Herrmann, *Naturnachahmung und Einbildungskraft. Zur Entwicklung der deutschen Poetik von 1670 bis 1740.* Bad Homburg v. d. H., Berlin, Zürich 1970, v. a. S. 13-91 und S. 92-161.

00041672

2 GOTTSCHEDS *VERSUCH EINER CRITISCHEN DICHTKUNST*

„Wo Vollkommenheit ist, da sind Regeln."[25]

„Es wird nirgends leichter ausgeschweifet, als in der Poesie."[26]

Rigorismus und Irritation

Weder vor ihm noch nach ihm gab es einen strengeren Ordnungshüter der Literatur: Johann Christoph Gottsched, Professor der Philosophie zu Leipzig[27], bot in seinem *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, 1730 erstmals erschienen und von ihm dreimal neu aufgelegt, alle verfügbaren Mittel auf, um die deutsche Literatur in das Geviert einer überschaubaren, wohlorganisierten, willkür- und zufallsfreien, also planbaren Einheit zu bringen.[28] Der Rigorismus der Gottschedschen Poetik hat der deutschen Literatur in den ersten Jahrzehnten nach seinem Erscheinen theoretisch und praktisch den Boden einer vernunftorientierten, moral- und bildungsverpflichteten, phantasiefeindlichen, regelstrengen Literaturkonzeption bereitet – und seinen bald sich zu Wort meldenden Verächtern die Angriffsfläche einer poetologischen Gegnerschaft geboten, der sie sich mit Gewinn stellen konnten: Gottscheds Verdienste lassen sich literarhistorisch

---

25 Johann Christoph Gottsched, *Erste Gründe der gesammten Weltweisheit. Theoretischer Teil* [1733]. In: J. Ch. G., *Ausgewählte Werke*. Bd. 5, 1. Teil. Hrsg. von P. M. Mitchell. Berlin, New York 1983, S. 295 (§ 427).

26 Zitiert wird nach: Johann Christoph Gottsched, *Ausgewählte Werke*. Bd. 6, 1. Teil: *Versuch einer Critischen Dichtkunst: Erster allgemeiner Theil*; Bd. 6, 2. Teil: *Versuch einer Critischen Dichtkunst: Anderer besonderer Theil*. Hrsg. von Joachim Birke und Brigitte Birke. Berlin, New York 1973. Die beiden Teilbände werden als *VCD I* und *VCD II* mit Seitenangabe zitiert. Das zweite Mottozitat stammt aus *VCD I*, S. 158. Die *Ausgewählten Werke* legen den Text der 3. Auflage des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst* [1742] zugrunde.

27 Zu Werk und Wirkung Gottscheds siehe P. M. Mitchell, *Johann Christoph Gottsched (1700-1766). Harbinger of German Classicism*. Columbia, South Carolina 1995. Eine Gesamtdarstellung zum breiten wissenschaftlichen Wirken Gottscheds gibt Werner Rieck, *Johann Christoph Gottsched. Eine kritische Würdigung seines Werkes*. Berlin 1972. Zu Gottscheds Dichtungstheorie siehe S. 143-234. Informativ, reizvoll und biographisch interessant liest sich Renate Feyls Roman über das Ehepaar Gottsched: *Idylle mit Professor*. Köln 1989.

28 Zum geistesgeschichtlichen Kontext des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst* vgl. Hans Freier, *Kritische Poetik. Legitimation und Kritik der Poesie in Gottscheds Dichtkunst*. Stuttgart 1973, S. 1-25.

00041672

nicht zuletzt in der Produktivität lokalisieren, die die Absetzung von seiner Poetik kennzeichnet.[29]

Der *Versuch einer Critischen Dichtkunst* vertritt rigorose Ordnungsbegriffe. Literatur hat eine klar bestimmte Aufgabe, der ebenso klar bestimmte textliche Verhältnisse zu entsprechen haben. Der *Versuch einer Critischen Dichtkunst* tritt entschieden normativer auf als Opitz' *Buch von der Deutschen Poeterey*. In ästhetischer wie moralischer Hinsicht, im Blick auf Herstellung wie auf Wirkung von Literatur, in der allgemeinen Theoriebildung wie in der Bestimmung der Gattungen ist Gottscheds Poetik von einem Bestimmungsrigorismus, der nichts dem Zufall, nichts der poetischen Freiheit überlassen will. Literatur hat kein bloßes Vergnügen, sondern stets und vor allem moralische Belehrung zu sein. Der literarische Text ist in einer Weise herzustellen, daß er der Vermittlung moralischer Lehrsätze fähig ist. Das ist die funktionale Ordnung des literarischen Texts; diesem Erfordernis hat die Fabel zu gehorchen. Solchem Rigorismus ist Ordnung alles, Abweichung ein Greuel. Im *Versuch einer Critischen Dichtkunst* tritt das Phänomen der Abweichung denn auch nicht als ästhetische Größe auf, sondern als ästhetisch wie moralisch zu verurteilende Verirrung. Das gilt zumindest für jene Art der Abweichung, die nicht in die Ordnungsvorstellung des poetologischen Systems paßt. Daneben wird die andere Art der Abweichung, die theoretisch zu bewältigende, als Nebenfabel ins System aufgenommen; sie erhält dort wichtige Funktionen: die Beförderung der Wahrscheinlichkeit der Hauptfabel, die Steigerung des Vergnügens und der Lebendigkeit der Darstellung. Die radikale Abweichung, das nämlich, was der Poetik als radikale Abweichung erscheint, ist Gegenstand polemischer Attacke, oder sie wird mit Schweigen bedeckt.

Gottsched betont in der Vorrede zur zweiten Auflage des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst*, er beanspruche keine Originalität der Ideen, die in seiner Poetik ausgebreitet sind; es sei alles schon da gewesen, von Aristoteles über Horaz bis Boileau und Shaftesbury, er habe die Konzepte nur zusammengestellt.[30] Das trifft durchaus zu. Aber seine Eigenleistung ist es, aus den vorhandenen Ideen eine lückenlos scheinende Mechanik der literarischen Produktion konstruiert zu haben. Seine Leistung ist eine Deutung vorhandener Konzepte und Theoreme, die jede Spekulation ausblenden will, jeden Spielraum auch, den die Konzepte theoretisch wie praktisch zulassen würden; eine Deutung, die aus jedem Theorem eine eindeu-

---

[29] Bodmer, Breitinger, Klopstock, Lessing, Nicolai, Blanckenburg, Wieland: die Gegnerschaft Gottscheds trägt illustre Namen. Zur Wirkungsgeschichte des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst* vgl. den Kommentarband zum *Versuch einer Critischen Dichtkunst*: J. Ch. G., *Ausgewählte Werke*. Bd. 6, 4. Teil. Hrsg. von P. M. Mitchell. New York 1978, S. 10-13. Siehe auch P. M. Mitchell, *Johann Christoph Gottsched*, a. a. O., S. 27 f. und S. 37-41.

[30] *VCD I*, S. 11-13. Weniger explizit auch schon in der Vorrede zur ersten Ausgabe: *VCD II*, S. 400. Opitz' *Buch von der Deutschen Poeterey* benutzt denselben Topos, um die Gültigkeit seiner Positionen zu begründen; siehe den Abschnitt „Die Würde der Poesie" in Teil II dieser Arbeit.

0041672

tige Anweisung macht. Diese Deutung führt zu einem „critischen" Theoriekonstrukt[31], dessen Gegenstand auch nur als mechanisches Gebilde erscheinen kann: als vernünftig-ästhetischer Belehrungsapparat mit einer Nebenproduktion an Unterhaltsamkeit, die das Hauptprodukt, die Darstellung moralischer Lehrsätze, angenehm machen soll. Die Doppelung von Belehrung und Unterhaltung findet sich bekanntlich bei Horaz theoretisch postuliert; aber die Mechanisierung dieser Doppelung verbietet sich in *De arte poetica* schon wegen deren offener, sozusagen unordentlicher Struktur. Gottsched nimmt die Mechanisierung dennoch vor; das zeigt sich nicht nur in seiner eigenen Schrift, sondern bereits auch in seiner Übersetzung von Horaz' Poetik, die er seiner eigenen Poetik anstelle einer Einleitung voranstellt, und ebenso in den Anmerkungen zu seiner Übersetzung von Horaz' Poetik.[32]

Im allgemeinen wird am *Versuch einer Critischen Dichtkunst* vor allem festgestellt, was auch oben bereits erwähnt wurde: daß er mit der rigiden Strenge eines unbedingten Vernunftanspruchs die literarische Ästhetik der moralischen Belehrung und Erziehung dienstbar mache.[33] Fabelerfindung und poetische Sprache würden für die Vermittlung eines moralischen Lehrsatzes funktionalisiert; Literatur sei im Wesentlichen eine angenehme Art und Weise, moralische Wahrheiten zu verkünden und entgegenzunehmen. In dieser Vorstellung erscheint die Belehrungsabsicht als der eigentlich nicht ästhetische Absichtskern der literarischen Hervorbringung. Die folgende Untersuchung stellt den Versuch an, die Perspektive auf die Ästhetik des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst* umzukehren. In der Erkundung der Theoriebildung geht sie von der Frage, welche Rolle die ästhetischen Elemente für die moralische Belehrungsabsicht spielen, hinüber zu der Frage, welche Rolle das Postulat der Vermittlung moralischer Lehrsätze für die Konstruktion der Ästhetik spielt, die Gottscheds Poetik vertritt. Sie versteht also nicht die Ästhetik als funktionales Element einer – im Grunde außerliterarischen – Erziehungsabsicht, sondern die moralische Belehrungsabsicht als funktionales Element der Ästhetik des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst*. Diese Verkehrung der Perspektive führt zu literaturtheoretisch aufschlußreichen Einsichten, die über die Feststellung der moralischen Inanspruchnahme der Literatur, wie sie in den Poetiken seit Aristoteles immer wieder postuliert wird, hinausgehen.

---

31 Zum Begriff der Kritik als Signum der Rationalisierung der poetologischen Reflexion wie der Rezeption siehe Freier, *Kritische Poetik*, a. a. O., S. 85-130.

32 *VCD I*, S. 31-111. Die textliche Unordentlichkeit in Horaz' Poetik wird Gottsched dabei zur Verlegenheit, da sie seiner eigenen poetologischen Konzeption widerspricht. Davon wird noch zu reden sein.

33 So etwa Uwe Möller, *Rhetorische Überlieferung und Dichtungstheorie im frühen 18. Jahrhundert. Studien zu Gottsched, Breitinger und G. Fr. Meier*. München 1983, S. 23-34, v. a. S. 25-28. Siehe auch Rieck, *Johann Christoph Gottsched*, a. a. O., S. 180-187, und, kritisch, Hans Freier, *Gottsched. Die Regel oder das Los des Schiebers*. In: Carola Hilmes, Dieter Mathy (Hrsg.), *Die Dichter lügen, nicht. Über Erkenntnis, Literatur und Leser*. Würzburg 1995, S. 93-107, v. a. S. 93-102.

00041672

Während in den drei ersten Auflagen des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst* der analytisch-präskriptive Stil durch eher zurückhaltende Polemik ergänzt ist, nimmt in der vierten Auflage, erschienen 1751, die polemische Schärfe zu; dies als Ausdruck der Auseinandersetzung mit Bodmer und Breitinger um den Status des Wunderbaren und, im weiteren Sinn, um die Autonomie des Dichters.[34] Dieser Unterschied zwischen den Auflagen radikalisiert Gottscheds Position und treibt zugleich das, was an ihr prekär ist, stellenweise stärker heraus. Auf jeden Fall scheint der Vergleich zwischen der dritten und der vierten Auflage unerläßlich für eine Untersuchung der poetologischen Theoriebildung. Der kritische Umgang mit dem, was die geschlossene Ordnung der Poetik gefährdet, exponiert sich deutlicher; zudem wird in der vierten Auflage die Liste der vorgestellten Gattungen neu geordnet und ergänzt; auch diese Neugestaltung treibt bestimmte Konfliktpunkte weiter hervor.[35]

Das Nachdenken über den *Versuch einer Critischen Dichtkunst* steht zu Anfang vor einem doppelten Eindruck. Einerseits nimmt es die gewaltige systematisierende Anstrengung wahr, die in dieser Poetik geleistet wird und die der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts – in den Befürwortern, vor allem aber, nolens volens, in den Feinden des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst* – fruchtbaren Boden bereitet hat. Andererseits besteht eine gewisse Verwunderung dieser Poetik gegenüber, da sie immer wieder in einer Weise von Literatur spricht, die in ihrer spröden Undifferenziertheit und Gegenstandsferne irritiert. Solche Irritationsstellen finden sich insbesondere, wo es um die Aufgabe der moralischen Belehrung geht, die Gottscheds Poetik an die Literatur stellt, und damit um die Frage der auktorialen Absicht, oder um Aspekte der Fabel und der in ihr angelegten Textordnung. So fördert etwa die Besprechung von Homers *Ilias* Erstaunliches zutage.

> „Die Ilias Homers hat zu ihrer Hauptabsicht, den Zorn zu besingen, der zwischen dem Achilles, und dem Heerführer der ganzen griechischen Armee, Agamemnon, im Lager vor Troja vorgefallen; und so wohl für die Belagerer, als für die Belagerten sehr trau-

---

[34] Zu dieser Auseinandersetzung siehe den forschungsgeschichtlichen Überblick von Hans Otto Horch und Georg-Michael Schulz, *Das Wunderbare und die Poetik der Frühaufklärung. Gottsched und die Schweizer*. Darmstadt 1988; siehe daneben insbesondere die detaillierte Arbeit von Gerhard Schäfer, *„Wohlklingende Schrift" und „rührende Bilder". Soziologische Studien zur Ästhetik Gottscheds und der Schweizer*. Frankfurt a. M., Bern, New York 1987.

[35] Die 4. Auflage wird nach der Werkausgabe zitiert: Johann Christoph Gottsched, *Ausgewählte Werke*. Bd. 6, 2. Teil, a. a. O., *VCD II*, S. 407-612. Da dieser Ausgabe nur die abweichenden Kapitel des zweiten Teils des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst* bringt, wird stets auch auf die vollständige Reprint-Ausgabe verwiesen: Johann Christoph Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst* [...]. Fotomechanischer Nachdruck der 4., vermehrten Auflage von Leipzig, 1751. 5., unveränderte Aufl. Darmstadt 1962. Diese Ausgabe wird als „*VCD*, 4. Aufl." mit Seitenangabe zitiert. Die Neugestaltung des zweiten Teils der gottschedischen Poetik enthält zusätzliche Polemiken, aber auch theoretisch aufschlußreiche Verschiebungen, etwa im (neuen) Kapitel über die „scherzhaften Heldengedichte[]", *VCD II*, S. 434-452; *VCD*, 4. Aufl., S. 451-468.

0041672

> rige Wirkungen nach sich gezogen. [...] Man sieht aber wohl, mit was für einer Geschicklichkeit Homer seine Fabel zum Lobe Achills eingerichtet hat. Seine Abwesenheit und Enthaltung aus der Armee macht das ganze griechische Heer ohnmächtig, und seine Wiederkunft bringt auch den Sieg wieder. Wenn er also gleich die größte Zeit müßig sitzet, und der Poet nichts von ihm erzählen kann: so gereichet doch alles, was geschieht, zu seinem Lobe; weil alles unglücklich geht, und die Ursache keine andere ist, als, weil er nicht mit fechten will. Die Uneinigkeit der griechischen Helden zieht also in ihrem Lager lauter Unglück nach sich; die Vereinigung aber, die zuletzt erfolgt, bringt einen erwünschten Erfolg, nämlich den Sieg über die Trojaner zuwege. Wer kann bei dem allen noch zweifeln, ob auch Homer in seinem ganzen Gedichte diese moralische Wahrheit habe zum Grunde legen wollen: die Mishälligkeit ist verderblich; die Eintracht aber überaus zuträglich?“[36]

Ist es die „Hauptabsicht“ der *Ilias*, den Streit zwischen Achilles und Agamemnon zu „besingen“, oder ist es ihr Hauptanliegen, eine „moralische Wahrheit“ zu verkünden? Der Zwiespalt ist für den *Versuch einer Critischen Dichtkunst* elementar: Geht es um die Fabel, oder geht es um die Belehrung? Gottscheds Poetik behauptet explizit, die moralische Belehrung stehe über allem anderen, aber dennoch wird immer wieder deutlich, daß dieses Postulat theoretisch wie praktisch nicht auf festem Boden steht, daß die Fabel ihre Eigenständigkeit immer wieder zur Geltung bringt. Auch an der zitierten Stelle ist der Schritt von der Fabelanalyse zur Schlußfolgerung, Homer habe mit der *Ilias* eine bestimmte moralische Belehrung im Sinn gehabt, zweifelhaft. Hellsichtig zeigt die Analyse des Erzählverfahrens, daß es Achilles auch dort in den Mittelpunkt stelle, wo er nicht handelt. Aber wie kommt eine Poetik zweieinhalb Jahrtausende nach Entstehung der *Ilias* dazu, wissen zu wollen, was Homer „[...] habe zum Grunde legen wollen [...]“?[37] Wie kommt eine Poetik dazu, das gewaltige Epos auf einen einzigen Satz, auf eine „moralische Wahrheit“ zu reduzieren, die an Banalität nicht zu übertreffen ist? Hier verkümmert eine universalistische Auffassung von Literatur zum bloßen Anspruch auf Deutungsgewissheit – ein Anspruch, der auch dann nicht als poetologisch harmlos gelten kann, wenn er mit kargen Befunden aufwartet. Es zeichnet sich ein Umgang mit der stofflichen Seite der Literatur, damit der Fabel, ab, der im Zwang steht, deren Vielfalt durch Rückbindung an eine moralische Belehrungsabsicht beherrschen zu müssen. Ein ähnlicher Eindruck entsteht, wo die Poetik zur Herstellung von Literatur, im besonderen von Tragödien, anleitet.

---

36 *VCD II*, S. 281 f.

37 Die Möglichkeit der (wertenden) Vergleichbarkeit der Epochen über Jahrtausende hinweg fundiert die *Querelle des anciens et des modernes*; an Stellen wie der oben zitierten erweist sich besonders deutlich Gottscheds Zugehörigkeit zu diesem vor-historischen Denkmuster. Vgl. Thomas Pago, *Gottsched und die Rezeption der Querelle des Anciens et des Modernes in Deutschland. Untersuchungen zur Bedeutung des Vorzugsstreits für die Dichtungstheorie der Aufklärung*. Frankfurt a. M., Bern, New York, Paris 1989; zu Gottscheds schwankender Stellung in der deutschen Rezeption der *Querelle* v. a. S. 200-274.

00041672

„Wie eine gute tragische Fabel gemacht werden müsse, daß [sic] ist schon im vierten Capitel des ersten Theils einiger maßen gewiesen worden. Der Poet wählet sich einen moralischen Lehrsatz, den er seinen Zuschauern auf eine sinnliche Art einprägen will. Dazu ersinnt er sich eine allgemeine Fabel, daraus die Wahrheit eines Satzes erhellet. Hiernächst sucht er in der Historie solche berühmte Leute, denen etwas ähnliches begegnet ist: und von diesen entlehnet er die Namen, für die Personen seiner Fabel, um derselben also ein Ansehen zu geben. Er erdenket sodann alle Umstände dazu, um die Hauptfabel recht wahrscheinlich zu machen, und das werden die Zwischenfabeln, oder Episodia nach neuer Art, genannt. Dieses theilt er dann in fünf Stücke ein, die ohngefähr gleich groß sind, und ordnet sie so, daß natürlicher Weise das letztere aus dem vorhergehenden fließet; bekümmert sich aber weiter nicht, ob alles in der Historie wirklich so vorgegangen, oder ob alle Nebenpersonen wirklich so, und nicht anders geheißen haben."[38]

Diese Handlungsanleitung hat den Stil einer technischen Gebrauchsanweisung. Einem Hauptzweck, der moralischen Belehrung, ist ein Mittel, die ausgearbeitete Fabel, funktional zugeordnet. Eine unerhört mechanische Vorstellung vom Zusammenwirken der Teile einer Tragödie zeigt sich in der Anweisung, das Ganze der Fabelerfindung sei einzuteilen „[...] in fünf Stücke ..., die ohngefähr gleich groß sind [...]". Die Herstellung einer Textordnung erscheint hier als Verfahren, dem jeder Sinn für innere Zusammenhänge abgeht; daß die „Stücke" dann so geordnet werden sollen, „[...] daß natürlicher Weise das letztere aus dem vorhergehenden fließet [...]", nimmt das Mechanische der Konstruktionsanleitung nicht mehr zurück. Die Herstellung von Literatur als technisches Verfahren: Worauf ist eine Poetik aus, die solches vertritt? Dieser irritierend mechanistische Blick auf die Funktionalität schlägt sich auch in der Beschreibung des dichterischen Schaffensprozesses nieder; dieser wird am Beispiel der Entstehung von Sophokles' *König Ödipus* dargestellt.

„Zum Exempel kann die oberwähnte Tragödie des Sophokles, oder auch mein Cato dienen. Der Poet wollte dort zeigen, daß Gott auch die Laster, die unwissend begangen werden, nicht ungestraft lasse. Hierzu ersinnt er nun eine allgemeine Fabel, die etwa so lautet:

Es war einmal ein Prinz, wird es heißen, der sehr viel gute Eigenschaften an sich hatte, aber dabey verwegen, argwöhnisch und neugierig war. Dieser hatte einmal, vor dem Antritte seiner Regierung, auf freyem Felde einen Mord begangen; ohne zu wissen, daß er seinen eigenen Vater erschlagen hätte. Durch seinen Verstand bringet er sich in einem fremden Lande in solches Ansehen; daß er zum Könige gemacht wird, und die verwittibte Königinn heirathet; ohne zu wissen, daß selbige seine eigene Mutter ist. Aber dieses alles geht ihm nicht für genossen aus. Seine Laster kommen ans Licht, und es treffen ihn alle die Flüche, die er selbst auf den Mörder seines Vorfahren im Regimente, ausgestoßen hatte. Er beraubet sich selbst des Reichs, und geht ins Elend; nachdem er sich selbst aus Verzweiflung der Augen beraubet hatte. Zu dieser allgemeinen Fabel nun findet Sophokles in den alten thebanischen Geschichten, den Oedipus geschickt. Er ist ein solcher Prinz, als die Fabel erfordert: er hat unwissend einen Vatermord und eine Blutschande begangen: er ist dadurch auf eine Zeitlang glücklich geworden; allein, die Strafe bleibt nicht aus; sondern er muß endlich alle Wirkungen seiner unerhörten Laster empfinden."[39]

---

38 *VCD II*, S. 317.

39 *VCD II*, S. 317 f.

0041672

Irritierend ist, mit welcher blinden Sachlichkeit der poetische Schaffensprozeß beschrieben wird. Einem Autor, von dessen ästhetischen Konzepten wenig bekannt ist, wird ein poetisches Verfahren mit einer Selbstverständlichkeit zugeschrieben, die keinen Zweifel darüber zuläßt, daß die beschriebene Vorgehensweise die einzig mögliche sei. Sophokles habe zuerst die Absicht gefaßt, einen moralischen Lehrsatz unter die Leute zu bringen, habe dann eine passende Fabel erfunden – die zufälligerweise alle wesentlichen Züge der Ödipussage enthält – und habe schließlich – welch glückliches Zusammentreffen – Ödipus als passende Figur entdeckt. Diese Beschreibung ist in einem Maß unglaubwürdig, und die Unglaubwürdigkeit ist in einem Maß mit Händen zu greifen, daß die rationalistische Verzerrung des Blicks sich gleichsam selbst anzeigt. Worauf ist eine Theorie fixiert, der solche Beschreibungen widerfahren?

Bei der zitierten Stelle handelt es sich um die Umdeutung eines Ausschnitts aus Aristoteles' *Poetik*. Bei Aristoteles ist nicht von einer realen Erfindungs- und Findungsabfolge der Dichtungselemente die Rede, sondern von einem analytischen Vorgehen beim Schreibprozeß.

> „Die Stoffe *(lógoi)*, die überlieferten und die erfundenen, soll man, wenn man sie selbst bearbeitet, zunächst im allgemeinen *(kathólu)* skizzieren und dann erst szenisch ausarbeiten *(epeisodiún)* und zur vollen Länge entwickeln. Was ich unter einem allgemeinen Überblick verstehe, möge das Beispiel der Iphigenie zeigen. Ein Mädchen, das geopfert werden soll, wird auf geheimnisvolle Weise den Opfernden entrückt und in ein anderes Land versetzt, wo es Brauch ist, die Fremden der Göttin zu opfern; sie wird Priesterin dieser Göttin. Einige Zeit später ereignet es sich, daß der Bruder der Priesterin eintrifft. Daß der Gott ihm den Bescheid gegeben hat, dorthin zu gehen, und zu welchem Zweck, liegt außerhalb der Handlung *(mythos)*. Er kommt, wird festgenommen, soll geopfert werden und gibt sich zu erkennen [...], und so kommt es zur Rettung.
>
> Daraufhin soll man die Namen einsetzen und das Werk szenisch ausarbeiten. Die Szenen *(epeisódia)* müssen auf die Personen zugeschnitten sein, wie im Falle des Orestes der Wahnsinnsanfall, der zu seiner Festnahme führt, und die Reinigung, die die Rettung bewirkt."[40]

Es handelt sich hier um eine Arbeitsbeschreibung, die rät, der Dichter möge die – selbstverständlich bereits bekannten – Namen der Figuren zunächst beiseite lassen, um die Fabel in einem ersten Arbeitsschritt allgemein zu skizzieren.[41] Weder steht am Anfang die Entscheidung für einen moralischen Lehrsatz, noch stößt der Dichter nach der Gestaltung seiner Fabel überraschenderweise auf eine genau zu dieser passende Figur aus der Mythen- oder Historienwelt. Bei Gottsched wird

---

40 Aristoteles, *Poetik*, a. a. O., S. 79 f.

41 Dieser Rat kann im Zusammenhang mit der Bestimmung von Mimesis gesehen werden, die Aristoteles' *Poetik* der Literatur zuschreibt: sie habe das „Allgemeine" mitzuteilen. „Das Allgemeine besteht darin, daß ein Mensch von bestimmter Beschaffenheit nach der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit bestimmte Dinge sagt oder tut – eben hierauf zielt die Dichtung, obwohl sie den Personen Eigennamen gibt." (a. a. O., S. 59)

00041672

aus Aristoteles' praktischem Ratschlag zur Arbeitsweise des Dichters die Beschreibung des poetischen Verfahrens selbst. In dieser Umwandlung verliert die Beschreibung jede Wahrscheinlichkeit und damit jede Glaubwürdigkeit.

Irritierende Stellen dieser Art widersprechen dem Rigorismus des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst* nicht, vielmehr sind sie sein deutlichster Ausdruck. Gäbe es diese Stellen nicht, Gottscheds Poetik würde womöglich weniger Zweifel an der Beschaffenheit ihres Rigorismus wecken. Dieser Zweifel, aber auch schon der Rigorismus der Poetik hinsichtlich der literarischen Ordnungskonstruktionen selbst, sind dazu angetan, die Frage nach dem Phänomen der Abweichung zu stellen. Gerade der radikale Ausschluß des Unordentlichen, Abweichenden aus der Theorie, das eigentliche Verbergen der Abweichung, wie es in den zitierten Stellen akut in Erscheinung tritt, ruft die Frage nach ihr wach. Die Frage nach der Abweichung, nach ihrer theoretischen wie praktischen Bedeutung, muß ihren Untersuchungsweg über die Frage nach der Ordnungsvorstellung der Poetik nehmen, zu der die Abweichung in ihr prekäres Verhältnis gestellt wird. Wie in den vorangegangenen Teilen der Arbeit eröffnet die Frage nach der Abweichung den Blick auf den weiteren poetologischen Zusammenhang: nicht nur auf die literaturtheoretischen Postulate und Bestimmungen, sondern auch auf die textliche Konstruktion der Theorie, an der die Poetik arbeitet.

Die Studie über Gottscheds *Versuch einer Critischen Dichtkunst* untersucht im Anschluß an die Lektüre von Opitz' *Buch von der Deutschen Poeterey* zunächst die Bestimmung der Würde der Poesie, die auch bei Gottsched im Zug der Etablierung einer klassisch orientierten deutschen Literatur zentrales Anliegen ist[42]; im Verlauf dieser Erörterung treten die klassischen poetologischen Fundierungsbegriffe zutage, die auch Opitz' Poetik prägen. Sodann wird die Stellung der Fabel in der Poetik untersucht. Im Anschluß an diese Untersuchung wird die für Gottscheds Poetik zentrale Frage nach der Konstruktion des Verhältnisses von Fabel und Belehrung, von Ästhetik und Moral, gestellt. Die Klärung dieser Frage impliziert auch eine Analyse des nachahmungstheoretischen Begriffs der Wahrscheinlichkeit. Schließlich wird die Bedeutung der poetischen Sprache für die Theoriebildung des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst* untersucht. Der Schlußabschnitt fragt nach dem, was Gottscheds Poetik von sich ausschließt, da sie es als Abweichung von ihrem Begriff verstehen muß, und versucht einen Blick auf das Verhältnis zur Literatur zu gewinnen, das den *Versuch einer Critischen Dichtkunst* bestimmt.

---

[42] Vgl. zum Entstehen einer deutschen Nationalliteratur Gonthier-Louis Fink, *Vom universalen zum nationalen Literaturmodell*. In: Barner (Hrsg.), *Tradition, Norm, Innovation*, a. a. O., S. 33-67; zu Gottscheds universalistischer Position S. 36-38.

0041672

Entstehungsgeschichten

Die Ausführungen über den Ursprung der Dichtkunst in Gottscheds Poetik sind für die Untersuchung des Texts zum einen deshalb relevant, weil an ihnen die aufklärerische Position des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst* deutlich sichtbar wird: Diese lehnt den Gedanken der göttlichen Herkunft der Poesie ab und ersetzt diese Herkunftserzählung durch naturwissenschaftlich bzw. naturgeschichtlich begründete Erklärungen. Zum andern sind sie relevant, weil sie die Kernbegriffe der Gottschedschen Literaturtheorie einführen: die poetische Sprache, als Formbestimmung in der ersten Ursprungserzählung vom Singen her eingeführt, die Fabel, als Inhaltsbestimmung in der zweiten Ursprungserzählung vom Affektausdruck her eingeführt, und schließlich die moralische Belehrungsabsicht, als Wirkungsbestimmung in der dritten Ursprungserzählung von der Affekterregung und Fesselung des Publikums her eingeführt. Da es sich hierbei um Begriffe von allgemeiner poetologischer und poetikgeschichtlicher Relevanz handelt, wird deren Einführung – das heißt: deren Konstruktion – in einer gewissen Ausführlichkeit verfolgt.

Wie Opitz' *Buch von der Deutschen Poeterey* stellt auch Gottscheds *Versuch einer Critischen Dichtkunst* das Postulat der Würde der Poesie ins Zentrum. Beiden geht es um den Zustand und den Status der deutschsprachigen Literatur in ihrem Verhältnis zu klassischen Literaturen anderer Sprachen, Gottsched zudem um den Nachweis der immanenten Vernünftigkeit der Literatur. Die Begründungen für die Würde der Poesie sind allerdings verschieden.

Opitz' Poetik operiert mit dem Konzept der göttlichen Herkunft der Poesie. Das *Buch von der Deutschen Poeterey* hebt mit einer Ursprungserzählung an, die die Poesie in ihren Anfängen als „verborgene Theologie“[43] versteht. Aus dieser Herkunft gewinnt die Poesie ihre Würde. Da die Entwicklungslinie der Poesie von dieser Herkunft aus aber, gemäß der Darstellung in Opitz' Poetik und gegen deren eigentliches Interesse, abwärts verläuft und in die Gefilde der Rhetorik führt, zerfällt das Konzept der göttlichen Herkunft der Poesie, noch während es in Gebrauch ist, und es entsteht die Notwendigkeit, die Herkunft der Poesie neu zu denken. Zugleich ensteht die Notwendigkeit, die Würde der Poesie neu zu begründen. Opitz' Poetik gehorcht dieser Notwendigkeit nicht; sie braucht es nicht zu tun, weil ihre Herkunftserzählung nur in unterschwelliger Digression, nicht explizit im argumentativen Gang, zerfällt.

Auch Gottscheds Poetik hebt mit einer Geschichte von der Entstehung der Poesie an. Diese Entstehungsgeschichte ist aber von einer Beschaffenheit, daß sie die Würde der Poesie nicht mehr zu begründen vermag. Der *Versuch einer Critischen Dichtkunst* weist den Gedanken der göttlichen Herkunft der Dichtung ausdrück-

---

[43] Marin Opitz, *Buch von der Deutschen Poeterey*. In: M. O., *Gesammelte Werke. Kritische Ausgabe*. Hrsg. von George Schulz-Behrend. Bd. 1 ff. Stuttgart 1968 ff.; Bd. 2 (1978), S. 344.

00041672

lich und polemisch ab. Er gerät dadurch in einen Neubegründungszwang, dem er folgt. Die neu zu erzählende Entstehungsgeschichte kann nicht mehr theologischer Art sein; sie erfolgt, rationaler Erklärbarkeit verpflichtet, in naturgeschichtlich-anthropologischer Perspektivierung. Die Würde der Poesie begründet Gottscheds Poetik nicht aus ihrer Herkunft, sondern aus der Aufgabe, die ihr vernunftgemäß zukommen soll: der moralischen Belehrung.

In der Ursprungserzählung des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst* ist die Poesie kein „vnterricht von Göttlichen sachen“[44], vielmehr hat sie ihren Ausgangspunkt im Inneren des Menschen: in seinen „Gemüthsneigungen“. Sie wird denn auch nicht von der Theologie abgegrenzt, sondern von einer Wissenschaft von der äußeren Welt: von der Astronomie, hinter die sie geschichtlich zurückreichen soll:

> „Wenn das Alterthum einer Sache ein Ansehen geben oder ihr einen besondern Werth beylegen kann: so ist gewiß die Poesie eine von den wichtigsten freyen Künsten, ja der vornehmste Theil der Gelehrsamkeit. Sie ist so alt, daß sie auch vor der Sternwissenschaft hierinn den Vorzug behaupten kann; die doch von den uralten Chaldäern, bald nach der Sündfluth, oder wie andre meynen, erst von den Aegyptern, eifrig getrieben worden. Und das ist kein Wunder. Die Astronomie hat ihren Ursprung außer dem Menschen, in der sehr weit entlegenen Schönheit des Himmels: die Poesie hergegen hat ihren Grund im Menschen selbst, und also geht sie ihn weit näher an. Sie hat ihre erste Qvelle in den Gemüthsneigungen des Menschen. So alt also diese sind, so alt ist auch die Poesie: und wenn sie ja noch einer andern freyen Kunst weichen soll, so wird sie bloß die Musik, so zu reden, für ihre ältere Schwester erkennen.“[45]

Aus der Verbindung der Poesie mit der Musik geht die Bestimmung der ersten poetischen Gattung hervor. Es ist das Lied. Gottscheds Poetik setzt aber den Anfang der Poesie nicht beim Lied an. Eigenartigerweise stellt der *Versuch einer Critischen Dichtkunst* nicht eine einzige Ursprungserzählung vor; es sind deren drei, die die Poetik aufeinander folgen läßt, drei Erzählungen, die durchaus nicht ohne weiteres einander ergänzen oder auseinander hervorgehen.

Die soeben aufgestellte Behauptung, die Poesie habe ihre „[...] erste Qvelle in den Gemüthsneigungen des Menschen“, läßt sich nur dann auf alle drei Erzählungen beziehen, wenn „Gemüthsneigungen“ auch anderes meint als Affekte. Die erste der Erzählungen setzt den Ursprung der Poesie nämlich nicht bei den Affekten und ihrem natürlichen Ausdruck an, sondern bei einer anderen, ebenfalls als natürlich bezeichneten, Anlage der Menschen: der Neigung zur Nachahmung. Dieser Anlage schreibt Aristoteles den Ursprung der Dichtkunst zu; auf seine *Poetik* greift Gottscheds Poetik hier wie vielerorts unmittelbar zurück.[46]

---

[44] Opitz, *Buch von der Deutschen Poeterey*, a. a. O., S. 344.

[45] *VCD I*, S. 115. Mit diesem Abschnitt beginnt das I. Capitel des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst*.

[46] Vgl. Aristoteles, *Poetik*, a. a. O., S. 44. Bei Aristoteles ist der Ursprung der Dichtkunst, genau genommen, doppelt erklärt: durch die Anlage zum Nachahmen und durch die Freude am Nachgeahmten.

0041672

> „Einige wollen behaupten, daß die allerersten Menschen das Singen von den Vögeln gelernet haben. Es kann solches freylich wohl nicht ganz und gar geleugnet werden; vielmehr hat es eine ziemliche Wahrscheinlichkeit für sich. Leute, die im Anfange der Welt mehr in Gärten oder angenehmen Lustwäldern, als in Häusern wohnten, mußten ja täglich das Gezwitscher so vieler Vögel hören, und den vielfältigen Unterscheid ihres Geschreyes wahrnehmen. Von Natur waren sie, sowohl als unsre kleineste Kinder, uns Erwachsene selbst nicht ausgenommen, zum Nachahmen geneigt: daher konnten sie leicht Lust bekommen, den Gesang desjenigen Vogels, der ihnen am besten gefallen hatte, durch ihre eigene Stimme nachzumachen; und ihre Kehle zu allerley Abwechselungen der Töne zu gewöhnen. Diejenigen, welche vor andern glücklich darinn waren, erhielten den Beyfall der andern: und weil man sie gern hörete, so legten sie sich desto eifriger auf dergleichen Melodeyen die gut ins Gehör fielen; bis endlich diese vormalige Schüler des wilden Gevögels, bald ihre Meister im Singen übertrafen.“[47]

Um Affektausdruck geht es hier in keiner Weise, sondern ausschließlich um die „Lust“ an der Nachahmung von Klang, der nicht ‚etwas ausdrückt‘, sondern gefällt; entsprechend braucht seine Nachahmung nicht bedeutsam zu sein, sie soll nur gut klingen. Der Begriff der Nachahmung wird hier auf der Seite der Klanggestaltung eingeführt; auf jener Seite, die später, da der Gesang sich mit Inhalten verbinden wird, die formale Seite sein wird. Nachahmung ist hier also keine Angelegenheit inhaltlicher Gestaltung, wie sie es als poetologische Kategorie primär – wenn auch nicht exklusiv – sein wird. Die spätere Inhaltsseite der Poesie wird aber vorerst in der zweiten Ursprungserzählung als unmittelbarer Affektausdruck und damit auf eine Weise eingeführt, die zum Moment der Nachahmung und zu Aristoteles' Ursprungstheorie in nicht aufhebbarem Gegensatz steht.

> „Allein es ist nicht nöthig, auf solche Muthmaßungen zu verfallen. Der Mensch würde, meines Erachtens, gesungen haben, wenn er gleich keine Vögel in der Welt gefunden hätte. Lehrt uns nicht die Natur, alle unsere Gemüthsbewegungen, durch einen gewissen Ton der Sprache, ausdrücken? Was ist das Weinen der Kinder anders, als ein Klagelied, ein Ausdruck des Schmerzens, den ihnen eine unangenehme Empfindung verursachet? Was ist das Lachen und Frohlocken anders, als eine Art freudiger Gesänge, die einen vergnügten Zustand des Gemüthes ausdrücken? Eine jede Leidenschaft hat ihren eigenen Ton, womit sie sich an den Tag legt. Seufzen, Aechzen, Dräuen, Klagen, Bitten, Schelten, Bewundern, Loben, u. s. w. alles fällt anders ins Ohr; weil es mit einer besondern Veränderung der Stimme zu geschehen pflegt. Weil man nun angemerket hatte, daß die natürlich ausgedrückten Leidenschaften, auch bey andern, eben dergleichen zu erwecken geschickt wären: so ließen sichs die Freudigen, Traurigen, Zürnenden, Verliebten u. s. w. destomehr angelegen seyn, ihre Gemüthsbeschaffenheit auf eine bewegliche Art an den Tag zu legen, um dadurch auch andre, die ihnen zuhöreten, zu rühren; das ist, ihnen etwas vorzusingen.“[48]

Die erste und die zweite Ursprungserzählung verhalten sich digressiv zueinander. Unmittelbarer Affektausdruck, wie er in der zweiten Erzählung beschrieben wird, schließt Nachahmung aus und umgekehrt. Die erste Erzählung führt das Singen als Nachahmungsspiel ein, das nicht mit einem Ausdrucksbedürfnis verbunden ist.

---

47 *VCD I*, S. 115 f.
48 *VCD I*, S. 116.

00041672

Die zweite Erzählung nennt den Affektausdruck als Ursprung, meint aber zunächst nicht das Singen, sondern nur die unmittelbaren, ungekünstelten Geräusche, die die „Leidenschaften" hervorrufen. Die beiden Konzepte negieren einander, aber zugleich weist jedes der Konzepte einen signifikanten Mangel auf, den das jeweils andere Konzept abdecken würde: Der Affektausdruck würde dem Singen einen Inhalt geben, während das Singen dem Affektausdruck eine Gestalt verleihen könnte.[49]

Eine Äußerung kann nicht zugleich unmittelbarer Ausdruck und Nachahmung dieses Ausdrucks sein. Die beiden Ursprungserzählungen schließen einander aus, da sie für die Poesie zwei inkompatible Anfänge setzen.[50] Beide Erzählungen führen ihren jeweiligen Ansatz aber aus dem protopoetischen Naturzustand heraus, den sie für den Anfang postulieren. In beiden Erzählungen kommt das Moment des Publikums hinzu: Im einen Fall soll das Publikum das Nachahmungsgeschick des Vortragenden bewundern, im andern soll es von Rührung ergriffen werden. Mit dem Vortrag vor Publikum geht die postulierte Unmittelbarkeit zu Ende, und es beginnt die Mittelbarkeit der Übung, Verbesserung und Inszenierung eines Könnens. Die Nennung dieser Mittelbarkeit nimmt die Zusammenführung der beiden Erzählungen vorweg, die die Poetik mit der Einführung der Sprache in das protopoetische Tun – sei es das Singen nach Art der Vögel oder der Ausdruck von Empfindungen – vornimmt.

Es ist „[...] doch leicht zu vermuthen, daß man nicht lange bey bloßen Stimmen oder Tönen im Singen geblieben seyn, sondern auch bald gewisse Worte dabey wird ausgesprochen haben"[51]. Zwar können nebst den Stimmen auch die „musikalischen Instrumenten" die Zuhörer „[...] zu allen Leidenschaften zwingen", aber dennoch vermag die Sprache stärker zu wirken: „Allein es ist kein Zweifel, daß Worte, die nach einer geschickten Melodie gesungen werden, noch viel kräftiger in die Gemüther wirken."

> „Sonderlich muß man dieses damals wahrgenommen haben, als die Gesangweisen so vollkommen noch nicht waren, als itzo, da die Musik aufs höchste gestiegen ist. Es war also sehr natürlich, daß die ersten Sänger den Anfang machten, anstatt unvernehmlicher Töne, verständliche Sylben und deutliche Wörter zu singen. Dadurch konnten sie dasjenige, was sie bey sich empfunden hatten, desto lebhafter ausdrücken, ihre Gedanken ausführlicher an den Tag geben, und bey ihren Zuhörern den gewünschten Endzweck erreichen. Abgesungene Worte, die einen Verstand in sich haben, oder gar einen Affect ausdrücken, nennen wir Lieder; oder, welches gleich viel ist: ein Lied ist ein Text, der nach einer gewissen Melodie abgesungen werden kann.

---

49 Das Konzept der Nachahmung des Singens führt, weitergedacht, zur Beschreibung von Poesie als Formkunst; das Konzept des Auffektausdrucks führt zur Beschreibung von Poesie als Ausdruckskunst.

50 Der Unterschied der beiden Poesieanfänge wird als Differenz von Mündlichkeit und Schriftlichkeit dargestellt bei Campe, *Affekt und Ausdruck*, a. a. O., S. 69-71; zu Affekt und Repräsentation bei Gottsched und Bodmer weiter S. 71-74.

51 Alle Zitate in diesem Absatz: *VCD I*, S. 117.

10041672

> Die Gesänge sind dergestalt die älteste Gattung der Gedichte, und die ersten Poeten sind Liederdichter gewesen."[52]

Diese Beschreibung hat sich von dem anfänglichen unmittelbaren Affektausdruck weit entfernt. Zum einen drückt der Gesang den Affekt nicht unmittelbar aus, sondern folgt ihm, in zeitlichem Abstand, nach: Die Sänger sangen nicht, was sie empfanden, sondern was sie „[...] empfunden hatten [...]". Sie drückten nicht Affekte aus, sondern ahmten den Affektausdruck nach.[53] Zum andern ist die Unmittelbarkeit dadurch gebrochen, daß die Sänger nicht bloß sangen, sondern sich einem Publikum gegenüberstellten und mit ihrem Gesang einen „Endzweck" bei diesem erreichen wollten, was erst mit dem Abstand zwischen Affekt und Ausdruck möglich wurde. Die „Qvelle" der Poesie sind zwar die „Gemüthsneigungen"[54], deren Ausdruck aber war noch nicht Poesie; dazu fehlte dem Ausdruck die Gestaltung, wie umgekehrt der Nachahmung der Vogelstimmen der (affektive) Inhalt fehlte. Poesie gibt es erst, wo der Affektausdruck nicht mehr unmittelbar ist, sondern nachgeahmt wird, und wo mit dem Gesang eine Absicht im Hinblick auf ein Publikum verfolgt wird. Poesie beginnt erst mit dem Lied; „[...] die ersten Poeten sind Liederdichter gewesen".

Damit sind drei poetologische Momente genannt: Affekt, Klanggestaltung und Absicht. Der Affekt vertritt den Inhaltsaspekt der Poesie, die aus Nachahmung hervorgegangene Klanggestaltung den Formungsaspekt und damit die Mittelbarkeit des Affektausdrucks, und schließlich repräsentiert die Absicht das Wirkungsmoment der Poesie. Wo Wirkung und, mit ihr, Absicht ins Spiel kommen, beginnt die Nachahmung des Affektausdrucks.[55] Welche Singform soll welchem Affekt verliehen werden? Mit welchem Affekt soll welche Singform ‚gefüllt' werden? Der Nachahmungsgestus des Singens wird in den Dienst der Affektgestaltung gestellt, die ihrerseits in den Dienst der – zunächst auf Affektweckung gerichteten – Wirkungsabsicht gestellt wird. Damit sind beide poetischen Ursprünge funktionalisiert, zum Mittel gemacht; die Auflösung der hypothetischen Usprungseinheit – sei sie ‚reine Form' oder ‚reiner Ausdruck' – hat stattgefunden und ist in die Unterscheidung von Absicht und Mittel eingegangen. An der Stelle, wo die protopoetische Äußerung mittelbar und dienstbar wird, wird sie zur Poesie. Poesie beginnt bei Gottsched, wo sie zum Mittel wird. An dieser Stelle tritt das Wort auf. Es ist der Ort, wo die Klanggestaltung zur Sprachgestaltung wird, wo die Äußerung künstlich wird und, durch ihre Gestaltung, künstlerisch. Hier ist der Punkt,

---

52 *VCD I*, S. 117.

53 Die Nachahmung des Affektausdrucks erscheint im Kapitel „Von den dreyen Gattungen der poetischen Nachahmung, und insonderheit von der Fabel" als zweite Nachahmungsgattung; *VCD I*, S. 197-202. Vgl. Campe, *Affekt und Ausdruck*, a. a. O., S. 51-53.

54 *VCD I*, S. 115.

55 Dies ist auch der systematische Ursprungsort der rhetorischen Lehren von den Affekten und dem Affektausdruck; vgl. hierzu die umfassende Darstellung bei Campe, *Affekt und Ausdruck*, a. a. O., S. 109-279.

00041672

wo nicht nur der Affekt mittelbar, sondern auch die Nachahmung, die formgestaltende wie die inhaltliche, unabhängiger wird, wo Raum frei wird für Konstruktionen innerhalb des Nachahmungsgestus, zum Beispiel für die Konstruktion einer epischen Handlung, einer Fabel. Hier ist schließlich der Ort, wo die Absicht, indem sie sich der Nachahmungstechnik bemächtigt, über die Affekterregung hinausgehen und auf andere Einwirkungen zielen kann, etwa auf moralische.

Die Etablierung der drei poetologischen Momente – (affektiver) Inhalt, Sprachgestaltung, Absicht – samt der Herstellung hierarchischer Verhältnisse zwischen ihnen ist das Ergebnis der beiden Erzählungen von der Entstehung der Poesie und ihrer Fusion. Dieses Ergebnis wird in eine dritte Anfangserzählung aufgenommen und dort spezifiziert. Die dritte Anfangserzählung beginnt mit dem Lied; sie setzt die Vorstufen der Entstehungsgeschichte voraus. Sie schließt aber nicht gleich an die ersten Anfangserzählungen an. Zuerst wird in großer Breite – der Exkurs stößt an Grenzen ordentlicher Textgestaltung – eine Geschichte der frühen Entwicklung von Metrum und Reim, insbesondere in Bezug auf das Lied, die Ode und den Psalm, dargestellt.[56] Welche Funktion hat diese Geschichte für die historische Einführung des Poesiebegriffs? Welche Bedeutung hat die Tatsache, daß es sich um eine Geschichte poetischer Formen, nicht etwa poetischer Inhalte handelt? Es scheint, als gehe es darum, vor allem für die Frühzeit der Poesie deren Erkennbarkeit sicherzustellen. Das ist, im Sinn äußerlichen Erkennens, nur anhand der Form möglich. Es mag ein quellengeschichtliches Interesse in dieser Darstellung stecken; auf jeden Fall operiert sie mit der Form als dem einfachsten Erkennungsmoment der Poesie: An einer Affektdarstellung muß das Moment der Gestaltetheit und damit der Nachgeahmtheit, also Künstlichkeit, erkennbar sein, sonst handelt es sich nicht um Poesie, sondern um unkontrollierte Äußerung ‚echter' Affekte. An einer Klangäußerung muß das Artifizielle, die Differenz zur nachgeahmten Klangvorlage, erkennbar sein. In der Formung der Äußerung zeigt sich auch die – wie auch immer spezifizierte – Absicht der Darstellung.[57]

Die dritte Ursprungserzählung setzt mit der rationalistisch motivierten Abweisung des göttlichen Usprungs der Poesie ein. Gottscheds Poetik hält dafür, die Religion sei nicht „die Hebamme der Poesie" gewesen; solche Zuschreibung erfolge „abergläubischer Weise". „Was ist es aber nöthig, die Poesie durch Fabeln in Ansehen zu setzen, da sie ohne das Liebhaber genug findet, wenn man gleich ihren Usprung aus der Natur selbst herleitet?"[58] Diese Herleitung artikuliert sich

---

56 Der Exkurs umfaßt elf Paragraphen (S. 117-130), während die ersten beiden Ursprungserzählungen zusammen gerade fünf, die dritte Ursprungserzählung zwei Paragraphen füllen.

57 Das Moment der äußerlichen Erkennbarkeit der Poesie verweist auf einen Poesiebegriff, der seinen Gegenstand auf formale Elemente reduziert: Poesie sei gebundene Rede. Dieser Minimalbegriff von Poesie spielt im *Versuch einer Critischen Dichtkunst* durchaus eine Rolle: in der Frage etwa, ob ein Lehrgedicht, also ein Sachtext in gebundener Rede, zur Poesie zu zählen sei oder nicht. Vgl. *VCD II*, S. 241 f.

58 *VCD I*, S. 130.

00041672

in einer Erzählung, die an praktisch-psychologischer Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig läßt.

> Wenn ein muntrer Kopf, von gutem Naturelle, sich bey der Mahlzeit, oder durch einen starken Trunk, das Geblüt erhitzet und die Lebensgeister rege gemacht hatte: so hub er etwa an vor Freuden zu singen, und sein Vergnügen auch durch gewisse dabey ausgesprochene Worte zu bezeigen. Er lobte die Süßigkeit des Weines, er pries den Berg, oder Stock, darauf er gewachsen; man erhob auch wohl das gute Jahr, die fruchtbare Zeit, oder diejenige Gottheit, die dergleichen Früchte hervorgebracht. Ein verliebter Schäfer, dem bey der langen Weile auf dem Felde, wo er seine Heerde weidete, die Gegenwart einer angenehmen Schäferinn das Herz rührete, und das Geblüt in eine Wallung setzte, bemühte sich, nach dem Muster der Vögel, ihr etwas vorzusingen, und bey einer lieblichen Melodie, zugleich seine Liebe zu erklären, ihr zu schmeicheln, ihre Schönheit zu loben, sich über ihre Kaltsinnigkeit und Unempfindlichkeit zu beklagen, oder die Liebe selbst zu erheben. Als nachmals der Aberglaube, den Gott Bacchus dem Weine, die Ceres den Feldfrüchten, die Pomona den Gärten, die Venus und ihren Sohn, der Liebe vorgesetzet hatte: so gerieth man auch allmählich auf das Lob der Götter. Dem Jupiter und allen übrigen Gottheiten wiederfuhr hernach gleiche Ehre, und solchergestalt wurde die Poesie gleichsam dem Gottesdienste geheiliget."[59]

Der „Ursprung aus der Natur" zeigt sich im Affekt („vor Freuden zu singen") und in der Nachahmung („nach dem Muster der Vögel").[60] Die beiden Momente sind je schon verknüpft. Das Singen mag seinen präsenten Anlaß haben, aber die Gestaltung des Liedes hält und bedeutet Distanz zu diesem; es besteht immer das Moment der Nachahmung. Dabei beschränkt sich der (nachgeahmte) Ausdruck nicht mehr auf Empfindungen, sondern umfaßt auch äußere Gegebenheiten („Er lobte die Süßigkeit des Weines [...].") und schließlich auch das Lob der Götter. Von diesem kamen die Sänger auf das „[...] Lob der Helden, Erbauer der Städte, Stifter der Republiken, und Stammväter großer Geschlechter [...]"[61]; allerdings könnte es auch umgekehrt gewesen sein: vom Lob der Helden kamen die Sänger auf das Lob der Götter; das erscheint belanglos, da die Götter zwar Gegenstand, aber nicht Urheber der Poesie waren. Nebst den Lobliedern enstanden Spottlieder und, nach und nach, die übrigen Gattungen.

Wie die ersten beiden Ursprungserzählungen in eine Formgeschichte mündeten, so geht die dritte Ursprungserzählung in eine – kurzgefaßte – Gattungsgeschichte[62] über. Die Funktion dieses gattungsgeschichtlichen Abrisses ist es, nach der Formgeschichte den Aspekt des Inhalts in die Bestimmung der Poesie zu brin-

---

59 *VCD I*, S. 131.

60 Und das poetologische Moment der Absicht („sein Vergnügen [...] zu bezeigen", „bemühte sich")? Gehört die Absicht zur „Natur"? Oder steht sie im Gegensatz zu ihr? An dieser Frage zeigt sich eine für den *Versuch einer Critischen Dichtkunst* folgenreiche Ungewißheit oder Schwankung: Bezeichnet „Natur" einen allgemeinen Naturbegriff, oder heißt „Natur" so viel wie „menschliche Natur"? Siehe zu dieser Ungewißheit den Abschnitt „Die Ordnung von Ästhetik und Moral" in diesem Kapitel.

61 *VCD I*, S. 131.

62 *VCD I*, S. 132-136 (§§ 20-25).

00041672

gen. Vor allem aber leistet er eins: Er erzählt, nachdem das Lied an den Anfang der Geschichte der Poesie gestellt wurde, die Geschichte der Trennung der Poesie vom Singen und der Musik. Das heißt selbstverständlich nicht, daß mit dem Singen die Formkunst, die über das Moment des Singens eingeführt worden ist, nun verabschiedet würde. Vielmehr geht es darum, daß der Formaspekt, der in der ersten, der Nachahmung verpflichteten, Ursprungserzählung herausgestellt und für die Poesie gesichert worden ist, sich vom Singen als dem nicht- oder vorpoetischen Aspekt der Ursprungsgeschichte löst. Die Befreiung vom Singen führt zu einer Differenzierung poetischer Darstellungsweisen und damit zu der Fülle literarischer Gattungen, die sich dem literarhistorischen Blick darbietet. Die Gattungsgeschichte kann nicht bloß Formgeschichte sein; hier geht es, im nicht explizierten Blick auf Wirkungsabsichten, auch stets um Inhaltsbestimmungen.[63]

Auf dem Weg der Darstellung der Form- und der Gattungsgeschichte sind zwei der drei eingeführten poetologischen Momente breiter präsentiert worden: das Moment der – hier noch formal verstandenen – Nachahmung und das Moment der – zunächst auf Affektgehalte beschränkten – Inhaltlichkeit der Poesie. Das dritte Moment, die Absicht, wird nicht historisch, sondern systematisch thematisiert.

> „Ich komme endlich auf die Absichten, so die Erfinder und Fortpflanzer der Poesie vor Augen gehabt, deren Kenntniß uns in Untersuchung des wahren Wesens der Poesie, nicht ein geringes Licht geben wird. Man hat ja die alten Dichter allezeit für weise Männer gehalten, und läßt ihnen noch heute zu Tage diesen Ruhm unangetastet. Folglich wird mans ihnen wohl nicht streitig machen, daß sie auch Absichten bey ihren Arbeiten gehabt haben. So mannigfaltig nun dieselben gewesen seyn mögen, so leicht sind sie doch zu errathen. Ihre Gedichte sind ja die Mittel, wodurch sie dieselben zu erlangen gesucht, und wirklich erlanget haben: wozu also dieselben geschickt gewesen sind, das ist für einen Endzweck ihrer Verfasser anzusehen.“[64]

In der Poesie steckt nicht die Absicht der Götter, sondern jene ihrer Verfasser. Diese ist leicht zu „errathen“, da ihre Gedichte „ja die Mittel“ ihrer Umsetzung sind. Der Status der Absicht für den poetischen Text wird hier, im Rückblick auf die „Erfinder und Fortpflanzer der Posie“, in rezeptiver Perspektive beschrieben. Diese Beschreibung impliziert eine Lektüretheorie, die der absichtsgeleiteten poetischen Produktion korrespondiert und damit der poetologischen Konzeption des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst* wesentlich ist: Es ist, auch wenn die Absichten der Dichter „mannigfaltig“ sind, grundsätzlich möglich, vom poetischen Text her diese Absichten zu erschließen, und zwar eindeutig und ohne deutungsabweisenden Rest.[65] Voraussetzung hierfür ist die Lektüre des poetischen Texts als eines Mittels, einer vermittelnden Instanz, die vollständig auf eine vorgefaßte Absicht

---

63 Zur Bedeutung der Musik und des Musikalischen für die Poesie bei Gottsched siehe Schäfer, *„Wohlklingende Schrift“ und „rührende Bilder“*, a. a. O., S. 245-262.

64 *VCD I*, S. 137.

65 Ansatzweise wird auf diese rezeptionsseitige Implikation hingedeutet bei Möller, *Rhetorische Überlieferung und Dichtungstheorie im frühen 18. Jahrhundert*, a. a. O., S. 36-38.

0041672

hin funktionalisiert ist und sich auf diese hin öffnen läßt. Es ist also prinzipiell möglich, jeden poetischen Text auf eine ihn leitende Absicht zurückzuführen; das heißt auch: es ist prinzipiell möglich, an jedem Text das Verhältnis von Absicht und Mittel zu identifizieren und eindeutig zu klären. Anhand dieses Musters werden poetische Texte als abschließend verstehbar vorgestellt. Die poetische Absicht ist jene Instanz, die den literarischen Text in allen Aspekten seiner Herstellung und seiner Anlage vollständig dominiert und die mittels Funktionalisierung des Texts dessen Rezeption lenkt, indem sie die restlose Verstehbarkeit nicht nur gewährleistet, sondern auch beherrscht.

Auch die poetischen Absichten haben ihre Geschichte. Zuerst war es der Affektausdruck mit dem Ziel der Affekterregung, dann die ersten kleinen Fabeln mit dem Ziel der Fesselung des Publikums (an den Vortrag wie an den Vortragenden), dann erst kamen „Schönheit des Ausdruckes" und „weise Lehren und Sittensprüche"[66] hinzu.

> „Die allerersten Sänger ungekünstelter Lieder, haben, nach der damaligen Einfalt ihrer Zeiten, wohl nichts anders im Sinne gehabt, als wie sie ihren Affect auf eine angenehme Art ausdrücken wollten, so daß derselbe auch in andern, eine gewisse Gemüthsbewegung erwecken möchte. Dahin zielten also ihre lustige und traurige, verliebte, lobende und spöttische Lieder ab: und diesen Endzweck erlangten sie auch, so oft sie ihren eigenen Affect theils durch bequeme Texte, theils durch geschickte Melodeyen, natürlich und lebhaft vorstelleten. Ein Saufbruder machte den andern lustig; ein Betrübter lockte dem andern Thränen heraus; ein Liebhaber gewann das Herz seiner Geliebten; ein Lobsänger erweckte seinem Helden Beyfall und Bewunderung, und ein Spottvogel brachte durch seinen beißenden Scherz das Gelächter ganzer Gesellschaften zuwege. Die Sache ist leicht zu begreifen, weil sie in der Natur des Menschen ihren Grund hat, und noch täglich durch die Erfahrung bestätiget wird."[67]

In der Beherrschung der Affekte des Publikums liegt, nach Gottscheds Poetik, die Ursache für die Meinung, daß die Dichter „[...] etwas mehr als Menschen seyn; oder zum wenigsten einen göttlichen Beystand haben müßten"[68]. Diesen Ruf hätten, so Gottsched polemisch, die Dichter zu nutzen gewußt; zu diesem Zweck hätten sie begonnen, ihre Lieder erzählerisch auszuschmücken.

> „In diesem Vorhaben ließen sie sichs angelegen seyn, allerley annehmliche und reizende Sachen in ihre Lieder zu bringen, dadurch sie die Gemüther der Zuhörer noch destomehr an sich locken und gleichsam fesseln könnten. Nichts war dazu bey der einfältigen Welt geschickter, als kleine Historien oder Fabeln, die etwas wunderbares und ungemeines in sich enthielten."[69]

Der Glaube, die Dichter hätten „göttlichen Beystand", entspricht bei Gottsched dem Glauben der „einfältigen Welt" an „[...] Fabeln, die etwas wunderbares oder ungemeines in sich enthielten". Er paßt zu den „ungezogenen Gemüther[n]" der „ältesten

---

66 *VCD I*, S. 138.
67 *VCD I*, S. 137.
68 *VCD I*, S. 137 f.
69 *VCD I*, S. 138.

00041672

Völker“[70]. In der Polemik gegen diesen Glauben scheut sich Gottscheds Poetik nicht, dichterische Leitfiguren aus der klassischen Mythologie zu demontieren:

> „Die wildesten Leute verließen ihre Wälder, und liefen einem Amphion oder Orpheus nach, welche ihnen nicht nur auf ihren Leyern etwas vorspielten; sondern auch allerley Fabeln von Göttern und Helden vorsungen: nicht viel besser, als etwan itzo auf Messen und Jahrmärkten die Bänkelsänger mit ihren Liedern von Wundergeschichten, den Pöbel einzunehmen pflegen.“[71]

Orpheus hat ausgespielt; er wird hier, durch den Vergleich mit der exemplarisch durch den Bänkelsang vertretenen Populärliteratur, zum Urahn jener Art von Poesie gemacht, gegen die der *Versuch einer Critischen Dichtkunst* sein Konzept einer kulturell hochrangigen, von moralischer Belehrung geprägten Literatur stellt.[72] Diese ‚gebildete‘ Literaturstufe setzt erst in nachmythologischer Zeit ein; als erster Dichter dieser Art wird Homer genannt. Sie ist charakterisiert durch poetisch gestaltete Sprache und durch ihren Weisheitsgehalt.

> „In dieser einmal erhaltenen Hochachtung, erhielten sich die nachfolgenden Dichter, durch die Schönheit des Ausdruckes und durch die untermischten weisen Lehren und Sittensprüche. Die Poeten redeten nicht die gemeine Sprache der andern Leute, sondern ihre Redensarten waren edel und erhaben, ihre Worte ausgesucht, ihre Sätze neu und wohlklingend: und ihr ganzer Vortrag ward bisweilen in einer verblümten oder gar allegorischen Schreibart abgefasset. So viel Witz und lebhafte Einbildungskraft sie dadurch bewiesen: so viel Verstand und hohe Weisheit, zeigten sie durch die trefflichen Sittenlehren und Lebensregeln, die sie in ihren Liedern mit vorbrachten. Die alten Poeten waren nämlich die ersten Weltweisen, Gottesgelehrten, Staatsmänner: oder umgekehrt, die ältesten Weltweisen bedienten sich der Poesie, das rohe Volk dadurch zu zähmen.“[73]

Hier ist der *Versuch einer Critischen Dichtkunst* auf jener Stufe der Literatur angekommen, der sein ganzes Bemühen gilt. Literatur ist für Gottscheds Poetik ein Mittel, „[...] das rohe Volk ... zu zähmen“, ein Belehrungsinstrument im Dienst aufklärerisch-moralischer Absicht.[74] Bildungsbewußte Literatur vermittelt ihre moralische Belehrung in ästhetisch ansprechender Gestalt; das Gute hat schön, das Schöne gut zu sein. Aus diesem ästhetisch-moralischen Postulat gewinnt Literatur bei Gottsched ihre Würde, nicht aus einer behaupteten numinosen Herkunft.

Interessanterweise werden hier, bei der Erörterung der schließlich erreichten ernsthaften und würdevollen Literatur, nur noch zwei der drei poetologischen Elemente genannt: die – nun moralisch geläuterte – Wirkungsabsicht und die auf Schönheit bedachte Sprache als Formaspekt der Poesie. Das Element der Fabel

---

70 *VCD I*, S. 138.

71 *VCD I*, S. 138.

72 Hier weicht Gottsched von Horaz, dem er sonst beinahe aufs Wort folgt, ab: Orpheus und Amphion erscheinen bei Horaz als eigentliche Kulturbegründer: *De arte poetica*. In: *VCD I*, S. 100 f., S. 101 f.

73 *VCD I*, S. 138

74 Den Gottschedschen Entwurf der Poesie als „bürgerliches Institut der Aufklärung“ untersucht Freier, *Kritische Poetik*, a. a. O., v. a. S. 39-84.

0041672

fehlt; es wurde zur Charakterisierung der Literatur für „Messen und Jahrmärkte[]“ herangezogen; es hat seinen Ort und seinen Status bei Orpheus, auf der Stufe der „ungezogenen Gemüther“, die am bloß Wunderbaren und Spektakulären, an aufreizenden Inhalten Gefallen finden. Zwar ist, wie das Beispiel Homers zeigt[75], die Fabel auch aus der gebildeten Literatur nicht wegzudenken, aber sie muß durch die moralische Absicht beherrscht werden. Die Fabel, die den Aspekt des – auf die Darstellung im Text hin vorgeordneten – Stoffs und Inhalts der Literatur umfaßt und als solche im *Versuch einer Critischen Dichtkunst* zum „Hauptwerk in der Poesie“[76] gemacht wird, erscheint hier als Hort des Unpassenden, Unmoralischen, Unordentlichen, das durch die moralische Absicht und die poetische Sprache in Schach gehalten werden muß. Moralische Lehrsätze sind allgemein; sprachliche Schönheit ist, in ihrer analytischen Abtrennung von Fabel und Moral, eine abstrakte Qualität – die Fabel aber ist konkret, sie bringt Inhalt, Fülle, Figuren in den Text. Wenn ein literarischer Text, wie Gottscheds an der Absicht des Dichters orientierte Lektüretheorie es verlangt, eindeutig verstehbar, das heißt: auf eine Absicht hin rückübersetzbar sein soll, muß die Fabel, von der die Rückübersetzung ihren Ausgang nimmt, eingegrenzt werden, in ihrer Fülle beherrscht durch die Aussage- und Wirkungsabsicht. Hier liegt, wie zu zeigen sein wird, das poetologische Kernproblem des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst*.

Die Geschichte der poetischen Absichten vermittelt eine Hierarchie: Ganz unten stehen Affektausdruck und Affekterregung; es folgt die Fabel, darüber steht die poetische Sprache und zuoberst schließlich, von dieser unterstützt, thront die vernunftgeleitete Absicht. Die Fabel war in den ersten beiden Ursprungserzählungen nicht existent; sie kam später hinzu und fand ihren Platz zwischen Affektausdruck und poetischer Sprache. Mit dem Affektausdruck teilt die Fabel das Inhaltsmoment; mit der poetischen Sprache teilt sie das Nachahmungsmoment: Nachahmung war in der ersten Ursprungserzählung ein Phänomen des Klangs, damit der Form; nachgeahmt wurde das Singen der Vögel. Dieses Formphänomen wurde beim Einbezug der Sprache auf deren poetische Gestaltung übertragen und geht nun auf die Fabel über. Dabei hört die Nachahmung auf, ein reines Formphänomen zu sein. Es geht bei der Fabel um Inhalte, um die „Nachahmung der Natur“[77]. Erst an diesem Punkt, als Kernstück der Fabel, wird die Nachahmung zur zentralen poetologischen Kategorie. Immer aber bleibt diese dominiert von der poetisch-moralischen Absicht, der der Text gehorcht.

Nun sind alle poetologischen Momente beisammen, samt den Problemen, die zwischen ihnen liegen. Jetzt, da die Dominanz der Absicht im literarischen Text etabliert ist, ist auch zum erstenmal von literarischen Texten eingehend und konkret die Rede: von der *Ilias* und der *Odyssee*, von der Tragödie und der Komödie, von kleinen Gattungen. Das I. Kapitel schließt mit einer Zurückweisung der Meinung, Poesie sei lediglich eine Sache von Reim und Metrum. Im Kern findet Poe-

---

75 *VCD I*, S. 139 f.
76 *VCD I*, S. 202.
77 *VCD I*, S. 141.

00041672

sie dann statt, wenn dichterische Nachahmung geschieht. Das heißt: wenn eine Fabel vorgetragen wird. Wenn aber die Fabel der poetische Kern ist, welchen Status erhält dann die poetisch-moralische Absicht?

Die Behauptung der oben genannten Hierarchie – vom Affektausdruck in aufsteigender Folge über die Fabel und die poetische Sprache zur Absicht – hängt von einer bestimmten Perspektive ab: jener, die die poetisch-moralische Absicht dominant setzt und von dieser Position aus die Literatur in ihren funktionalisierenden Blick nimmt. Die Unterscheidung und Hierarchisierung poetologischer Momente – exemplarisch die Unterscheidung von Form und Inhalt – erscheint als Ergebnis eines analytischen Verfahrens, das den literarischen Text im Interesse einer Funktionalisierung zergliedert, die ihn planbar und für bestimmte Absichten einsetzbar sehen will. Es ist – bei allen poesiespezifischen Differenzierungen – jener Blick auf den Text, der der Rhetorik eigen ist: der Blick, dem Textwirkung als erstes Interesse und als zu beherrschende Größe gilt. Literatur soll moralisch bilden; das Instrument dafür ist der zwar nicht primär auf argumentative, aber auf andere, nachahmend-illustrative Weise persuasiv gelingende Text. Indem das Kapitel „Vom Ursprung und Wachsthume der Poesie überhaupt" die Mittelbarkeit der poetischen Nachahmung in rhetorischer Manier zum Mittel der moralischen Wirkungsabsicht macht, eröffnet es die begriffliche Hierarchie des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst* – und zugleich jene Grundspannung, deren digressives Potential sich im Text der Gottschedschen Poetik entfaltet.

Die „Seele der ganzen Dichtkunst"

Nachdem bereits das einführende erste Kapitel „Vom Ursprunge und Wachsthume der Poesie überhaupt" die poetologischen Grundbegriffe samt der zwischen ihnen behaupteten Hierarchie eingeführt hat, bauen die darauffolgenden theoretischen Kapitel aus diesen Grundbegriffen und ihren Fundierungen sowie ihren Implikationen ein geschlossenes deskriptives und normatives System der Poesie auf. Die drei Grundbegriffe – Wirkungsabsicht, konkretisiert zur moralischen Belehrungsabsicht; Fabel; poetische Sprache – erhalten bei Gottsched einen anderen Stellenwert als bei Opitz. Insbesondere wird die Fabel anders behandelt. Während sie bei Opitz in der explizierten Theorie eine marginale Stelle innehatte, rückt sie bei Gottsched ins Zentrum der poetologischen Erörterung. Das zeigt sich schon in dem großen Umfang der Betrachtung der Fabel. Der theoretisch-systematische erste Teil des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst* widmet dem Aspekt der Fabel Teile der Kapitel II und III sowie die drei nachfolgenden Kapitel IV bis VI. Gewichtiger aber ist, daß die Fabel ausdrücklich als der „Ursprung und die Seele der ganzen Dichtkunst"[78] bezeichnet wird.[79] Die poetische Sprache ist in den

---

[78] *VCD I*, S. 202.

[79] Zur Kernstellung der Fabel siehe Freier, *Kritische Poetik*, a. a. O., S. 39-47.

0041672

sechs übrigen Kapiteln (VII bis XII) abgehandelt; ihr wird also am meisten Platz eingeräumt. Eigenartig hingegen ist, daß die Begründung und Erläuterung der Belehrungsabsicht und damit der moralischen Aufgabe, die der *Versuch einer Critischen Dichtkunst* der Literatur zuschreibt, nicht nur kein eigenes Kapitel erhält, sondern auch in den übrigen Kapiteln nicht fundiert behandelt wird. Immerhin ist die Aufgabe der Belehrung nicht mehr durch eine theologische Herkunftserzählung legitimiert wie bei Opitz; eine einläßliche Begründung für die Postulierung der moralischen Indienstnahme der Literatur wäre von daher angebracht. Eine solche Begründung bleibt aber aus, oder vielmehr: sie geschieht zwar, aber sie geschieht, wie zu zeigen sein wird, nebenher und in durchaus problematischer Weise. Nichtsdestoweniger tritt das Primat der Belehrungsabsicht als Selbstverständlichkeit auf. Diese eigenartige theoretische ‚Unordentlichkeit' ist dazu angetan, das Interesse einer Lektüre zu wecken, die dem Digressiven im Geordneten nachspürt.

Nachdem die textleitende Absicht im ersten Kapitel des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst* als eine moralisch orientierte zwar nicht begründet wurde, aber dennoch als dominant hervortrat, behauptet sie diese Stellung in den folgenden theoriebildenden Kapiteln von Anfang an und durchwegs. So nimmt sie innerhalb der Definition der Fabel, der „Seele der ganzen Dichtkunst", einen Platz ein, der diese „Seele" als immer schon in Dienst genommene zeigt:

> „Ich glaube derowegen, eine Fabel am besten zu beschreiben, wenn ich sage: sie sey die Erzählung einer unter gewissen Umständen möglichen, aber nicht wirklich vorgefallenen Begebenheit, darunter eine nützliche moralische Wahrheit verborgen liegt."[80]

Die Indienstnahme wird vollends deutlich, wo festgehalten wird, die Gestaltung der Fabel richte sich nach den Erfordernissen der moralischen Absicht. Diese Ausrichtung wird nicht etwa als Postulat aufgestellt und begründet, sondern als einfache Gegebenheit präsentiert:

> „Eine ganze Fabel erfodert nicht allemal den völligen Umfang aller Begebenheiten, die einigen Zusammenhang mit einander haben: sondern es ist genug, daß sie alles dasjenige enthält, was zu der Sittenlehre, die man vortragen will, unentbehrlich ist."[81]

Es versteht sich dann von selbst, daß die moralische Absicht dort, wo der *Versuch einer Critischen Dichtkunst* sich in poetologischer Handlungsanleitung übt, fraglos an erster Stelle steht:

> „Zu allererst wähle man sich einen lehrreichen moralischen Satz, der in dem ganzen Gedichte zum Grunde liegen soll, nach Beschaffenheit der Absichten, die man sich zu erlangen, vorgenommen. Hierzu ersinne man sich eine ganz allgemeine Begebenheit, worinn eine Handlung vorkömmt, daran dieser erwählte Lehrsatz sehr augenscheinlich in die Sinne fällt."[82]

---

80 *VCD I*, S. 204.
81 *VCD I*, S. 210.
82 *VCD I*, S. 215. Dieses wird dann durchgespielt an den Beispielen der äsopischen, der komischen, der tragischen und der epischen Fabel: *VCD I*, S. 216-220.

00041672

Im zweiten Teil des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst* dann, wo die einzelnen Gattungen vorgestellt werden, erscheint die Dominanz der moralischen Absicht wie eine alte, festgegründete Wahrheit, auf die sich die Poetik fraglos beziehen kann:

> „Was die Fabel anlangt, so wissen wir bereits, daß selbige anfangs ganz allein erdacht werden muß, um eine moralische Wahrheit zu erläutern."[83]

> „Der Poet wählet sich einen moralischen Lehrsatz, den er seinen Zuschauern auf eine sinnliche Art einprägen will. Dazu ersinnt er sich eine allgemeine Fabel, daraus die Wahrheit eines Satzes erhellet."[84]

> „Die ganze Fabel hat nur eine Hauptabsicht; nämlich einen moralischen Satz: also muß sie auch nur eine Haupthandlung haben, um derentwegen alles übrige vorgeht."[85]

Die Dominanz der moralischen Absicht erscheint im *Versuch einer Critischen Dichtkunst* rasch als Selbstverständlichkeit. Natürlich entsteht diese Selbstverständlichkeit auch aus der Präsenz der poetologischen Tradition, in der Gottscheds Poetik steht und auf die sie sich beruft. Es ist aber ebenso sehr die Setzung der Dominanz selbst, die ihre eigene Fraglosigkeit inszeniert.[86] Aber dabei bleibt es nicht. Trotz der Dominantsetzung der moralischen Absicht und im Widerspruch zu ihr wird die Fabel zum Kernstück der Poesie und der Poetik aufgewertet. Die Bedeutung dieser Aufwertung liegt – vor allem für das Verhältnis der Fabel zur moralischen Absicht – keineswegs offen zutage; ihre Digressionsfolgen für die Gottschedsche Poetik reichen aber sehr viel weiter, als es deren Normierungsanspruch lieb sein kann.[87]

> „Die Fabel ist hauptsächlich dasjenige, was der Ursprung und die Seele der ganzen Dichtkunst ist."[88]

> „Wie greift man indessen die Sache an, wenn man gesonnen ist, als ein Poet ein Gedichte oder eine Fabel zu machen? Dieses ist freylich das Hauptwerk in der ganzen Poesie, und also muß es in diesem Hauptstücke [d. h. in diesem Kapitel, A. H.] nicht vergessen werden."[89]

---

83 *VCD II*, S. 292.

84 *VCD II*, S. 317.

85 *VCD II*, S. 319. Hier erscheint eine interessante – und ästhetisch höchst banale – Parallelisierung von Hauptabsicht und Haupthandlung, die auch die Textordnung als Dienstbotin der Belehrungsabsicht usurpiert.

86 Die systematischen Implikationen dieser Dominanz beschreibt im Sinn der Gottschedschen Poetik, ohne Infragestellung ihrer Setzung, Möller, *Rhetorische Überlieferung und Dichtungstheorie im frühen 18. Jahrhundert*, a. a. O., S. 25-28.

87 Die unkritische Behauptung, der Kern des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst* sei die „poetisch-moralische" Fabel, verdeckt von vornherein die fundamentale Spannung in Gottscheds Poetik; so bei Möller, *Rhetorische Überlieferung und Dichtungstheorie im frühen 18. Jahrhundert*, a. a. O., S. 23; vgl. Rieck, *Johann Christoph Gottsched*, a. a. O., S. 180-187 und, kritisch, Schäfer, *„Wohlklingende Schrift" und „rührende Bilder"*, a. a. O., S. 236-244.

88 *VDC I*, S. 202.

89 *VCD I*, S. 214.

0041672

> „Endlich folgt die epische Fabel, die sich für alle Heldengedichte und Staatsromane schicket. Diese ist das fürtrefflichste, was die ganze Poesie zu Stande bringen kann, wenn sie nur auf gehörige Art eingerichet wird."[90]
>
> „Aus dem allen erhellet nun sonder Zweifel, wie man mit Grunde der Wahrheit sagen könne, daß die Fabel das Hauptwerk der ganzen Poesie sey; indem die allerwichtigsten Stücke derselben einzig und allein darauf ankommen."[91]

Mit der Fabel rückt das Moment der Textordnung in den Blick: Die Fabel ist strukturierter, in eine Erzähl- oder Darstellungsform gebrachter, auf die Ausgestaltung zum schließlich zu lesenden Text hin disponierter Stoff. Die Fabel gibt das Gerüst der Textordnung. Daß ein Text eine Ordnung haben soll, die nicht nur das Erzählte oder Dargestellte verständlich, sondern auch die im Text angelegte Belehrung sichtbar zu machen vermag, wird nirgends explizit ausgesprochen; aber daß dieser Ordnungsgedanke fraglos vorausgesetzt ist, wird sowohl im theoriebildenden ersten wie im enzyklopädischen zweiten Teil des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst* offensichtlich. So heißt es etwa bei der Anleitung zur Schaffung einer Tragödie, das Erfundene sei so zu ordnen, „[...] daß natürlicher Weise das letztere aus dem vorhergehenden fließt [...]"[92] – eine Regel, die keineswegs nur im Hinblick auf die „Zeitordnung"[93] zu verstehen ist. Bei der Erörterung der Tragödie heißt es weiter:

> „Es sind aber die Fabeln der Trauerspiele ebenfalls entweder einfache und schlechte; oder verworrene, die einen Glückswechsel und eine Entdeckung unbekannter Personen haben. In beyden aber hat ein Knoten, oder die sogenannte Intrigue statt, der sich im Anfange des Schauspieles anfängt in einander zu schlingen, und allmählich immer mehr und mehr verwirret; bis der letze Aufzug, oder wo möglich, der letzte Auftritt alles auf einmal auflöset. Dieser Knoten ist in der Fabel nöthig, die Aufmerksamkeit der Zuschauer zu erwecken, und sie auf den Ausgang solcher verwirrten Händel begierig zu machen."[94]

Die „sogenannte Intrigue" – in der 4. Auflage heißt sie die „sogenannte Verwirrung"[95] – ist eine kontrollierte Komplizierung der Handlungsführung, also ein Moment der Textordnung; sie erfolgt im Dienst der Aufmerksamkeitsweckung, die ihrerseits stets der Belehrung dient. Die Erörterung der Textordnung führt bei der Tragödie zur Forderung nach den Einheiten der Handlung, der Zeit und des Ortes.[96] Solche Ordnungsanweisungen gehen auf einen allgemeinen Ordnungsbegriff zurück, dessen Konzeption noch zu erörtern ist.

Mit der Frage nach der Textordnung rückt der Umgang der Gottschedschen Poetik mit dem Phänomen der Abweichung in den Blick. Die Textordnung als das

---

90 *VCD I*, S. 219.
91 *VCD I*, S. 220.
92 *VCD II*, S. 316.
93 *VCD II*, S. 303.
94 *VCD II*, S. 322 f.
95 *VCD*, 4. Aufl., S. 617.
96 *VCD II*, S. 319-322 (§§ 15-18).

00041672

strukturierende Moment der Fabel erhält, wie zu zeigen sein wird, große Bedeutung für die Gewährleistung der moralischen Belehrungsfunktion der Literatur. Entsprechend bedeutsam und, unter Umständen, problematisch muß die Abweichung für das Belehrungsanliegen sein. Wie und als was tritt die Abweichung im *Versuch einer Critischen Dichtkunst* auf? Welchen Stellenwert erhält sie, und in welcher Perspektive erscheint sie? Der *Versuch einer Critischen Dichtkunst* operiert mit dem klassischen, an Quintilians *Institutio Oratoria* aufgewiesenen Doppelbegriff der Abweichung, der einerseits eine der Ordnung einverleibte und zuträgliche Art der Abweichung bezeichnet – Quintilians *egressio* –, andererseits eine undomestizierte, ordnungskritische, unzuträgliche Art: Quintilians *digressio*.[97] Gottscheds Poetik spaltet das Phänomen der Abweichung in herkömmlicher Weise in eine harmlose, sogar produktive, und eine gefährlich-destruktive Variante; die produktive Variante erhält, ebenfalls traditionellerweise, die Bezeichnung „Nebenfabel".[98]

> „Noch eine Abtheilung der Fabeln ist nöthig anzumerken, da sie nämlich in Haupt- und Nebenfabeln unterschieden werden. Dieser Unterscheid findet sonderlich in Heldengedichten, Romanen und theatralischen Stücken statt. Daselbst ist eine die größeste und wichtigste, die im ganzen Gedichte zum Grunde liegt, und gar wohl ohne die übrigen bestehen könnte. Auf diese kömmt denn hauptsächlich die Schönheit des ganzen Werkes an, weil sie eigentlich zum Zwecke des Verfassers führet, und die moralische Absicht desselben unmittelbar befördert. [...] Die Neben- oder Zwischenfabeln aber sind alle die Einschiebsel und beyläufigen Erzählungen gewisser kleinerer Begebenheiten, die mit der größern einigermaßen zusammenhangen, und theils zur Verlängerung, theils zur Abwechselung, theils auch zum Verstande der Hauptfabel etwas beytragen."[99]

Die andere Art der Abweichung gehört nicht zur poetologischen Ordnung und tritt deshalb auch nicht an einer bestimmten Stelle im System des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst* auf. Sie ist immer wieder Gegenstand vehementer Polemik; diese erfolgt dort, wo die Theorie an Aspekte der Poesie stößt, die ihr widersprechen. Im Kapitel „Von dem Charactere eines Poeten" (II. Kapitel) wird im Interesse geordneter Texte vor unerzogenem Talent gewarnt:

> „Kinder, denen es an Unterricht fehlet, bleiben bey all ihrer natürlichen Geschicklichkeit dennoch stecken: und wenn sie sich gleich unter andern ihres gleichen, durch ein lebhafteres Wesen hervorthun; so ist doch alle ihr Witz gleichsam ein ungebautes Feld, das nur wilde Pflanzen hervortreibet; ein selbst wachsender Baum, der nur ungestalte Aeste und Reiser hervorsprosset. Gerathen solche Leute in anwachsenden Jahren aufs Reimen, so werden sie Possenreißer, Pritschmeister, und alberne Reimenschmiede; die

---

97 Siehe den Abschnitt „*Egressio* und *digressio*" in Teil I dieser Arbeit.

98 Textaufbau und Textordnung, die *dispositio*, werden als wesentlicher Aspekt der Fabel in der Forschungsliteratur zu Gottsched kaum je näher erörtert, desgleichen nicht die Rolle der Nebenfabeln für die Textordnung. Wenigstens hingewiesen wird auf den „kompositorischen Aspekt" der Fabel und der Nebenfabeln bei Rieck, *Johann Christoph Gottsched*, a. a. O., S. 181.

99 *VCD I*, S. 212.

0041672

> allerhand abgeschmackte Einfälle zusammen häufen, sich alles für erlaubt halten, und nur den Beyfall des Pöbels suchen. Sie folgen schlechterdings ihrer Phantasie, und dichten Qvodlibete, Opern, Romane, Pickelheringspossen, und andre phantastische Erfindungen in theatralischen Sachen, die weder Art noch Geschicke haben. Man kann aber junge Knaben beyzeiten aufwecken, und ihren Witz, so zu reden in die Falten rücken, wenn man ihnen bald allerley gute sinnreiche Schriften zu lesen giebt; wenn man sie auf die trefflichsten Stellen derselben aufmerksam machet; ihnen die Schönheit derselben recht vor Augen stellet, und durch ein vernünftiges Lob ihrer Verfasser, sie anspornet, nach gleicher Ehre zu streben."[100]

„Wilde Pflanzen", „ungestalte Aeste und Reiser" sind nicht nach dem Geschmack einer ordnungsverpflichteten Poetik. Wo die Teile eines Textes nicht geordnet, sondern nur „zusammen gehäufet" werden, kann nie ein Text entstehen, dem diese Poetik „Schönheit", nach ihrem Verständnis des Begriffs, zusprechen würde. Wer „junge Knaben" zu Dichtern machen will, muß ihren Witz „in die Falten rücken" statt die angehenden Poeten „schlechterdings ihrer Phantasie" folgen zu lassen. Der *Versuch einer Critischen Dichtkunst* ist bemüht, poetischem Tun die rechten Faltungen vorzugeben.

Die Kritik an ordnungsfremden Abweichungen steht begrifflich im Horizont der Kritik an Abweichungen vom Gebot der Wahrscheinlichkeit. Wenn etwas im nachahmungstheoretischen Sinn unwahrscheinlich ist[101], kann das seine Auswirkung auf die Textordnung haben, wie das Beispiel zu Homer zeigt. Gottscheds Poetik wird durch ihr Ordnungskonzept zur Kritik an Homer gezwungen.

> „Indessen wäre es sehr gut, wenn man den Homer überall so leicht entschuldigen könnte. Allein, wenn er seine Helden mitten im hitzigsten Gefechte zusammen kommen, und halbe Stunden lang mit einander zanken läßt, als wenn sie weder Spieß noch Schwerdt in Händen hätten: so kann man nicht leicht einen Vorwand finden, ihn zu rechtfertigen. Sie schimpfen einander aufs ärgste, ein jeder pralt dem andern seine Abkunft, seine Waffen und Thaten vor: ja sie erzählen einander wohl gar die Geschlechtregister ihrer Pferde, daß einem Leser Zeit und Weile darüber lang wird. Das schicket sich nun für wütende Soldaten, und für solche herzhafte Kriegsleute gar nicht, als seine Helden waren. Warum schlagen sie nicht lieber zu? Warum verderben sie die Zeit mit einem unnöthigen Geplauder? Hier läuft alles wider die Natur menschlicher Affecten, die zu allen Zeiten einerley gewesen; und Homer kann auf keine Weise gerettet werden."[102]

Solch unheldenhaftes Verhalten widerspricht nicht nur der „Natur" „herzhafte[r] Kriegsleute", sondern beeinträchtigt auch, da es „wider die Natur menschlicher Affecten" geht, die poetische Wirkung. Und da Homer dieses Verhalten in aller Ausführlichkeit darstellt, bedeutet diese Darstellung in Gottschedscher Perspektive auch eine Abweichung von einer ausgewogenen Textordnung.

---

[100] *VCD I*, S. 153.

[101] Das nachahmungstheoretische Problem der Wahrscheinlichkeit wird im Abschnitt „Bedingungen der Wahrscheinlichkeit" näher untersucht.

[102] *VCD I*, S. 261.

00041672

Der *Versuch einer Critischen Dichtkunst* kennt aber noch eine zweite Art der Abweichungskritik. Kritisiert wird nicht nur die Abweichung von Wahrscheinlichkeit und Textordnung, also nicht nur die ästhetische Abweichung, sondern auch die Abweichung von der Vorgabe moralischer Festigkeit.

> „Es hat nämlich zu allen Zeiten auch solche verderbte Versmacher gegeben, die, weil sie selbst übel gesittet gewesen und gottlos gelebt, auch andere durch ihre Gedichte zu allerhand Schande und Lastern gereizet haben. Sonderlich ist die Geilheit unzüchtigen Gemüthern allezeit ein Stein des Anstoßens geworden. Ein Ovidius und Catullus sind wegen ihrer unzüchtigen Gedichte, bey allen ihren Schönheiten, schädlich zu lesen. Selbst Horaz ist nicht überall so keusch in seinen Ausdrückungen als er wohl hätte seyn können; wenn er sich den züchtigen Virgil hätte zum Meister nehmen wollen. [...]
> Da man sich nun lieber an Horazens Regel, als an sein Exempel hätte kehren sollen: so hat es doch allezeit solche unverschämte Zotenreißer gegeben, die ihren ganzen Witz in ärgerlichen Possen gesuchet, und nicht anders sinnreich oder angenehm zu dichten gewußt; als wenn sie die unzüchtigsten Reden in garstigen Allegorien, groben Zweydeutigkeiten und häßlichen Wortspielen zu Markte gebracht."[103]

Daß Poesie Wirkung habe, bleibt unbezweifelt; nur ist die Wirkung nun eine unerwünschte, die Texte deshalb „schädlich zu lesen". Eigenartig mutet die Formulierung an, die „unzüchtigsten Reden" könnten eine Art und Weise sein, „sinnreich oder angenehm zu dichten". Hier scheint eine Unterscheidung zwischen der moralischen und der ästhetischen Wirkung vorzufallen, die – es sei vorerst ohne Begründung behauptet – dem poetologischen System Gottscheds zutiefst widerspricht. Die Kritik der ästhetischen Abweichung tritt schließlich – dies entspricht dem poetologischen System Gottscheds weit besser – mit der Kritik an der moralischen Abweichung zusammen. Der Ort hierfür ist bezeichnenderweise die Erörterung der Komödie und dort die Kritik am Stegreifspiel, insbesondere an der *Commedia dell'arte*.

> „Die ersten Italiener, die uns die freyen Künste im Occidente zuerst wieder hergestellet, haben freylich sich angelegen seyn lassen, der guten Spur der alten Griechen und Römer zu folgen. Riccoboni erzählt uns in seiner Historie der italienischen Schaubühne eine große Menge guter Comödien, die von verschiedenen Poeten des 15ten Jahrhunderts gemacht worden. Er setzt hinzu, daß man sie dazumal alle in Versen gemacht, und daß die Comödianten also genöthiget gewesen, sie von Wort zu Wort auswendig zu lernen. So lange diese Gewohnheit gedauret, wäre auch der gute Geschmack noch erhalten worden. Allein, so bald die Comödianten aus Faulheit und Unwißenheit das Auswendiglernen unterlassen hätten: so wären auch anstatt der vorigen guten Stücke, die abgeschmacktesten Possen auf der Schaubühne eingerissen. Denn es hätten sich erstlich einige mit prosaischen Stücken versuchet; die aber von nachläßigen Comödi-

---

[103] *VCD I*, S. 160 f. Bei Gottsched erscheint Leidenschaft fast nur als moralisch-ästhetisches Problem. Vgl. die Untersuchung der Disziplinierung der Leidenschaft in der Literatur und Literaturtheorie des 18. Jahrhunderts bei Matthias Luserke, *Die Bändigung der wilden Seele. Literatur und Leidenschaft in der Aufklärung*. Stuttgart, Weimar 1995. Untersucht wird vor allem die zweite Jahrhunderthälfte; Gottsched wird nur gestreift, aber doch deutlich vorausgesetzt.

0041672

> anten sehr wären verstümmelt worden. Hernach aber hätte man gar nur den Inhalt aller Scenen mit wenigen Worten entworfen, und es den spielenden Personen und ihrer natürlichen Fähigkeit überlassen, was sie dabey für Einfälle haben würden. Daraus wären nun die allerabgeschmacktesten Dinge entstanden, die nur zur Belustigung des untersten Pöbels hätten dienen können: und dieses wäre der Ursprung von dem Verfalle der welschen Schaubühne gewesen."[104]

Die ästhetische Abweichung liegt im Wesen des Stegreifspiels; allerdings erfolgt sie auf eine Weise, die Gottscheds Literaturkonzept radikal in Frage stellt. Das Stegreifspiel findet als Improvisation zu und Abweichung von einer stofflichen Leitidee statt, nicht als Ausführung einer festgelegten textlichen Vorgabe, nicht als praktische Befolgung einer vorgegebenen Textordnung. Es wurde der „Inhalt aller Scenen" lediglich „mit wenigen Worten entworfen"; die Text- und Aufführungsgestaltung war der „natürlichen Fähigkeit" der „spielenden Personen" überlassen, poetische „Einfälle" zu haben. Es geht also nicht um Abweichungen von einer festgesetzten Ordnung, sondern darum, daß die *Commedia dell'arte* als Ganze eine Abweichung vom Konzept der ordnungsbestimmten Literatur bedeutet. Es geht um ein literarisches Konzept, das Ordnung als primäre ästhetische Kategorie zurückweist zugunsten des poetischen Einfalls und des improvisierten Spiels. Gottscheds Poetik vermag diesem Konzept argumentativ nicht beizukommen, weil es außerhalb seiner Kategorien steht. Sie kann es nur ablehnen.

Wo die Ordnung fehlt, wird es nicht nur um die ästhetische, sondern auch um die moralische Festigkeit übel stehen. Die moralische Abweichung, die Gottscheds Poetik an der *Commedia dell'arte* und am Stegreifspiel insgesamt kritisiert, stellt einen ebenso radikalen Angriff auf den *Versuch einer Critischen Dichtkunst* dar wie die ästhetische Abweichung der *Commedia*. Sie liegt nämlich im Wesentlichen nicht in der niedrigen Moral der Stegreifspiele, sondern im Fehlen einer moralischen Perspektive überhaupt. Gottscheds Poetik spricht dem Stegreifspiel das „Lasterhafte" ab, das für sie definitorisch zur Komödie gehört und dieser den Bezug zur moralischen Aufgabe der Literatur sichert.[105]

> „Es ist also wohl zu merken, daß weder das Lasterhafte noch das Lächerliche für sich allein, in die Comödie gehöret; sondern nur beydes zusammen, wenn es in einer Handlung verbunden angetroffen wird. Vieles läuft wider die Tugend, ist aber mehr strafbar und widerlich, oder gar abscheulich, als lächerlich. Vieles ist auch lächerlich; wie zum Exempel die Harlekinspossen der Italiener: aber darum ist es doch nicht lasterhaft."[106]

Die moralische Abweichung der *Commedia dell'arte* liegt in der moralischen Abstinenz der „Harlekinspossen", nicht in ihrer moralisch verwerflichen Wirkungsabsicht. Sie liegt in der fehlenden Eingebundenheit der *Commedia dell'arte* in den moralischen Ernst, den der *Versuch einer Critischen Dichtkunst* für die Poe-

---

104 *VCD II*, S. 342.

105 „Die Comödie ist nichts anders, als ein [sic] Nachahmung einer lasterhaften Handlung, die durch ihr lächerliches Wesen den Zuschauer belustigen, aber auch zugleich erbauen kann." *VCD II*, S. 348.

106 *VCD II*, S. 348.

00041672

sie verlangt. Gewiß bringen das *Commedia*- und das Stegreifspiel auch moralisch qualifizierbare Handlungen auf die Bühne, aber die moralischen Aspekte werden durch das Extemporieren, das Neben- und Ineinander der Spielszenen und Spielgehalte sowie insbesondere durch die Kapriolen des Harlekin oder Hanswurst im Spiel aufgehoben.[107] Die *Commedia dell'arte* und das Stegreifspiel insgesamt repräsentieren auch in moralischer Hinsicht ein literarisches Konzept, das Gottscheds Poetik widerspricht, indem es seine Begriffe nicht teilt. Sie weichen vom Muster einer moralischen Literatur und ihrer zu monierenden Abweichungen in moralisch Unpassendes ab. Argumentativ kommt Gottscheds Poetik diesem Widerspruch nicht bei. Statt dessen übt sie im Detail des Spiels, also auf sekundärer Ebene, Kritik an den „schmutzigen Zoten" des „unflätigen Possenreißers"[108]. Da sie das Lachen im Angesicht des Spiels nicht als verwerflich abtun kann – Lachen ist auch Bestandteil der Wirkungstheorie der Komödie im Gottschedschen Sinn –, verurteilt sie voller Häme das Niveau der Spielszenen des Stegreifspiels. Dieses Lachen, das sich nicht um Ordnung und nicht um Moral schert und damit ordnungskritischer ist als jedes Argument, bleibt Gottscheds Theorie fremd, und es wird ihr nicht untertan.[109]

Im Gattungskapitel über die Komödie findet der *Versuch einer Critischen Dichtkunst* seine Dichtungstheorie in Frage gestellt. An diesem prekären Ort treffen die ästhetische und die moralische Abweichung zusammen, und sie treffen sich in einer Radikalität, die den immanenten Abweichungsbereich der Theorie sprengt. Die Vermutung liegt nahe, daß sich an dieser Stelle eine grundlegende Schwierigkeit der poetologischen Theoriebildung anzeigt. Und die Vermutung liegt nahe, daß diese Schwierigkeit sich auf das Verhältnis zwischen der ästhetischen Seite der Fabel und der moralischen der Belehrungsabsicht, allgemein auf das Verhältnis zwischen Ästhetik und Moral bezieht. Die theoretisch ungeklärt bleibende Doppelung der Abweichungen legt diese Vermutung nahe. Von hier aus kann die Spur der Konstruktion des Verhältnisses von Fabel und Belehrung, Ästhetik und Moral aufgenmmen werden. In die Klärung dieses Verhältnisses sind nicht nur die Begriffe der Fabel und der Belehrung involviert, sondern auch die dem ganzen Konzept zugrundeliegenden Fundierungsbegriffe: Ordnung, Nachahmung, Natur; und ebenso die Implikationsbegriffe: Schönheit, Wahrscheinlichkeit,

---

[107] Zu *Commedia dell'arte* und den Wanderbühnen in Deutschland sowie zur Theaterreform Gottscheds und der Prinzipalin Friederike Caroline Neuber siehe Manfred Brauneck, *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*. Bd. 1. Stuttgart, Weimar 1993, S. 429-439; Bd. 2. Stuttgart, Weimar 1995, S. 49-52, S. 335-358, S. 704-707, S. 755-758.

[108] *VCD II*, S. 357.

[109] Bei aller Ablehnung des Ungehobelten und Obszönen in den Aufführungen der wandernden Theatertruppen läßt sich der tiefere Grund für Gottscheds Bemühungen um eine Reform der deutschen Bühne in der Ordnungs- und Moralabstinenz des Stegreifspiels sehen. Vgl. zu Gottscheds Erneuerungsbestrebungen Roland Krebs, *Modernität und Traditionalität in Gottscheds Theaterreform*. In: Barner (Hrsg.), *Tradition, Norm, Innovation*, a. a. O., S. 125-145.

0041672

Ähnlichkeit. Untersucht wird im folgenden die Entstehung der literaturtheoretischen Hauptkonstruktion des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst* in dessen Textverlauf. Es handelt sich um einen einigermaßen komplexen Theoriebildungsprozeß, komplex nicht nur wegen der Anzahl und der Beziehungen der Begriffe, sondern insbesondere wegen der Schwankungen und digressiven Verschiebungen nicht nur zwischen, sondern auch innerhalb der involvierten Begriffe.

Die Ordnung von Ästhetik und Moral

Mit der Klärung des Verhältnisses von Ästhetik und Moral gelangt die Untersuchung in das Zentrum von Gottscheds Poetik. Aus diesem Verhältnis definiert sich das Verhältnis von Ordnung und Abweichung in der theoretischen Anlage des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst*.

Der Umgang des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst* mit der Abweichung – ihre vehemente Vereinnahmung einerseits, ihre ebenso vehemente, zudem polemische Ausgrenzung in ästhetischer wie moralischer Hinsicht andererseits – weist auf eine theoretische Schwierigkeit hin, damit aber auf die Konstruktion der Theorie selbst. Diesen Hinweis kann eine an den textlichen Bedingungen und Bewegungen der Gottschedschen Poetik orientierte Lektüre nicht ignorieren. Die Schwierigkeit bei der Untersuchung der Theoriekonstruktion liegt darin, daß die Begriffe, indem sie einander gegenseitig begründen und erhellen, auch in ihren Problematiken zusammenhängen. Die Untersuchung muß in diesen Begriffskreis einsteigen, seine Bewegung aufnehmen, um sie sichtbar machen zu können.

Die Frage, die die Untersuchung der literaturtheoretischen Grundlegung von Gottscheds Poetik leitet, heißt: In welchem Verhältnis stehen für diese Grundlegung Ästhetik und Moral im literarischen Text zueinander? Die Frage kann, dem Anschein des Texts folgend, vorweg im Sinn der Vereinnahmung der Ästhetik durch die Moral perspektiviert werden. In einer literarästhetischen Perspektivierung hingegen, die dieser scheinbar offenkundigen Vereinnahmung nicht folgt, lagert sich die Frage allerdings um: Welche Stelle nimmt die Moral in der literarischen Ästhetik des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst* ein? In diese Richtung fragt die Untersuchung im folgenden. Sie akzeptiert zunächst die Trennung zwischen Ästhetik und Moral, die Gottscheds Poetik vornimmt. Zu erkunden ist zuerst die Theorie der literarischen Ästhetik, die Gottscheds Poetik entwirft. Dann läßt sich die Frage nach der Funktion der Moral stellen.

Der Grundbegriff der literarischen Ästhetik ist von Aristoteles bis Gottsched derselbe geblieben. „Mimesis" ist, in den unterschiedlichen Auslegungen, die der Begriff zu verschiedenen Zeiten erfahren hat, das erste ästhetische Gebot.[110] Im

---

[110] In jüngerer Zeit sind zum Problem der Mimesis mehrere großangelegte Studien in sehr unterschiedlichen Perspektivierungen erschienen: in kunsttheoretischer und -psychologischer Perspektive Kendall L. Walton, *Mimesis as Make-Believe. On the*

00041672

Versuch einer Critischen Dichtkunst heißt Mimesis „Nachahmung der Natur". Was bedeutet aber bei Gottsched „Nachahmung", was heißt „Natur"? Gottscheds Poetik liest sich in ihren theoriebildenden Teilen über weite Strecken wie eine Aristoteles-Paraphrase; allerdings nimmt sie an entscheidenden Stellen wesentliche Umdeutungen vor. Diese Umdeutungen, die sich stets als Begriffsverengungen herausstellen, gründen in dem Rationalisierungs- und Systematisierungsbestreben, das in der Philosophie Christian Wolffs jene umfassende Darstellung erfährt, die für Gottsched, insbesondere für sein eigenes philosophisches Lehrwerk, die *Ersten Gründe der gesammten Weltweisheit*, verbindlich wird.[111]

> „Bey dem allen ist es nicht zu leugnen, daß nicht, nach dem Urtheile des großen Aristoteles, das Hauptwerk der Poesie in der geschickten Nachahmung bestehe. Die Fabel selbst, die von andern für die Seele eines Gedichtes gehalten wird, ist nichts anders, als eine Nachahmung der Natur. Dieß wird sie nun durch die Aehnlichkeit mit derselben, und wenn sie diese hat, so heißt sie wahrscheinlich. Die Wahrscheinlichkeit ist also die Haupteigenschaft aller Fabeln; und wenn eine Fabel nicht wahrscheinlich ist, so taugt sie nichts. Wie kann sie aber wahrscheinlich seyn, wenn sie nicht die Natur zum Vorbilde nimmt, und ihr Fuß vor Fuß nachgeht?"[112]

Die Passage führt zwei elementare Begriffe der Nachahmungstheorie ein: Ähnlichkeit und Wahrscheinlichkeit.[113] „Ähnlichkeit" ist nicht Gleichheit; der Begriff eröffnet jenen Spielraum, der jenseits der abbildenden Wiederholung literarische

---

Foundations of the Representational Arts. Cambridge, Massachusetts, London 1990; in der Perspektive europäischer Kulturgeschichte Gunter Gebauer, Christoph Wulf, *Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft*. Reinbek bei Hamburg 1992; in ethnologisch-kulturphilosophischer Perspektive Michael Taussig, *Mimesis und Alterität. Eine eigenwillige Geschichte der Sinne*. Aus dem Amerikanischen von Regina Mundel und Christoph Schirmer, Hamburg 1997. – In Gebauer, Wulf, *Mimesis*, a. a. O., wird zuerst das Mimesis-Buch von Erich Auerbach gewürdigt (S. 18-26), das nicht mit einer Theorie der Mimesis, sondern mit Stilanalysen das Phänomen erschließt und dabei vor allem mit Kategorien der Stil- und Ständeebenen arbeitet. Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. 3. Aufl. Bern, München 1964; zum 17. und frühen 18. Jahrhundert siehe S. 343-370 (Molière, Racine) und S. 371-403 (Prévost, Voltaire, Saint-Simon).

111 Siehe insbesondere die Darstellung bei Joachim Birke, *Christian Wolffs Metaphysik und die zeitgenössische Literatur- und Musiktheorie: Gottsched, Scheibe, Mizler*. Berlin 1966. Eine Darstellung der Wirkung Wolffs auf die literarische Programmatik der ganzen Aufklärung gibt, bezugnehmend auf Wolffs Begriff des Möglichen und, in der Folge, des Wahrscheinlichen, Dieter Kimpel, *Christian Wolff und das aufklärerische Programm der literarischen Bildung*. In: Werner Schneiders (Hrsg.), *Christian Wolff, 1679-1754. Interpretationen zu seiner Philosophie und deren Wirkung*. 2., durchgesehene Aufl. Hamburg 1986, S. 203-236; zu Gottsched S. 211-213.

112 *VCD I*, S. 141. Die Frage am Schluß des Zitats ist entweder tautologisch, oder aber sie formuliert ein Problem, das Gottscheds Poetik definitorisch bereits ausgeschlossen hat.

113 Auch diese Begriffe finden sich bereits bei Aristoteles: das Ähnliche (*hómoion*) und das Wahrscheinliche *(eikós)*. Aristoteles, *Poetik*, a. a. O., S. 73 (*hómoion*), S. 59, S. 60, S. 62, S. 74 (*eikós*).

041672

Erfindung ermöglicht, der der Fabel erlaubt, vom Gang der Natur, während sie ihr „[...] Fuß vor Fuß nachgeht", abzuweichen, auszuscheren, Seitensprünge zu machen, – und der es der poetologischen Tradition erlaubt hat, den Nachahmungsbegriff in ein weites Spektrum unterschiedlicher Auslegungen aufzufächern.[114] Zugleich begrenzt der Ähnlichkeitsbegriff den eröffneten Spielraum, allerdings ohne diese Begrenzung auch näher zu bestimmen. Die Grenze zwischen Ähnlichkeit und Unähnlichkeit ist alles andere als evident.[115] Dennoch macht Gottscheds Poetik „Ähnlichkeit" zum Kriterium der Wahrscheinlichkeit. Die Beachtung der Grenzziehung, die der Ähnlichkeitsbegriff vornimmt, führt zu jener literarischen Glaubhaftigkeit, die als „Wahrscheinlichkeit" nicht irgendeiner diffusen Wahrnehmungsinstanz, sondern der prüfenden Vernunft einleuchten soll. „Ähnlichkeit" erhält hier also doch ein Kriterium, das nun aber nicht in der Sache – genauer: in der Relation zwischen Nachgeahmtem und Nachahmung – liegt, sondern in ihrer Prüfung. Was der Vernunft als ähnlich erscheint, ist ähnlich: der Natur ähnlich. „Vernunft" und „Natur" sind, in Übereinstimmung mit Wolffs Philosophie und Gottscheds *Weltweisheit*, die erkenntniskritischen Begriffe der Gottschedschen poetologischen Theorie[116]: „Natur" ist das Kriterium der Ähnlichkeit, „Vernunft" dessen kritisches Prüfungsorgan; sie kann es sein, da die Natur selbst als vernünftig organisiert gedacht wird.

In welchem Sinn muß eine Fabel der „Natur" ähnlich sein, um Wahrscheinlichkeit beanspruchen zu können? Welcher Naturbegriff ist mit dem Ähnlichkeitsgebot angesprochen? Das wird in der zitierten Stelle nicht deutlich. Es muß aber erst deutlich werden, daß diese Frage überhaupt Sinn hat. Sie hat Sinn, weil der *Versuch einer Critischen Dichtkunst* nicht mit einem eindeutigen, explizit definierten Begriff von Natur operiert. Allerdings bleibt der Naturbegriff in Gottscheds Poetik auch nicht einfach unbestimmt, wie mehrfach angenommen wurde.[117] Vielmehr operiert Gottscheds Poetik mit zwei verschiedenen, spezifisch

---

114 Daß Gottscheds Nachahmungsbegriff nicht schematische Abbildung bedeutet, wird im Rückgang auf Wolff und auf Gottscheds *Weltweisheit* gezeigt bei Joachim Birke, *Christian Wolffs Metaphysik und die zeitgenössische Literatur- und Musiktheorie*, a. a. O., S. 34-37. Vgl. auch Rieck, *Johann Christoph Gottsched*, a. a. O., S. 166 f.

115 Vgl. Gebauer, Wulf, *Mimesis*, a. a. O., S. 219-223.

116 Vgl. *VCD I*, S. 144; in Anlehnung an Aristoteles *VCD I*, S. 146: „Er hat das innere Wesen der Beredsamkeit und Poeterey aufs gründlichste eingesehen, und alle Regeln, die er vorschreibet, gründen sich auf die unveränderliche Natur der Menschen und auf die gesunde Vernunft."

117 Siehe etwa Birke, *Christian Wolff und die zeitgenössische Literatur- und Musiktheorie*, a. a. O., S. 35; Möller, *Rhetorische Überlieferung und Dichtungstheorie im frühen 18. Jahrhundert*, a. a. O., S. 17. An die Stelle einer Erschließung der vermeintlich fehlenden klaren Bedeutung des Naturbegriffs im *Versuch einer Critischen Dichtkunst* setzten die Untersuchungen meist sehr rasch Zitate aus anderen Texten: aus Wolffs Schriften oder aus Gottscheds *Weltweisheit*; vgl. wiederum Möller, a. a. O., S. 17 f. und Birke, a. a. O., S. 36-38; daneben Anne Barbara Gerken. *Die sprachtheoretische Differenz zwischen Gottsched und Gellert*. Frankfurt a. M., Bern, New York, Paris 1990, S. 22-27; Rieck, *Johann Christoph Gottsched*, a. a. O., S. 166. Gegen diese

00041672

unterscheidbaren Begriffen von Natur, die nicht ohne weiteres als vereinbar aufgefaßt werden können. Diese Verdoppelung wird nicht expliziert, aber sie bestimmt die Argumentation der Gottschedschen Poetik. Im Kapitel „Von dem Charaktere eines Poeten" erscheint der eine Naturbegriff, der dann im Kapitel „Von den dreyen Gattungen der poetischen Nachahmung, und insonderheit von der Fabel" dominiert: „Natur" wird hier verstanden als „menschliche Natur" im Sinn menschlicher Handlungen und Verhaltensweisen. Im Kapitel „Vom guten Geschmacke eines Poeten", das zwischen den beiden vorhin genannten Kapiteln steht, ist „Natur" hingegen im Sinn einer umfassenden kosmologisch-naturgesetzlichen Ordnung zu verstehen. Dieser letztere Naturbegriff erscheint im Zusammenhang des allgemeinsten ästhetischen Anspruchs an Literatur: des Anspruchs auf Schönheit. Die beiden Naturbegriffe treten in einen Widerstreit, der der Theorie den Weg weist.[118] Es sei zunächst der Begriff der kosmologischen Natur in der Bestimmung des Schönheitsbegriffs aufgesucht.

Das Kapitel „Vom guten Geschmacke eines Poeten" ist jener „Gemüthskraft" gewidmet, die über Wohlgefallen und Nichtgefallen entscheidet: dem Schönheitssinn.[119] Dieser hat seinen Ort nicht in Wissenschaften, „[...] wo man aus deutlich erkannten Grundwahrheiten die strengesten Demonstrationen zu machen ver-

---

Beschaffung von begrifflichem Ersatz angesichts eines vermeintlichen Mangels wendet sich Herrmann mit dem Hinweis auf den Zusammenhang des rhetorischen mit dem nachahmungstheoretischen Begriff des Wahrscheinlichen: „Dieser regulative Naturbegriff ist historisch gesehen das Produkt einer Verschmelzung des rhetorischen verisimile mit dem Mimesisbegriff der aristotelischen Poetik. Er hat unmittelbare Geltung nur für die Poesie. Es geht deshalb auch nicht an, vermeintliche Lücken im Naturbegriff von Gottscheds *Critischer Dichtkunst* aus seiner *Weltweisheit* aufzufüllen." Herrmann, *Naturnachahmung und Einbildungskraft*, a. a. O., S. 134.

118 Die nicht aus dem Text des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst*, sondern aus deren philosophischem Kontext motivierte Korrelierung von „objektive[r] Natur" und der „unveränderlichen Natur des Menschen" im Sinn seiner Vernunft und der übrigen Seelenkräfte verdeckt nur den ästhetischen Kontrast, der daraus entsteht, daß „menschliche Natur" in Gottscheds Poetik menschliches Handeln, nicht die Seelenkräfte als menschliche Grundvermögen meint; vgl. Gerken, *Die sprachtheoretische Differenz zwischen Gottsched und Gellert*, a. a. O., S. 26.

119 Die übrigen „Gemüthskräfte", die ein Dichter benötigt, sind im Kapitel „Von dem Charaktere eines Poeten" aufgelistet. Es handelt sich dabei nicht um außergewöhnliche Eigenschaften, sondern um die Eigenschaften, die alle Menschen haben, die beim Dichter aber besonders ausgeprägt sein müssen. Zum einen sind da die „Eigenschaften des Verstandes" (*VCD I*, S. 159): Scharfsinnigkeit, Witz und Einbildungskraft; sie sind „[...] der Grund von seiner Geschicklichkeit, den die Natur legt [...]" (S. 154). Dazu kommen „Kunst und Gelehrsamkeit" (S. 154), wobei für den Dichter gilt: „Es ist keine Wissenschaft von seinem Bezirke ganz ausgeschlossen." (S. 154) Besonders wichtig ist die Menschenkunde (S. 156): Seelenkunde, Naturrecht, Sittenlehre, Staatskunst. Schließlich gehört die Beurteilungskraft dazu; sie errichtet „Schranken der Vernunft" für die Einbildungskraft (S. 158), gegen alles, was „[...] wieder der Vernunft und Natur [...]" (S. 159) steht. Zu den Verstandeskräften kommt der moralische Zustand der Seele: Gefordert ist „[...] ein ehrliches und tugendliebendes Gemüthe [...]" (S. 159). Die Verstandeskräfte sollen also immer schon tugendhaft inspiriert sein.

041672

mögend ist“[120], sondern in „[...] freyen Künsten, und in etlichen andern sinnlichen Dingen [...]“[121], zumal „[...] in der Poesie, Beredsamkeit, Musik, Malerey und Baukunst; imgleichen in Kleidungen, in Gärten, im Hausrathe u. d. gl. [...]“[122]. Bezeichnet ist mit dem „guten Geschmacke“ nicht die ästhetisch reflektierende, nämlich mit begrifflicher Erkenntnis operierende, Vernunft, sondern der ästhetisch urteilende, der Empfindung folgende praktische Verstand.[123] Aus dieser Unterscheidung folgt die Definition des Geschmacks, des guten wie des schlechten.

> „Nunmehro wird es leicht sein, die Beschreibung des guten und übeln Geschmackes zu machen. Jener ist nämlich der von der Schönheit eines Dinges nach der bloßen Empfindung richtig urtheilende Verstand, in Sachen, davon man kein deutliches und gründliches Erkenntniß hat: Dieser hergegen ist ebenfalls der Verstand, der nach der bloßen Empfindung von undeutlich erkannten Sachen urtheilet; aber sich in solchen seinen Urtheilen betrüget. Ich rechne zuförderst den Geschmack zum Verstande; weil ich ihn zu keiner andern Gemüthskraft bringen kann. Weder der Witz noch die Einbildungskraft, noch das Gedächtniß, noch die Vernunft, können einigen Anspruch darauf machen. Die Sinne aber haben auch gar kein Recht dazu, man müßte denn einen sechsten Sinn, oder den SENSUM COMMUNEM, davon machen wollen; der aber nichts anders ist, als der Verstand. Ich sage aber, daß er ein urtheilender Verstand sey: weil diejenigen, die ihn wirklich zur Unterscheidung der Dinge anwenden, entweder äußerlich oder doch innerlich den Ausspruch thun: dieß sey schön, und jenes nicht. Ich setze ferner, daß sich dieses Urtheil nur auf die bloße Empfindung gründet: und ich verstehe die innerliche Empfindung einer schönen Sache, die entweder wirklich außer uns vorhanden ist, oder von unsrer eignen Phantasie hervorgebracht worden: wie z. E. ein Maler sich in Gedanken einen Entwurf eines Gemäldes machen, und nach seinem Geschmacke von der Schönheit desselben urtheilen kann.“[124]

Der Geschmack kann, da er „nach der bloßen Empfindung“ urteilt, selbst nicht sicher sein, daß sein Schönheitsurteil treffend sei; dieses muß dem Urteil der „gründliche[n] Einsicht“[125] entsprechen. Diese wiederum vermag klar zu urteilen, weil sie regelgeleitet ist.

> „Die Regeln nämlich, die auch in freyen Künsten eingeführet worden, kommen nicht auf den bloßen Eigensinn der Menschen an; sondern sie haben ihren Grund in der unveränderlichen Natur der Dinge selbst; in der Uebereinstimmung des Mannigfaltigen, in der Ordnung und Harmonie. Diese Gesetze nun, die durch langwierige Erfahrung und vieles Nachsinnen untersuchet, entdecket und bestätiget worden, bleiben unverbrüchlich und feste stehen: wenn gleich zuweilen jemand, nach seinem Geschmacke, demjenigen Werke den Vorzug zugestünde, welches mehr oder weniger dawider verstoßen hätte.“[126]

---

120 *VCD I*, S. 172.
121 *VCD I*, S. 171.
122 *VCD I*, S. 171 f.
123 Vgl. *VCD I*, S. 172-174.
124 *VCD I*, S. 174 f.
125 *VCD I*, S. 175.
126 *VCD I*, S. 174. „Langwierige Erfahrung und vieles Nachsinnen“ decken die Erkenntniskategorien Erfahrung und Vernunft ab; Gottsched bezieht sich dabei auf Leibniz (siehe die Anmerkung im Text, *VCD I*, S. 174).

00041672

Der Geschmack ist also nicht individueller Willkür anheimgegeben; er hat die Möglichkeit, „richtig" zu urteilen; wenn er das tut, ist er „gut". „Richtig" urteilt er, wenn er Schönheit erkennt; was aber Schönheit sei, vermag die Vernunft festzustellen, indem sie die „Uebereinstimmung des Mannigfaltigen", die „Ordnung und Harmonie" erfaßt.

> „Wer einen guten Geschmack hat, der muß richtig von der klar empfundenen Schönheit eines Dinges urtheilen: das ist, er muß nichts für schön halten, was nicht wahrhaftig schön ist; und nichts für häßlich erklären, was nicht häßlich ist. Der Probierstein dieses Urtheils darf nicht weit gesucht werden. Man findet ihn in den Regeln der Vollkommenheit, die sich für jede besondre Art schöner Dinge, a. d. s. Gebäude, Schildereyen, Musiken und s. w. schicken, und dievon rechten Meistern derselben deutlich begriffen und erwiesen worden. Ich ziehe also hieraus den Lehrsatz, der in allen freyen Künsten von großem Nutzen seyn wird: Derjenige Geschmack ist gut, der mit den Regeln übereinkömmt, die von der Vernunft, in einer Art von Sachen, allbereit fest gesetzet worden."[127]

Die „Regeln" in dieser Definition beziehen sich auf die Urteile; es handelt sich um Urteilsregeln, deren Befolgung es möglich macht, die Schönheit richtig zu erkennen. Solche Regeln können nur statt haben, wenn „Schönheit" ebenfalls definierbar ist. Gottscheds Poetik stützt sich auf die Schönheitsbestimmung, die sie der Antike zuschreibt; den „Griechen" sei nichts entgegenzusetzen, weil sie „die vernünftigsten Leute von der Welt" waren:

> „Alles philosphirte daselbst; alles urtheilte frey, und folgte seinem eigenen Kopfe. Daher entdeckte man nach und nach die wahrhaften Schönheiten der Natur. Man nahm sogfältig wahr, wo Uebereinstimmung und Ordnung eine Vollkommenheit zuwege brachten; und wo hingegen die Verwirrung widerwärtiger Dinge eine [sic] Uebelstand erweckte. Die Tiefsinnigsten unter ihnen brachten, aus genauer Betrachtung wohlgerathener Meisterstücke, die Regeln heraus, aus welchen alle ihre Schönheit den Ursprung hatte."[128]

„Schönheit" tritt an dieser Autorisierungsstelle mit „Natur", „Übereinstimmung" und „Ordnung" zusammen. Dieser ästhetische Zusammenhang ist laut Gottscheds Poetik nicht mehr bestreitbar, weil er durch Vernunft hergestellt und begründet ist.[129] Es ist ein Zusammenhang, der Schönheit auf Harmonie, diese aber auf das Vorbild der Natur festschreibt.

> „Die Schönheit eines künstlichen Werkes, beruht nicht auf einem leeren Dünkel; sondern sie hat ihren festen und nothwendigen Grund in der Natur der Dinge. Gott hat alles nach Zahl, Maaß und Gewicht geschaffen. Die natürlichen Dinge sind an sich selber schön: und wenn also die Kunst auch was schönes hervorbringen will, so muß sie dem Muster der Natur nachahmen. Das genaue Verhältniß, die Ordnung und richtige Abmessung aller Theile, daraus ein Ding besteht, ist die Qvelle aller Schönheit. Die Nachahmung der vollkommenen Natur, kann also einem künstlichen Werke die

---

127 *VCD I*, S. 175 f.

128 *VCD I*, S. 180.

129 Der gängige Vorbild- und Nachahmungstopos hierzu: Wer guten Geschmack entwickeln will, mag sich an die klassischen Vorbilder halten, vgl. *VCD I*, S. 182.

041672

> Vollkommenheit geben, dadurch es dem Verstande gefällig und angenehm wird: und die Abweichung von ihrem Muster, wird allemal etwas ungestaltes und abgeschmacktes zuwege bringen."[130]

Schönheit ist in der Natur, wo die Vernunft das „[...] genaue Verhältniß, die Ordnung und richtige Abmessung aller Theile, daraus ein Ding besteht [...]", erkennt. Dieser vernunftbestimmte Schönheitsbegriff versteht „Natur" als allgemeinen, kosmologisch-naturgesetzlichen Begriff.[131] „Abweichung" von der Schönheit bedeutet, radikal, Abweichung von der Ordnung der Natur; die Abweichung fällt ins kosmologische Außerhalb, bedeutet Chaos.[132]

Dem kosmologischen Naturbegriff liegt die neuzeitlich verstandene Gesetzlichkeit der physikalischen Natur zugrunde.[133]

> „Man versuche es doch, und berede einen Baumeister, Maler oder Musikverständigen einmal, daß seine architektonischen, perspectivischen und harmonischen Regeln nichts als einen lautern Eigensinn zum Vater hätten: die sechs Seulenordnungen wären ebenso willkührlich, als die wunderseltsamen Zierrathe, in der gotischen Baukunst; die Lehre vom Gesichtspunkte, und der Entfernung in Gemälden wäre nur eine Phantasie; und die Gleichförmigkeit, oder Widerwärtigkeit der Töne, hätte nur die Einbildung zur Mutter. Man wird sich durch dergleichen Einwürfe, nur auslachenswürdig machen. Alle diese Künstler, wenn sie anders geschickte Leute sind, werden haarklein zu zeigen wissen, was für eine natürliche Nothwendigkeit in dem allen steckt, und uns den Grund ihrer Regeln, in der Empfindung und gesunden Vernunft, entdecken."[134]

Die geometrischen Qualitäten von Baukunst und Malerei haben die Aufgabe, als Analogie zur Literatur zu fungieren: die Poetik beansprucht eben solche exakte Ordnungsverhältnisse für die Literatur.

> „In der Beredsamkeit und Poesie geht es nicht anders. Kann hier gleich das Verhältniß nicht mit Zahlen und Linien ausgedrücket, mit Zirkel und Lineal abgemessen, und so handgreiflich gemacht werden, als in den andern Dingen, wo man durch Hülfe der Meßkunst alles sehr ins Licht setzen kann: so folgt doch deswegen noch nicht, daß hier alles willkührlich sey. Unsre Gedanken sind so vieler Harmonie, Ordnung, Abmessung und Verhältniß fähig, als Figuren und Töne. Nur es gehören scharfsinni-

---

130 *VCD I*, S. 183 f. Vgl. hierzu Herrmann, *Naturnachahmung und Einbildungskraft*, a. a. O., S. 141: „Im Vokabular dieser Stellen manifestieren sich über zwei Jahrtausende abendländischer kosmologischer Harmonievorstellungen. Das Wort, daß Gott ‚alles nach Zahl, Maaß und Gewicht' geschaffen habe, ist biblischen Ursprungs." Zum Verhältnis von Schönheit und Ordnung siehe Herrmann, a. a. O., S. 141-145.

131 Erinnert sei an dieser Stelle, daß die Rede vom Ursprung der Poesie zu Anfang des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst* diese in Bezug zu jener Wissenschaft setzte, die die „Schönheit des Himmels", die Ordnung des Kosmos, untersucht: der „Sternwissenschaft". *VCD I*, S. 115.

132 Dieser radikale Begriff von Abweichung kehrt in der moralischen Abweichungskritik bzw. im moralischen Ordnungbegehren wieder. Vgl. z. B. *VCD I*, S. 204 f. (§ 9).

133 Eine allgemeine Darstellung des naturwissenschaftlichen Denkens Gottscheds gibt Peter Borjans-Heuser, *Bürgerliche Produktivität und Dichtungstheorie. Strukturmerkmale der poetischen Rationalität im Werk von Johann Christoph Gottsched.* Frankfurt a. M., Bern 1981, S. 23-33 und v. a. S. 47-142.

134 *VCD I*, S. 184.

00041672

> gere Köpfe dazu, die Schönheiten solcher Dinge, die man weder fühlen noch greifen kann, recht auszugrübeln, und in ihren ersten Qvellen zu untersuchen. Daher hat auch der tiefsinnigste von den alten Weltweisen sich zuerst darüber machen müssen, die Regeln der Dichtkunst und Redekunst zu entwerfen, welches vor ihm sich noch niemand unterstanden hatte."[135]

Mit dem kosmologisch ausgerichteten Naturbegriff, an dem sich der hier vorgetragene Schönheitsbegriff orientiert, ist ein ästhetischer Ordnungsbegriff postuliert, der im Rahmen naturgesetzlicher Harmonie verschiedene Formen und Gestaltungen erlauben mag, der aber die radikale Abweichung ebenso radikal als unnatürlich diffamiert. Schönheit ist eine Frage der Ordnung; Abweichung kann folglich nicht schön sein. „Ordnung" in diesem Sinn ist in Gottscheds Poetik das oberste innerliterarische, innertextliche ästhetische Prinzip. Dieses Prinzip trifft nun auf den Nachahmungsbegriff. Wie „Ordnung" das oberste innertextliche Prinzip ist, so ist „Nachahmung" das oberste Prinzip der Gestaltung des – wie auch immer vermittelten – Verhältnisses zwischen Literatur und Wirklichkeit, zwischen dem Text und den außerhalb seiner Grenzen liegenden Bezugspunkten.

In der Konfrontation der beiden Prinzipien wird der Nachahmungsbegriff konkretisiert. Der Ordnungsbegriff schränkt den Nachahmungsbegriff ein und determiniert ihn. Nachahmung hat in Schönheit zu resultieren. Das heißt: die Nachahmung hat entweder schöne, also geordnete Verhältnisse darzustellen, oder sie hat Verhältnisse so zu gestalten und anzupassen, daß sie dem Ordnungsprinzip gehorchen und „schön" erscheinen. Gegenstand und Verfahren der Nachahmung sind durch die Autorität des Ordnungsprinzips bestimmt. Für den *Versuch einer Critischen Dichtkunst* stellt diese Unterwerfung des Nachahmungsprinzips unter das Ordnungsprinzip kein argumentatives Problem dar. Das Ordnungsprinzip determiniert zwar die „Nachahmung der Natur", aber dabei behauptet es sich selbst als in Übereinstimmung mit der Natur stehend: Es gewinnt seine Autorität aus der Ordnung der Natur. Es ahmt selbst die Natur nach, unterwirft also die literarische Nachahmung gar nicht, sondern beschreibt nur ihr eigentliches Wesen.[136]

Der heikle Punkt dieser Begründung liegt darin, daß der Ordnungsbegriff nicht auf dem Nachahmungsbegriff im allgemeinen beruht, sondern auf einem bestimmten Naturbegriff, der die Argumentation des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst* nicht durchgängig leitet. „Nachahmung der Natur" heißt hier Nachahmung der harmonischen, naturgesetzlich im Gleichgewicht sich haltenden Natur.

---

[135] *VCD I*, S. 184. Die Reverenzerweisung an Aristoteles wiederholt sich bei der Einführung der Nachahmungstheorie, *VCD I*, S. 146 und S. 203.

[136] Vgl. Hartmut Scheible, *Wahrheit und Subjekt. Ästhetik im bürgerlichen Zeitalter*. Bern 1984: „In der Tat besteht für Gottsched Nachahmung der Natur gerade in der peinlich genauen Einhaltung von ein- für allemal fixierten Regeln. Einen Widerspruch braucht er hierin nicht zu sehen, da die Philosophie Wolffs es ihm ermöglicht, die Regeln aus unveränderlichen Vernunftpositionen und damit auch aus der Vernunft abzuleiten." (S. 45)

041672

Dieser Naturbegriff mag auf die Baukunst mit ihren der Statik verpflichteten und sie gestaltenden Konstruktionen, auf die Malerei mit ihrer perspektivischen Wiedergabe von Raumverhältnissen in gewisser Weise anwendbar sein, auch auf die Harmonielehre der Musik. Eigentlicher Gegenstand der literarischen Nachahmung sind aber nach Aussage des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst* und im Rückgang auf Aristoteles die Handlungen der Menschen. Diese aber können nicht per se Anspruch auf Harmonie und Ordnung beanspruchen.

> „Ein Poet ahmet hauptsächlich die Handlungen der Menschen nach, die von ihrem freyen Willen herrühren, und vielmals aus den verschiedenen Neigungen des Gemüths und heftigen Affecten ihren Ursprung haben."[137]

Von dem Ordnungsbegriff, der im Kapitel „Vom guten Geschmacke eines Poeten" den Schönheitsanspruch der Literatur bestimmt, führt, zugespitzt gesagt, kein Weg zu der im Kapitel „Von dem Charaktere eines Poeten" postulierten Hauptaufgabe der Literatur, Menschen und ihre Handlungen nachzuahmen. Entweder Literatur ahmt die Handlungen von Menschen nach, oder sie folgt dem Ideal der Schönheit kosmologischer und naturgesetzlicher Ordnung. Ein Drittes gibt es nicht; es müßte denn erst konstruiert werden. Dieser radikale Widerspruch liegt in der Bestimmung der „Nachahmung menschlicher Handlungen" begründet, die der *Versuch einer Critischen Dichtkunst* vornimmt.

Die Nachahmung der Menschen zeigt diese, gemäß ihrer „Natur", unter dem Gesichtspunkt von Gut und Böse, also unter moralischer Perspektive: „Ein Dichter ahmet die Handlungen der Menschen nach; die entweder gut oder böse sind."[138] Das Böse wird als das zu Berichtigende, als das der Ordnung Widersprechende gezeigt; es soll nicht verstärkt werden, sondern die guten Eigenschaften sollen durch den Dichter gelobt und gefördert werden. Deshalb ist es wichtig, daß der Dichter ausreichend Menschenkenntnis besitzt.

> „Daher muß derselbe ja die Natur und Beschaffenheit des Willens, der sinnlichen Begierde, und des sinnlichen Abscheues in allen ihren mannigfaltigen Gestalten gründlich einsehen lernen. [...] Der Poet muß also auch die Gemüthskräfte der vernünftigen Seele, und ihren verschiedenen, sowohl bösen als guten Gebrauch kennen [...]. Sind ferner die Handlungen der Menschen gut oder böse: so wird er nicht im Stande seyn dieselben recht zu beurtheilen, wenn er nicht das Recht der Natur, die Sittenlehre und Staatskunst gründlich versteht. Das ist nun diejenige Wissenschaft von den Charactern und Pflichten der Menschen, die Horaz in seiner obstehenden Dichtkunst so eifrig von einem Poeten fordert, und ihm zu wiederholten malen einschärfet."[139]

Die Handlungen der Menschen „recht" zu beurteilen, ist die nachahmungsleitende Aufgabe, die in Gottscheds Poetik den Dichtern gestellt ist. Deren moralischer Auftrag wird in der Verurteilung der Schmeichelei und des Lästerns in der Literatur am deutlichsten hervorgehoben.

---

[137] *VCD I*, S. 156. Der Hinweis auf Aristoteles auf S. 146.
[138] *VCD I*, S. 159.
[139] *VCD I*, S. 156 f.

00041672

„Diese tugendhafte Gemüthsart eines Poeten, muß sich zu allerletzt auch darinnen zeigen, daß er weder ein Schmeichler noch ein Lästerer werde. Beydes ist für einen vernünftigen und rechtschaffenen Mann eine viel zu niederträchtige Beschäfftigung. Gegen alles, was gut ist, und eine wahre Ehre bringen kann, eine Hochachtung zu bezeigen; das ist einem wahren Dichter niemals verwehrt. Vielmehr erfordert es seine Pflicht, die ihm, als einem redlichen Bürger obliegt, die Tugendhaften auf eine vernünftige Art zu loben, ihr Gedächtniß zu verewigen, und durch die Beschreibung ihrer ruhmwürdigen Exempel, theils die zu ihrer Zeit Lebenden, theils auch die Nachkommen, zu löblichen Thaten aufzumuntern. [...] So groß nun die Niederträchtigkeit der Schmeichler ist; eben so groß ist die Bosheit der Lästerer. Jene wollen das Laster zur Tugend, wie diese die Tugend zum Laster machen. Sie folgen nicht der Billigkeit und Vernunft in Beurtheilung der menschlichen Eigenschaften; sondern ihrem Neide, ihrer Rachgier, oder wohl gar eigennützigen Absichten; wenn sie nämlich ihre Feder zum Dienste neidischer oder rachgieriger Leute misbrauchen."[140]

Vor diesem Berichtigungs- und Belobigungshintergrund steht das im Kapitel über die Nachahmungstheorie aufgestellte Postulat, jeder Fabel habe ein moralischer Lehrsatz zugrundezuliegen. Wo aber Berichtigung oder auch nur Kritik vorgebracht wird, herrscht ein Ordnungsmangel. Die Kritik zeigt ihn an und nimmt ihn, indem sie die Verfehlung darstellt, in den Text auf. Indem das Böse als das Ordnungswidrige dargestellt wird, wird das Moment der Abweichung in die Ästhetik der literarischen Darstellung eingeführt. Damit wird der Ordnungsgedanke relativiert, den das kosmologisch-naturgesetzliche Ordnungsprinzip impliziert. Die Herrschaft des aus dem kosmologischen Naturbegriff hergeleiteten Ordnungsprinzips als Nachahmungsvorbild wird gebrochen. Sie zerbricht an der bloßen – nicht nur poetologischen, sondern auch literarhistorischen – Tatsache, daß in der Literatur die „Handlungen der Menschen" nachgeahmt und dargestellt werden.

Der für die Literatur verbindliche Schönheitsbegriff des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst* entsteht aus der Unterwerfung des Prinzips der „Nachahmung der Natur" unter das generelle Ordnungsprinzip. Die Literatur kann aber dieser im *Versuch einer Critischen Dichtkunst* postulierten Ästhetik von vornherein nicht genügen, da der literarische Darstellungs- und Nachahmungsbereich – nach der Bestimmung des *Versuchs* – der naturgesetzlich orientierten Ordnungsvorstellung widerspricht. Die Bestimmung des Gegenstands von und in Gottscheds Poetik widerspricht ihrem ästhetischen Anspruch an eben diesen Gegenstand. Das Bestehen einer solchen Ordnungswidrigkeit liegt jedoch nicht im Interesse des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst*. Er will nicht den Widerspruch, schon gar nicht den Widerspruch innerhalb seiner Theoriebildung. Er will Ordnung. Also muß er den Widerspruch aus der Welt schaffen. Er muß die Lücke zwischen seiner Gegenstandsbestimmung und seinem Schönheitsbegriff schließen.[141]

---

[140] *VCD I*, S. 163, S. 165.

[141] Die Schließung dieser Lücke muß aber erst geleistet werden; natürliche und gesellschaftliche Ordnung gleichzusetzen, heißt, diese Lücke von vornherein zu überspringen. So bei Gerken, *Die sprachtheoretische Differenz zwischen Gottsched und Gellert*, a. a. O., S. 34-37. „Das vollkommene Naturganze ist eine ideelle, apodiktisch

00041672

Der Widerspruch und damit die Anstrengung des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst*, theoretische Konsistenz zu gewinnen, läßt sich im poetologischen System genau lokalisieren. Der Widerspruch besteht zwischen dem Kernelement der Gegenstandsbestimmung, das die Nachahmung und damit die Fabel betrifft, und dem Kernelement der Gestaltungsbestimmung, das den Schönheitsbegriff und damit die textliche Ordnung betrifft. Der Widerspruch liegt auf der – gemeinsamen – Ebene von Fabel und Textordnung. Der nachahmungstheoretische Aspekt der Gegenstandsbestimmung gehört wie der Aspekt des Schönheits- und Ordnungsbegriffs zur Ästhetik. Es handelt sich bei dem vorliegenden Problem also um einen Widerspruch innerhalb der Ästhetik des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst*.

Die Suche nach der Auflösung dieses Widerspruchs sieht sich daran erinnert, daß der *Versuch einer Critischen Dichtkunst* nicht nur ästhetische, sondern auch moralische Bestimmungen zur Literatur postuliert, und zwar in einer Weise, die das Anliegen der moralischen Belehrung den Aspekten ästhetischer Gestaltung voranstellen will und letztere in den Dienst der ersteren zu stellen sucht. Die moralische Belehrungsabsicht weist nicht nur auf das Bestehen eines Mangels im menschlichen Verhalten hin; sie verleiht der Darstellung der „Handlungen der Menschen“ auch eine Richtung: Sie will zur „Besserung“[142] beitragen. Es läßt sich zeigen, daß die Moral, indem sie der Nachahmung eine Richtung gibt, die Funktion übernimmt, den Widerspruch in der Ästhetik des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst* zu überwinden. Damit gelingt, gegen die gängige Auffassung von der Dominanz der Moral über die Ästhetik in Gottscheds Poetik, der Nachweis, daß sich die Moral als Aspekt und Funktionselement der Ästhetik des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst* begreifen läßt.

Gottscheds Poetik läßt sich in ihrem Blick auf menschliches Handeln in Anlehnung an Aristoteles und die nachfolgende poetologische Tradition von der Unterscheidung zwischen Gut und Böse leiten; sie nimmt diese Unterscheidung nicht nur zur Kenntnis, sondern versteht, wie es moralischem Denken selbstverständlich ist, das eine als Defizienz gegenüber dem andern. Das Böse stört die Ordnung des Guten, bedeutet eine Abweichung von der Ordnung der Moral. Der moralgeleitete Blick erkennt also nicht nur Gut und Böse, sondern pflegt auch das Anliegen, das Böse zu korrigieren. Moral erscheint als Korrektiv bösen Handelns. In Gottscheds Poetik aber wird Moral darüber hinaus zum Korrektiv der beschädigten ästhetischen Ordnung.

---

gültige Ordnung. [...] Die natürliche Ordnung fällt mit der absolutistischen Gesellschaftsordnung zusammen. Das Gesetz der Natur befiehlt dem Bürger ein Sicheinfügen in die sozialen und politischen Verhältnisse. Anders formuliert: Der Begriff des Natürlichen fällt mit den zeitspezifischen Begriff des Moralischen zusammen.“ (S. 35 f.) Das kann allenfalls Zielpunkt, aber gewiß nicht Ausgangspunkt der ästhetischen Ordnungsanstrengung des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst* sein.

142 *VCD I*, S. 203.

00041672

Das Kapitel „Von den dreyen Gattungen der poetischen Nachahmung, und insonderheit von der Fabel" verwendet bereits in der Bestimmung der ersten Nachahmungsart einen Nachahmungsbegriff, der sich vom Ideal der naturgesetzlich schönen Natur verabschiedet hat, auch wo nicht explizit von Menschlichem die Rede ist. Es reicht für diese Verabschiedung offenbar schon, daß Menschliches mitgedacht ist.[143]

> „Die Nachahmung der Natur, darinnen, wie oben gewiesen worden, das Wesen der ganzen Poesie besteht, kann auf dreyerley Art geschehen. Die erste ist eine bloße Beschreibung, oder sehr lebhafte Schilderey von einer natürlichen Sache, die man nach allen ihren Eigenschaften, Schönheiten oder Fehlern, Vollkommenheiten oder Unvollkommenheiten seinen Lesern klar und deutlich vor Augen malet, und gleichsam mit lebendigen Farben entwirft: so daß es fast eben so viel ist, als ob sie wirklich zugegen wäre. [...] Nur ist hierbey zu merken, daß ein Dichter seine Absicht niemals vergessen muß. Ein jedes endliches Ding hat zwo Seiten, eine gute und eine böse. Will man nun ein Ding loben, so muß man die erste; will man es aber tadeln, so muß man nur die andre abschildern. In beyden Bildern wird Wahrheit seyn, wenn man der Natur folget, und die Sache nicht zu hoch treibt."[144]

Hier zeigt sich ein Verständnis von Nachahmung, das der vorhandenen Literatur, auf die Gottscheds Poetik sich bezieht – Homer wird als vorbildliches Beispiel angeführt –, angemessen und in diesem Sinn realistisch ist; realistisch in einer Weise, wie es der im vorhergehenden Kapitel „Von dem guten Geschmacke eines Poeten" vertretene Schönheitsbegriff nicht ist. Deutlich wird auch die sich nun durchsetzende Perspektive, die an „[...] jede[m] Ding ... zwo Seiten [...]" unterscheidet, „[...] eine gute und eine böse". Es läßt sich indessen schlechterdings nicht behaupten, „jedes endliche Ding" habe diese zwei Seiten; der moralische Blick greift hier über alles Menschliche hinaus und zeigt damit an, daß er noch im Widerstreit mit der umfassenden Ordnungsperspektive steht, die den Schönheitsbegriff bestimmt hatte.[145] „Jedes endliche Ding" muß, wenn die Aussage widerspruchsfrei bleiben soll, als Beschreibung von Menschlichem verstanden werden. Wenn der Dichter beim Loben und Tadeln „[...] der Natur folget [...]", beachtet er das nachahmungstheoretische Gebot der Ähnlichkeit folglich im Verhältnis zur „Natur" des Guten und Bösen, nicht des idealen Schönen. „Wahrheit" ist in den Bildern insofern, als ihr Lob dem dargestellten Guten, ihr Tadel dem Bösen ange-

---

143 Zur Konstitution des Nachgeahmten in Gottscheds drei Arten der Nachahmung siehe Borjans-Heuser, *Bürgerliche Produktivität und Dichtungstheorie,* a. a. O., S. 202-215. Insbesondere mit dem Begriff der Fiktionalität wird hier darauf hingewiesen, daß das Nachgeahmte zur historischen Wirklichkeit im Verhältnis der Mittelbarkeit steht.

144 *VCD I*, S. 195 f.

145 Diese hier, bei der Einführung des moralischen Blicks, problematisch gewordene Rede von „jede[m] endliche[n] Ding" war im Kapitel „Von dem Charakter eines Poeten" noch unproblematisch: „Ich sage also erstlich: ein Poet sey ein geschickter Nachahmer aller natürlichen Dinge: und dieses hat er mit den Malern, Bildhauern, Musikverständigen u. a. m. gemeinsam." (*VCD I*, S. 147)

0041672

messen ist: Wahrheit liegt in der richtigen moralischen Beurteilung des dargestellten moralischen Verhaltens.[146]

Die zweite Art der Nachahmung, die Gottscheds Poetik einführt, ist vollends und fraglos in den Bereich des Menschlichen gerückt. Es ist jene Art der Nachahmung, bei der „[...] der Poet selbst die Person eines andern spielet, oder einem, der sie spielen soll, solche Worte, Geberden und Handlungen vorschreibt und an die Hand gibt, die sich in solchen und solchen Umständen für ihn schicken"[147]. Die Erörterung dieser Art der Nachahmung konzentriert sich auf den Affektausdruck, genauer: auf die Nachahmung von Affektausdruck.

> „Aber man ahmet überall die Art eines in solchen Leidenschaften stehenden Gemüthes so genau nach, und drückt sich mit so natürlichen Redensarten aus, als wenn man wirklich den Affect bey sich empfände."[148]

Im Blick steht aber menschliches Verhalten, „Worte, Geberden und Handlungen" im allgemeinen. Gefragt ist „die Kunst gute Charactere zu machen"; zu lernen ist diese „[...] aus der Sittenlehre und der Erfahrung. Diese zeiget uns die herrschenden Neigungen der Kinder, Jünglinge, Männer und Alten: jene hergegen lehret sowohl die Natur der Affecten, als auch die Pflichten aller Menschen in allen Ständen."[149]

> „Auf dieser Kunst nun beruhet fast die ganze theatralische Poesie, was nämlich die Charactere einzelner Personen, ihre Reden in einzelnen Scenen, und ihre Handlungen anlangt. Denn hier muß ein Poet alles, was von dem auftretenden Helden, oder was es sonst ist, wirklich und der Natur gemäß hätte geschehen können, so genau nachahmen, daß man nichts unwahrscheinliches dabey wahrnehmen könne."[150]

„Der Natur gemäß" kann hier nur noch heißen: der menschlichen Natur gemäß, die der Dichter durch Erfahrung und Sittenlehre kennt. Damit ist die dritte Art der Nachahmung hinsichtlich ihres Gegenstandsbereichs ebenso vorbereitet wie

---

146 Diese Argumentation geht auf Aristoteles zurück; vgl. *Poetik*, a. a. O., S. 66 f. Siehe dazu Herrmann, *Naturnachahmung und Einbildungskraft*, a. a. O., S. 133: „Am docere, nicht an der mimesis hängt bei Gottsched der Wahrheitsanspruch der Poesie. Die Wahrheit der Poesie ist die moralische Wahrheit der Sätze, für die ihre Begebenheiten und Fabeln Argumente sind. Die ‚Natur' ist eine Konventionsregel für diese Argumente. Mit Wahrheit hat die Natur auch bei Gottsched nichts zu tun." Aus der Sicht der vorliegenden Studie ist dieser Aussage unter der Bedingung zuzustimmen, daß, im Sinn des Primats der Ästhetik vor der Moral, diese Verknüpfung von Wahrheit und Darstellungskonvention letztlich eine ästhetische, nicht eine moralische Strategie ist, innerhalb derer die moralische Wahrheit ihrerseits ein ästhetisches Element darstellt.

147 *VCD I*, S. 197 f.

148 *VCD I*, S. 198.

149 *VCD I*, S. 200. Die zweite Nachahmungsart verlangt an „Gemüthskräften" Scharfsinn, Witz und „Urtheilungskraft", vgl. *VCD I*, S. 201. Bei der dritten Art ist zudem die Einbildungskraft gefordert. Zu den Gemütskräften des Dichters vgl. *VCD I*, S. 152-159.

150 *VCD I*, S. 199.

00041672

determiniert. Die Kunst der Nachahmung gipfelt in dieser dritten Art: in der Erfindung von Fabeln. „Die Fabel ist hauptsächlich dasjenige, was der Ursprung und die Seele der ganzen Dichtkunst ist."[151] Hier, im Kern jenes Nachahmungskonzepts, das an der menschlichen, nicht an der kosmologischen Natur orientiert ist, wo also der Schönheit naturgesetzlich harmonischer Ordnung begrifflich die moralische Abweichung im menschlichen Handeln entgegensteht, befindet sich die Stelle, an der die – im Einverständnis mit der poetologischen Tradition seit Aristoteles postulierte – moralische Tendenz der Literatur konkretisiert und explizit auf die Vermittlung eines moralischen Lehrsatzes zugespitzt und festgeschrieben wird. Dies geschieht in eigenartig beiläufiger Weise: im Gang einer Argumentation, bei der es um die Interpretation von Aristoteles' Nachahmungsbegriff geht, und auf eine Weise, als handle es sich hier um eine längst geklärte Selbstverständlichkeit. Dabei ist an der bei Gottsched zitierten Aristoteles-Stelle die Frage der Moral überhaupt nicht im Blick.[152]

> „Wenn Aristoteles sagen will, was die Fabel in einem Gedichte eigentlich sey, so spricht er: Es sey die Zusammensetzung oder Verbindung der Sachen. Der Pater Bossu in seinem Tractate vom Heldengedichte, läßt sich an dieser Erklärung gnügen, und versteht durch die Sachen, so in einer Fabel verbunden werden sollen, das Wahre und das Falsche. In der That muß eine jede Fabel was Wahres und was Falsches in sich haben: nämlich einen moralischen Lehrsatz, der gewiß wahr seyn muß; und eine Einkleidung desselben in eine gewisse Begebenheit, die sich aber niemals zugetragen hat, und also falsch ist. Allein er scheint mir den Verstand des Philosophen nicht recht eingesehen zu haben. Die Sachen müssen auf das Zubehör der Fabel, als da sind, die Thiere, Menschen, Götter, Handlungen, Gespräche, u. s. w. gedeutet werden. Diese Dinge müssen verknüpfet und verbunden werden, so daß sie einen Zusammenhang bekommen, und alsdann entstehet eine Fabel daraus."[153]

Die Erläuterung zu Aristoteles ist zutreffend, der Einwand gegen Le Bossu[154] also berechtigt (allerdings bleibt unerwähnt, was bei Le Bossu „das Wahre und das Falsche" heißt).[155] Die Argumentation Gottscheds könnte Le Bossus Rede vom „Wahren" und „Falschen" einfach beiseite legen, wenn es ihr nur um die sach-

---

151 *VCD I*, S. 202. Gottsched zitiert die entsprechende Aristoteles-Stelle in einer Anmerkung. Vgl. Aristoteles, *Poetik*, a. a. O., S. 53: „Das Fundament und gewissermaßen die Seele der Tragödie ist also der Mythos." Aristoteles spricht von der Tragödie, Gottsched erweitert die Aussage auf die „ganze[] Dichtkunst".

152 „Ich verstehe hier unter Mythos [= Fabel, A. H.] die Zusammensetzung der Geschehnisse *(synthesis ton pragmáton)*." Aristoteles, *Poetik*, a. a. O., S. 51. „Fabel" ist, sonst auch bei Fuhrmann, die Übersetzung des griechischen *mythos*.

153 *VCD I*, S. 203.

154 Vgl. die Stelle in Le Bossus *Traité du poème épique* [1693], zitiert bei Möller, *Rhetorische Überlieferung und Dichtungstheorie im frühen 18. Jahrhundert*, a. a. O., S. 25 f.

155 Vgl. Aristoteles, *Poetik*, a. a. O., S. 51 und S. 52, vor allem aber das 7. Kapitel der *Poetik*, S. 55-56. Dort ist von der quantitativen Größe der Tragödie die Rede, vom Textaufbau, von der Zusammenfügung der Handlungen die Rede, also von Aspekten der das „Zubehör" der Fabel organisierenden Textordnung.

0041672

gemäße Auslegung von Aristoteles' Fabelbegriff ginge. Die begriffliche Unterscheidung zwischen dem „Wahren" und dem „Falschen" ist bei Aristoteles an dieser Stelle nicht gegeben, sie wäre also im Interesse einer angemessenen Aristoteles-Auslegung zurückzuweisen. Sie wird aber nicht zurückgewiesen, sondern, ganz nebenher, als jene Unterscheidung inszeniert, die der Rede vom moralischen Lehrsatz einen Ort gibt. Wenn die Begriffe des „Wahren" und des „Falschen" in diesem Zusammenhang für die Aristoteles-Auslegung auch nichts leisten: für Gottscheds Poetik leisten sie Wesentliches. Sie bieten ihr die Gelegenheit, den „moralischen Lehrsatz" als Textkategorie einzuführen, und zwar so, daß diese Kategorie nicht theoretisch eröffnet und definiert, sondern daß sie bereits in einen argumentativen Verwendungszusammenhang gestellt wird, als stünde sie wohlbegründet und unwidersprechbar der Argumentation zur Verfügung. Die unvermittelte Verwendung der Kategorie „moralischer Lehrsatz" gibt ihr den Schein der Gültigkeit.

Aber nicht nur wird die Kategorie „moralischer Lehrsatz" in argumentativ fragwürdiger Weise eingeführt; Gottscheds Poetik gelingt es auch, sie in den Schein der Übereinstimmung mit Aristoteles zu stellen, für sie also dessen Autorität zu borgen, indem sie Aristoteles gegen Le Bossus Lesart verteidigt. Dabei besteht diese Übereinstimmung in keiner Weise. In Aristoteles' *Poetik* ist nirgendwo von einem Auftrag der Literatur die Rede, moralische Lehrsätze anschaulich zu vermitteln. Bei Aristoteles ist zwar die menschliche Natur als Gegenstand der Nachahmung postuliert und in die Pespektive von „gut oder schlecht" gestellt. Daraus leitet sich aber nicht ein unmittelbar belehrender moralischer Auftrag an die Literatur ab, sondern ein Unterscheidungskriterium für die Bestimmung von Tragödie und Komödie.

> „Die Nachahmenden ahmen handelnde *(práttontes)* Menschen nach *(mimeísthai)*. Diese sind notwendigerweise entweder gut oder schlecht. Denn die Charaktere *(ethé)* fallen fast stets unter eine dieser beiden Kategorien; alle Menschen unterscheiden sich nämlich, was ihren Charakter betrifft, durch Schlechtigkeit und Güte. Demzufolge werden Handelnde nachgeahmt, die entweder besser oder schlechter sind, als wir zu sein pflegen, oder auch ebenso wie wir. [...] Auf Grund desselben Unterschiedes weicht auch die Tragödie von der Komödie ab: die Komödie sucht schlechtere, die Tragödie bessere Menschen nachzuahmen, als sie in der Wirklichkeit vorkommen."[156]

Bei Aristoteles gibt es keinen expliziten moralischen Belehrungsauftrag an die Literatur. Der moralische Aspekt seiner Poetik ist vor allem durch zwei Begriffe bestimmt: Menschenfreundlichkeit und Tüchtigkeit. Der erste bezieht sich auf die Perspektive, in welcher der Held dargestellt wird, der zweite auf den Charakter des dargestellten Helden. Beide Begriffe werden allerdings innerhalb der Tragödientheorie abgehandelt, sind also nur bedingt allgemein gültig. Im Verlauf der Erörterung der Tragödienwirkung (Kapitel 13) wird bei Aristoteles festgehalten,

---

156 Aristoteles, *Poetik*, a. a. O., S. 40, S. 41.

00041672

welche Art von Held erforderlich ist, da doch die Tragödie „[...] Schaudererregendes *(phoberá)* und Jammervolles *(eleeiná)* nachahmen *(mimetiké)* soll [...]“[157]:

> „1. Man darf nicht zeigen, wie makellose *(epieikéis)* Männer einen Umschlag *(metabállein)* vom Glück ins Unglück erleben; dies ist nämlich weder schaudererregend noch jammervoll, sondern abscheulich *(miarón)*.
> 2. Man darf auch nicht zeigen, wie Schufte einen Umschlag vom Unglück ins Glück erleben; dies ist nämlich die untragischste aller Möglichkeiten, weil sie keine der erforderlichen Qualitäten hat: sie ist weder menschenfreundlich *(philánthropon)* noch schaudererregend.
> 3. Andererseits darf man auch nicht zeigen, wie der ganz Schlechte einen Umschlag vom Glück ins Unglück erlebt. Eine solche Zusammensetzung enthielte zwar Menschenfreundlichkeit, aber weder Jammer noch Schaudern.“[158]

Die zweimalige Verwendung des Begriffs „Menschenfreundlichkeit“ macht deutlich, daß eine Übereinstimmung zwischen der Tugend eines Helden und seinem Glückszustand wünschbar ist: „[...] daß es dem Guten gut und dem Schlechten schlecht ergehe“; das Konzept der Menschenfreundlichkeit „[...] entspricht demnach der ‚poetischen Gerechtigkeit'[...]“[159]. Daraus leitet sich eine moralische Perspektivierung der Heldenfigur ab, die zur gewünschten Wirkung der Tragödie führt. Die Absicht der moralischen Perspektivierung ist die Weckung der tragödienspezifischen Empfindungen von „Jammer *(éleos)* oder Schaudern *(phóbos)*“[160], aber nicht die Vermittlung moralischer Lehrsätze.

Ebenso steht es um die Tüchtigkeit des tragischen Helden. Der Terminus „tüchtig“ bezeichnet den Charakter des bei Aristoteles für die Tragödie postulierten ‚mittleren' Helden, der nicht „makellos“, aber auch nicht ein „Schuft“, sondern ein relativ tugendhafter Mensch sein soll.

> „Was die Charaktere *(éthe)* betrifft, so muß man auf vier Merkmale bedacht sein. Das erste und wichtigste besteht darin, daß sie tüchtig *(chrestá)* sein sollen. Eine Person hat einen Charakter, wenn, wie schon gesagt wurde, ihre Worte oder Handlungen *(práxis)* bestimmte Neigungen *(prohaíresis)* erkennen lassen; ihr Charakter ist tüchtig, wenn ihre Neigungen tüchtig sind.“[161]

---

157 Aristoteles, *Poetik*, a. a. O., S. 66.

158 Aristoteles, *Poetik*, a. a. O., S. 66 f. Diese Bestimmung des tragischen Helden übernimmt Gottsched für seine Charakterisierung der Tragödie, vgl. *VCD II*, S. 312 f. Hier wird einmal mehr unterstellt, die explizite moralische Belehrungsabsicht sei bereits bei Aristoteles vorhanden: „Aristoteles beschreibt sie [d. h. die Tragödie, A. H.] derowegen, als eine Nachahmung einer Handlung, dadurch sich eine vornehme Person harte und unvermuthete Unglücksfälle zuzieht. Der Poet will also durch die Fabeln Wahrheiten lehren [...].“ (*VCD II*, S. 312)

159 Manfred Fuhrmann in: Aristoteles, *Poetik*, a. a. O., S. 66 f., Anm. 4.

160 Aristoteles, *Poetik*, a. a. O., S. 64.

161 Aristoteles, *Poetik*, a. a. O., S. 73. Die übrigen drei Merkmale sind: „Angemessenheit“ („Eine Frau kann nämlich tapfer von Charakter sein, aber es ist nicht angemessen, daß sie in derselben Weise tapfer oder energisch ist wie der Mann.“); „das Ähnliche“ (der Held soll nicht nur tüchtig, seine Darstellung nicht nur angemessen

0041672

Der „tüchtige" Held ist gleichsam die moralische Botschaft; seine Tüchtigkeit macht ihn zur glaubwürdig tragischen Figur. Aber sie macht ihn nicht zum Träger eines moralischen Lehrsatzes. Er steht als handelnde und leidende Figur im moralischen Spielraum der „Menschenfreundlichkeit", in deren Optik dem Guten das Glück, dem Schlechten das Unglück angemessen ist. Die kathartische Wirkung der Tragödie[162] hat bei Aristoteles offenbar mit der Bestätigung dieser Menschenfreundlichkeit zu tun.[163] Moralische Lehrsätze leiten sich aus diesem Konzept nicht her. Die Forderung, Literatur – oder wenigstens die Tragödie; das ist in dem überlieferten *Poetik*-Fragment nicht genau zu bestimmen – dürfe nicht „sittlich schlecht"[164] sein, ist bei Aristoteles erhoben, aber sie zielt auf eine allgemeine Haltung, nicht auf spezifische Belehrung. Damit tritt der Aspekt der Moral bei Aristoteles in weit weniger deutlichen Kontrast zur Bestimmung der literarischen Ästhetik als bei Gottsched.

Aber auch die ästhetische Schönheit ist bei Aristoteles anders bestimmt als bei Gottsched. Bei Aristoteles findet sich der umfassende, aus der Harmonie der Naturgesetzlichkeit hergeleitete Schönheitsbegriff, der im *Versuch einer Critischen Dichtkunst* auf die Literatur angewandt wird, nicht. Es ist nicht die Rede von einem nachahmungstheoretisch leitenden Ordnungsbegriff, der aus einem kosmologischen Naturbegriff stammt. Es ist von keinem anderen Naturbegriff die Rede als von jenem der menschlichen Natur: „Die Nachahmenden ahmen handelnde *(práttontes)* Menschen nach *(mimeísthai)*."[165] Bei Aristoteles eröffnet sich der Widerstreit zwischen zwei Naturbegriffen folglich nicht. Schönheit ist bei ihm eine Frage der Textordnung und der hinreichenden Größe eines Texts.[166]

---

sein; sie soll auch, neben der Stilisierung zur Tüchtigkeit, die Ähnlichkeit zur Vorlage berücksichtigen); „das Gleichmäßige" (der Held soll einen einheitlich gezeichneten Charakter aufweisen, auch im Grenzfall: „Und wenn jemand, der nachgeahmt werden soll *(mímesis)*, ungleichmäßig ist und ein solcher Charakter gegeben ist, dann muß er immerhin auf gleichmäßige Weise ungleichmäßig sein."). Alle Stellen S. 73.

162 Eine am Text der *Poetik* entwickelte, ethische, intellektuelle und affektive Aspekte einbeziehende Erläuterung des aristotelischen Katharsis-Begriffs gibt Manfred Fuhrmann, *Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles – Horaz – ‚Longin'. Eine Einführung*. 2., überarbeitete und veränderte Aufl. Darmstadt 1992, S. 101-110.

163 „Jammer *(éleos)* und Schaudern *(phóbos)*", die „Erregungszustände[] *(pathémata)*", die einer „Reinigung *(kátharsis)*" (*Poetik*, a. a. O, S. 50) unterzogen werden, hängen als Wirkungen von der „Menschenfreundlichkeit" der Nachahmung ab; von daher läßt sich der Bezug zwischen Katharsis und Menschenfreundlichkeit wohl begründen. Diesen Bezug hat erst Lessing explizit gemacht.

164 Aristoteles, *Poetik*, a. a. O., S. 111.

165 Aristoteles, *Poetik*, a. a. O., S. 40. Diese Bestimmung geht über die Literatur hinaus in den Bereich der Musik; „[...] denn auch die Tänzer ahmen mit Hilfe der Rhythmen, die die Tanzfiguren durchdringen, Charaktere, Leiden und Handlungen *(éthe, páthe, práxeis)* nach". (S. 38) Eine kritische Würdigung des aristotelischen Mimesis-Begriffs gibt Manfred Fuhrmann, Einleitung zu Aristoteles' *Poetik*, a. a. O., S. 27-30.

166 Vgl. Fuhrmann, *Dichtungstheorie der Antike*, a. a. O., S. 28 f.

00041672

> „Ferner ist das Schöne *(kalón)* bei einem Lebewesen und bei jedem Gegenstand, der aus etwas zusammengesetzt ist, nicht nur dadurch bedingt, daß die Teile in bestimmter Weise angeordnet sind; es muß vielmehr auch eine bestimmte Größe haben. Das Schöne beruht nämlich auf der Größe und der Anordnung."[167]

Dieses Postulat der Schönheit der Textordnung ist nicht unmittelbar aus einem kosmologisch-naturgesetzlichen Ordnungsbegriff abgeleitet. Es zeigen sich also zwei signifikante Unterschiede zwischen dem *Versuch einer Critischen Dichtkunst* und Aristoteles' *Poetik*: Zum einen spitzt Gottscheds Poetik die aristotelische Vorstellung tugendorientierter, sittlich vertretbarer Dichtung auf die Forderung nach Vermittlung moralischer Lehrsätze als Hauptaufgabe der Dichtung zu; zum andern postuliert Gottscheds Poetik einen Schönheitsbegriff, der über die vergleichsweise bescheidene aristotelische Bestimmung einer schönen Textordnung hinausgeht und zu einem Widerspruch in der Bestimmung des Begriffs der „Natur" führt. Zwischen diesen beiden Abweichungen gegenüber Aristoteles' *Poetik* besteht ein Zusammenhang. Das heißt: es besteht ein Zusammenhang zwischen dem Postulat des kosmologischen Natur-, Ordnungs- und Schönheitsbegriffs einerseits und dem Postulat, Literatur habe moralische Lehrsätze zu vermitteln, andererseits. Die Herstellung dieses Zusammenhangs stiftet die theoretische Konsistenz der Bestimmung von Poesie im *Versuch einer Critischen Dichtkunst*; er soll nun erhellt werden.

Die Fabel muß im *Versuch einer Critischen Dichtkunst* einerseits dem Anspruch auf Schönheit gehorchen, andererseits dem Moralpostulat. Sie ist der Ort, an dem die beiden Varianten des Naturnachahmungsbegriffs einander gegenüberstehen; menschliche Natur ist, da die Fabel die Handlungen von Menschen darstellt, ihr Vorbild, aber zugleich ist an die Fabel der Anspruch gestellt, im Sinn der kosmologisch-naturgesetzlich verstandenen Natur schön zu sein. Diesem Anspruch kann sie nicht genügen, wenn sie Menschen darstellt, da mit diesen die moralische Differenz von Gut und Böse in den Text eintritt, und mit dieser Differenz die Abweichung von der idealen Ordnung naturgesetzlicher Harmonie. Der Anspruch ist aber erhoben. Der literarische Text muß „schön" gemacht werden, indem er dem kosmologischen Ordnungsprinzip angenähert wird.

Schönheit im Sinn harmonischer Ordnung wird prospektiv in den Text eingeführt, indem die textleitende poetische Absicht im literarischen Text eine Aussage anlegt, die eine Harmonisierungsnorm enthält. Diese Harmonisierungsnorm stammt aus dem Gebiet der Moral. Sie hat die Form eines moralischen Lehrsatzes, der potentiell abweichendem Verhalten ein belehrendes Korrektiv entgegenstellt. Die Harmonisierungsnorm liegt auf moralischem Gebiet, weil die Literatur, wenn

---

[167] Aristoteles, *Poetik*, a. a. O., S. 55. „Größe" ist quantitativ zu verstehen: „Demzufolge müssen, wie bei Gegenständen und Lebewesen eine bestimmte Größe erforderlich ist und diese übersichtlich sein soll, so auch die Handlungen eine bestimmte Ausdehnung haben, und zwar eine Ausdehnung, die sich dem Gedächtnis leicht einprägt." (S. 56).

041672

sie gemäß ihrer Bestimmung die Handlungen von Menschen nachahmt, sich auf moralisch zu deutendem Gebiet befindet; weil der Bruch des Schönheitsideals durch moralische Defizienz entsteht, die Schönheit also auf diesem Gebiet wiederhergestellt werden muß. Dieser Wiederherstellung gilt das Schönheitsversprechen, das der moralische Lehrsatz, ästhetisch betrachtet, bedeutet.

Der moralische Anspruch, den der *Versuch einer Critischen Dichtkunst* an die Literatur stellt, entsteht aus der Konfrontation des allgemeinen Ordnungs- und Schönheitspostulats mit dem Postulat, Literatur habe die Handlungen von Menschen darzustellen, also aus der Konfrontation des ästhetischen Ideals mit der Fabel. Die Forderung nach dem moralischen Lehrsatz ist in dieser Perspektive als ein primär ästhetisches Postulat zu verstehen, das aus der Notwendigkeit erwächst, den Konflikt zwischen zwei einander widersprechenden Begriffen von „Nachahmung der Natur" aufzulösen. Daß die Forderung nach dem moralischen Lehrsatz nicht nur als moralisches, sondern auch als ästhetisches Postulat gedeutet werden kann, wird aus der Weise ersichtlich, wie sie begründet wird. Die Begründung ist doppelt: einmal außerästhetisch, einmal innerästhetisch. Die außerästhetische Begründung ist moralisch-gesellschaftlich angelegt.

> „Gegen alles, was gut ist, und eine wahre Ehre bringen kann, eine Hochachtung zu bezeigen; das ist einem wahren Dichter niemals verwehrt. Vielmehr erfordert es seine Pflicht, die ihm, als einem redlichen Bürger obliegt, die Tugendhaften auf eine vernünftige Art zu loben, ihr Gedächtniß zu verewigen, und durch die Beschreibung ihrer ruhmwürdigen Exempel, theils die zu ihrer Zeit Lebenden, theils auch die Nachkommen, zu löblichen Thaten aufzumuntern."[168]

Der Dichter muß, da ihm Tugenhaftigkeit abgefordert wird[169], ein redlicher Bürger sein; als solcher erfüllt er seine gesellschaftliche Pflicht, wenn er die Literatur mit moralischen Lehrsätzen ausstattet. Die Literatur selbst kann sich nicht davor schützen, moralfrei, unerzieherisch, belehrungsabstinent zu sein; dieser Schutz ist dem Dichter als Bürger anheim gegeben.

> „Bey allen diesen poetischen Fabeln fragt sichs nun: Ob sie nothwendig moralische Absichten haben müssen? Man antwortet darauf, daß es freylich wohl möglich sey, Fabeln zur bloßen Belustigung zu ersinnen; dergleichen manches Mährlein ist, das die Ammen ihren Kindern erzählen, ja dergleichen die meisten Romanschreiber in ihren Büchern ausbrüten, auch viele unzeitige Comödienschreiber auf der Schaubühne ausgehecket haben; sie mögen nun Welsche, Franzosen, Engländer oder Deutsche seyn. Allein da es möglich ist, die Lust mit dem Nutzen zu verbinden, und ein Poet nach der bereits gegebenen Beschreibung auch ein rechtschaffener Bürger und redlicher Mann seyn muß: so wird er nicht unterlassen, seine Fabeln so lehrreich zu machen, als es ihm möglich ist; ja er wird keine einzige ersinnen, darunter nicht eine wichtige Wahrheit verborgen läge."[170]

---

168 *VCD I*, S. 163.
169 Vgl. *VCD I*, S. 159-167.
170 *VCD I*, S. 212 f.

00041672

Das ist die eine, die außerästhetische Begründung für die moralische Belehrung, mit der jede Fabel versehen werden soll.[171] Daß der moralische Lehrsatz indessen auch eine ästhetische Angelegenheit, genauer: eine notwendige Funktion des postulierten Schönheitsideals ist – im Sinn des oben genannten Schönheitsversprechens –, wird deutlich, wo die Moralität der Dichtung selbst ästhetisch begründet wird.

> „Außer allen diesen Eigenschaften des Verstandes, die ein wahrer Poet besitzen und wohl anwenden muß, soll er auch von rechtswegen ein ehrliches und tugendliebendes Gemüthe haben. Der Beweis davon ist leicht. Ein Dichter ahmet die Handlungen der Menschen nach; die entweder gut oder böse sind. Er muß also in seinen Schildereyen, die guten als gut, das ist schön, rühmlich und reizend; die bösen aber als böse, das ist häßlich, schändlich und abscheulich abmalen. Thäte er dieses nicht, und unterstünde er sich die Tugend als verächtlich, schädlich und lächerlich, das Laster hergegen als angenehm, vortheilhaft und lobwürdig zu bilden: so würde er die Aehnlichkeit ganz aus den Augen setzen, und die Natur derselben sehr übel ausdrücken."[172]

Das Gebot der moralischen Belehrung wird hier nicht ethisch, sondern nachahmungstheoretisch, also ästhetisch begründet: Auch die Darstellung von Tugend und Laster hat deren „Natur" zu folgen, um dem Gebot der „Aehnlichkeit" zu gehorchen. Die Argumentation geht sogar so weit, die Forderung nach Tugendhaftigkeit der Dichter – nicht nur ihrer Texte – ästhetisch zu begründen. In dieser Begründung findet sich die bei Platon im Sinn des Tugendideals beschriebene, auch noch in Schillers Ästhetik wirksame Gleichsetzung der moralischen Kategorien „gut" und „böse" mit ästhetischen Kategorien[173]: „gut" bedeutet für die Darstellung „schön, rühmlich und reizend", „böse" hingegen „häßlich, schändlich und abscheulich". Die Moralität der Dichtung wird ästhetisch legitimiert; die beiden Begriffe von „Natur", die in Gottscheds Poetik einen Widerspruch eröffneten, werden auf dem Weg dieser Verknüpfung von Moral und Schönheit zusammengeführt. Damit wird die für den *Versuch einer Critischen Dichtkunst* axiomatische Forderung eingelöst, Poesie müsse durch „Vernunft und Natur"[174] begründet werden: „Natur" ist ästhetisches Vorbild und Grundlegung der Moralität; „Vernunft" bedeutet, von den Gegebenheiten der „Natur" einen vernünftigen Gebrauch zu

---

171 Nur von dieser ‚äußerlichen', nicht genuin ästhetischen Forderung nach Moralität her, also unter Absehung der ästhetischen Funktion der Moral, läßt sich die „moralische Intention der Poesie" bei Gottsched als „fakultativ und nicht notwendig" beschreiben; vgl. Schäfer, *„Wohlklingende Schrift" und „rührende Bilder"*, a. a. O., S. 240.

172 *VCD I*, S. 159.

173 Bei Platon im *Gorgias*; bei Schiller in *Über Anmut und Würde* und in den *Briefen über die ästhetische Erziehung dese Menschen*.

174 „Der allgemeine Beyfall einer Nation kann also nicht eher von der Geschicklichkeit eines Meisters in freyen Künsten, ein gültiges Urtheil fällen, als bis man vorher den guten Geschmack derselben erwiesen hat. Dieses aber geschieht nicht anders, als wenn man zeiget: daß derselbe mit den Regeln der Kunst übereinstimmet, die aus der Vernunft und Natur hergeleitet worden." *VCD I*, S. 144.

00041672

machen: einen Gebrauch, der mittels des moralisch-ästhetischen Schönheitsversprechens der Menschennatur den Weg zu Ordnung und Vollkommenheit weist.[175]

Das ästhetische Problem, das im *Versuch einer Critischen Dichtkunst* gelöst wird, ist auch in den metaphyischen Grundlegungen von Gottscheds *Ersten Gründen der gesammten Weltweisheit*, dort allerdings als ontologisches Problem, angelegt. Der Begriff „Natur" bewahrt auch in der *Weltweisheit* eine gewisse Unklarheit; definitorisch eingeführt wird er in dem die Naturlehre vorbereitenden Abschnitt über die „Weltbetrachtung"[176], und zwar im Hinblick auf der Bestimmung der „Körper": „Die wirkende Kraft in den Körpern nennen wir die Natur derselben."[177] Diese Definition wird in der „Geisterlehre"[178] der *Weltweisheit* auf die menschliche Seele als den Ursprung des Denkens und Handelns übertragen; ihr wird als „Natur" die „vorstellende Kraft" zugeschrieben.[179] In dieser Übertragung des Naturbegriffs von der physikalischen auf die seelische Sphäre – in der die mechanistische Weltvorstellung Gottscheds[180] wirksam ist – zeichnet sich das Auseinandertreten der beiden Bedeutungen des Naturbegriffs ebenso ab wie im *Versuch einer Critischen Dichtkunst*; in der Anwendung der metaphysischen

---

175 Im philosphischen Hintergrund steht hier die in Wolffs Naturrechtslehre postulierte Pflicht zur Vollkommenheit, also zur Vervollkommnung der Menschen sowie ihrer staatlichen und gesellschaftlichen Ordnungen; siehe Hanns-Martin Bachmann, *Zur Wolffschen Naturrechtslehre*. In: Schneiders (Hrsg.), *Christian Wolff, 1679-1754*, a. a. O., S. 161-170. Zu Wolffs Ethik, ihrem systematischen Ort und der Deduktion von Normen sittlichen Handelns siehe Anton Bissinger, *Zur metaphysischen Begründung der Wolffschen Ethik*. In: Schneiders (Hrsg.), *Christian Wolff, 1679-1754*, a. a. O., S. 148-160.

176 Gottsched, *Weltweisheit. Theoretischer Teil*, a. a. O., S. 262-296 („Weltbetrachtung"), S. 298-506 („Naturlehre").

177 Gottsched, *Weltweisheit. Theoretischer Teil*, a. a. O., S. 278 (§ 375). Siehe dazu § 376: „Weil so wohl die wirklich in Bewegung stehenden Körper, als die ruhig scheinenden, eine Kraft bey sich haben, die bald stärker, bald schwächer wirket; nachdem sie durch den Stoß erreget, gehemmet, oder anders bestimmet wird: so ist die wirkende Kraft in der ganzen Welt ausgebreitet. Diese ganze Kraft nun zusammen genommen, nennet man schlechtweg die Natur, auch wohl die ganze Natur, imgleichen die Natur aller Dinge." (S. 279)

178 Gottsched, *Weltweisheit. Theoretischer Teil*, a. a. O., S. 508-633.

179 Gottsched, *Weltweisheit. Theoretischer Teil*, a. a. O., S. 564 (§ 1020): „Denn eben die vorstellende Kraft der Seele, die ihr Wesen ausmachet, ist auch zugleich die Quelle ihrer Veränderungen und Wirkungen; und folglich die Natur derselben: weil alle ihre Thätigkeit oder Wirksamkeit aus den unabläßigen Bemühungen dieser Kraft entstehet; die sich unaufhörlich geschäfftig erweist, bald diese, bald jene Art der Vorstellung hervorzubringen."

180 „Eine Maschine nennet man ein zusammengesetztes Ding, dessen Veränderungen nach Beschaffenheit seiner Zusammenfügung, und nach den Gesetzen der Bewegung erfolgen. [...] Die Welt ist gleichfalls eine solche Maschine. Denn sie ist ein zusammengesetztes Ding. [...] Wer nun die Welt als eine solche Maschine ansieht, und alle Begebenheiten in derselben aus der Art der Zusammensetzung ihrer Theile, und nach den Gesetzen der Bewegung zu erklären suchet; der philosophiert mechanisch." Gottsched, *Weltweisheit. Theoretischer Teil*, a. a. O., S. 268 f. (§§ 342, 343, 344).

00041672

Grundlegungen auf die Dichtungstheorie wird es aber zu einem spezifisch ästhetischen Problem.

Die *Weltweisheit* operiert in Anlehnung an Leibniz und Wolff mit dem Begriff der „Vollkommenheit" der Welt. Es handelt sich um eine ontologische, nicht um eine ästhetische Bestimmung:

> „Die Vollkommenheit besteht in der Uebereinstimmung des Mannichfaltigen, nach einerley allgemeinen Regeln. [...] Die allervollkommenste Welt aber wird diejenige seyn, wo die allerhöchste Anzahl von Dingen in die allerbeste Uebereinstimmung gebracht ist, eine einzige allgemeine Hauptabsicht zu erreichen [...]. Wir werden in der natürlichen Gottesgelahrtheit erweisen, daß die itzt vorhandene Welt so beschaffen; und folglich ganz untadelich sey. [...] Da nun das Vollkommene, metaphysisch gut genennet wird: so ist auch die Welt, und alles was darinn ist, sehr gut: ja wenn sie die vollkommenste von allen möglichen Welten ist, wie wir in der natürlichen Gottesgelahrtheit zeigen werden: so wird sie auch für die allerbeste Welt zu halten seyn."[181]

Diesem umfassenden Vollkommenheitsbegriff, der „[...] die Welt, und alles was darinn ist [...]", bezeichnen soll, steht in der *Weltweisheit* die Rede von der Unvollkommenheit der Menschen gegenüber. Verstand und Wille werden als „frey" bestimmt, somit gelten die Handlungen der Menschen als die „freywilligen Wirkungen unserer Seele"[182]; als solche können sie gut oder böse sein, der Vollkommenheit zuträglich oder abträglich.[183] Dem Menschen, der zugleich Teil der Vollkommenheit der Welt und ein unvollkommenes Wesen ist, wird die Pflicht zur Vervollkommnung zugeschrieben[184]; es ist des Menschen „natürliche Verbindlichkeit", alles zu tun, „[...] was zurVollkommenheit überhaupt gereichet; und alles zu unterlassen, was zur Unvollkommenheit des menschlichen Geschlechtes gereichen könnte"[185]. Die Spannung zwischen Unvollkommenheit des Menschen und Vollkommenheit der Welt, deren Teil er ist, wird durch den Naturbegriff eher verdeckt als gelöst. „Natur" bezeichnet nun den menschlichen Antrieb zur Vollkommenheit; dieser Antrieb ist „natürliches Gesetz".

> „Der Inhalt desselben ist folgender: Thue alles das, was die Vollkommenheit bey dir und bey andern befördert; und unterlaß hingegen alles dasjenige, was dir oder andern

---

[181] Gottsched, *Weltweisheit. Theoretischer Teil*, a. a. O., S. 293, S. 295 f. (§§ 418, 426, 429). Die Pluralisierung des Begriffs „Welt" kehrt als Wolff-Zitat in der Definition der Fabel im *Versuch einer Critischen Dichtkunst* wieder: „Philosophisch könnte man sagen, sie sey ein Stücke von einer andern Welt." (*VCD I*, S. 204)

[182] Gottsched, *Erste Gründe der gesammten Weltweisheit. Praktischer Teil* [1734]. In: J. Ch. G., *Ausgewählte Werke*. Bd. 5, 2. Teil. Hrsg. von P. M. Mitchell. Berlin, New York 1983, S. 79 (§ 14).

[183] Vgl. Gottsched, *Weltweisheit. Praktischer Teil*, a. a. O., S. 81 f. (§ 19).

[184] Und die Fähigkeit dazu: Lasterhaftigkeit beruht auf einem Mangel an Einsicht; dieser aber kann bei einem vernunftbegabten Wesen aufgeholfen werden. Vgl. *Weltweisheit, Praktischer Teil*, a. a. O., S. 99 f. (§§ 57 f.). Mit dem Mangel muß dem Menschen im Rahmen der Vollkommenheitsvorstellung auch die Perfektibilität zugeschrieben werden.

[185] Gottsched, *Weltweisheit. Praktischer Teil*, a. a. O., S. 87 (§ 31).

0041672

> zur Unvollkommenheit gereichet. Diese Regel nennet man auch schlechthin, das Gesetz der Natur."[186]

Der Naturbegriff von Gottscheds *Weltweisheit*, dort in der Spannung zwischen Weltvollkommenheit und menschlicher Unvollkommenheit stehend, tritt mit dieser Spannung in die Ästhetik ein. Der primär ontologische Begriff der „Vollkommenheit" bestimmt in der *Weltweisheit* den Begriff der Schönheit, der für den *Versuch einer Critischen Dichtkunst* zentral wird; in der *Weltweisheit* erscheint er lediglich am Rand.[187]

> „Wenn vieles an einem Dinge wohl übereinstimmet, so, daß es nach einerley allgemeinen Regeln eingerichtet worden; so nennet man solch ein Ding vollkommen. Die Vollkommenheit ist also die Uebereinstimmung des Mannichfaltigen. Z. E. Eine Uhr hat viele Räder und andere Theile: aber diese alle stimmen darinn überein, daß sie durch die Umdrehung des Zeigers und durch den Glockenschlag die Zeit abtheilen und andeuten. Daher hat die Uhr eine Vollkommenheit. Wenn eine solche Vollkommenheit in die Sinne fällt, und ohne deutlich eingesehen zu werden, nur klar empfunden wird, so heißt sie eine Schönheit."[188]

Wenn Vollkommenheit im Sinn der naturgesetzlichen Ordnung und Harmonie der Welt gedacht und in diesem Sinn auf die Ästhetik übertragen wird, muß mit ihr auch die menschliche Unvollkommenheit und die sie korrigierende Moral ästhetisch umgedacht werden. Im ästhetischen Aspekt der Schönheit, die durch harmonische Ordnung bestimmt ist, treten der Begriff der kosmologisch-naturgesetzlichen und jener der menschlichen Natur deutlich auseinander; von daher ergibt sich der Zwang, die Differenz zwischen den beiden Naturbegriffen ästhetisch, nicht ontologisch zu denken und zu überbrücken. Diese ästhetische Überbrückung und Lösung des philosophischen Vollkommenheitsproblems ist die Leistung der Ästhetik des moralischen Schönheitsversprechens.

Die ästhetische Vernunft löst ihr Problem in Gottscheds vernünftiger Ästhetik theoretisch wie praktisch an spezifischem Ort. Ausgetragen wird das poetisch-poetologische Spiel um Vernunft und Natur in der Fabel. So bestimmt es der *Versuch einer Critischen Dichtkunst*. Die Fabel gibt dem zur Darstellung vorgesehenen Stoff eine Ordnung: die Textordnung. Und sie hat die Vermittlung des moralischen Lehrsatzes zu tragen. Diese Vermittlung wird in der Ordnung des Texts sichergestellt. Die Textordnung als ästhetisches Postulat steht im Zeichen

---

[186] Gottsched, *Weltweisheit. Praktischer Teil*, a. a. O., S. 88 (§ 32).

[187] Zur Abhängigkeit des Schönheitsbegriffs vom Vollkommenheitsbegriff in Gottscheds *Weltweisheit* siehe Birke, *Christian Wolffs Metaphysik und die zeitgenössische Literatur- und Musiktheorie*, a. a. O., S. 44-46. Vgl. zum objektivistisch-produktionsorientierten Aspekt der Schönheit Borjans-Heuser, *Bürgerliche Produktivität und Dichtungstheorie*, a. a. O., S. 152-156.

[188] Gottsched, *Weltweisheit, Theoretischer Teil*, a. a. O., S. 239 (§ 256). Die Bestimmung „ohne deutlich eingesehen zu werden" entspricht der Definition des Geschmacksurteils im *Versuch einer Critischen Dichtkunst* (VCD I, S. 172 f.) und in der *Weltweisheit* (*Theoretischer Teil*, a. a. O., S. 531 (§ 929).

00041672

des Schönheitsbegriffs, den das Kapitel „Vom guten Geschmacke eines Poeten" entwirft. Die kosmologisch-naturgesetzliche Ordnung, die den Schönheitsbegriff fundiert, spiegelt sich in der Textordnung, die die Nachahmung der Handlungen von Menschen, der menschlichen Natur und ihrer Zwiste, trägt und umfaßt. Aber sie spiegelt sich erst dann in der Textordnung, wenn diese auch die Vermittlung moralischer Belehrung trägt. Sie spiegelt sich erst dann, wenn die Textordnung die moralisch-ästhetische Abweichung, die in den „Handlungen der Menschen" liegt, mit dem im moralischen Lehrsatz angelegten Versprechen ihrer Behebung verknüpft. Die Textordnung muß also die funktionale Ordnung von ästhetischem Schönheitsgebot und moralischem Schönheitsversprechen verwirklichen. Dies ist bei Gottsched die Aufgabe der Fabel; in dieser Aufgabe liegt die moralische Vereinnahmung der poetischen Erfindung, die im *Versuch einer Critischen Dichtkunst* so rigoros verlangt wird. Deshalb hat das Phänomen der Abweichung sowohl einen ästhetischen wie auch einen moralischen Aspekt, wobei die moralische Abweichung ihrerseits wieder ein ästhetisches Problem darstellt.

Damit ist die Systematik der poetologischen Theorie Gottscheds in sich geschlossen. Die Theorie erscheint lückenlos systematisch: Einer ästhetischen Ordnung korrespondiert eine moralische Ordnung der Literatur; die moralische Belehrung ergänzt das ästhetische Postulat auf die Schönheit der Ordnung auch im Bereich der Nachahmung des Menschlichen hin. Literatur hat ein hohes humanistisches Ziel: die moralische Bildung des Publikums. Diesem Ziel entspricht die gediegende Schönheit des wohlgestalteten, von allem Zufälligen, Unkontrollierten gereinigten Texts. Und umgekehrt entspricht der Schönheit des Texts die moralische Absicht. Die Teile und Funktionen des literarischen Texts sind ideal auf einander abgestimmt und gewährleisten eine über jeden Zweifel erhabene ergötzende und erbauende Wirkung. Ästhetisch und moralisch unkontrollierte Abweichungen haben in der Literatur nichts zu suchen.

Dieses geschlossene poetologische System kommt nun aber, wie sich gezeigt hat, auf keineswegs systematisch strenge Weise zustande. Das System ruht nicht auf einem festen begrifflichen Fundament, es ruht überhaupt nicht, sondern verharrt in der Spannung der Begriffsfluktuationen, die es hervortreiben. Die theoretischen Leitbegriffe – Natur, Nachahmung, Ordnung – werden an unterschiedlichen Stellen der Theoriebildung unterschiedlich gebraucht; die eine Begriffsverwendung weicht von der anderen ab und umgekehrt. Es besteht eine doppelte Abweichungsbewegung etwa zwischen der Verwendung des Begriffs „Natur" als menschliche Natur und seiner Verwendung als kosmologische Natur. Keine der beiden Verwendungen dominiert die andere; jede erzeugt einen Aspekt der Theorie, und beide zusammen erzeugen die Differenz zwischen Ästhetik und Moral und zugleich den Zwang zur Überwindung dieser Differenz.[189] Die theo-

---

[189] Herrmanns am rhetorisch-moralischen *persuasio*-Auftrag der Poesie orientierte These, die „inhaltliche Enge oder Weite" des Naturbegriffs sei unwichtig, läßt sich angesichts dieses Zusammenhangs nicht halten. Vgl. Herrmann, *Naturnachahmung und Einbildungskraft*, a. a. O., S. 134: „Gegenüber der regulativen Funktion des

0041672

riebildenden Begriffe weisen eine Dehnbarkeit, Veränderbarkeit, einen Bedeutungsspielraum auf, eine digressive Beweglichkeit, wie sie die ausgearbeitete Theorie für ihr Begriffskonstrukt niemals zulassen könnte. Es findet ein Begriffspiel statt, das nicht sein dürfte, das aber die poetologische Theorie erst möglich macht. In ihrer Textlichkeit berichtet Gottscheds Poetik von etwas anderem als von rigorosen literarischen Ordnungen: Sie berichtet von der Beweglichkeit der Begriffe, von der Metaphorisierung von Konzepten, von der produktiven Destabilisierung und Instabilität von begrifflichen Zusammenhängen. Das sind Qualitäten, die nicht Gottscheds Forderungen, aber ohne weiteres einem anderen als dem Gottschedschen Verständnis der Literatur zugeschrieben werden könnten.

Darin, daß Gottscheds Theorie auf eine Weise zustande kommt, die ihren Postulaten entgegensteht, liegt ein Widerspruch, der nicht als ungenaues Denken kritisiert werden kann, weil die Fluktuation der Begriffe durchaus genau ist, indem sie nämlich ein geschlossenes System zu erzeugen vermag. Es ist vielmehr so, daß sich am Text dieser Theorie nicht nur sie selbst, sondern auch ihr Zustandekommen ablesen läßt, und daß der Aspekt des Zustandekommens auf sprachliche Beweglichkeit, auf kreative Verschiebungen der Rede hinweist. Darin, daß diese Beweglichkeit ein geschlossenes System erzeugt, liegt indessen nicht nur die Genauigkeit der Begriffsbewegung, sondern auch ein Zwang. Ein destabilisierender, flexibler Sprachgebrauch führt nicht notwendigerweise zu geschlossenen Systemen; eine Perspektive wäre denkbar, die die Begriffsbewegungen des Texts aus dem Zwang lösen würde, einem strengen Lehrgebäude zu dienen, und sie einfach beobachten würde. Was sich dann zeigen würde, wäre ein Fluktuieren von Begriffen, in dessen Verlauf verschiedene Aspekte eines Themas aufscheinen, zueinander in Beziehung treten, einander an- und widersprechen, einen diskursiven, sinnbildenden Prozeß in Gang setzen, dessen Ende nicht von vornherein geplant und abgesichert ist. Das ist ein Prozeß, der sich auch anderswo wiederfindet: im literarischen Text. Gewiß, er ist nicht zu finden in einer Lektüre, die die *Odyssee* so wahrnimmt, wie es Gottscheds Poetik beschreibt.

> „Die Odyssee begreift eine Zeit von neun und funfzig Tagen oder beynahe zween Monathen in sich, und dauret also etwas länger, als jene [d. i. die *Ilias*, A. H.]; weil der Zorn Achills, als ein Affect, unmöglich so lange dauren konnte, als eine Reise. Doch ist die Absicht des Poeten, nicht nur den Helden zu loben, sondern eben unter diesen Erzählungen seine moralische Lehren zu verstecken. Er will den Griechen beybringen: daß die Abwesenheit eines Hausvaters oder Regenten üble Folgen nach sich ziehe: seine Gegenwart aber sehr ersprießlich sey. Damit nun diese Abwesenheit nicht

---

Naturbegriffs im Dienst der persuasio ist seine inhaltliche Weite oder Enge relativ unwichtig. Was an Wunderbarem und für unsere Begriffe Über- und Außernatürlichem in seinen Geltungsbereich fällt, wurde von vielfältigen Traditionen, vorgegebenen Exempeln, gattungsgebundenen Leitbildern und Elementen des jeweils gültigen Weltbildes bestimmt. Die grundsätzliche Geltung des Mimesisgebots wird dadurch überhaupt nicht berührt."

00041672

> dem Ulysses zum Vorwurfe gereichen könnte: so hat er ihn in solche Umstände gesetzt, daß er wider seinen Willen abwesend seyn muß."[190]

Diese Lektüre ergreift anhand der *Odyssee* die Gelegenheit, die Absichten ihres Verfassers auszuforschen, den Text der Dichtung auf einen moralischen Funktionszusammenhang festzulegen und ihn auf eine einzige, dafür klare Aussage zurückzubinden. Aber die *Odyssee* muß ja nicht so gelesen werden, wie Gottsched das tut. Eine Lektüre kann statt dessen die Strömungen und Entwicklungen des Texts mitverfolgen und mitgestalten, kann Bilder erkunden, neue Hinblicke entwerfen. Lektüren von dieser Art sind nicht Sache des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst*. Seine Theorie begrüßt nicht das Fluktuieren der Sprache, sondern die festen Verhältnisse einer Aussageabsicht und ihrer Verwirklichung im literarischen Text. Von diesem Punkt her läßt sich fragen, was denn Gottscheds Poetik zur literarischen Sprache zu sagen habe. Es fällt ja auf, daß die poetische Sprache im *Versuch einer Critischen Dichtkunst* aus der Diskussion um Ästhetik und Moral herausgehalten wird. Sie wird erst im Anschluß an diese Diskussion erörtert, dann allerdings in großer Ausführlichkeit. Es scheint, als wolle Gottscheds Poetik den Eindruck erwecken, die poetische Sprache habe mit den eigentlichen ästhetischen Problemen der Literatur nichts zu schaffen; sie sei nur, nach Lösung der Probleme, im Sinn der *elocutio* jenes Instrument, mittels dessen die Vermittlung moralischer Belehrung bildreich und wohlklingend vors Publikum zu bringen sei. Aber es wird sich in der Erörterung der poetischen Sprache zeigen, daß die vorhin genannte Möglichkeit offener, sinnproduktiver Lektüren, gegen den Normierungsanspruch des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst*, sich in diesem abzeichnet.

Bevor die Gottschedsche Konzeption der poetischen Sprache untersucht wird, soll aber die aufgezeigte theoretische Konsistenz der Ästhetik des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst* am nachahmungstheoretischen Begriff des Wahrscheinlichen, wie er vor allem im Kapitel „Von der Wahrscheinlichkeit in der Poesie" entwickelt wird, überprüft werden. Es sind die digressiven Bewegungen dieses Begriffs, die den Kontext für die ihrerseits spannungsreichen Ausführungen zur poetischen Sprache bilden.

Bedingungen der Wahrscheinlichkeit

Wenn Gottscheds poetologisches System überhaupt einen Ort für das Phänomen der Abweichung in der Poesie offenläßt, liegt dieser Ort in der Kategorie der „Wahrscheinlichkeit". Der Raum des Wahrscheinlichen eröffnet per definitionem

---

[190] *VCD II*, S. 282 f. Die Vorstellung, Homer habe die vierundzwanzig Gesänge der *Odyssee* verfaßt, um einzig eine Belehrung von derart erschreckender Banalität unter die Leute zu bringen, illustriert einmal mehr das schwierige Verhältnis, das der *Versuch einer Critischen Dichtkunst* zu den Gestaltungs- und Stoffmöglichkeiten der Fabel unterhält.

041672

eine gewisse Bewegungsfreiheit für poetische Einfälle: Ein Dargestelltes kann von der gestrengen „Nachahmung der Natur" abweichen, kann den Begriff der Nachahmung differenzieren und strapazieren. Die im Namen der Wahrscheinlichkeit erlaubte Abweichung findet als Moment der Fabel statt, kann also auch die Textordnung affizieren, und ebenso kann sie die moralische Leistung der Fabel tangieren. Damit ist „Wahrscheinlichkeit" als Ort möglicher poetischer Abweichung in den Horizont des gesamten Theoriegebäudes gestellt, das in Gottscheds Poetik aus der Doppeldeutigkeit des Naturbegriffs und damit aus dem prekären Verhältnis zwischen ästhetischer und moralischer Bestimmung der Literatur konstruiert ist. Nachdem die Doppeldeutigkeit des Naturbegriffs samt ihrer Bedeutung für das poetologische System erwiesen ist, stellt sich nun die Frage, auf welche Weise sich das Phänomen der Abweichung unter dem Aspekt der „Wahrscheinlichkeit" auf den doppelten Begriff von Natur beziehen läßt.

Die Erörterung der „Wahrscheinlichkeit" wird nicht unmittelbar an das poetologische Kernstück des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst* – die Bestimmung der Fabel als ästhetisch-moralisches Zentrum der Literatur im Kapitel „Von den dreyen Gattungen der poetischen Nachahmung, und insonderheit von der Fabel" – angeschlossen. Als eine Art Überleitung fungiert das Kapitel „Von dem Wunderbaren in der Poesie"[191]. Das „Wunderbare" wird in diesem Kapitel aus dem Gesichtspunkt der Wirkung als Moment der Abweichung vom „Gemeine[n] und Alltägliche[n]"[192] eingeführt.

> „Im ersten Hauptstücke ist schon beyläufig gedacht worden, daß sichs die ältesten Dichter hätten angelegen seyn lassen, sich bey dem einfältigen Haufen ein Ansehen zu erwerben, und von ihm bewundert zu werden. Nun bewundert man nichts Gemeines und Alltägliches, sondern lauter neue, seltsame und vortreffliche Sachen. Daher mußten auch die Poeten auf etwas Ungemeines denken, dadurch sie die Leute an sich ziehen, einnehmen und gleichsam bezaubern könnten. In den ältesten Zeiten nun, war dieses eben nicht zu schwer. Den unwissenden Leuten war alles, was man ihnen vorsingen oder sagen konnte, sehr neu und seltsam: denn sie hatten noch nichts bessers gesehen oder gehört. Allein in den folgenden Zeiten hat es den Dichtern mehr Mühe gemacht. Je aufgeklärter die Zeiten wurden, desto schwerer ward es auch, das Wunderbare zu erfinden, und die Aufmerksamkeit dadurch zu gewinnen."[193]

Damit ist das „Wunderbare" als eine historisch wandelbare Abweichung bestimmt, der für eine am Gewohnten orientierte Wahrnehmung der Schein des nicht Naturgemäßen, der Distanz zur nachzuahmenden „Natur" eigen ist.[194]

---

191 *VCD I*, S. 225-253.

192 *VCD I*, S. 225.

193 *VCD I*, S. 225. Interessant ist, nebenbei gesagt, der Wechsel des Gegenstands der Bewunderung vom ersten zum zweiten Satz. Dabei wird einmal mehr das Schwanken zwischen ästhetischer und außerästhetischer Begründung für ein poetologisches Moment sichtbar, und damit das Schwanken in der Frage, ob Literatur Mittel oder Zweck sei.

194 Zur Produktion von solchem Schein vor dem Hintergrund der zeitgenössischen, insbesondere naturwissenschaftlichen Rationalisierung siehe auch *Borjans-Heuser,*

00041672

Das Kapitel unterscheidet drei Bereiche, in denen das Wunderbare auftreten kann: den Bereich der Götter und Geister, den der Menschen und den der Tiere und der leblosen Dinge. Im Bereich der Götter findet sich das Wunderbare zum einen in der Schilderung göttlichen Eingreifens in menschliches Geschehen, zum andern in der Anrufung der Musen; diese gehört zur rhetorischen Figur der *aversio*, die eine Form der *digressio* ist.[195] Im Bereich des Menschlichen findet sich das Wunderbare einerseits in der Größe der dargestellten Figuren: „Da nun die Poesie das Wundersame liebet, so beschäfftiget sie sich auch nur mit lauter außerordentlichen Leuten, die es entweder im Guten oder Bösen aufs höchste gebracht haben."[196] Andererseits geht es um die Größe der gezeigten Affekte; hier ist besonders auf die Gefahr der „ausschweifende[n]" Übertreibung hinzuweisen:

> „Das Wunderbare muß noch allezeit in den Schranken der Natur bleiben und nicht zu hoch steigen. Was ist gemeiner, als daß man in Romanen, in Schauspielen und andern verliebten Gedichten die Buhler, so rasend abbildet, daß sie sich alle Augenblick erhenken, erstechen und ersäufen wollen? Was ist aber nicht auch ausschweifender als dieses?"[197]

Zudem spielt das Wunderbare im Bereich des Menschlichen eine Rolle in den „Glücks- und Unglücksfällen"[198], in den unerhörten Ereignissen und Taten. Schließlich geht es beim dritten Bereich des Wunderbaren, jenem der Tiere und unbelebten Gegenstände, um neu erfundene Lebewesen[199], um das Ausmaß, in dem Tiere und Dinge zu Ausmalungszwecken aufgeboten werden[200], um den Sternglauben und um die Darstellung gewaltiger Naturereignisse. In jedem Fall gilt: „Nur die Natur und Vernunft muß, wie allenthalben, also auch hier, nicht aus den Augen gesetzet werden."[201] Der Umgang mit dem Wunderbaren ist dann gelungen, wenn es das Natürliche nicht verläßt, sondern mit ihm vermittelt wird. Das ist auf zweierlei Arten möglich.

Bürgerliche Produktivität und Dichtungstheorie, a. a. O., S. 214-219. Die massivste Kritik an vernünftig nicht vertretbarem Wunderbarem übt Gottscheds Poetik an der Oper: *VCD II*, S. 361-387, v . a. S. 365-367.

195 Vgl. Heinrich Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik. Eine Einführung für Studierende der klassischen, romanischen, englischen und deutschen Philologie*. 5. Aufl. München 1976, S. 142-145 (§§ 431-443; v. a. § 442).

196 *VCD I*, S. 244. Es im Bösen aufs Höchste zu bringen, kann wohl nicht als Beitrag zur Ordnung der schönen Harmonie gelten.

197 *VCD I*, S. 246.

198 *VCD I*, S. 249.

199 „Neue Gattungen von Thieren zu dichten, ist wohl kaum erlaubt, weil es doch nur Chimären werden könnten, die in einem bekannten Lande keinem glaublich vorkämen." *VCD I*, S. 250.

200 „Deswegen aber will ich nicht sagen, daß ein Poet immer mit Gold und Perlen, Rubinen und Diamanten um sich werfen; lauter Adler und Löwen, Panther und Tyger bey sich führen, lauter Jasmin, Nelken und Zibeth streuen, lauter Ambrosin und Nectar auftragen, oder sonst alle Kostbarkeiten Indiens verschwenden solle." *VCD I*, S. 251.

201 *VCD I*, S. 245.

041672

> „Ungewöhnliche Witterungen, Schiffbrüche, fruchtbare und unfruchtbare Jahre, pestilenzialische Seuchen, Feuersbrünste, Verheerungen des Krieges, hohe Gebirge, schöne Thäler voller Dörfer und Heerden, u. d. gl. sind freylich sehr wunderbar, wenn sie nur natürlich beschrieben werden. Das ist aber die Kunst!“[202]

Das Wunderbare auf natürliche Weise darstellen, ist „die Kunst“. Aber Kunst kommt auch zustande, wenn Wunderbares und Natürliches umgekehrt verknüpft werden:

> „Von den alten, ist Homer sonderlich darinn zu loben, daß er auch den natürlichsten Dingen, durch seine Beschreibungen ein wunderbares Ansehn zu geben gewußt, worinn Virgil und Ovidius, ihm ziemlich gut nachgefolget sind. Diesen Meistern muß man die Kunst ablernen.“[203]

Wunderbares auf natürliche Weise darstellen oder aber Natürliches auf wunderbare Weise: auf beide Arten entsteht „Kunst“. Das Wunderbare liegt, rhetorisch gesprochen, entweder in den *res* oder in den *verba*; es ist jeweils mit der komplementären Qualität des Natürlichen zu vermitteln, damit das Wunderbare „in den Schranken der Natur“[204] bleibt; prüfende Instanz der Vermittlung ist die Vernunft.[205] Ein natürliches Wunderbares oder ein wunderbares Natürliches ist das eigentliche Anliegen der Erörterung des Wunderbaren im *Versuch einer Critischen Dichtkunst*. „Natürlich“ ist das, was der Vernunft natürlich erscheint: die äußere und innere Natur, das lenkende Eingreifen der Götter (da das Eingreifen zu ihrem Begriff gehört). Was aber der Vernunft entspricht, ist ihr nicht außergewöhnlich, sondern gewöhnlich. Die Vermittlung von Wunderbarem und Natürlichem läßt sich, zugespitzt formuliert, als Herstellung von außergewöhnlichem Gewöhnlichem oder aber von gewöhnlichem Außergewöhnlichem beschreiben. Es soll immer ein Moment des Nichtwunderbaren, des Bekannten, ein Moment der Sicherheit durch Wiedererkennen existieren, durch welches das Wunderbare,

---

202 *VCD I*, S. 253.

203 *VCD I*, S. 253.

204 *VCD I*, S. 246.

205 Bodmers und Breitingers Einwand gegen die Vernunftdominanz im Namen der Einbildungskraft setzt hier an; dazu eine der Kernstellen aus Breitingers *Critischer Dichtkunst*: „Man muß also das Wahre des Verstandes und das Wahre der Einbildung wohl unterscheiden; es kan dem Verstand etwas falsch zu seyn düncken, das die Einbildung für wahr annimmt: Hingegen kan der Verstand etwas für wahr erkennen, welches der Phantasie als ungläublich vorkömmt; und darum ist gewiß, daß das Falsche bisweilen wahrscheinlicher ist, als das Wahre. Das Wahre des Verstandes gehöret für die Weltweißheit, hingegen eignet der Poet sich das Wahre der Einbildung zu; daher hat Aristoteles im fünf und zwanzigsten Cap. der Poetick gesagt: ‚Der Poet muß die unmöglichen Dinge, wenn solche nur wahrscheinlich sind, denen möglichen, die bey ihrer Möglichkeit ungläublich sind, vorziehen.‘“ Johann Jakob Breitinger, *Critische Dichtkunst*. Zitiert nach: Johann Jakob Bodmer, Johann Jakob Breitinger, *Schriften zur Literatur*. Hrsg. von Volker Meid. Stuttgart 1980, S. 142. Einen kurzen Überblick über den Streit zwischen Gottsched und den Schweizern und den Folgekämpfen gibt Rieck, *Johann Christoph Gottsched*, a. a. O., S. 197-199.

00041672

das Neue, Ungewohnte, in Schranken gehalten wird. Dafür garantiert die Vernunft, und sie stellt durch ihre Anwesenheit zugleich sicher, daß stets der eigentlich vernunftgemäße Zweck der Literatur, die moralische Belehrung, dem Wunderbaren zugesellt – und vorgeordnet – sei. „Da nun die Poesie das Wunderbare liebet [...]“[206], da aber die Absicht, die der *Versuch einer Critischen Dichtkunst* der Literatur zuschreibt, nicht im Wunderbaren, sondern in der moralischen Belehrung liegt, der das Wunderbare lediglich als Mittel zum Zweck gilt, ist dessen Beschränkung unerläßlich.

> „An sich selbst aber ist dergleichen Mittel, die Leute aufmerksam zu machen, ganz erlaubt: wenn man nur den Endzweck hat, sie bey der Belustigung zu bessern und zu lehren.“[207]

Der Name für die Schranke, die dem Wunderbaren gesetzt wird, ist „Wahrscheinlichkeit“. Sie ist aber zugleich der Name für den Spielraum, dem es seine Möglichkeit verdankt. Jene Qualität des „Wunderbaren“, die dieses für eine am Gewöhnlichen ausgerichtete Wahrnehmung „wunderbar“ macht, nämlich das „Ungemeine“, steht innerhalb des Wahrscheinlichen und hat die Neigung, an dessen Grenzen zu gehen; darin weist das Kapitel „Von dem Wunderbaren in der Poesie“ auf die Problematik der Wahrscheinlichkeit voraus. Das „Wunderbare“ wird aber nicht primär nachahmungstheoretisch als besondere Eigenschaft einer Darstellung beschrieben; es wird nicht mit dem als objektiv postulierten, durch Vernunft prüfbaren Ähnlichkeitsverhältnis der Nachahmung zur nachgeahmten „Natur“ verbunden, sondern begrifflich an subjektive Rezeptionsbedingungen geknüpft: es soll „die Leute [...] einnehmen und gleichsam bezaubern [...]“.[208] Die nachahmungstheoretische Problematik der „Wahrscheinlichkeit“ bleibt denn auch im Kapitel über das „Wunderbare“ ausgespart. Die wirkungsästhetische Orientierung des Kapitels über das „Wunderbare“[209] präsentiert dieses als nachahmungstheoretisch unbedenkliches Instrument der Rezeptionslenkung, obwohl das „Wunderbare“ sich als Teil des nachahmungstheoretischen Problems nicht auf den Status eines wirkungsträchtigen Mittels reduzieren läßt. Diese Verharmlosung kann ihrerseits eine rezeptionslenkende Funktion ausüben: Das Kapitel über das „Wunderbare“ tendiert dazu, die Rezeption von Gottscheds Poetik auf eine theoretisch unproblematische Auseinandersetzung mit der „Wahrscheinlichkeit“ einzustimmen: so, als sei „Wahrscheinlichkeit“ eine

---

206 *VCD I*, S. 244.
207 *VCD I*, S. 225.
208 *VCD I*, S. 225
209 Rieck, *Johann Christoph Gottsched*, a. a. O., S. 195, weist darauf hin, daß es die Orientierung des Begriffs des Wunderbaren an der Produktion und Wirkung von Literatur ist, die dazu geführt hat, daß das Wunderbare bei der Auseinandersetzung mit Bodmer und Breitinger eine zentrale Rolle spielt; die produktions- und wirkungsästhetisch orientierte Poetik Gottscheds sieht sich durch die poetischen Möglichkeiten des Wunderbaren in ihrem Kern gefährdet.

041672

Kategorie, deren theoretische Auswirkungen leicht in den Griff zu bekommen seien. Sie wären in den Griff zu bekommen, wenn die Kategorie „Wahrscheinlichkeit" innerhalb der Nachahmungstheorie den Freiraum der poetischen Erfindung nicht nur bezeichnen würde, sondern ihn auch ohne weiteres zu begrenzen und zu kontrollieren imstande wäre. Tatsächlich ist aber die Kategorie der „Wahrscheinlichkeit" dazu angetan, dem geschlossenen poetologischen System von Fabel und Moral, das im Kapitel „Von den dreyen Gattungen der poetischen Nachahmung, und insonderheit von der Fabel" konstruiert wird, die begriffliche Grundlage zu entziehen.

Das Kapitel über das Wunderbare wie das Kapitel über die Wahrscheinlichkeit beziehen sich auf die „Nachahmung der Natur"; das Kapitel über das Wunderbare tut dies indirekt, nämlich über den Aspekt der Rezeption, das Kapitel über die Wahrscheinlichkeit direkt, indem „Wahrscheinlichkeit" als nachahmungstheoretische Kategorie erörtert wird. Im Kapitel über das Wunderbare scheint der Begriff „Natur" nicht in dem Zwiespalt zwischen Kosmologie und Menschennatur zu stecken, der im vorangegangenen Kapitel die poetologische Konstruktion des Verhältnisses von Ästhetik und Moral bestimmt hat. „Natur" ist hier pragmatisch weit gefaßt; solange das Wunderbare nicht widersinnig erscheint, bleibt es gewissermaßen „natürlich" vorstellbar. Derselbe weite Naturbegriff scheint auch das Kapitel über die Wahrscheinlichkeit zu prägen; dort ist weder vom Anspruch auf die Schönheit der kosmologisch verstandenen Natur noch von einer – moralisch zu gestaltenden – Begrenzung auf die Verhältnisse der Menschennatur die Rede. Damit halten sich die beiden Kapitel aus der Spannung zwischen Ästhetik und Moral scheinbar heraus; das erste, indem es wirkungspraktische Fragen erörtert, das zweite, indem es das Problem der Wahrscheinlichkeit zwar theoretisch abhandelt, es aber von dem ästhetischen Kernproblem des Kapitels „Von den dreyen Gattungen der poetischen Nachahmung, und insonderheit von der Fabel" beharrlich fernhält. Auch in der Hinsicht auf den Gebrauch des Naturbegriffs bildet demnach das Kapitel über das Wunderbare eine Überleitung und Vorbereitung auf das Kapitel über die Wahrscheinlichkeit.

Mit dem Rückzug des Naturbegriffs von den polarisierten Positionen der naturgesetzlichen Kosmologie und der Menschennatur in ein pragmatisches Mittelfeld ist aber das ästhetische Problem, das durch die Polarisierung entstand, nicht ohne weiteres zurückgelassen; vielmehr kann und muß die Frage nach dem ästhetischen Problem in dem Kapitel über die Wahrscheinlichkeit neu gestellt werden, da das Problem innerhalb der nachahmungstheoretischen Erörterung des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst* auftritt, zu der der Begriff der Wahrscheinlichkeit unabdingbar gehört. Das Verhältnis zwischen kosmologischer Natur und Menschennatur und die daraus konstruierte Ästhetik wird deshalb nun auf das Kapitel über die Wahrscheinlichkeit angewendet; diese Anwendung folgt der Systematik von Gottscheds Poetik, verfolgt aber auch deren textliche Bedingungen weiter.

00041672

Das Kapitel „Von der Wahrscheinlichkeit in der Poesie“[210] besteht aus einer kurzen theoretischen Erörterung und aus einer langen Reihe ausführlich geschilderter und kritisierter Verstöße gegen das Wahrscheinlichkeitsgebot. Am Anfang steht, im Rückblick auf das Wunderbare, eine Definition der Wahrscheinlichkeit.[211]

> „Aus dem vorigen Capitel wird man zur Gnüge ersehen haben, daß das Wunderbare in der Dichtkunst nicht ohne Unterscheid statt findet: Es muß auch glaublich herauskommen, und zu dem Ende weder unmöglich noch widersinnisch aussehen. Daher kömmt es denn, daß man auch im Dichten eine Wahrscheinlichkeit beobachten muß, ohne welche eine Fabel, Beschreibung, oder was es sonst ist, nur ungereimt und lächerlich seyn würde. Ich verstehe nämlich durch die poetische Wahrscheinlichkeit nichts anders, als die Aehnlichkeit des Erdichteten, mit dem, was wirklich zu geschehen pflegt; oder die Uebereinstimmung der Fabel mit der Natur.“[212]

Was hier in den Grundkategorien der Nachahmungstheorie eindeutig festgestellt scheint, kann nach den Komplikationen des Fabelkapitels nicht mehr eindeutig sein. Die Rede von der „Uebereinstimmung der Fabel mit der Natur“ verweist auf den doppelten Begriff von „Natur“, der zur Ästhetik des moralischen Schönheitsversprechens geführt hat. Es stellt sich die Frage, ob die Kategorie „Wahrscheinlichkeit“ sich auf den Begriff der menschlichen Natur oder auf jenen der kosmologischen Natur oder gar auf beide zugleich beziehe. Kann eine Nachahmung nur dann Wahrscheinlichkeit beanspruchen, wenn sie dem Gebot der in Analogie zur kosmischen Harmonie der Naturgesetze vorgestellten Schönheit ebenso folgt wie dem Gebot, menschliche Natur darzustellen, und wenn sie diese beiden Forderungen vereint, indem sie die Darstellung des Menschlichen mit dem Schönheitsversprechen eines moralischen Lehrsatzes versieht? Dies wäre der Wahrscheinlichkeitsbegriff, der gelten müßte, wenn die Kategorie der Wahrscheinlichkeit die Ästhetik des moralischen Schönheitsversprechens stützen können sollte. In diesem Wahrscheinlichkeitsbegriff würde nicht nur die Ähnlichkeit der Nachahmung eine Rolle spielen, sondern auch die Textordnung als Ort, der das Moment der Schönheit formal vertritt.[213] Daß das Moment der Textordnung

---

210 *VCD I*, S. 255-282.

211 Zur Verknüpfung eines subjektiven („Glaublichkeit“) und eines objektiven („Möglichkeit“) Aspekts der poetischen Wahrscheinlichkeit siehe Gerken, *Die sprachtheoretische Differenz zwischen Gottsched und Gellert*, a. a. O., S. 61-78. Gerken weist auch auf die (bei ihr ständespezifisch gesehene) Nachahmung sprachlicher Art hin: „Ein Bauer spricht wie ein Bauer, und ein Edelmann spricht wie ein Edelmann.“ (S. 64)

212 *VCD I*, S. 255.

213 Damit läßt sich die Bestimmung des Ähnlichkeitsbegriffs in Gottscheds *Weltweisheit*, die den Begriff der Ordnung verwendet, auch auf die Ordnung des Texts beziehen. „Wo Vollkommenheit ist, da sind auch Regeln; die Regeln aber entstehen aus den gleichförmigen Bestimmungen der Dinge, welche sich auf die Ähnlichkeit gründen. Wo aber Ähnlichkeit unter demjenigen ist, was vorhergehet und was nachfolget, oder neben einander ist, da ist Ordnung.“ Gottsched, *Erste Gründe der gesammten Weltweisheit. Theoretischer Teil*, a. a. O., S. 295 f.

041672

in der Begriffsbestimmung eine Rolle spielt, zeigt sich mittelbar anhand eines Zitats, in dessen Deutung dieses Moment zwar unterdrückt wird, aber dennoch sichtbar bleibt.

Zur Bestätigung der Definition von Wahrscheinlichkeit als „Uebereinstimmung der Fabel mit der Natur" rekurriert Gottscheds Poetik auf die Anfangspassage von Horaz' Poetik. Dort wird das Bild eines Machwerks ohne inneren Zusammenhang gezeichnet:

„Humano capiti cervicem pictor equinam
iungere si velit et varias inducere plumas
undique conlatis membris, ut turpiter atrum
desinat in piscem mulier formosa superne,
spectatum admissi risum teneatis, amici?

credite, Pisones, isti tabulae fore librum
persimilem, cuius, velut aegri somnia, vanae
fingentur species, ut nec pes nec caput uni
reddatur formae. ‚pictoribus atque poetis
quidlibet audendi semper fuit aequa potestas.'
scimus, et hanc veniam petimusque damusque vicissim;
sed non ut placidis coeant inmitia, non ut
serpentes avibus geminentur, tigribus agni."

„Ein Menschenhaupt mit Pferdes Hals und Nacken: denkt euch, so schüfe es die Laune eines Malers; dann trüge er buntes Gefieder auf, liehe aus allen Arten die Glieder zusammen; zu unterst wär's ein häßlich grauer Fisch, und war doch oben als ein schönes Weib begonnen. Denkt euch, ihr Freunde wärt zur Schau geladen: würdet ihr euch des Lachens erwehren?

Im Ernst, ihr Lieben vom Hause Piso, solchem Gemälde sprechend ähnlich wird ein Schriftwerk aussehn, das wie ein Kranker im Fiebertraum unwirkliche Einzelglieder reiht, wo dann nicht Kopf, nicht Fuß zur Einheit, zur Gestalt sich fügen will. ‚Doch war ja Malern wie Dichtern immer schon das denkbar Kühnste verstattet.' Ganz recht; und diese Freiheit erbitten wir, vergönnen wir uns wechselseitig; doch nicht die Freiheit, Zahmes mit Wildem zu gesellen, Schlangen mit Vögeln zu paaren und Lämmer mit Tigern."[214]

In Gottscheds Lektüre dieser Passage geht der metaphorische Charakter von Horaz' Beschreibung verloren: Gottscheds Poetik argumentiert so, als gehe es bei Horaz darum, daß ein Dichter ein Fabelwesen mit Menschenkopf, Vogelleib und Fischschwanz erfinde; eine solche Erfindung widerspräche dann dem Gebot der Wahrscheinlichkeit. Tatsächlich handelt die Horaz-Passage von der Zusammensetzung unpassender Teile zu einem Textganzen, also vom Problem der Textordnung. In Gottscheds eigener Übersetzung des Horaz, dem *Versuch einer Critischen Dichtkunst* vorangestellt, findet sich dieses Problem explizit benannt:

---

[214] Horaz, *De arte poetica*. In: *Sämtliche Werke*. Lateinisch und Deutsch. München 1964. *Sermones et Epistulae* übersetzt und zus. mit Hans Färber bearbeitet von Wilhelm Schöne. S. 134, S. 135.

00041672

„Indessen glaubet mir, ihr trefflichen Pisonen,
Dafern mein Wort was gilt: daß eine tolle Schrift,
Wo weder Haupt noch Schwanz geschickt zusammen trifft,
Und nicht mehr Ordnung herrscht, als wenn ein Kranker träumet,
Sich unvergleichlich wohl zu solchem Bilde reimet."[215]

Bei Horaz folgt auf die oben zitierte Stelle ein Beispiel zur Verwirrung der Textordnung („[...] sed nunc non erat his locus."[216]). Bei Gottsched hingegen führt die zitierte Stelle nicht zur Frage der Textordnung, sondern, im Sinn einer ‚buchstäblichen' Lektüre Horaz', zur Frage, ob sprechende Bäume und menschlich handelnde Tiere als glaubhaft gelten könnten. Gleichwohl ist hier über den Verweis auf Horaz ein Beziehung zwischen Wahrscheinlichkeit und Textordnung gebildet, und der Zusammenhang zwischen der Nachahmung textexterner Gegenstände und der textinternen Ordnung der Darstellung ist hergestellt, der im Kapitel über die Nachahmung und die Fabel sichtbar geworden ist. Der Nachahmungsaspekt betrifft die Ähnlichkeit des im Text Dargestellten mit dem außerhalb des Textes Gefundenen oder Vorgestellten; der Ordnungsaspekt betrifft die geforderte textinterne Schönheit der Darstellung, der sich die Nachahmung unterzuordnen hat, und zugleich die Aufgabe der Darstellung, moralische Belehrung zu tragen und zu vermitteln. Damit ist die in der Fabel situierte Doppelheit von ästhetischem Schönheitspostulat und moralischem Schönheitsversprechen in die Wahrscheinlichkeitsfrage eingewandert. Wahrscheinlichkeit kann nun nicht mehr nur eine Frage der Nachahmung sein; sie ist auch eine Frage der Textordnung und Textgestalt, die Schönheit und Moral verknüpft.[217]

Das Wahrscheinlichkeitskapitel befaßt sich indessen nicht explizit mit diesem Zusammenhang. Weder von kosmologisch-naturgesetzlich orientierter Schönheit noch von moralischen Lehrsätzen ist in diesem Kapitel die Rede. Es operiert auch nicht mit dem streng gefaßten doppelten Naturbegriff des Fabelkapitels; vielmehr geht es, wie das vorangehende Kapitel über das Wunderbare, von einem weit gefaßten Begriff von Natur aus, in dem alles, was der prüfenden Vernunft als möglich erscheint, seinen Platz hat. Das Kapitel tut so, als gehe es jetzt, nachdem die Ästhetik des moralischen Lehrsatzes etabliert ist, nur noch um praktische Fragen der poetischen Darstellung und ihrer Glaubhaftigkeit. Die Wahrscheinlichkeitsfrage ist aber nicht einfach ein praktisches Problem innerhalb der etablierten Ästhetik; sie ist vielmehr dazu angetan, deren Grundfesten zu erschüttern.

Das Kapitel führt nämlich eine Unterscheidung am Wahrscheinlichkeitsbegriff ein, die weitreichender kaum sein könnte. Im Fabelkapitel waren die Fabeln in „unglaubliche, glaubliche und vermischte"[218] eingeteilt worden. Zu den „unglaub-

---

215 *VCD I*, S. 38.
216 Horaz, *De arte poetica*, a. a. O., S. 230.
217 Rhetorisch gesprochen, erfaßt das Wahrscheinlichkeitspostulat also nicht nur die *inventio*, sondern auch die *dispositio*.
218 *VCD I*, S. 205.

0041672

liche[n]" gehören insbesondere die Tierfabeln. Diese scheinen dem Wahrscheinlichkeitsgebot zu widersprechen, da die sprechenden Tiere und Pflanzen in der wirklichen Welt keine Entsprechung finden.

> „Soll nun die Wahrscheinlichkeit in allen Gedichten herrschen, so wird man etwa sprechen: so müssen ja alle diese thierische Begebenheiten ganz verworfen und aus der Poesie verbannet werden. Allein man muß hier die poetische Wahrscheinlichkeit in eine unbedingte und eine bedingte Wahrscheinlichkeit abtheilen."[219]

Die „unbedingte" Wahrscheinlichkeit orientiert sich an der wirklichen, natürlichen und historischen Welt; „unbedingte" Wahrscheinlichkeit kommt der Tierfabel folglich nicht zu. Die „bedingte" oder „hypothetische" Wahrscheinlichkeit orientiert sich nicht an der wirklichen Welt, sondern an den immanenten Bedingungen einer Fabel und verlangt nichts weiter, als daß eine Fabel in sich selbst nicht widersprüchlich sei, das heißt: nicht in Widerspruch zu den in ihr gesetzten Bedingungen geraten dürfe.

> „Deswegen aber kann man doch diesen Fabeln die hypothetische Wahrscheinlichkeit nicht absprechen, die unter gewissen Umständen dennoch statt hat, wenn gleich so schlechterdings keine vorhanden wäre. Daß z. E. die Bäume sich einen König wählen können, das ist an sich selbst, in dieser Welt, weder möglich noch wahrscheinlich: gleichwohl macht dort im Buche der Richter Jotham eine schöne Fabel daraus, der es an ihrer hypothetischen Wahrscheinlichkeit nicht im geringsten mangelt. Denn man darf nur die einzige Bedingung zum voraus setzen, daß die Bäume etwa in einer andern Welt Verstand und eine Sprache haben: so geht alles übrige sehr wohl an. [...] Hier ist also nichts Widersprechendes in der Begebenheit, folglich auch nichts Unwahrscheinliches."[220]

Im Konzept der bedingten Wahrscheinlichkeit wird der Fabelerfindung nicht durch die Welt, in der die menschlichen Handlungen stattfinden, ein nachahmungsbestimmender Rahmen gesetzt. Einen Rahmen erhält die Fabelerfindung aber gleichwohl. Statt daß die Wirklichkeit der menschlichen Handlungen zum Maßstab der Nachahmung genommen wird, wie dies beim Konzept der unbedingten Wahrscheinlichkeit der Fall ist, sind es im Konzept der bedingten Wahrscheinlichkeit andere Erfindungen, also andere Fabeln:

> „Ueberhaupt ist von der Wahrscheinlichkeit dieses anzumerken, daß oft eine Sache, die an sich unglaublich und unmöglich aussieht, durch den Zusammenhang mit andern Begebenheiten, und unter gewissen Umständen nicht nur möglich, sondern auch wahrscheinlich und glaublich werden könne. Dahin gehören, zum Exempel, viele Fabeln, wo die Götter oder andre Geister darzwischen kommen."[221]

Diese Stelle geht auf eine Passage im Kapitel über die Nachahmung und die Fabel zurück, die die Legitimierung von Fabeln durch Fabeln – statt durch Wirklichkeit – noch deutlicher macht. Dort ist im Zug der Erörterung der „unglaublichen

---

219 *VCD I*, S. 256.
220 *VCD I*, S. 256 f.
221 *VCD I*, S. 258.

00041672

Fabeln" von der fraglichen Wahrscheinlichkeit sprechender Bäume und Tiere die Rede:

> „Und hier ist es nicht zu leugnen, daß in der gegenwärtigen Verknüpfung der Dinge nicht leicht was zu ersinnen ist, dadurch die Sprache der Bäume, oder der Thiere wahrscheinlich wird. Allein einem Poeten ist es erlaubt, eine Fabel durch die andre wahrscheinlich zu machen; und er darf also nur überhaupt dichten: Es sey einmal eine Zeit gewesen, da alle Pflanzen und Thiere hätten reden können. Setzt man dieses zum voraus; so läßt sich hernach alles übrige hören."[222]

Die Erlaubnis, „[...] eine Fabel durch die andre wahrscheinlich zu machen [...]", ersetzt das Nachahmungsgebot durch den Freiraum der innerliterarischen Kombination von poetischen Einfällen. Die eine Fabel schafft den Horizont, die andere erzählt die Handlung; beispielsweise besagt die Horizontfabel, es habe eine Zeit gegeben, da die Tiere reden konnten; sie verleiht der Handlungsfabel, die die eigentliche Tiergeschichte erzählt, bedingte Wahrscheinlichkeit.[223] Ähnlich ließe sich aber in jedem Fall verfahren: Es gab eine Zeit, da die Götter dem Menschen mit Rat und Tat und Eingriffen in den Lauf der Dinge beistanden; es gab eine Zeit, da der Mond bewohnt war und da auf dem Mond in Gläsern der Verstand jener Menschen aufbewahrt wurde, die ihn verloren hatten.[224] Kriterien der Ausgrenzung sind in dieser Konzeption nicht zu finden:

> „Dem Dichter nun, stehen alle mögliche Welten zu Diensten. Er schränket seinen Witz also nicht in den Lauf der wirklich vorhandenen Natur ein. Seine Einbildungskraft, führet ihn auch in das Reich der übrigen Möglichkeiten, die der itzigen Einrichtung nach, für unnatürlich gehalten werden."[225]

„Möglich" sollen die Erfindungen sein, aber was heißt das, wenn der Erfindung „anderer Welten" einmal das Tor geöffnet wird? Im Kapitel über das Wunderbare, bei der Erörterung der Möglichkeiten, Götter in die dargestellte Handlung eingreifen zu lassen, heißt es:

> „Die göttliche Macht erstreckt sich auf alles Mögliche; aber auf nichts Unmögliches: daher muß man sich nicht auf sie beruffen, seine ungereimte Einfälle zu rechtfertigen."[226]

Was aber „möglich" und was „unmöglich" sei, bleibt offen. Weshalb sollen etwa sprechende Bäume „unter gewissen Umständen" möglich sein, hingegen nicht

---

222 *VCD I*, S. 207.

223 Ebenso *VCD I*, S. 256.

224 In großer Ausführlichkeit erzählt Gottsched Szenen aus Ariosts *Rasendem Roland*; die genannte – von Gottsched als unwahrscheinlich zurückgewiesene – Stelle schildert die Mondfahrt des Ritters Astolph. *VCD I*, S. 267 f.

225 *VCD I*, S. 206.

226 *VCD I*, S. 236. Danach wird Homers Beschreibung des Schildes kritisiert, den Hephaistos für Achilles herstellt und der eine übergroße Menge von Bildschmuck aufweist; die ornamentalen Figuren seien sogar beweglich – als ob es nicht gerade die Beschreibung wäre, die sie verlebendigen würde. *VCD I*, S. 236 f. und *VCD I*, S. 259 (*Ilias* 18, 478-607).

041672

„[...] Dreyfüße oder Stühle, die von sich selbst in die Versammlung der Götter spazieren", oder „[...] goldene Bildseulen, die nicht nur reden, sondern NB. auch denken können", zumal wenn sie von einem Gott hergestellt worden sind?[227] Gottscheds Poetik läßt das eine gelten, lehnt das andere dagegen ab. Ein Kriterium für diese Unterscheidung wird nicht genannt; es kann nicht genannt werden: Wenn das Gebot der „bedingten" Wahrscheinlichkeit lediglich durch innere Widerspruchsfreiheit bestimmt ist, fehlt ihr jedes Kriterium für die Ausgrenzung bestimmter Gegenstände und Erfindungen der Fabel. Wenn es einzig um innere Widerspruchsfreiheit geht, ist jede beliebige „andere Welt" als Gegenstand literarischer Darstellung denkbar. Das formale Kriterium der inneren Widerspruchsfreiheit erlaubt es nicht, über das, in Bezug worauf Widerspruchsfreiheit bestehen soll, zu urteilen, also läßt sich von hier aus nicht über die konkrete Erfindung, sei sie auch noch so phantasievoll oder „ungereimt", befinden. Dafür wären weitere, nämlich inhaltliche Kriterien erforderlich. Diese müßten aber dem Konzept der unbedingten Wahrscheinlichkeit entlehnt werden.

Im Horizont der „hypothetischen" Wahrscheinlichkeit läßt sich alles erfinden; die Nachahmung braucht sich nicht mehr primär auf menschliche Handlungen zu beziehen, damit auch nicht auf die Unterscheidung von Gut und Böse, die dem Moralpostulat der Poetik zugrunde liegt. Ebenso braucht sich die Nachahmung nicht auf naturgesetzlich Mögliches zu beschränken, und schon gar nicht muß sie sich dem Gebot eines Schönheitsbegriffs unterordnen, dessen Maßstab eine kosmologisch verstandene Naturordnung ist. Damit sind aber durch die Reduktion des Wahrscheinlichkeitsbegriffs auf innere Widerspruchsfreiheit die Grundlagen der Ästhetik des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst* in Frage gestellt.[228]

Die zu Anfang des Wahrscheinlichkeitskapitels gegebene Definition der Wahrscheinlichkeit als „[...] die Aehnlichkeit des Erdichteten, mit dem, was wirklich zu geschehen pflegt; oder die Uebereinstimmung der Fabel mit der Natur"[229] hatte einen ungeteilten Begriff der Wahrscheinlichkeit zum Gegenstand. Wenn nun der Begriff in „unbedingte" und „bedingte" Wahrscheinlichkeit aufgeteilt wird, ist zu fragen, ob die anfangs gegebene Definition auf beide Wahrscheinlichkeitsbegriffe

---

[227] *VCD I*, S. 259 (*Ilias*, 18, 372-377 und 18, 417-420).

[228] Das hier herausgearbeitete Problem wird angedeutet, aber nicht als Schwierigkeit der Konstruktion der Gottschedschen Ästhetik gesehen, sondern auf den Unterschied zwischen Literatur und Geschichtsschreibung bezogen bei Schäfer, *„Wohlklingende Schrift" und „rührende Bilder"*, a. a. O., S. 238-240. Dabei spielt bei Schäfer das Konzept der bedingten Wahrscheinlichkeit kaum eine Rolle, da er die Fabel als „Historie aus einer anderen Welt" (*VCD I*, S. 204) von vornherein, auch bei „unbedingter" Wahrscheinlichkeit, als von der „menschlich erfahrbare[n] Natur" (S. 239) abgekoppelt ansieht. Damit kann Gottscheds Konstruktionsproblem gar nicht sichtbar werden. – Die Bedrohung, die das Konzept der „bedingten" Wahrscheinlichkeit für die „moraldidaktische" Perspektivierung von Gottscheds Poetik bedeutet, wird auch betont bei Gerken, *Die sprachtheoretische Differenz zwischen Gottsched und Gellert*, a. a. O., S. 75-78.

[229] *VCD I*, S. 255.

00041672

zu beziehen sei. Das Konzept der unbedingten Wahrscheinlichkeit entspricht der Definition fraglos; ihr Kriterium ist, ob eine Fabel „dem gemeinen Laufe der Natur“[230] folge; bei der unbedingten Wahrscheinlichkeit ist also die „Uebereinstimmung der Fabel mit der Natur“ unmittelbar gegeben. Das Konzept der bedingten Wahrscheinlichkeit hingegen läßt sich der zu Anfang des Kapitels gegebenen Definition nur dann subsumieren, wenn diese in einschneidender Weise umgedeutet wird. Daß äsopische Fabeln, in denen „[...] die unvernünftigen Thiere redend eingeführet werden“[231], nicht „dem gemeinen Laufe der Natur“ folgen, wird im Text betont; wenn sie dennoch in die Wahrscheinlichkeitsdefinition passen sollen, muß der Ähnlichkeitsbegriff anders gedeutet werden, als dies bei der unbedingten Wahrscheinlichkeit der Fall war. Soll bei einer Tierfabel Ähnlichkeit stattfinden, so kann diese nicht auf der Ebene der gegenständlichen Nachahmung liegen; Ähnlichkeit muß sich dann durch die – bei Gottsched nicht explizierte – Möglichkeit ergeben, zwischen Tierfabel und menschlichen Handlungen, somit menschlicher Natur, ein (Deutungs-)Verhältnis der einfachen Übersetzbarkeit herzustellen.[232] „Uebereinstimmung der Fabel mit der Natur“ hieße in diesem Fall Übersetzbarkeit einer Fabel in die Bedingungen der menschlichen Natur, etwa in Form eines moralischen Lehrsatzes, der aus der Tierfabel hervorgeht.[233] Die Behauptung dieser Übersetzbarkeit will die Anbindung der bedingten Wahrscheinlichkeit an die Ästhetik des moralischen Schönheitsversprechens gewährleisten. Nachahmungstheoretisch heißt das: es wird die Übersetzbarkeit – die Rückübersetzbarkeit – von Fabeln aus den Bedingungen der bedingten Wahrscheinlichkeit in die Sphäre der unbedingten Wahrscheinlichkeit postuliert. Für die belehrende Tierfabel läßt sich mit diesem Postulat – also mit dem umgedeuteten Ähnlichkeitsbegriff der Übersetzbarkeit – geradezu das wesentliche Gattungsmerkmal beschreiben.[234] Die Wahrscheinlichkeitsdefinition erfährt dabei jedoch eine Veränderung, die für die Stützung von Gottscheds Ästhetik zwar unabdingbar, aber in ihr nicht vorgesehen ist.

---

230 *VCD I*, S. 256.

231 *VCD I*, S. 256.

232 Dieses Übersetzungsverhältnis läßt sich als schlichte Analogiebildung beschreiben, da es um eine Gleichheit der beiden Seiten geht, vor der deren Differenz als lediglich ornamentaler Zusatz erscheint: „Die Fabeln schickten sich nun sonderlich dazu, um die an sich bittern Lehren, gleichsam zu verzuckern.“ *VCD II*, S. 428; *VCD*, 4. Aufl., S. 446.

233 Diese Umdeutung bildet nicht eine Folge, sondern die theoretische und – im Sinn der Anweisung – praktische Voraussetzung für die Aussage, „[...] daß die kommunikativen Gehalte der Literatur von der begrifflichen Abstraktheit der zugrunde gelegten moralischen Lehrsätze in einer Weise präformiert sind, daß sie nur sinnliche und anschauliche Einkleidungen derselben werden können, nicht aber mit Eigengeltung versehene Individualisierungen von Personen, Handlungen, Ereignissen und Situationen“. Freier, *Kritische Poetik*, a. a. O., S. 47. „Präformiert“ werden die „kommunikativen Gehalte der Literatur“ – das bleibt in der zitierten Arbeit unberücksichtigt – erst durch den Übersetzbarkeitszwang, dem die Fabeln unterstellt werden.

234 Vgl. das Gattungskapitel zur Fabel in der 4. Auflage des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst*, *VCD II*, S. 418-431; *VCD*, 4. Aufl., S. 436-450.

0041672

Die Definition zu Anfang des Wahrscheinlichkeitskapitels stellt, wie oben gezeigt, den Bezug zur Ästhetik des doppelten Naturbegriffs, des ästhetischen Schönheitsgebots und des moralischen Schönheitsversprechens her. Da das Konzept der unbedingten Wahrscheinlichkeit der gegebenen Definition entspricht, gewährleistet es seinerseits die Einhaltung dieser Ästhetik; es ist unabdingbar für ihre Geltung. Wenn nun andererseits das Konzept der bedingten Wahrscheinlichkeit nicht oder nur mit der Mühe einer problematischen Umdeutung in die Definition eingeordnet werden kann, liegt in diesem Punkt eine fundamentale Schwierigkeit der Gottschedschen Ästhetik. Wenn der Begriff der bedingten Wahrscheinlichkeit der zu Anfang des Kapitels gegebenen Wahrscheinlichkeitsdefinition nicht gehorcht, braucht er auch der Ästhetik des moralischen Schönheitsversprechens nicht zu gehorchen, für die diese Wahrscheinlichkeitsdefinition unabdingbar ist. Wenn das aber der Fall ist, weist diese Ästhetik in ihrer nachahmungstheoretischen Fundierung ein Digressionsmoment auf, das ihren Status als umfassende Norm untergräbt. Gottscheds Ästhetik hört damit auf, die Literatur als ganzes beschreiben zu können. Fabeln, die nach dem Kriterium der bedingten Wahrscheinlichkeit erfunden sind, können sich der Ästhetik des moralischen Schönheitsversprechens entziehen, ohne daß diese Ästhetik ihrer Entzugsbewegung argumentativ etwas entgegenzusetzen vermöchte, hat sie doch selbst deren nachahmungstheoretische Begründung eingeführt, wenn auch nicht in der Absicht, solche Abweichungsmöglichkeiten zuzulassen.

Von diesem Punkt aus führt die begriffliche Irritation zurück ins Zentrum der Ästhetik: zu der Fabeldefinition im Kapitel „Von den dreyen Gattungen der Nachahmung, und insonderheit von der Fabel". Es zeigt sich jetzt nämlich, daß diese Definition bereits das Konzept der bedingten Wahrscheinlichkeit enthielt: Die Definition arbeitete mit dem Begriff „unter gewissen Umständen"[235], der nun als Bezeichnung für die bedingte Wahrscheinlichkeit sichtbar wird. Überdies wird bei der Bestimmung der bedingten Wahrscheinlichkeit die Rede von der „andern Welt" wieder aufgenommen, die in der Erläuterung der Fabeldefinition gebraucht wurde.[236] Das Konzept der bedingten Wahrscheinlichkeit war also bereits an der Stelle präsent, an der das Verhältnis zwischen Ästhetik und Moral in Frage gestellt und bestimmt wurde. Im Kern der Ästhetik des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst* sitzt auch das Konzept, das ihr die Geschlossenheit raubt und, als Abweichung von ihr, den Blick auf eine andere, weder moralisch noch nachahmungstheoretisch beherrschte Ästhetik öffnet.

---

235 „Ich glaube derowegen, eine Fabel am besten zu beschreiben, wenn ich sage: sie sey die Erzählung einer unter gewissen Umständen möglichen, aber nicht wirklich vorgefallenen Begebenheit, darunter eine nützliche moralische Wahrheit verborgen liegt." *VCD I*, S. 204.

236 „Philosophisch könnte man sagen, sie [die Fabel, A. H.] sey ein Stücke von einer andern Welt." *VCD I*, S. 204. Vgl. dort das Beispiel von der Fliege am Wagenrad, S. 204 f.

00041672

Der *Versuch einer Critischen Dichtkunst* läßt diese Unterminierung seiner ästhetischen Position indessen nicht einfach geschehen. Vielmehr bietet er ein gewaltiges Anschauungsmaterial auf, um die rigorose Geschlossenheit seiner Ästhetik weiterhin überzeugend vertreten zu können. Und in der Tat, wenn es gelingt, den Blick vom theoretischen Auflösungspotential des Konzepts der bedingten Wahrscheinlichkeit abzulenken, zeigt sich die Geschlossenheit von Gottscheds Ästhetik in imposanter Größe: Das Konzept der strengen, unbedingten Wahrscheinlichkeit sichert der Fabel die gegenständliche Nähe zur menschlichen Natur; deren Nachahmung bildet gemäß der postulierten Ästhetik den Hauptgegenstand der Fabel. Wenn das Konzept der „hypothetischen", bedingten Wahrscheinlichkeit so gedeutet werden kann, daß stets die Rückübersetzbarkeit des bedingt Wahrscheinlichen in das unbedingt Wahrscheinliche gewährleistet sein muß, also die Rückübersetzbarkeit der bedingt wahrscheinlichen „andern Welt[en]" in die Dimensionen menschlicher Handlungen und Umstände, dann stellt der Bereich der bedingten Wahrscheinlichkeit keine Gefahr für die Ästhetik dar, sondern ein zwar erweitertes, aber jederzeit kontrolliertes Spielfeld der poetischen Erfindung. Damit steht der gesamte Wahrscheinlichkeitsbereich, sei es durch direkte Ähnlichkeit oder durch analogisierende Rückübersetzung, im Horizont der Darstellung menschlicher Handlungen[237], und damit wiederum steht alles in Fabeln Darstellbare im Horizont der Ästhetik des moralischen Schönheitsversprechens. „Menschliche Natur" ist der eine Teil des doppelten Naturbegriffs, der diese Ästhetik bestimmt und der auch in der Wahrscheinlichkeitsdefinition präsent ist; er wird mittels des moralischen Lehrsatzes, der jeder Fabel eingeschrieben sein muß, auf den anderen, kosmologischen Naturbegriff bezogen, der den Schönheitsanspruch der Ästhetik definiert. Wahrscheinlichkeit kommt einer Fabel zu, wenn sie der Menschennatur nicht widerspricht und gleichzeitig dem vom kosmologisch-naturgesetzlichen Harmoniebegriff abgeleiteten Muster einer in sich intakten, schönen Ordnung entspricht.[238] Eine Darstellung muß also beiden Naturbegriffen zugleich entsprechen; sie muß die beiden Naturbegriffe in ihrer Differenz zeigen, aber zugleich in der Bewegung der Aufhebung der Differenz gemäß

---

[237] Vgl. Dieter Kimpel, *Christian Wolff und das aufklärerische Programm der literarischen Bildung*, in: Schneiders (Hrsg.), *Christian Wolff, 1679-1754*, a. a. O., S. 203-236, dort S. 213: „Die Darstellung nachgeahmter Natur wird von Gottsched hinsichtlich des ihr Möglichen wahrscheinlich genannt, soweit sie der menschenmöglichen Selbstdeutung zugänglich, d. h. soweit sie anthropomorphisierbar bleibt." Gerade dieser Anthropomorphisierung als Textaussage- und Textdeutungsvoraussetzung fehlt aber im *Versuch einer Critischen Dichtkunst* der zwingende Grund.

[238] Wenn eine Darstellung nur der Menschennatur entspricht, widerspricht sie dem Schönheitspostulat: Aus dieser Konsequenz läßt sich indirekt ein Argument gegen unmoralische Darstellung gewinnen. Wenn eine Darstellung hingegen nur dem Schönheitspostulat entspricht, widerspricht sie der Forderung, es sei Menschennatur darzustellen: Darin läßt sich ein Argument gegen übermäßige Idealisierung des Dargestellten, also eine Art Realismusargument erblicken.

041672

dem moralischen Schönheitsversprechen. Das kann sie aber nur, wenn sie am Menschlichen die Richtung zum Vollkommenen im Sinn der kosmologisch-naturgesetzlichen Ordnung zeigt, und zugleich an der Vollkommenheit die Offenheit für Menschliches. Die Darstellung des Menschlichen ist erst dann wahrscheinlich im Sinn der Ästhetik Gottscheds, wenn sie nicht nur dieses zeigt, sondern auch dem Schönheitsversprechen folgt, das heißt: wenn sie moralisch ist.

Um wahrscheinlich zu sein, muß sich das in einer Fabel Dargestellte auf der Bewegungslinie von Menschennatur zu kosmologischer Ordnung befinden. „Bedingte" Wahrscheinlichkeit heißt dann, daß eine Darstellung nicht zu weit von dieser Bewegungslinie abweichen darf und in jedem Fall zu ihr zurückkehrt. Eine nur bedingt wahrscheinliche Fabel muß rückübersetzbar sein in eine unbedingt wahrscheinliche Fabel, und diese muß ihrerseits rückübersetzbar sein in einen moralischen Lehrsatz. Wenn ein literarischer Text diese Struktur aufweist, paßt er in das geschlossene System der Ästhetik des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst*. Daß literarische Texte, die dem Konzept der bedingten Wahrscheinlichkeit folgen, dem geschlossenen ästhetischen System subsumiert werden können, wird indessen nicht mit Argumenten erwiesen. Das ist auch gar nicht möglich, nachdem die bedingte Wahrscheinlichkeit rein formal durch innere Widerspruchsfreiheit des Dargestellten definiert worden ist. Statt mit dem argumentativen Nachweis operiert Gottscheds Poetik mit einer Strategie des anschaulichen Beispiels. Einerseits benützt sie immer dort, wo vom Verhältnis zwischen bedingter und unbedingter Wahrscheinlichkeit die Rede ist, dieselbe Textgattung als Beispiel: die Tierfabel, die mustergültig die Rückübersetzung des bedingt Wahrscheinlichen – der Welt sprechender Tiere – in unbedingt Wahrscheinliches – menschliche Verhältnisse und Charaktereigenschaften – sowie die Rückübersetzung des Dargestellten in einen moralischen Lehrsatz vorführt. Die Tierfabel funktioniert für Gottscheds Absicht mustergültig als punktuelles Beispiel, aber sie ist nicht repräsentativ für andere Gattungen; deshalb kann sie nicht als Argument für die Notwendigkeit der Rückübersetzungsstruktur gelten, sondern nur als Verdeckung des Fehlens dieses Arguments.

Die Strategie des anschaulichen Beispiels findet sich andererseits, wo das Kapitel über die Wahrscheinlichkeit eine lange Reihe von Textbeispielen vorführt, denen Verstöße gegen das Wahrscheinlichkeitsgebot angelastet werden.[239] Die Kritik an diesen Beispielen orientiert sich generell an der fehlenden Rückübersetzbarkeit der bedingten in die unbedingte Wahrscheinlichkeit. In ausführlichen, höchst anschaulichen Schilderungen werden phantastische Fabelerfindungen von Homer über Vergil bis hin zu Ariost und Milton referiert, ergänzt durch

---

239 Vier Seiten Theoriebildung (*VCD I*, S. 255-258) stehen 24 Seiten Beispiele gegenüber (S. 259-282), vorgebracht in einer Anschaulichkeit, die die Frage aufwirft: Weshalb gehört praktisch die gesamte Anschaulichkeit, die der *Versuch einer Critischen Dichtkunst* besitzt, ausschließlich der Darstellung jener literarischen Bereiche, die der Kritik ausgesetzt werden, da sie der Theorie widersprechen?

00041672

bissige Polemik, die nicht Argumente vorbringt, sondern die monierten Texte schlicht als widersinnig der Lächerlichkeit preisgibt. Die Beispielreihe zeigt, daß Gottscheds Poetik zwar „ander[e] Welt[en]" zuläßt, daß sie aber die Möglichkeit ablehnt, daß in einer „andern Welt" andere Gesetzmäßigkeiten und Bedingungen als die menschlichen herrschen dürfen; jede „ander[e] Welt", jede Fabel wird nach den Kriterien der wirklichen Welt beurteilt, folglich nach dem Kriterium der unbedingten Wahrscheinlichkeit.[240] So will der *Versuch einer Critischen Dichtkunst* das Phänomen der Wahrscheinlichkeit verstanden wissen, im Sinn seiner Ästhetik, wenn auch ohne argumentative Stützung: Dieses Verständnis von Wahrscheinlichkeit ist ein bloßes Postulat, ein Appell eigentlich, und kann mehr nicht sein.

In der vierten, von der Auseinandersetzung mit Bodmer und Breitinger[241] gezeichneten Auflage des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst* findet sich am Schluß des Kapitel „Von der Wahrscheinlichkeit in der Poesie" eine neuer Abschnitt, der den Appellcharakter der Beispielkritik noch einmal verdeutlicht:

> „Was soll man also von denen denken, oder sagen, die uns auf gut miltonisch, mit der Geisterwelt, den Cherubim und Seraphim, den Teufeln aller Arten, oder den Feyen und Hexen plagen? die uns in allen diesen Dingen Geheimnisse der Religion vortragen, die über alle Vernunft, und folglich über alle Wahrscheinlichkeit sind? Dieses, daß sie uns die Sphäre der Dichtkunst über den menschlichen Begriff hinaus erstrecken, und sich alle Augenblick in die Gefahr begeben, wider die Wahrheit und Wahrscheinlichkeit zu verstoßen. Denn nicht zu gedenken, daß es gottlos ist, die geoffenbarte Religion mit ihren abgeschmackten Erdichtungen zu erweitern, d. i. die Wahrheit mit Lügen zu verbrämen, und sie solchergestalt der heidnischen Mythologie gleich zu machen, die jeder Poet drehete und wendete wie er wollte: so sündigen solche Dichter auch wider die vernünftige Poesie selbst, die nicht für Schwärmer, sondern für gescheide Leser arbeitet. Jakob Böhme und Pordärsch mögen ihre Träume und Hirngeburten in die Religion mengen: kluge Dichter bleiben bey wahrscheinli-

---

240 An einer Stelle im *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, wo die freie Fabelerfindung dominant zu werden droht, geht die Argumentation so weit, die Wahrscheinlichkeit auf die Wiedergabe historischer Ereignisse einzuengen. In den Ausführungen über das „scherzhafte Heldengedicht", erst in der vierten Auflage zu einem eigenständigen Kapitel ausgearbeitet, wird, um innerhalb der scherzhaften Erfindung eine ernsthafte Absicht glaubhaft zu machen, diese Ernsthaftigkeit durch historische Verbürgtheit des Dargestellten behauptet; zunächst ex negativo: „Es ist wahr; man findet bey den Alten keine Nachricht von einer solchen Begebenheit. Allein wie kann man's fodern [...]." (*VCD*, 4. Aufl., S. 455) Deutlicher *VCD*, 4. Aufl., S. 465: „Tassoni, Boileau und Pope haben also mit Fleiß etwas wirklich geschehenes besingen wollen; und ebenso hat es Heinrich von Alkmar in Reineke dem Fuchse gemachet." Die historische Verbürgtheit stützt das moralische Anliegen des Texts, entspricht aber kaum der Definition der Nachahmung im Fabelkapitel: Die Fabel, als die höchste Art der Nachahmung, ist „[...] die Erzählung einer unter gewissen Umständen möglichen, aber nicht wirklich vorgefallenen Begebenheit [...]" (*VCD I*, S. 204).

241 Nicht nur soziologische, sondern auch theologische Aspekte dieser Auseinandersetzung werden aufgewiesen bei Schäfer, *„Wohlklingende Schrift" und „rührende Bilder"*, a. a. O., v. a. S. 21-35, S. 61-72, S. 121-135, S. 233-236.

0041672

> chen, das ist, bey menschlichen und solchen Dingen, deren Wahrscheinlichkeit zu beurtheilen, nicht über die Gränzen unsrer Einsicht geht."[242]

Zu respektieren ist „die vernünftige Poesie selbst". Der Appellcharakter der Passage findet sich verstärkt durch die Anrufung der – außerliterarischen – theologischen „Wahrheit", die der Dichter zu achten habe. Der letzte Satz der zitierten Stelle formuliert die Doppelheit von unbedingter und rückübersetzbarer bedingter Wahrscheinlichkeit so, daß nur der ersten die Bezeichnung „wahrscheinlich" überhaupt zukommt. „Über alle Wahrscheinlichkeit" ist, was „über alle Vernunft" geht. Rückübersetzbar sind Darstellungen, „[...] deren Wahrscheinlichkeit zu beurtheilen [...]" der Vernunft möglich ist, und das ist folgerichtig der Fall, wenn sie in den Bereich der „menschlichen [...] Dinge[]" zurückgeführt werden kann. Solche Rückführbarkeit nachdrücklich als Norm zu postulieren, ist Aufgabe der Strategie des anschaulichen Beispiels. Die umfassende Beispielreihe etabliert einen bestimmten Blick auf literarische Texte, der sich in den polemischen Bemerkungen als der fraglos richtig urteilende Blick der Vernunft glaubhaft machen will. Wenn ihm das gelingt, kann er die Gefahr, die das Konzept der bedingten Wahrscheinlichkeit für die Ästhetik des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst* darstellt, vor der Rezeption verbergen. Wenn es ihm nicht gelingt, wird nicht nur die Infragestellung der Ästhetik sichtbar, sondern auch die Möglichkeit, Literatur anders als in Begriffen der Rückübersetzbarkeit und der Nachahmungsdominanz zu denken.[243]

Die große Geschlossenheit des ästhetischen Systems, die die Fabelerfindung ebenso beherrscht wie deren moralische Aussage, kann ihren Widerpart, ihre ordnungsauflösende Abweichung, nicht aus der Welt schaffen; sie muß sich von ihr affizieren lassen, will sie bestehen bleiben; bestehen bleibt sie dann freilich im Zustand ihrer Infragestellung. Ohne das Konzept der bedingten Wahrscheinlich-

---

242 *VCD*, 4. Aufl., S. 224.

243 In der Tat geht das auf innere Widerspruchsfreiheit begrenzte Gottschedsche Postulat der bedingten Wahrscheinlichkeit sogar über Breitingers Wahrscheinlichkeitsbestimmung in dessen *Critscher Dichtkunst* hinaus, was die Zulassung – das Zulassenmüssen – des frei Erfundenen betrifft. Bei Breitinger findet sich die Unterscheidung in unbedingte und bedingte Wahrscheinlichkeit nicht; Wahrscheinlichkeit muß generell in sich widerspruchsfrei sein und eine denkbare fiktionale Welt meinen; genannt werden aber spezifische Beglaubigungskriterien, in denen das Traditionsvorbild eine wichtige Rolle spielt – ein historisches Argument, das bei Gottsched nicht erscheint: „Das Wahrscheinliche muß demnach von der Einbildung beurtheilet werden, und die Grundsätze, auf welche diese ihr Urtheil gründet, sind folgende: I. Was durch glaubwürdige Zeugen bestetiget wird, das kan man annehmen. II. Den Vorstellungen der Sinnen darf man trauen. III. Was bey einem großen Haufen der Menschen Glauben gefunden hat, und eine Zeitlang von einem Geschlechte zu dem andern fortgepflanzet worden, das ist nicht zu verwerfen. IV. Was nach gewissen Graden eingeschränket ist, das kan volkommener oder unvolkommener seyn. V. Was einmahl geschehen ist, das kan wieder geschehen." Breitinger, *Critische Dichtkunst*, a. a. O., S. 141 f. Vgl. hierzu Schäfer, *„Wohlklingende Schrift" und „rührende Bilder"*, a. a. O., S. 130-135.

00041672

keit kommt Gottscheds Poetik nicht aus; sie benötigt sie, um wenigstens die Tierfabel als akzeptable Gattung erhalten zu können. Aber es geht um mehr: ohne das Konzept der bedingten Wahrscheinlichkeit müßte Gottscheds Poetik weite Teile der Weltliteratur, angefangen bei Homer, für ungültig erklären.[244] Will Gottscheds Poetik die Literatur nicht aus dem Blick verlieren; will sie vielmehr eine Poetik für die Literatur insgesamt sein – und daß sie das will, steht außer Frage –, muß sie die bedingte Wahrscheinlichkeit zulassen. Sie gerät überhaupt nur in die Problematik dieser Zulassung, weil sie zunächst mit einem Wahrscheinlichkeitsbegriff operiert, der so rigoros ist, daß er einer Korrektur bedarf. Bei Aristoteles bleibt der Wahrscheinlichkeitsbegriff ebenso, wie es beim Naturbegriff und beim Begriff der moralischen Wirkung der Fall ist, relativ unbestimmt und damit flexibel; als Folge davon treten die theoretischen Schwierigkeiten nicht auf, mit denen der *Versuch einer Critischen Dichtkunst* zu kämpfen hat.[245]

Das Konzept der bedingten Wahrscheinlichkeit ist die Abweichung, die der Ordnung der Ästhetik des moralischen Schönheitsversprechens die Geschlossenheit nimmt. Diese Ästhetik ist auf das Primat der Nachahmungstheorie gegründet; deren doppelter Naturbegriff bringt das Postulat hervor, jede Fabel habe einen moralischen Lehrsatz zu illustrieren. Wenn das Konzept der bedingten Wahrscheinlichkeit der Ästhetik des moralischen Schönheitsversprechens die Geschlossenheit nimmt, dann bedeutet das auch, daß dieses Konzept das ästhetische Primat der Nachahmungstheorie zurückweist und damit in Frage stellt. Neben die nachahmungstheoretisch begründete Ästhetik des moralischen Schönheitsversprechens tritt eine Ästhetik, die ihren Blick nicht primär auf das mimetisch bestimmte Verhältnis zwischen Text und außertextlicher Wirklichkeit richtet, sondern auf das Geschehen innerhalb des Textes: auf die Fabelerfindung und Fabelgestaltung, auf die Sprache, in der diese geschieht. In dieser Perspektive erscheint die unbedingte Wahrscheinlichkeit und mit ihr die Ausrichtung der Fabel auf den moralischen Lehrsatz nicht mehr als Norm, sondern als eine Möglichkeit unter anderen. Die Ästhetik des moralischen Schönheitsversprechens bindet die Fabel an die menschliche Wirklichkeit und an den moralischen Lehrsatz und will so den literarischen Text als einsinnig rückübersetzbar und damit als ein-

---

244 Es läßt sich von daher kaum behaupten, das Konzept der „bedingten Wahrscheinlichkeit" diene in Gottscheds Poetik nur als „Zugeständnis[] an das traditionelle Publikum", nämlich zur Rettung der äsopischen Fabel; vgl. Borjans-Heuser, *Bürgerliche Produktivität und Dichtungstheorie*, a. a. O., S. 222.

245 In Aristoteles' *Poetik* ist die Rede von den „[...] nach der Wahrscheinlichkeit oder der Notwendigkeit aufeinander folgenden Ereignisse[n] [...]" (a. a. O., S. 56) und von dem „Allgemeinen", das Gegenstand der Literatur sei und das darin bestehe, daß „[...] ein Mensch von bestimmter Beschaffenheit nach der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit bestimmte Dinge sagt oder tut [...]" (S. 59). „Wahrscheinlichkeit" referiert hier unterschiedslos auf das Erfahrungswissen: „Was wahrscheinlich ist und was nicht, bemißt sich vornehmlich nach der allgemeinen Lebenserfahrung." (Manfred Fuhrmann in: Aristoteles, *Poetik*, a. a. O., S. 55, Anm. 2)

10041672

deutig postulieren. Die andere, gegenläufige Ästhetik hingegen bricht das Postulat der Eindeutigkeit auf, indem sie die Referenzpunkte des literarischen Texts relativiert und seine Eigenständigkeit als Primat setzt. Der Gedanke dieser Eigenständigkeit läßt sich an einem der Beispiele darlegen, die im Wahrscheinlichkeitskapitel kritisch angeführt werden. Das Beispiel stammt aus der *Ilias*; beschrieben wird der Schild, den Hephaistos für Achilles herstellt.

> „Er macht endlich dem Achilles einen Schild, der eine besondere Beschreibung verdient. Erstlich ist er mit einer so großen Menge von Bildern und Historien gezieret, daß er zum wenigsten so groß müßte gewesen seyn, als des Tasso diamantner Schild, aus der himmlischen Rüstkammer, dessen oben gedacht worden. Fürs andre sind seine Figuren auf dem Schilde lebendig, denn sie rühren und bewegen sich, so, daß man sich selbige wie die Mücken vorstellen muß, die rund um den Schild schweben. Fürs dritte, sind zwo verschiedene Städte darauf zu sehen, die zwo verschiedene Sprachen reden, und wo zween Redner sehr nachdrückliche und bewegliche Vorstellungen an das Volk thun. Wie ist es möglich, das alles auf einem Schilde auch durch eine göttliche Macht zuwege zu bringen? Kurz, Homerus hat sich versehen, und die Wahrscheinlichkeit nicht recht beobachtet.“[246]

Der Kommentar ist beispielhaft für die Weise, wie Gottscheds Poetik das Dargestellte unter dem Diktat des Mimesisgebots vergegenständlicht und in gleicher Weise liest wie eine Wirklichkeitsaussage. Die Beschreibung des Schildes in der *Ilias* wird nicht als Teil einer Textkonstruktion gesehen, in der sie ihren Ort und ihre Wirkung hat, sondern nur von ihrem Gegenstand her kritisiert. Durchaus aber läßt sich, im Sinn der Eigenständigkeit der poetischen Erfindung, die Stelle bei Homer als Übertreibung lesen, als textliche Ausschweifung, die darauf angelegt ist, die Macht des Gottes und den Glanz des Schildes ebenso wie seines Trägers zu inszenieren: Die Beschreibung ist auf glanzvolle Wirkung angelegt, nicht auf das gegenständlich Mögliche. Es ist die Bedingung dieser „andern Welt“, daß sie von der poetischen Wirkung her zu denken ist und daß sie dieser Wirkung, die das Ergebnis einer textlichen Konstruktion ist, die gegenständliche Wahrscheinlichkeit unterordnet. Die scheinbare gegenständliche Übertreibung ist eigentlich eine textliche Ausschweifung, eine Digression; diese aber ist eine Kategorie der Textordnung, nicht des bloßen Inhalts und damit nicht des Nachahmungsverhältnisses. Ebenso läßt es sich als textliche Digression verstehen, wenn Homer die Wortgefechte der Krieger schildert.

> „Indessen wäre es sehr gut, wenn man den Homer überall so leicht entschuldigen könnte. Allein, wenn er seine Helden mitten im hitzigsten Gefechte zusammen kommen, und halbe Stunden lang mit einander zanken läßt, als wenn sie weder Spieß noch Schwerdt in Händen hätten: so kann man nicht leicht einen Vorwand finden, ihn zu rechtfertigen. Sie schimpfen einander aufs ärgste, ein jeder pralt dem andern seine Abkunft, seine Waffen und Thaten vor: ja sie erzählen einander wohl gar die Geschlechtregister ihrer Pferde, daß einem Leser Zeit und Weile darüber lang wird. Das schicket sich nun für wütende Soldaten, und für solche herzhafte Kriegsleute gar nicht, als seine Helden waren. Warum schlagen sie nicht lieber zu? Warum verderben

---

[246] *VCD I*, S. 259. Siehe auch *VCD I*, S. 236 f. Die Stelle in der *Ilias*: 18, 478-607.

00041672

> sie die Zeit mit einem unnöthigen Geplauder? Hier läuft alles wider die Natur menschlicher Affecten, die zu allen Zeiten einerley gewesen; und Homer kann auf keine Weise gerettet werden."[247]

Vielleicht läuft hier „[...] alles wider die Natur menschlicher Affecten [...]", aber möglicherweise läuft die Beschreibung nicht gegen eine Erzählweise, die episodisch strukturiert ist, die einen Bilderteppich webt, der nicht an einer schlanken Handlungsführung orientiert ist; sie läuft nicht gegen eine Erzählweise, die eine „ander[e] Welt" schafft, die als Ganze anderen Bedingungen – auch anderen Rezeptionsbedingungen – unterliegt als die historische Welt. Eine Ästhetik, die die Eigenständigkeit der textlichen Konstruktion über das Nachahmungsgebot stellt, löst sich vom Zwang, alles Dargestellte der Wirklichkeit der „menschlichen Handlungen" zu unterwerfen.

Damit stellt sich neben der Ästhetik des moralischen Schönheitsversprechens eine zweite Ästhetik heraus, die von der ersten abweicht, und zwar so radikal, daß sie dieser als Alternative gegenübertritt und sie zu einer bloßen Möglichkeit macht. Sie kann nicht mehr als Abweichung innerhalb der Ordnung der ersten Ästhetik erscheinen; das Abweichen ist lediglich ihre textliche Entstehungsbewegung; dann aber steht sie eigenständig gegen die erste, ihrerseits eigenständige Ästhetik. Die zweite Ästhetik ist also nicht als Ergänzung oder Erweiterung der ersten zu denken; sie kann von ihr nicht umfaßt werden, weil sie ihr zutiefst widerspricht. So erscheinen beide Ästhetiken im Text des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst* als Abweichungen voneinander, womit das hierarchische Verhältnis von Ordnung und Abweichung aufgelöst ist. Die beiden Ästhetiken, die explizite und die unterschwellige, stehen einander je eigenständig entgegen, aber sie existieren nicht ohne einander, sondern gehen auseinander hervor. Die Begriffsbestimmungen und Begriffsrelationen, aus denen die Ästhetik des moralischen Schönheitsversprechens hervorgeht, lassen auch die Ästhetik der poetischen Erfindung entstehen. Schnittstelle der beiden Ästhetiken ist der Begriff der Wahrscheinlichkeit als doppelter: Gottscheds Poetik benötigt den strengen Begriff der „unbedingten Wahrscheinlichkeit", um die rigorose moralisch-ästhetische Ordnung zu konstituieren. Dabei gerät sie in den Zwang, neben der unbedingten eine „bedingte Wahrscheinlichkeit" zuzulassen, aus der dann in einer gegenläufigen Bewegungen die zweite Ästhetik hervorgeht, die den normativen Charakter der ersten einerseits relativiert, andererseits – als Zeichen ihrer fundamentalen Differenz zu ersten Ästhetik – an sich selbst nicht aufweist.

Am Ende des Kapitels „Von der Wahrscheinlichkeit in der Poesie" findet sich eine *refutatio*, eine Abweisung des Vorwurfs, hier würde zu scharf geprüft, was doch eigentlich Geschmackssache sei. Dem Vorwurf wird entgegengehalten, Geschmack sei Vernunftssache, also allgemein, und die Regeln der Dichtkunst seien seit Aristoteles bekannt und gültig. Dann wird die Gegenpartei mit Namen

---

[247] *VCD I*, S. 261.

0041672

genannt: es sind die „Freunde[] des willkührlichen Geschmacks“[248]. Diese Polemik gegen die Position der freien poetischen Erfindung durchzieht den ganzen *Versuch einer Critischen Dichtkunst*[249]; immer schon als unvernünftig und naturwidrig diskreditiert, ist die undomestizierte dichterische Erfindung das eigentliche Feindbild von Gottscheds Poetik. Sie ist es, die Fabeln hervorbringt, die sich der Indienstnahme zugunsten der Vermittlung moralischer Lehrsätze verweigern. Das Charakteristikum des „willkührlichen Geschmack[s]“ ist der poetische „Einfall“.

> „Eine gar zu hitzige Einbildungskraft macht unsinnige Dichter: dafern das Feuer der Phantasie nicht durch eine gesunde Vernunft gemäßiget wird. Nicht alle Einfälle sind gleich schön, gleich wohlgegründet, gleich natürlich und wahrscheinlich. Das Urtheil des Verstandes muß Richter darüber seyn. Es wird nirgends leichter ausgeschweifet, als in der Poesie.“[250]

Der poetische Einfall als Kern der zweiten, aus den Konzepten des moralisch orientierten Literaturbegriffs hervorgegangenen Ästhetik tritt mit der Kritik jener Art von Fabelerfindung zutage, die sich nicht in die Perspektive der Rückübersetzung stellt. Aber er bildet sich nicht erst hier heraus. Das Konzept des poetischen Einfalls hat Gottscheds Poetik von Anfang an begleitet: Dem *Versuch einer Critischen Dichtkunst* ist statt einer Einleitung Horaz' *De arte poetica* vorangestellt[251], und mit ihr betritt die Willkür des poetischen Einfalls den Schauplatz der Theoriebildung. Diesem Einleitungsersatz ist seinerseits eine Einleitung vorangestellt, die Horaz' Text und seine von Gottsched veranstaltete Übersetzung kommentiert. In dieser Einleitung findet sich eine erste, dem *Versuch einer Critischen Dichtkunst* vorarbeitende, poetologische Reflexion, veranlaßt durch die Tatsache, daß Horaz seine *Epistula* als Poet und nicht als Systematiker geschrieben habe.

> „Indessen muß niemand denken, daß hier der Poet ein vollständiges systematisches Werk habe machen wollen. Die größten Bewunderer desselben gestehen, daß es ohne alle Ordnung geschrieben sey, ja daß es bey weitem nicht alle Regeln in sich fasse, die zur Poesie gehören. Der Verfasser hat sich an keinen Zwang einer philosophischen Einrichtung binden wollen; sondern als ein Poet nach Veranlassung seiner Einfälle, bald diese, bald jene poetische Regel in einer edlen Schreibart versweise ausgedrückt, und mit Exempeln guter und schlechter Poeten erläutert. Aber alles, was er sagt, ist höchst vernünftig, und man kann sich von seinen Vorschriften kein Haar breit entfernen, ohne zugleich von der Wahrheit, Natur und gesunden Vernunft abzuweichen. Die unordentliche Vermischung seiner Regeln dienet nur dazu, daß durch diese Mannigfaltigkeit und unvermuthete Abwechslung der Sachen, der Leser destomehr belustiget und eingenommen wird.“[252]

Daß Horaz' Poetik „[...] ohne alle Ordnung geschrieben sey [...]“ und daß sie „[...] bey weitem nicht alle Regeln in sich fasse, die zur Poesie gehören“, ist etwas, was

---

248 *VCD I*, S. 280.
249 Z. B. *VCD I*, S. 153; *VCD II*, S. 343.
250 *VCD I*, S. 158.
251 *VCD I*, S. 38-111.
252 *VCD I*, S. 32 f.

00041672

selbst die größten Bewunderer „gestehen" – und nicht etwa mit Interesse zur Kenntnis nehmen – müssen, ein Fehler eigentlich aus dem Blickwinkel des Systematikers, ein Mangel, der nur durch eine Qualität entschuldigt werden kann, die dem Systematiker nicht zukommt: die Freiheit der dichterischen „Einfälle". Damit diese Freiheit überhaupt als Entschuldigungsgrund dienen kann, muß sie allererst zugestanden werden.[253] Das geschieht hier; die Poetik des Einfalls wird hier ein einziges Mal im *Versuch einer Critischen Dichtkunst* explizit anerkannt, und zwar lediglich als Argument für die Rechtfertigung der Unordentlichkeit des „horatianischen"[254] Texts, die Gottscheds poetologischer Ordnungsforderung widerspricht: Horaz, neben Aristoteles die wichtigste Instanz für Gottscheds Poetik und „einer der aufgeklärtesten Köpfe seiner Zeit"[255], darf „nach Veranlassung seiner Einfälle" schreiben statt nach den Regeln des Normsetzung.[256]

Gezeigt wird an dieser Stelle auch die Gottschedsche Domestizierung des poetischen Einfalls. Die Abweichungen vom Ordnungsgedanken, die der poetische Einfall hervorbringt, werden funktionalisiert; sie bieten „Mannigfaltigkeit" und „Abwechslung" und „diene[n]" solcherart dazu, daß „[...] der Leser destomehr belustiget und eingenommen [...]"[257] werde. Abweichung und Abwechslung sind selbst nicht belehrend, dienen also nicht unmittelbar dem Hauptzweck der Poesie. Aber sie unterstützen die Aufmerksamkeit des Lesers und fördern dadurch mittelbar die Belehrungswirkung der Poesie.[258] Mit diesem Argument ist der poetische Einfall, der hier unsystematischerweise zugestanden werden muß, in die Theorie eingeordnet. Damit scheint das Problem, das sich bei Horaz' Abweichung von Gottscheds Ordnungsnorm zeigt, im Sinn der letzteren gelöst; der Abweichung wird der Status der ordnungsdienlichen, da integrierbaren *egressio* im Quintilianschen Sinn zugewiesen. Indessen läßt sich das Fehlen einer stringenten Textordnung in Horaz' *De arte poetica* schwerlich am Zweck der Leserunterhaltung innerhalb eines strengen Ordnungskonzepts festmachen. Vielmehr führt der Text einen offenen Verlauf vor, der, dem Gespräch nachgebildet[259], die Notwendigkeit einer strengen Textordnung zurückweist. Daß ein Poet „[...] nach Veranlassung seiner Einfälle schreiben [...]"[260]

---

253 Und zugestanden werden muß sie nicht nur für die Poesie, sondern auch für die Poetik, da Horaz beides vereint.

254 *VCD I*, S. 34.

255 *VCD I*, S. 31.

256 Wodurch läßt sich Horaz' Poetik überhaupt als poetischer Text identifizieren? Doch nur durch die „edle[] Schreibart". Hier verwendet Gottscheds Poetik einen auf Metrik reduzierten Poetikbegriff, den sie anderswo, im Namen der Fabelerfindung als dem „Hauptwerk in der Poesie", als unzureichend abweist (*VCD I*, S. 202).

257 *VCD I*, S. 33.

258 Das ist, bekanntlich, die traditionelle Aufgabe des Exkurses, wie sie die klassische Rhetorik bestimmt hat.

259 Vgl. Wilhelm Schönes Erläuterungen zu *De arte poetica*, a. a. O., S. 306: „[...] Horaz will dabei kein System der Poetik geben, sondern läßt im Charakter des Sermo in lockerer Linienführung sein Anliegen ablaufen."

260 *VCD I*, S. 33.

10041672

kann, ist damit als eine poetologische Möglichkeit etabliert, die dem Konzept der Ordnungspoetik und, in der Folge, der Gottschedschen Ästhetik des moralischen Schönheitsversprechens, nicht unterworfen sein muß; sie erhält damit den Status der nicht in die Ordnung integrierbaren *digressio*. Die textliche Anlage zur Aufwertung des poetischen Einfalls im *Versuch einer Critischen Dichtkunst* ist mit der Voranstellung und Kommentierung von Horaz' Poetik von Anfang an vorhanden; im Kapitel „Von der Wahrscheinlichkeit in der Poesie" tritt eine unterschwellige ‚Ästhetik des poetischen Einfalls' der expliziten Ästhetik des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst* dann deutlich gegenüber.

Die ‚Ästhetik des poetischen Einfalls' tritt aus jenem poetischen und poetologischen Bereich hinaus, in dem das Primat der Nachahmung gilt. Damit richtet sich der poetologische Blick auf das Innere des poetischen Texts. Die Ästhetik des moralischen Schönheitsversprechens ging vom mimetischen Verhältnis des poetischen Texts zur Wirklichkeit aus und verband dieses Verhältnis mit einer Ordnungsforderung, die der Nachahmung ebenso eine textliche Gestalt wie eine – in der textlichen Gestalt zu realisierende – moralische Richtung gab. Die ‚Ästhetik des poetischen Einfalls' hingegen hat das Textinnere im Blick; sie betrachtet den poetischen Text aus dem Gesichtspunkt seiner Gestaltung, der textlichen Konstruktion von Fabelerfindung und Textordnung. Da diese Ästhetik nicht nachahmungstheoretisch fundiert ist, kann sie nicht nur nicht der Forderung unterstellt werden, die Textaussage sei auf einen moralischen Lehrsatz zu reduzieren; sie kann die Frage nach dem Textsinn überhaupt offen lassen. Diese Ästhetik macht es der Lektüre möglich, einen Text nicht auf eine Aussage zurückzuführen, sondern mit dem Text auf noch Unerschlossenes, Unbestätigtes hin voranzugehen. Damit weist die ‚Ästhetik des poetischen Einfalls' auf die Auffassung von der Autonomie der Dichtung voraus, die sich um 1800 durchzusetzen beginnt.

Von diesem Punkt aus lassen sich die Kapitel über die poetische Sprache im *Versuch einer Critischen Dichtkunst* betrachten. Der poetische Einfall erfindet in der Fabel Figuren und Ereignisse, die, da nicht notwendigerweise abbildend, als offene Bilder verstanden werden können. Damit ist das Bildhafte der poetischen Sprache zwar nicht erst neu eingeführt – es fundiert auch den Gedanken der Rückübersetzung –, aber neu perspektiviert; das Bildhafte, Figurale der poetischen Sprache kann nun in anderer als der explizit bestimmten Perspektive erscheinen. Die Bedeutung der poetischen Sprache im *Versuch einer Critischen Dichtkunst* wird ambivalent: Die Ausführungen über die poetische Sprache in Gottscheds Poetik lassen sich nicht nur auf ihr Verhältnis zur expliziten Ästhetik des moralischen Schönheitsversprechens hin bedenken, sondern ebenso auf ihr Verhältnis zur Ästhetik des poetischen Einfalls hin. So notwendig, wie der poetischen Sprache innerhalb der ersten Ästhetik eine dienstbare Stellung gegenüber dem Anspruch zugeschrieben wird, die Fabel habe einen moralischen Lehrsatz auszusagen, so unmöglich ist es, ihr in der Ästhetik des poetischen Einfalls den Status der Dienstbarkeit zuzumessen. Da die Ästhetik des poetischen Einfalls vom Text ausgeht, nicht von der Nachahmung, muß sie die Sprache des Texts als

00041672

primären Ort seiner Konstruktion, Gestalt und Sinnhaftigkeit verstehen. Dies ist nicht das Verständnis, das im *Versuch einer Critischen Dichtkunst* postuliert wird.

Die „poetische Schreibart"

Der *Versuch einer Critischen Dichtkunst* befaßt sich mit der poetischen Sprache in großer Ausführlichkeit. Sechs der zwölf Kapitel des theoriebildenden „Allgemeinen Theils" haben die „poetische Schreibart"[261] zum Gegenstand. Diese sechs Kapitel bilden die zweite Hälfte des „Allgemeinen Theils"; sie sind dem nachahmungstheoretisch fundierten Hauptkonstrukt der Ästhetik des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst* nicht nur in der Kapitelfolge nachgeordnet, sondern stehen auch theoretisch außerhalb der Konstruktion des ästhetischen Kernstücks. Von Fabel, moralischem Lehrsatz, Wahrscheinlichkeit ist in diesen Kapiteln nicht mehr die Rede; der Aufbau der Ästhetik scheint im Wesentlichen abgeschlossen, und die Ausführungen zur poetischen Sprache haben nur noch den Zweck, die Bedingungen ihrer Funktionalität systematisch darzustellen. Theoriegeschichtlich entspricht diese Stellung der poetischen Sprache – die sich auch in Opitz' *Buch von der deutschen Poeterey* findet – dem System der Rhetorik, dem Gottscheds Poetik in ihrem Theorieaufbau folgt: Die Ausarbeitung der Sprache eines Texts, die *elocutio*, ist nachgeordnete Aufgabe, zu lösen, nachdem die eigentliche Gedankenarbeit der *inventio* und der *dispositio* geleistet sind, das heißt, in Gottscheds Poetik, für die Poesie: nachdem ein moralischer Lehrsatz festgesetzt und die auf seine Vermittlung hin zu gestaltende Fabel erfunden und geordnet ist. Die poetische Sprache ist dann so zu gestalten, daß sie die Anschaulichkeit der Fabel und ihre Rückübersetzbarkeit in eine moralische „Wahrheit" zu gewährleisten vermag. Sie kann in dieser Sicht keine andere als eine instrumentelle Stellung einnehmen.[262] In der Perspektive der Gottschedschen Poetik dient die poetische Sprache einem Zweck, der nicht aus ihren eigenen Bedingungen und Möglichkeiten hergeleitet wird; dieser Zweck wird ihr vielmehr von der Position einer Text- und Wirkungsabsicht her zugeschrieben, die außerhalb dieser Bedingungen und Möglichkeiten lokalisiert und diesen vorgelagert wird. Die Stellung der poetischen Sprache außerhalb des hauptsächlichen Theoriekonstrukts entspricht ihrer Rolle in der Ästhetik des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst*, ist also selbst poetologische Aussage.

---

261 *VCD I*, S. 421.

262 Die Forschungsliteratur scheint dieser Einschätzung zu folgen. Die sechs Kapitel zur poetischen Sprache, immerhin die Hälfte des ersten Teils des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst*, werden meist nicht einmal erwähnt, bestenfalls summarisch abgehandelt, aber kaum je eigens gewürdigt. Eine Ausnahme bildet Gerken, *Die sprachtheoretische Differenz zwischen Gottsched und Gellert*, a. a. O., v. a. S. 24-31, S. 42-47, S. 59 f., S. 65-67, S. 89-108. Schwerpunkt dieser Arbeit ist das Konzept der „natürlichen Sprache", dargestellt im Kontrast von eigentlichem, treffenden und gleichnishaftem, verblümten Ausdruck.

041672

Von den sechs Kapiteln, in denen die „poetische Schreibart" erörtert wird, gelten zwei den Einzelwörtern (Kapitel VII und VIII), zwei den Wortverknüpfungen (Kapitel IX und X) und zwei der poetischen Sprache als ganzer (Kapitel XI und XII). Kapitel VII („Von poetischen Worten"[263]) befaßt sich noch nicht mit Fragen der bildhaften Rede, sondern erörtert den allgemeinen Sprachgebrauch im Bereich der Poesie. Unterschieden werden „Abtheilungen der Wörter":

> „Man kann nämlich dieselben überhaupt, entweder als veraltete, oder als übliche, oder als neugemachte Wörter ansehen, und dabey fragen: welche von diesen eigentlich für einen Poeten gehören?"[264]

Das Kapitel gibt Empfehlungen zum Gebrauch dieser Wortbereiche; die Empfehlungen folgen teilweise dem Interesse der Textverständlichkeit[265], teilweise der Absicht der Wirkung des Wunderbaren, das heißt: des Ungewöhnlichen. Bei Neuschöpfungen wird zu Vorsicht und Zurückhaltung geraten: „Unsere Sprache ist an sich selbst reich genug."[266] Die poetische Wortwahl soll – analog zum begrenzten Gebrauch des Wunderbaren – insgesamt nahe am gewohnten Sprachgebrauch bleiben, soll aber im Rahmen dieser Nähe das Ungewöhnliche pflegen und zu diesem Zweck auf Ausdrucksstärke achten. Letzteres wird gesondert für den Bereich der „Beywörter" (Attribute) hervorgehoben. Schließlich übt das Kapitel Kritik an den Wortspielen, „[...] die vorzeiten überall so beliebt gewesen; zu unsern Zeiten aber ganz lächerlich geworden"[267]. Als „leere Schellen", „Klapperwerke", „Spitzfündigkeiten"[268] wird das – insbesondere barocke – Spiel mit verrätseltem Wortgebrauch zurückgewiesen. Eindeutigkeit der Rede wird gefordert, unzweifelhafte Eindeutigkeit ohne – womöglich ordinären – Hintersinn. Dabei ist als Feind- und Gegenbild nicht etwa offene Mehrdeutigkeit im Blick, sondern leicht zu durchschauende, eindeutig zu verstehende „Zweydeutigkeit"[269]. Als Autorität wird hier Boileau zitiert: „[...] CHAQUE MOT EUT TOUJOURS DEUX VISAGES DIVERS [...]"[270] Die Rede von den zwei Gesichtern impliziert zwei klar identifizierbare Bedeutungen, von denen eine zurückgewiesen wird; sie läßt, wie das ganze Kapitel „Von poetischen Worten", jene Offenheit des Bedeutens nicht in den Blick kommen, in der sich erst Neues erschließen ließe. Der poetische Wortgebrauch hat eindeutig und damit dienstbar zu sein.

---

263 *VCD I*, S. 283-317.

264 *VCD I*, S. 284. Erwägungen zum Gebrauch alter oder neu zu schaffender Wörter sind Bestandteil der klassischen Rhetorik: Quintilian, *Institutio oratoria*, a. a. O., VIII 3, 24-37; Bd. 2, S. 160-162, S. 161-163.

265 „Denn was einen unverständlich machet, das muß man mit Fleiß vermeiden." *VCD I*, S. 286.

266 *VCD I*, S. 299.

267 *VCD I*, S. 311.

268 *VCD I*, S. 312, 314, 315.

269 *VCD I*, S. 314.

270 *VCD I*, S. 315.

00041672

Kapitel VIII führt das Kernstück der poetischen Rede ein: die bildhafte oder tropische Rede, vorgestellt unter dem Namen der „verblümten Redensarten“[271]:

> „Der größte Zierrath poetischer Ausdrückungen besteht freylich in den tropischen, uneigentlichen und verblümten Worten und Redensarten. Man setzt dieselben dem eigentlichen Ausdrucke entgegen, der alle Wörter in ihrer natürlichsten und einfältigsten Bedeutung braucht.“[272]

Der Tradition der Rhetorik gemäß wird die tropische Rede als Schmuck (*ornatus*) eingeführt, der der poetischen Rede stärkere Wirkung zu verleihen vermag, ihren Aussagegehalt aber nicht tangiert, da die „verblümten Redensarten“ als „uneigentliche[]“ Rede stets auf eine „eigentliche[]“ Bedeutung, die in der Aussageabsicht des Textes liegt, zurückgeführt werden können. Vom „Feuer“ des bildhaften Ausdrucks ist denn auch immer wieder die Rede, auch von seiner „Anmuth und Zierde“[273], die die poetische Rede „schöner und geistreicher“[274] macht. Der Reiz der tropischen Rede liegt nicht so sehr in der Einwirkung auf den Affekt als vielmehr in der Unterhaltung des Verstandes, der bei der Rückführung der „uneigentlichen“ Rede in „eigentliche[]“ Bedeutung auf eine „[...] angenehme Art mit so vielen Begriffen auf einmal beschäfftiget ist [...]“[275]. Im Sinn dieses Reizes wird als schlechte Poesie abgewiesen, was nur Silbenmaß und Reim aufweist, aber keine „verblümte[] Redensarten“; solche Poesie sei „[...] nichts, als eine abgezählte Prose [...]“[276]. Vorgestellt und erläutert werden sodann die vier Haupttypen der tropischen Rede: Metapher, Metonymie, Synekdoche und Ironie. Geraten wird, bei der Wahl von „verblümten Redensarten“ den „guten Geschmack“ walten zu lassen und die Bedingungen der jeweiligen Gattung sowie die „Regeln der Sprachkunst“[277] zu beachten.

Das IX. Kapitel, „Von poetischen Perioden und ihren Zierrathen“[278], ist einer Haupttugend der rhetorischen *elocutio* gewidmet: der *perspicuitas*, der Klarheit der poetischen Rede. Die Periode – der einfache oder zusammengesetzte Satz – wird als Gliederungskategorie und Maßstab verständlichen Redens beschrieben. „Eine Periode überhaupt ist eine kurze Rede, die einen, oder etliche Gedanken in sich schließt, und für sich selbst einen völligen Verstand hat.“[279] Praktisch ist die Periode „[...] eine wohlklingende Rede, die in einem Athem ausgesprochen, und doch wohl verstanden werden [...]“[280] kann. Als solche ergänzt und überlagert sie die Ordnung des Metrums in der gebundenen Rede. Sie soll die Gefahr der „Weitläuf-

---

271 *VCD I*, S. 319-350.
272 *VCD I*, S. 319.
273 *VCD I*, S. 319, S. 322.
274 *VCD I*, S. 323.
275 *VCD I*, S. 324.
276 *VCD I*, S. 319.
277 *VCD I*, S. 343.
278 *VCD I*, S. 351-379.
279 *VCD I*, S. 351.
280 *VCD I*, S. 353.

0041672

tigkeit“ bannen, die „[...] ein Zeichen schlecht verdaueter Gedanken, und übelgefaßter Ausdrückungen“[281] sei. Da „[...] die Deutlichkeit eine Haupttugend poetischer Perioden [...]“[282] ist, muß ihr Bau durch Ähnlichkeit ihrer einzelnen Teile übersichtlich gemacht werden; nachgeahmt werden soll dabei die „natürliche Wortfügung unsrer Muttersprache“[283]. Das Postulat der *perspicuitas*, der „Deutlichkeit“, wird bei deren näherer Erörterung zur Forderung der Eindeutigkeit.

> „Eine von den allervornehmsten Tugenden, eines guten poetischen Satzes, ist die Deutlichkeit desselben. Diese muß in gebundener Rede eben sowohl, als in ungebundner statt haben, und ohne dieselbe würde ein Poet kein Lob verdienen. Es entsteht sonst die Deutlichkeit aus Wörtern und Redensarten, die jedermann geläufig und bekannt sind, auch in ihrem natürlichen und eigentlichen Verstande gebraucht werden: sodann aber auch aus einer ordentlichen und gewöhnlichen Wortfügung, die der Art einer jeden Sprache gemäß ist. Wären aber diese Stücke zur Deutlichkeit eines Satzes ganz unentbehrlich: so würde folgen, daß ein Poet entweder keine neue Wörter, verblümte Redensarten und neue Wortfügungen machen müsse; oder daß er unmöglich deutlich würde schreiben können. Denn wir haben schon oben gewiesen, daß man in gebundner Rede nicht die gemeinsten und bekanntesten, sondern ungemeine, zuweilen auch alte, zuweilen gar neuzusammengesetzte Wörter, und viel verblümte Redensarten anbringen solle: um edler und erhabener als ein prosaischer Scribent, zu schreiben.“[284]

Wie der Fabel zuerst Bedingungen vorgeschrieben werden müssen, damit sie einer ästhetisch-moralischen Absicht dienstbar gemacht werden kann, so müssen, während das Verhältnis zwischen Deutlichkeit und „eigentlichem“ Ausdruck als unproblematisch gilt, der „uneigentliche“ Ausdruck und die „ungemeine[n]“ Besonderheiten der poetischen Rede überhaupt erst unter eine spezifische Bedingung gestellt werden, damit diese dem Ideal der *perspicuitas* gehorcht.[285] Diese Bedingung lautet, einmal mehr, Rückübersetzbarkeit. Alte Wörter können verstanden werden, wenn sie eine gewisse Allgemeinheit der Verbreitung aufweisen: es soll sich nicht um ein „Provinzalwort“ handeln. „Neugemachte“ Wörter sind

---

281 *VCD I*, S. 355. „Wenn man denn endlich an einen Ruhepunct gekommen ist, so weis man selbst nicht mehr, was man im Anfange gelesen hat: so gar ist man, durch die Verwirrung unzähliger Gedanken und Ausdrückungen, überhäufet worden.“ Ebd.

282 *VCD I*, S. 356.

283 *VCD I*, S. 357. Vgl. Gerken, *Die sprachtheoretische Differenz zwischen Gottsched und Gellert*, a. a. O., S. 27 f. Siehe auch S. 24: „Die Natürlichkeit von Sprache manifestiert sich weniger in der Wortwahl als in der Syntax.“ Diese Behauptung paßt zu Gottscheds Anweisungen betreffend Periodenbau; aber daß die natürliche Sprache duch „Abstraktion, Regelhaftigkeit und Objektivität gekennzeichnet“ sei, daß „bildhafte und anschauliche Formulierungen“ in ihr „keine Rolle“ spielten, und daß deshalb die Natürlichkeit der Sprache in der Syntax zu suchen sei, vermag nicht zu überzeugen.

284 *VCD I*, S. 367 f.

285 Lausberg schreibt dem *ornatus* ein Verhältnis der Abweichung zur *perspicuitas* zu: „Der *ornatus* als Verfremdung [...] gibt eine Lizenz [...], die die Abweichung von der *puritas* (vom *verbum proprium*) und von der *perspicuitas* (vom *verbum univocum*) rechtfertigt.“ Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*, a. a. O., S. 62 (§ 168).

00041672

verständlich, „[...] wenn sie nur aus bekannten regelmäßig zusammen gesetzt; und nach der Aehnlichkeit unserer Mundart eingerichtet werden“[286]. Die „verblümten Redensarten“ „[...] geben dem Verstande noch mehr Licht, als die eigentlichen; wenn man sie nur nicht gar zu häufig brauchet“[287]. Die Rückübersetzungsbedingung gilt auch für den Bau komplexer Perioden. Aus dem Postulat der „Deutlichkeit“ wird angesichts der Bedingung der Rückübersetzbarkeit die Forderung nach Eindeutigkeit. In diesem Sinn ist die Alltagssprache die Norminstanz der Verständlichkeit poetischer Rede.[288] Verstehen heißt hier, Wörter in ihrer Grundbedeutung, in „[...] ihrem natürlichen und eigentlichen Verstande [...]“, wiederzuerkennen oder auf ihre Grundbedeutung zurückführen zu können. Das Übersetzungsverhältnis als – mimetisch durch Ähnlichkeit der Teile bestimmtes – Rückübersetzungsverhältnis läßt keinen Raum für neues Bedeuten. Sehr rasch ist Gottscheds Poetik denn auch mit dem Vorwurf der „Dunkelheit“ zur Hand, wo Rückübersetzbarkeit nicht gewährleistet ist.[289]

Kap. X, „Von den Figuren in der Poesie“[290], statuiert gleich zu Beginn, daß die Figuren „eigentlich“ der Rhetorik zugehören, und macht damit deren wirkungstaktische Perspektivierung klar. Die Figuren werden nach ihrer Wirkungsart von den Tropen unterschieden: Während die Tropen „sinnreich“ sind, das heißt: Bedeutung gestalten und folglich den Verstand beschäftigen, sind die Figuren auf Affektausdruck und damit auf Affektwirkung angelegt.[291] Unter Bezug auf Ber-

---

[286] *VCD I*, S. 368.

[287] *VCD I*, S. 368.

[288] Zu Gottscheds Bemühungen um eine einheitliche deutsche Schriftsprache vgl. Ueding, Steinbrink, *Grundriß der Rhetorik*, a. a. O., S. 132 f. Zur Vorbildrolle des mündlichen Sprechens und der Muttersprache bei Gottsched vgl. Gerken, *Die sprachtheoretische Differenz zwischen Gottsched und Gellert*, a. a. O., S. 89-92.

[289] *VCD I*, S. 356, S. 370; vor allem aber im Kapitel „Von verblümten Redensarten“: S. 342 f. (§ 19). Nichtübersetzbarkeit erscheint immer schon in der Perspektive der Fehlerhaftigkeit (Schwulst etc.).

[290] *VCD I*, S. 381-419.

[291] Diese Unterscheidungsweise findet sich auch schon in der antiken Rhetorik; vgl. Quintilian, *Institutio oratoria*, a. a. O., VIII 6, 4-18; Bd. 2, S. 218-224, S. 219-225 und IX 1, 19-25; Bd. 2, S. 258 f., S. 259 f.; weniger deutlich bei Cicero, bei dem der *splendor* der Rede in jedem Fall Hauptanliegen ist: *De oratore / Über den Redner*. Lat. / dt. Übersetzt und hrsg. von Harald Merklin. 2. Aufl. Stuttgart 1976, III, 148-156; S. 538-542, S. 539-543 und III, 200-208; S. 572-578, S. 573-579. Die Unterscheidung läßt sich bei den *figurae in verbis coniunctis*, bei denen es um Gestaltung und Umgestaltung von Wortgruppen geht, weit eher behaupten als bei den *figurae in verbis singulis*, die sich meist auf ein abwesendes anderes Wort beziehen, zu dem sie sich bildhaft verhalten. In Gottscheds Figurenliste finden sich denn auch beinahe ausschließlich *figurae in verbis coniunctis*; einzige Ausnahmen sind die Figuren der *exclamatio* (Ausruf) und der *periphrasis* (Umschreibung). Letztere vertritt ein direkt nicht zu Sagendes (etwa eine unanständige Sache), folgt also der Veränderungskategorie der *immutatio*. – Zu Figur und Affekt bei Gottsched einerseits, Bodmer und Breitinger andererseits vgl. Campe, *Ausdruck und Affekt*, a. a. O., S. 20-31.

041672

nard Lamys „berühmte Redekunst“[292] werden die Redefiguren als „Sprache der Affecten“ bezeichnet:

> „Er hält sie für eine Sprache der Affecten, für einen Ausdruck starker Gemüthsbewegungen, und vergleichet sie mit den verschiedenen Gesichtszügen oder Lineamenten; daran man gleichfalls die innere Gemüthsbeschaffenheit eines Menschen von außen abnehmen kann. [...] Die ganze Stärke eine Rede zeiget sich darinn, weil sie ein gewisses Feuer in sich enthalten, welches auch den Lesern oder Zuhörern, durch eine geheime Kunst, Funken ins Herz wirft, und sie gleichergestalt entzündet.“[293]

Auch beim Affektausdruck gilt das mimetisch begründete Prinzip der Rückübersetzung, aufgrund dessen sich anhand der Figuren Inneres „von außen abnehmen“ läßt. Der Affektausdruck als Affektnachahmung führt seinerseits zu einem nachahmenden Verhalten auf Seiten der Rezeption. Auf die Sinnentwicklung des Texts sollen die Figuren keinen Einfluß haben; ihr Einflußgebiet ist die Affektwelt der Leser, die etwa durch eine „herzrührende Rede“[294] bewegt werden soll. Das Kapitel enthält eine lange Liste von Figuren, die „[...] den Lesern, durch eine geheime Kunst, Feuer ins Herz [...]“ werfen sollen, vom Ausruf über den Widerruf, die Wiederholung, das Gleichnis, die Schlußsprüche, das Geständnis und viele andere bis hin zum Eidschwur.

Das Kapitel XI, „Von der poetischen Schreibart“, summiert auf der Grundlage der vorangegangenen vier Kapitel die Eigenart und die Leistung der poetischen Sprache. Dazu muß erst geklärt werden, was „Schreibart“ überhaupt meine; sodann muß die poetische Schreibart als eine besondere begründet werden.

> „Was die Schreibart überhaupt sey, ist nach so vielen andern, auch von mir, in meiner Redekunst schon abgehandelt worden. Ich habe daselbst gewiesen, daß sie der Vortrag vieler zusammenhangender Gedanken sey, welcher durch solche Sätze und Redensarten geschieht, daraus man ihre Verknüpfung deutlich wahrnehmen kann. Diese Erklärung gab mir damals Anlaß zu folgern, daß es in der Schreibart hauptsächlich auf die Art zu denken ankomme, und daß ein Scribent in seinen Schriften, wo nicht seine Gemüthsbeschaffenheit, zum wenigsten doch die Fähigkeit seines Verstandes abschildere. Denn kein Mensch kann besser schreiben, als er vorher gedacht hat.“[295]

An dieser Bestimmung läßt sich zweierlei ablesen. Zum einen wird die Schreibart in einem mimetischen Verhältnis zur „Art zu denken“ gedacht. Die Schreibart ist eine Nachahmung der Denkens, das der Dichter beim Schreiben „abschildere“. Schreiben kann er nur, was er „vorher“ gedacht hat. Darin liegt die für die Schul-

---

292 Zu Bernard Lamys *L'art de Parler* [1675] siehe Hermann Stauffer, *Erfindung und Kritik. Rhetorik im Zeichen der Frühaufklärung bei Gottsched und seinen Zeitgenossen*. Frankfurt a. M., Berlin, Bern, New York, Paris, Wien 1997, S. 120-126.

293 *VCD I*, S. 382 f.

294 *VCD I*, S. 285.

295 *VCD I*, S. 421. Vgl. Gottsched, *Ausführliche Redekunst. Erster, allgemeiner Theil*, a. a. O., S. 359 f. und S. 393. Zu Gottscheds *Redekunst* siehe die umfassende Darstellung bei Hermann Stauffer, *Erfindung und Kritik. Rhetorik im Zeichen der Frühaufklärung bei Gottsched und seinen Zeitgenossen*, a. a. O.

00041672

rhetorik verbindliche, für die Poetik durch Horaz formulierte Perspektivierung, die die *res* den *verba* stets voranstellt und damit letzteren den Status der Instrumentalität gegenüber ersteren zuschreibt: „[...] verbaque provisam rem non invita sequentur."[296] Zum andern ergibt sich aus dieser Bestimmung, daß die Eigenart der „poetischen Schreibart" sich aus der Eigenart der poetischen Denkweise herleiten lassen muß. „Will also ein Poet poetisch schreiben, so muß er auch zuvor poetisch denken lernen."[297] Die Eigenart poetischen Denkens lokalisiert Gottscheds Poetik im Rückgang auf das Kapitel „Von dem Charaktere eines Poeten" nicht in exklusiven Besonderheiten, die dem Poeten zukommen sollen, sondern, nebst einer intakten Vernunft und einer guten Bildung, in der höheren Entwicklung einer allgemein vorhandenen Eigenschaft: des „Witzes", des kreativen assoziativ-kombinatorischen Vermögens der „Scharfsinnigkeit" und der „Einbildungskraft".[298] „Witz" wird bestimmt als ein wacher und schöpferischer Umgang mit dem Phänomen der „Aehnlichkeit":

> „Gewisse Geister haben viel Scharfsinnigkeit, wodurch sie gleichsam in einem Augenblicke hundert Eigenschaften von einer Sache, die ihnen vorkömmt, wahrnehmen. Was sie wahrnehmen, das drücket sich, wegen ihrer begierigen Aufmerksamkeit tief in ihr Gedächtnis: und so bald zu anderer Zeit etwas vorfällt, das nur die geringste Aehnlichkeit damit hat, so bringt ihnen die Einbildungskraft dasselbe wiederum hervor. So ist ihnen denn allezeit eine Menge von Gedanken fast zugleich gegenwärtig: das Gegenwärtige bringt sie aufs Vergangene; das Wirkliche aufs Mögliche, das Empfundene auf alles, was ihm ähnlich ist, oder noch werden kann. Daher entstehen nun Gleichnisse, verblümte Ausdrücke, Anspielungen, neue Bilder, Beschreibungen, Vergrößerungen, nachdrückliche Redensarten, Folgerungen, Schlüsse, kurz, alles das, was man Einfälle zu nennen pflegt, und die alle insgesammt aus einem solchen lebhaften Kopfe entstehen. Dergleichen Geister nun nennet man poetische Geister, und durch diese reiche Gemüthskraft unterscheidet sich ihre Art zu denken von der ordentlichen, die allen Menschen gemein ist."[299]

Diese Passage enthält einen Umgang mit dem Begriff der „Aehnlichkeit", der diesen außerhalb der Bedingungen der Nachahmungstheorie hält; gleichsam vornachahmungstheoretisch. Das Zeitgefüge des Vorher-Nachher, das in der Beschreibung der mimetischen Beziehung zweier Einheiten – Wirkliches und Fabel, eigentliche und uneigentliche Rede, Denken und Schreiben – stets impliziert ist, findet sich hier außer Kraft gesetzt; statt dessen ist von der Gleichzeitig-

---

296 „[...] und ist der Inhalt wohlbedacht, so werden die Worte sich folgsam fügen." Horaz, *De arte poetica*, a. a. O., S. 248, S. 249. Bekannter allerdings ist Catos klassische Formel: „Rem tene, verba sequentur."

297 *VCD I*, S. 423.

298 Vgl. zum rhetorischen Kontext (besonders zum Verhältnis von poetischer Einbildungskraft und rhetorischem *ingenium*) Herrmann, *Naturnachahmung und Einbildungskraft*, a. a. O., S. 99-123, Stauffer, *Erfindung und Kritik*, a. a. O., S. 169-175 und Ueding, Steibrink, *Grundriß der Rhetorik*, a. a. O., S. 113 f. Siehe auch Gerken, *Die sprachtheoretische Differenz zwischen Gottsched und Gellert*, a. a. O., S. 78-88.

299 *VCD I*, S. 426 f.

0041672

keit des Ähnlichen die Rede: „So ist ihnen denn allezeit eine Menge von Gedanken fast zugleich gegenwärtig." Das Gegenwärtige, das Vergangene, das Wirkliche, das Mögliche, das Empfundene und das, was ihm ähnlich ist „[...] oder noch werden kann" – alles ist präsent; zwar wird das eine assoziativ durch das andere aufgerufen (diese kleine Verschiebung mag das „fast" des Zugleich motivieren), aber in der Präsenz des Vielen ist hier nicht schon eine Hierarchie der Nachahmung etabliert. An dieser Stelle also läßt sich die Wahrnehmung von Ähnlichkeit als Aspekt des dichterischen Vermögens denken, ohne daß das dichterische Vermögen gleich schon als nachahmungstheoretisch bestimmt erscheinen muß. Ähnlichkeit erscheint damit an dieser Stelle, durchaus einzigartig im *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, als ästhetische Kategorie, die sowohl die Fabelerfindung als auch die Schöpfung bildhafter poetischer Rede beschreiben kann, ohne sie dem nachahmungstheoretischen Primat zu unterwerfen.

Damit wird „Aehnlichkeit" zu einer Kategorie der anderen, unterschwelligen Ästhetik, die aus der Argumentation des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst* erwächst; sie springt, momentan und lokal, hinüber in die Ästhetik des poetischen Einfalls und der Eigenständigkeit der poetischen Rede. Die Wahrnehmung der Ähnlichkeit ist es denn auch, die es ermöglicht, die poetische Bildhaftigkeit mit all ihren Tropen und Figuren zu gestalten – „[...] kurz, alles das, was man Einfälle zu nennen pflegt [...]"[300]. Die Verschiebung des Ähnlichkeitsbegriffs geht an dieser Stelle so weit, daß dieser Kernbegriff der Nachahmungstheorie zum Begründungselement einer Ästhetik wird, die sich nicht an vorweg gesetzten Ordnungsnormen orientiert und die dadurch den literarischen Text in ein problematisches Verhältnis zu den Ordnungen des Gegebenen rückt. Der poetische Einfall wird zum Ort des Nicht-Ordentlichen, des Digressiven, als das Literatur dem gewöhnlichen Denken und Reden entgegensteht: Im Vermögen der poetischen Einfälle manifestiere sich die „reiche Gemüthskraft" der Dichter, in ihm unterscheide sich „[...] ihre Art zu denken von der ordentlichen, die allen Menschen gemein ist". Die poetologische Freizügigkeit, die hier aufblitzt, wird gleich wieder verdeckt; in Gottscheds Kommentierung des Textbeispiels, das das Gesagte verdeutlichen soll, ist der schöpferische Umgang mit Ähnlichkeit bereits wieder mimetisch gebunden. Aber aufgeblitzt hat sie, die poetologische Freizügigkeit; der Blitz schlug in den Kern der Nachahmungstheorie und spaltete ihre Geschlossenheit und ästhetische Autorität.

Nach der allgemeinen Bestimmung der „poetischen Schreibart" werden drei Gattungen derselben unterschieden. Diese Unterscheidung erfolgt in der nachahmungstheoretisch dominierten Perspektive, die soeben ihre Relativierung erfuhr; eine weitere Verschiebung ergibt sich nun in der Unterscheidung der Gattungen der Schreibart. Bei dieser Differenzierung wird die struktur- und wirkungsbezo-

---

300 Zur Bedeutung des poetischen Einfalls siehe den voranstehenden Abschnitt über die „Bedingungen der Wahrscheinlichkeit", aber auch den nachfolgenden Abschnitt „Das Ende der Produktionsästhetik".

00041672

gene Unterscheidung von Tropen und Figuren noch einmal wirksam: Sie geht in die Bestimmung der „Classen“[301] der poetischen Schreibart ein. In der rhetorischen Tradition der *genera dicendi* unterscheidet Gottscheds Poetik drei „Schreibarten“.

> „Nämlich eine ist die natürliche oder niedrige; die andre ist die sinnreiche oder sogenannte hohe, die von andern auch die scharfsinnige oder geistreiche genannt wird; und die dritte ist die pathetische, affectuöse oder feurige und heftige Schreibart.“[302]

Die „natürliche oder niedrige“ Schreibart, dem rhetorischen *genus humile* verwandt, hält sich eng an das „natürliche“ Sprechen und verzichtet weitgehend auf Tropen und Figuren. Die Unterscheidung zwischen sinnreichen Tropen und affektstarken Figuren bestimmt die Unterscheidung zwischen der „sinnreiche[n]“ Schreibart, dem klassischen *genus medium*, und der „pathetische[n]“ Schreibart, dem klassischen *genus sublime*.[303] In der Rhetorik hingegen wird die Unterscheidung zwischen *genus medium* und *genus sublime* im allgemeinen nicht durch die Dominanz von Tropen oder aber Figuren und damit durch die Unterscheidung zwischen der Einwirkung auf den Verstand und jener auf den Affekt bestimmt, sondern durch den Unterschied im Grad der Affekteinwirkung: Der Affektgrad beim *genus medium* ist das schwächere *ethos* (die intendierte Einwirkung heißt *delectare*), beim *genus sublime* das stärkere *pathos* (*movere*).[304] Gottscheds Poetik führt hier also eine eigene Schreibart für die tropisch bestimmte Rede ein:

> „Die andere Gattung ist die sinnreiche Schreibart, die auch von vielen die prächtige genennet wird; die aus lauter verblümten Redensarten, neuen Gedanken, sonderbaren Metaphoren, Gleichnissen und kurzgefaßten Sprüchen besteht; die aber alle bey der Vernunft die Probe aushalten.“[305]

Im Kapitel „Von verblümten Redensarten“ wurde die Erfindung tropischer Rede als Kern der Hervorbringung poetischer Rede bezeichnet: „Und freylich zeiget sich der Witz eines Poeten hauptsächlich in der glücklichen Erfindung verblümter Redensarten.“[306] Wenn diese Kernstellung der tropischen Rede Geltung hat,

---

301 *VCD I*, S. 430.

302 *VCD I*, S. 430.

303 Vgl. Gottsched, *Ausführliche Redekunst. Erster, allgemeiner Theil*, a. a. O., S. 406 f. Dort wird die Gleichsetzung der Gottschedschen mit den klassischen *genera* zurückgewiesen; die Ähnlichkeit der Charakterisierung ist zwar unübersehbar, aber an entscheidender Stelle argumentiert Gottscheds Rhetorik wie seine Poetik anders.

304 Vgl. Lausberg, *Elemente der Rhetorik*, a. a. O., S. 34 f. (§ 69).

305 *VCD I*, S. 440. Diese Bestimmung scheint der Literatur vorbehalten zu sein: In Gottscheds Rhetorik, der *Ausführlichen Redekunst*, wird die „sinnreiche Schreibart“ nicht durch ihren tropischen Charakter bestimmt; dort sind die „edelsten Begriffe[]“ und die „kräftigsten Wörter“ maßgebend; „[...] die meiste Schönheit muß in den Gedanken bestehen.“ Gottsched, *Ausführliche Redekunst. Erster, allgemeiner Theil*, a. a. O., S. 409.

306 *VCD I*, S. 324. Zur tropischen Rede: „Dieß ist die Sprache der Poeten, dadurch sie sich von der magern prosaischen Schreibart unterscheiden.“ *VCD I*, S. 323.

0041672

bedeutet dies, daß die durch tropische Rede bestimmte „sinnreiche Schreibart" die am wesentlichsten poetische der drei „Classen" von Schreibarten ist, wesentlicher poetisch als die „natürliche" Sprache und die affekterregenden Figuren. Diese Bestimmung überschreitet ihren rhetorischen Kontext in entscheidender Weise; sie leitet die Autonomisierung der poetischen Sprache ein, die Gottscheds Poetik vehement zurückweist.

Der Hervorhebung der tropischen Rede steht zwar in Gottscheds Poetik noch die Einordnung in die rhetorisch verstandenen Wirkungsklassen gegenüber: Auch die Einwirkung auf den Verstand, der die tropische Rede kennzeichnet, wird als Moment des *ornatus* bestimmt. Dennoch ist die bildhafte Rede als die wesentlich poetische herausgestellt, und wenn die Perspektive ihrer Betrachtung verändert wird, wenn nämlich die tropische Rede nicht mehr mimetisch-ornamental verstanden wird, nicht mehr im Gerüst des Verhältnisses von eigentlicher und uneigentlicher Rede, so rückt ein anderes Verständnis von poetischer Sprache als das in Gottscheds Poetik vertretene in den Blick: ein Verständnis von der wesentlichen Figuralität der poetischen Sprache.[307] Dieses Verständnis von poetischer Sprache korrespondiert der im *Versuch einer Critischen Dichtkunst* unterschwellig sich entwickelnden Ästhetik des poetischen Einfalls ebenso, wie das ornamentale Verständnis der tropischen Rede der Ästhetik des moralischen Schönheitsversprechens entspricht.[308]

Es zeigt sich, daß der *Versuch einer Critschen Dichtkunst* in der Erörterung der poetischen Sprache ebenso seiner Ästhetik des moralischen Schönheitsversprechens folgt, wie er vom Heraustreten der gegensätzlichen Ästhetik des poetischen Einfalls und der wesentlichen Figuralität der poetischen Sprache weiter affiziert wird. Das Heraustreten der gegensätzlichen Ästhetik soll abschließend an den Ausführungen zum Kern der poetischen Rede, der Tropik oder, ornamental perspektiviert, der „verblümten Redensarten", näher betrachtet werden.

Im Kapitel „Von verblümten Redensarten" wird die „verblümte" Rede dem „eigentlichen Ausdrucke" entgegengesetzt, „[...] der alle Wörter in ihrer natürlichsten und einfältigsten Bedeutung braucht"[309]. Letzterer könnte beanspruchen,

---

307 Der Begriff des Figuralen wird hier, in Übereinstimmung mit neueren literaturtheoretischen und rhetorischen Positionen, für das Bildhafte überhaupt gesetzt; die Unterscheidung von Tropen und Figuren spielt dabei keine Rolle mehr. Siehe etwa Gérard Genette, *La rhétorique restreinte*. In: ders., *Figures III*. Paris 1972, S. 21-40; Paul de Man, *Rhetoric of Tropes (Nietzsche)*. In: ders., *Allegories of Reading*, a. a. O., S. 103-118.

308 Nachdem die Tropen und die Figuren auf der *ornatus*-Ebene abgehandelt worden sind, erscheint, was Kapitel XII, „Von dem Wohlklange der poetischen Schreibart", behandelt – die Bedingungen der „gebundne[n] Schreibart" (*VCD I*, S. 456), vor allem die Metrik – folgerichtig als weiterer Aspekt desselben Gegenstands: des Redeschmucks. Nebenbei gesagt: Gottscheds Poetik kehrt zur Bestimmung der Versmaße aufgrund der langen und kurzen Silben zurück, nachdem Opitz für das Deutsche die – bis heute gültige – Unterscheidung in betonte und unbetonte Silben eingeführt hatte; hierin ignoriert Gottsched Opitz gänzlich.

309 *VCD I*, S. 319.

00041672

die Vernunft auf seiner Seite zu haben, da ihm die Natürlichkeit der menschlichen Rede zukomme:

> „Vielleicht halten viele dafür, daß dieses eben die rechte Schönheit der vernünftigen Poesie sey, ganz natürlich zu reden, und sich von allen schwülstigen Redensarten zu enthalten. Allein wir wollen uns erstlich erinnern, daß Horaz uns vor beyden Fehlern gewarnet, und weder zu hoch über allen Wolken noch [sic] leerer Luft zu schnappen, noch im Staube zu kriechen, sondern die Mittelstraße zu halten, und auf dem erhabenen Parnaß zu gehen, befohlen hat."[310]

Die Gleichsetzung von „vernünftige[r] Poesie" und „eigentliche[m] Ausdrucke" wird zwar zurückgewiesen[311]; was sich dabei aber anzeigt, ist die Problemstelle der „vernünftigen Poesie", an der sich die Vernunft der Herrschaft über die poetische Sprache ständig vergewissern muß. Das Verhältnis zwischen eigentlichem und uneigentlichem Ausdruck ist als eindeutiges nur zu beherrschen, wenn die tropische Rede als bloßer *ornatus*, als das Verblümte an der Poesie, gesehen wird, nicht in ihrem figuralen Potential. Analog zu der Anstrengung, die stoffliche Fülle der Fabel zu beherrschen und der Ästhetik des moralischen Schönheitsversprechens dienstbar zu machen, zeigt sich hier das Bemühen, das Verhältnis von uneigentlicher und eigentlicher Rede in den Grenzen der Rückübersetzbarkeit zu halten. Wie die Fabel als Bebilderung eines moralischen Lehrsatzes, so hat die Redefigur als fraglos entzifferbares Bild eines eigentlichen „Ausdrucks" zu fungieren. Das Verhältnis der Figur zum eigentlichen Ausdruck ist jederzeit das des Ersatzes[312]; der Rückschluß vom Ersatz auf das Ersetzte muß möglich sein. Gottscheds Poetik führt die Rückübersetzung vor:

> „So schreibt Flemming auf der 362. S.
>
> Der verliebte Himmel lächelt,
> In die gleich erwärmte Luft,
> Welche gleichsam Küsse fächelt,
> Auf der schwangern Erden Kluft,
> Die bald beyden, so sie liebet,
> Tausend schöne Kinder giebet.

---

310 *VCD I*, S. 321. Das falsche „noch" ist in der 4. Auflage zu „nach" korrigiert. Die Stelle bei Horaz bezieht sich nicht auf die tropische Rede, sondern auf die *inventio* und *dispositio* des Stoffes, also auf Fabel und Textordnung. Horaz, *De arte poetica*, a. a. O., S. 232, S. 233 (Zeilen 27-31). Vgl. auch *VCD I*, S. 288.

311 Vgl. Gerken, *Die sprachtheoretische Differenz zwischen Gottsched und Gellert*, a. a. O., S. 66 und S. 94 f.

312 Verwiesen wird auf Cicero, der darauf hinweist, daß „[...] die uneigentlichen Bedeutungen der Wörter zwar zu allererst aus Mangel und Dürftigkeit der Sprachen aufgekommen; hernach aber auch zur Anmuth und Zierde gebraucht worden: wie man auch die Kleidungen anfänglich zur Bedeckung unsrer Blöße, nachmals aber zur Pracht ausgesonnen und eingeführet hat." *VCD I*, S. 322 (die Stelle bei Cicero: *De oratore*, a. a. O., III, 155; S. 542, S. 543). Von diesem doppelten Gebauch der bildhaften Wörter wird in der Folge der Unterschied zwischen konventionalisierten und neu erfundenen, eigentlich poetischen „verblümten Reden" hergeleitet.

0041672

> Wer sieht hier nicht einen weit edlern poetischen Ausdruck; in verblümtem Verstande gebrauchte Worte, und kühne Redensarten? Der Himmel muß verliebt heißen, welches man sonst nur von verständigen Wesen sagt. Die Luft muß Küsse fächeln; weil sie so lieblich ist, als eine freundliche Schönheit, wenn sie einen Geliebten küssen will. Die Erde ist schwanger, weil die Gewächse gleich einer Frucht im Mutterleibe, in ihr verborgen liegen, ehe sie im Frühlinge ausbrechen. Sie muß den Himmel und die Luft lieben; welches wiederum nur im verblümten Verstande angeht: weil sie sich nämlich bey der Gegenwart des freundlichen Himmels, mit ihrem Laube und Grase schmücket; wie eine verliebte Dirne gegen die Ankunft ihres Liebsten. Endlich giebt sie tausend schöne Kinder, das ist, in der eigentlichen Sprache zu reden, Blumen und Früchte. Und wer sieht hier nicht, daß diese Strophe durch ihre verblümten Redensarten weit schöner und geistreicher geworden, als wenn sie aus lauter eigentlichen Ausdrückungen bestanden hätte?“[313]

Die vorgeführte Rückübersetzung zeigt, als was die figürliche Rede im *Versuch einer Critischen Dichtkunst* zu gelten hat. Wenn es vom Dichter heißt, daß er „[...] die poetische Schreibart in seiner Gewalt [...]“[314] habe, so muß diese Gewalt nicht nur das Vermögen der Erfindung, sondern auch die Festsetzung der figürlichen Rede auf den Status des *ornatus* meinen. So wird es möglich, die figürliche Rede nicht nur ins Zentrum der „poetischen Schreibart“ zu stellen, sondern sie dort auch mit dem aus der Nachahmungstheorie stammenden Begriff der Ähnlichkeit festzumachen.[315]

> „Und freylich zeiget sich der Witz eines Poeten hauptsächlich in der glücklichen Erfindung verblümter Redensarten. Denn ist derselbe eine Kraft der Seelen, das Aehnliche leicht wahrzunehmen: so merket man, daß in jedem uneigentlich verstandenen Worte ein Gleichniss steckt, oder sonst eine Aehnlichkeit vorhanden ist, weswegen man eins für das andere setzt. Das belustiget nun den Leser eines solchen Gedichtes. Er sieht nicht nur das Bild, darunter ihm der Poet eine Sache vorstellet, sondern auch die Absicht desselben, und die Aehnlichkeit zwischen beyden; und da sein Verstand auf eine so angenehme Art mit so vielen Begriffen auf einmal beschäfftiget ist, so empfindet er nicht nur wegen der Vollkommenheit des Poeten, dessen Schrift er liest, ein Vergnügen; sondern er belustiget sich auch über seine eigene Scharfsinnigkeit, die ihn fähig macht, alle Schönheiten des verblümten Ausdruckes, ohne Mühe zu entdecken.“[316]

Am „Bild“ muß als erstes Moment der „Absicht“, unter der es steht, die Tatsache seiner Uneigentlichkeit wahrnehmbar werden, dann, aufgrund der „Aehnlichkeit“, sein spezifisches Verhältnis zu einer „Sache“. Der Zusammenhang von (Aussage-)Absicht und Darstellung ist nachahmungstheoretisch gedacht; die Darstellung muß der beabsichtigten Aussage ähnlich sein, diese also nachahmen. „Eins für das andere setzen“ – dieses Verhältnis muß sich in der Lektüre umkehren lassen; vom „Bild“ muß auf die „Sache“ zurückgeschlossen werden

---

313 *VCD I*, S. 322 f.
314 *VCD I*, S. 323.
315 Das ‚Ähnliche‘ leitet auch die Bestimmung der Metapher bei Aristoteles, *Poetik*, a. a. O., S. 89 f.
316 *VCD I*, S. 324 f.

00041672

können.[317] Das hier behauptete Verhältnis zwischen „Bild" und „Sache" entspricht, auf die Nachahmungstheorie des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst* bezogen, dem Verhältnis zwischen der als zwingend rückübersetzbar postulierten bedingten und der unbedingen Wahrscheinlichkeit. Postuliert wird damit, auf der Ebene der poetischen Sprache, die Entsprechung zur Geschlossenheit des Verhältnisses zwischen Fabel und moralischem Lehrsatz in der Ästhetik des moralischen Schönheitsversprechens.

Nachdem die Beherrschung der „uneigentlichen Bedeutungen" postuliert ist, werden im Verlauf des Kapitels „Von den verblümten Redensarten" die Tropen einzeln vorgestellt: Metapher (samt Allegorie[318]), Metonymie, Synekdoche und Ironie. Wichtigster Typus, deshalb zuerst und am ausführlichsten erörtert, ist die Metapher. Hier wird das Ähnlichkeitsverhältnis noch einmal so bestimmt, daß das Erkennen der Bedeutung einer Metapher zwingend ein eindeutiges Wiedererkennen einer in sie gelegten „Sache" sei. Dafür werden vier Bedingungen genannt:

> „Es muß aber eine gute Metaphore oder Allegorie I) eine wahre Aehnlichkeit in sich haben, die in den Sachen und nicht in bloßen Worten anzutreffen ist, Z. E. wenn ich den Himmel ein Engelland nennen wollte, so wäre es nichts: denn hier käme es bloß auf das Wort Engel an. [...]
> II) Muß sie nicht von solchen Dingen hergenommen seyn, die eine Sache verächtlich oder lächerlich machen können; es wäre denn, daß man mit Fleiß satirisch schreiben wollte. [...] III) Muß das Gleichniß nicht gar zu weit hergesucht seyn, so, daß man es leicht verstehen kann. [...] Endlich IV) müssen die Metaphoren, so viel möglich, alles sinnlicher machen, als es im eigentlichen Ausdrucke seyn würde."[319]

Die nachahmungstheoretisch perspektivierte Grundvorstellung der tropischen Rede ist damit unzweifelhaft ausgesagt; sie wird an keiner Stelle des Kapitels „Von den verblümten Redensarten" und an keiner Stelle der gesamten Erörterung der „poetischen Schreibart" in Frage gestellt. Die Funktionalität der tropischen Rede erfährt ihre Bestätigung am Ende des Kapitels in der Forderung, die Wahl der „verblümten Redensart" sei an die jeweilige poetische Gattung anzupassen[320], sowie in der Kritik an Abweichungen von ihrem rechten Gebrauch zu Ende des Kapitels. Dort werden die Stilfehler der „Dunkelheit", des „Schwulstes" und der „Galimatias"[321] angeführt. Ihnen wird die „natürliche Schönheit

---

317 „Eins für das andere setzen": dieser Vorgang heißt in der Rhetorik *immutatio*. Vgl. Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik* a. a. O., S. 32 (§ 62); S. 62 (§ 169,2; S. 80 (§ 239). Die *immutatio* ist eine der vier „Änderungskategorien" in Bezug auf die Formulierung: *adiectio* (Hinzufügung), *detractio* (Auslassung), *transmutatio* (Platzwechsel), *immutatio* (Ersetzung). Lausberg, a. a. O., S. 32 (§§ 59-63).

318 „Wenn die Metaphore länger, als in einem Worte fortgesetzt wird, so heißet sie eine Allegorie." *VCD I*, S. 328.

319 *VCD I*, S. 329-331.

320 *VCD I*, S. 342.

321 *VCD I*, S. 342-349.

00041672

der Gedanken“[322] als Ideal entgegengestellt; zu erlernen ist diese durch „das Lesen der alten Lateiner und der neuern Franzosen“[323]. Mit der „natürlichen Schönheit“ ist der mimetisch konzipierte Grund der tropischen Rede als Bedingung ihrer Schönheit ausgesagt. Dieser Schönheitsbegriff entspricht dem ästhetischen Konzept der geschlossenen, auf harmonische Schönheit angelegten Textordnung der moralisch bestimmten Fabel.

An dieser Stelle ist zu fragen, wie die ‚Ästhetik des poetischen Einfalls‘. die als Gegenposition zur Ästhetik des moralischen Schönheitsversprechens aus dem nachahmungstheoretischen Konzept der bedingten Wahrscheinlichkeit hervorgetreten ist, in den Ausführungen zur poetischen Sprache wiedergefunden werden kann. Wie gestaltet sich eine Perspektive auf die poetische Sprache, die, in Entsprechung zur Ästhetik des poetischen Einfalls, nicht nachahmungstheoretisch dominiert ist, sondern vom Vorrang der Textlichkeit des poetischen Texts ausgeht? Dieser Frage soll in einem Versuch nachgegangen werden, an den poetischen Beispielen, die bei Gottsched zur Veranschaulichung der „verblümten Redensarten“ zitiert werden, eine Lektüre vorzunehmen, die die tropische Rede nicht als *ornatus* einer mimetisch bestimmten Textaussage nimmt, sondern ihrem figuralen Potential nachspürt.

Die allgemeine theoretische Erörterung der tropischen Rede im Kapitel „Von verblümten Redensarten“ bringt drei Beispiele, die bemerkenswerterweise sowohl denselben Gegenstand – den Frühling – wie auch dieselbe Bildlichkeit – erotische Anziehung – aufweisen. Das erste Beispiel – bereits oben mitsamt der Rückübersetzungslektüre Gottscheds zitiert – stammt von Fleming.

„Der verliebte Himmel lächelt,
In die gleich erwärmte Luft,
Welche gleichsam Küsse fächelt,
Auf der schwangern Erde Kluft,
Die bald beyden, so sie liebet,
Tausend schöne Kleider giebet.“[324]

Ein zweites Beispiel stammt ebenfalls von Fleming.

„Die verlebte Welt wird jünger,
Und streicht mit verliebtem Finger,
Ihre Runzeln von der Haut.
Seht, seht, wie sie aus den Feldern,
Aus den Auen, aus den Wäldern,
Mit verbuhlten Augen schaut.“[325]

Schließlich folgt ein Beispiel von Amthor.

---

322 *VCD I*, S. 350.
323 *VCD I*, S. 349.
324 *VCD I*, S. 322.
325 *VCD I*, S. 323.

00041672

„Itzt schwindet allgemach,
Der Schatten lange Nacht, und läßt der Thürme Zinnen,
Ein frohes Morgengold gewinnen.
Der alte Nordwind giebt dem jungen Zephir nach,
Die Erde wird der lüstern Sonnen Braut,
Die ihren Bräutigam stets näher treten schaut.
Sie schmückt sich schon zur neuen Hochzeitfeyer:
Weil Phöbus ihren Wittwenschleyer,
Den Schnee und Eis ihr umgethan,
Aus heißer Brunst nicht ferner dulden kann."[326]

Die Bilder im Ausschnitt aus Amthors Text werden wiederum zurückübersetzt; das *tertium comparationis*, das die „Aehnlichkeit" garantiert, ist einsichtig:

„Die Erde wird wegen ihres Putzes im Frühlinge, als eine Braut, und die Sonne, als ihr lüsterner Bräutigam vorgestellt: weil sie so unverwandt nach derselben ihre Stralen schießet, als ein verliebter Freyer bey seiner Liebsten zu thun pflegt."[327]

Es ist aber leicht zu sehen, daß die Metaphern die „Sache" nicht nur bebildern, sondern, durch ihre eigenen Sinnbewegungen, auf sie auch bedeutungsmäßig einwirken. Dabei lösen sie sich von der Idee der bloßen Rückübersetzung. Wird Amthors Metaphorik realistisch streng genommen, so ist die Erde die Braut jenes Mannes (Phöbus), dessen Witwe sie ist; der Mann ist, da die Sonne immer die Sonne ist, ihr verstorbener Gatte und wird nun ihr Bräutigam. Eine solcherart realistische Übersetzungslektüre der Bilder führt zu Widersinn, zum Stilfehler des *Galimatias*[328]. Statt diesen zu ignorieren oder statt vor dem Widersinn stehen zu bleiben, kann eine andere Lektüre erprobt werden, die ein komplexeres Verhältnis zwischen „Bild" und „Sache" annimmt und versucht, im Widersinn einen sinnhaften Widerspruch zu lesen. Eine solche Lektüre kann vermuten, die Bilderwahl weise auf den Widerspruch zwischen der Vorstellung der Wiederholung des Immergleichen (dieselbe Sonne, dieselbe Erde) und der Vorstellung vom Anbruch des Neuen hin (der Vorgang des Jahreszeitenwechsels ist nie derselbe, sondern nur der gleiche und damit jedesmal neu). Dieser Widerspruch läßt sich als Aussage über den Wechsel der Jahreszeiten, als Reflexion auf das Verhältnis von Zyklizität und Kontinuität in der Zeit, lesen. Damit ist eine Sinnebene eröffnet, die über die Illustration des „eigentlich" Ausgedrückten hinausgeht.

Einfach und deutlich zeigt sich das Einwirken der tropischen Rede auf das „eigentlich" Ausgesagte – dessen ‚Eigentlichkeit' damit in Frage gestellt wird – auch am ersten der beiden zitierten Textbeispiele von Fleming. Die erotische Metaphorik – Verliebtheit, Küsse, Schwangerschaft, Kinder – illustriert den Frühling nicht nur, sie lädt die Vorstellung von ihm auch erotisch auf, und zwar so sehr,

---

326 *VCD I*, S. 325.
327 *VCD I*, S. 325.
328 „[...] Galimatias oder Nonsens ..., welches nichts anders ist, als eine ungereimte und unverständliche Vermischung widereinanderlaufender verblümter Redensarten, aus welchen es zuweilen unmöglich ist, einen Verstand herauszubringen." *VCD I*, S. 344.

0041672

daß es nahe liegt, den Text nicht nur als Teil eines Frühlingsgedichts, sondern auch als eigentlich erotischen Text zu lesen, in dem der Frühling zu einem Bild erotischen Erwachens wird. Und es ist eine durchaus freizügige Erotik, die da vorgeführt wird; immerhin hat die Erde für ihre Kinder zwei Väter: die Luft und den Himmel. Die Metaphorik spricht nicht nur mit „Glanz und Schönheit“[329] vom Frühling; sie bestimmt metaphorisch dessen Bedeutung und weist auch auf eine recht offene Vorstellung von Erotik hin. Als lediglich ornamental kann die Wirkung dieser Bildlichkeit gewiß nicht gelten.

Offenbar sind Bilder der Anziehung und Vereinigung, wie sie die gewählten Beispieltexte zur Illustration des erwachenden Frühlingslebens einsetzen, besonders gut geeignet, um die Leistung der tropischen Rede, wie Gottscheds Poetik sie versteht, herauszustellen. Die nicht mimetisch perspektivierte Lektüre der gewählten Beispiele kann deren Textlichkeit aber weiter auf der Spur bleiben und nach dem Verhältnis der tropischen Rede zu der Ankündigung lebendiger Einheit fragen, die sie als Frühlingsbild zum Ausdruck bringt. Dabei zeigt sich, daß das Verhältnis zwischen der Struktur der Trope und ihrer Bedeutungsleistung nicht – wie das Illustrationsverhältnis zwischen „uneigentlichem“ und „eigentlichem“ Ausdruck – dasjenige einer Gleichung ist, sondern das Verhältnis eines Konflikts. Alle drei angeführten Textausschnitte sagen, um die Ankunft des Frühlings darzustellen, in ihrer Bildlichkeit ein erotisches Verhältnis aus: zwischen „Himmel“, „Luft“ und „Erde“ im ersten Fleming-Text; zwischen der „Welt“ und einem von ihr „mit verbuhlten Augen“ Ersehnten, das ungenannt bleibt, im zweiten Fleming-Beispiel; zwischen „Sonne“ und „Erde“ im Text von Amthor. Jedesmal handelt es sich um ein Verhältnis der Anziehung von Verschiedenem, das sich vereinigen will; die Gegenwart der Vereinigung stellt sich in den Textausschnitten als Erfüllung der Frühlingszeit dar, die ihrerseits ein Bild des erwachenden Lebens gibt. Das Verschiedene will sich vereinigen in gemeinsamer Präsenz: dies besagt die erotische Metaphorik. Das Verhältnis der Trope zur „Sache“ hingegen, die bildhaft ausgesagt wird, ist seinerseits kein erotisch auf Vereinigung angelegtes; es gibt zwischen Trope und „Sache“ nicht das Ziel der gemeinsamen Präsenz, sondern, gegenteilig, das Verhältnis der Ersetzung: „[...] weswegen man eins für das andere setzt.“[330] Die Präsenz von eigentlicher und sie vertretender uneigentlicher Rede ist jeweils wesentlich keine gemeinsame; die Präsenz des uneigentlichen Ausdrucks schließt vielmehr die Präsenz des eigentlichen Ausdrucks, den sie ersetzt, strukturell aus. Zwischen der Struktur der Trope und dem durch sie erzeugten Bild, zwischen separierender Ersetzung und synthetisierender Präsenz besteht ein Widerspruch, dessen beide Seiten einander digressiv unterlaufen; ein Widerspruch, der sich nicht auflösen, sondern höchstens verbergen läßt.

Die erotische Metaphorik evoziert eine Vorstellung von gemeinsamer Präsenz, der sie selbst nicht entspricht. Den Texten fehlt, was sie ihrem Gegenstand

---

329 *VCD I*, S. 322.
330 *VCD I*, S. 324.

00041672

zuschreiben. Erst eine Lektüre könnte eine neue Präsenz schaffen, die für den Leser die textlichen Gegenseiten zusammenhält: „[...] da sein Verstand auf eine so angenehme Art mit so vielen Begriffen auf einmal beschäfftiget ist [...].“[331] Das „andere“ und das „ein[e]“ müßten im Akt einer Lektüre verbunden werden, die die Präsenz dieser Vereinigung sucht, also durch eine dritte Instanz, während die frühlingshafte Vereinigung von Himmel und Erde in den Beispieltexten als aus sich selbst geschehend vorgestellt wird. Eine solche Lektüre postuliert Gottscheds Poetik. Sie suggeriert vor diesen Beispieltexten eine Rezeption, die die Imaginationskraft ihrer Bildersprache wahrnimmt statt deren Voraussetzung, und die auf diese Imaginationskraft mit Wohlgefallen und Affektsteigerung reagiert. Gottscheds Poetik lädt damit zu einer Lektüre ein, die ihrerseits – affektiv – jene Präsenz fingiert, die in den Beispieltexten dem Frühling zugeschrieben wird; die erwünschte Lektüre vermag dies dann, wenn sie die Bilder als mimetisch gesichert und in der Folge als *ornatus* nimmt, statt sie in ihrer sinnbildenden Figuralität zu lesen. Und noch mehr: suggeriert wird die Einheit von uneigentlicher und eigentlicher Rede im Text selbst; die beiden Redeweisen stehen zwar „eins für das andere“, aber so, daß die Lektüre sie, in ihrer eigenen Präsenz der Wahrnehmung von „Bild“, „Absicht“, „Aehnlichkeit“ und „Sache“[332], zu verbinden und als bereits im Text verbundene zu imaginieren vermag. Aus der *ornatus*-Perspektive ist die Lektüre dann gelungen, wenn die Vorstellung von der Präsenz der Verbindung der beiden Redeweisen diese aus der Lektüre in den Text verlagert; wenn sie das Ergebnis ihrer eigenen Leistung auf den Text überträgt als dessen Qualität. Diese Übertragung – ihrerseits ein metaphorischer Vorgang – etabliert die Vorstellung von der Problemlosigkeit des Verhältnisses zwischen tropischer und nichttropischer Rede.

Dieses illusionistisch-affirmative Lektüre-“Vergnügen“[333], von Gottscheds Poetik durch ihren Kommentar zu den Beispieltexten nahegelegt, steht in Gegensatz zu einer nicht mimetisch geleiteten, vielmehr an der Textlichkeit der poetischen Rede orientierten Lektüre, wie sie an den Beispieltexten exemplarisch vorgeführt worden ist. Deutlich geworden ist dabei die Komplexität der Beziehung zwischen tropischer und nichttropischer Rede; sichtbar geworden ist das eigene sinnbildende Vermögen der figuralen Rede. Damit zeigt sich auch, daß die Bezeichnungen „eigentliche“ und „uneigentliche“ Rede ein hierarchisches Verhältnis implizieren, das dem figuralen Potential der tropischen Rede nicht gerecht wird, dessen Postulierung aber wohl der poetologischen Beherrschung dieses Potentials dienen kann. Die Beherrschung des Sinnpotentials der Tropen wiederum arbeitet der Ästhetik des moralischen Schönheitsversprechens zu, da nur sie sicherstellen kann, daß die Sprache eines poetischen Texts tatsächlich und ausschließlich von der Fabel zum moralischen Lehrsatz führt.

---

331 *VCD I*, S. 324.
332 *VCD I*, S. 324.
333 *VCD I*, S. 324.

041672

In Gottscheds Poetik zeichnet sich die Wiederholung eines bestimmten Verhältnisses und damit ein argumentatives Muster ab: Es wiederholt sich das Verhältnis zwischen einer unzweideutigen Absicht und einem nicht ganz zuverlässigen, da Eindeutigkeit nicht gewährleistenden, Mittel zur Durchsetzung dieser Absicht. Diesem Muster entspricht die Beziehung zwischen moralischem Lehrsatz und Fabel; das Erfindungspotential, das in der Fabel aktiv werden kann, muß im Interesse der Vermittlung des Lehrsatzes beherrscht werden. Ebenso entspricht diesem Muster, innerhalb der nachahmungstheoretischen Ausführungen zur Fabel, die Beziehung zwischen unbedingter und bedingter Wahrscheinlichkeit; letztere muß in den Grenzen der Rückübersetzbarkeit gehalten werden, um das ganze ästhetische Gefüge nicht zu gefährden; da dies nicht gelingt, ist auch die Beherrschung der Fabel im Interesse des moralischen Lehrsatzes nicht gesichert. Schließlich findet sich dasselbe Muster in der Beziehung zwischen eigentlicher und uneigentlicher Rede; letztere muß im Status des Redeschmucks, damit der Rückübersetzbarkeit, einbehalten werden, wenn nicht das ganze ästhetische Unternehmen an der Unzuverlässigkeit seines Mediums, der poetischen Sprache, scheitern soll.

Das Verhältnis, das als argumentatives Muster den *Versuch einer Critischen Dichtkunst* durchzieht, läßt sich als ein Verhältnis von Bedrohung und Abwehr wahrnehmen. Es zeigt sich, daß die gesamte Ästhetik des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst* auf das Ziel der Beherrschung des literarischen Texts angelegt ist: der Beherrschung seiner Bedeutungs- und Sinnmöglichkeiten, gegen alles am Potential der Literatur, was nicht rückwärts auf die Wiederholung von Positionen, sondern vorwärts auf das Erschließen offener Sinnhorizonte weist. Und es zeigt sich, daß dieses Ziel durch den Aufbau eines Theoriegebäudes angestrebt wird, das nicht so sehr auf argumentativ abgesicherten Fundamenten ruht als vielmehr auf normativen Aussagen, deren Dringlichkeit und deren Fraglichkeit zugleich sich im Gerüst des Theoriegebäudes allenthalben abzeichnen. Das oberste Gebot dieser Ästhetik lautet: Ein Text darf von der postulierten ästhetischen Norm nicht abweichen. Damit ist die Forderung erhoben, jene Ordnung gültig errichtet zu haben, der gegenüber die literarischen Texte entweder als Exempel oder aber als Digressionen auftreten müssen. Literaturtheorie als Literaturgerichtsbarkeit: dieser Anspruch, für den der *Versuch einer Critischen Dichtkunst* zu seiner Zeit rasch berüchtigt geworden ist, sucht Geltung nicht nur durch die Autorität des Arguments, sondern auch durch den autoritären Gestus der Normsetzung. Dabei ist dieser Ästhetik im eigenen Text längst eine Gegenästhetik erwachsen.

Das Ende der Produktionsästhetik

Es mag angebracht sein, diesen Schlußabschnitt der Studie zu Gottscheds *Versuch einer Critischen Dichtkunst* mit einer Zusammenfassung der in den vorangegangenen Abschnitten erarbeiteten Befunde zu beginnen; daran werden sich ein Blick

00041672

auf den Status der Gottschedschen Poetik als eines produktionsästhetischen Texts sowie ein Blick auf den Schluß dieses opus magnum systematischer poetologischer Theoriebildung anschließen.

Mit der Frage nach dem Phänomen der Abweichung, nach ihrer Bedeutung und Stellung in der Poetik, an den *Versuch einer Critischen Dichtkunst* heranzutreten, heißt, auf die Rigorosität einer poetologischen Ordnung verwiesen zu werden, die alles Digressive vehement in die Unterwelt ästhetischer Verfehlung bannt. Die poetologische Ordnung umfaßt ein Doppeltes: einerseits die Ordnung des theoretischen Systems, als das Gottscheds Poetik auftritt, andererseits die Funktionsordnung des poetischen Texts, die sie postuliert und die sich in der jeweiligen poetischen Textordnung verwirklichen muß. Angesichts dieses doppelten Ordnungsanspruchs läßt sich fragen, wie in der systematischen Ordnung der Poetik die Funktionsordnung der Poesie entwickelt wird. Die Frage nach der Entwicklung des Gegenstands der Theorie ist also zugleich die Frage nach den Bedingungen der Ordnung des theoretischen Texts.

Eine Lektüre, die sich an der doppelten Ordnungsfrage orientiert, sieht sich veranlaßt, den *Versuch einer Critischen Dichtkunst* als Ästhetik ernst zu nehmen. Entgegen der üblichen Perspektive, die in Gottscheds Poetik die Unterordnung der ästhetischen Belange unter die moralischen Belehrungs- und Erziehungsabsicht akzeptiert, nimmt sie die Rolle der Belehrungsabsicht innerhalb der Ästhetik in den Blick. Gefragt wird also nicht, welche Funktion die literarische Ästhetik für die vorausgesetzte Belehrungsabsicht zu übernehmen habe; gefragt wird umgekehrt, welche Rolle die Belehrungsabsicht für die Entwicklung und Begründung der Gottschedschen Ästhetik spiele. Dabei wird die ästhetische Position ernst genommen, die bereits im ausführlichen Titel des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst* in der ersten Auflage angekündigt wird: „[...] Daß das innere Wesen der Poesie in einer Nachahmung der Natur bestehe“[334]. Der Naturbegriff, der die Nachahmungstheorie in Gottscheds Poetik leitet, erweist sich als zweifacher Begriff; die ästhetische Kluft, die das Postulat der kosmologisch-naturgesetzlich orientierten Schönheit von dem Postulat der Nachahmung der Menschen trennt, wird im poetischen Text durch den moralischen Lehrsatz überwunden, der als Versprechen der Vervollkommnung vom ästhetisch-moralisch defizienten Menschlichen auf das ästhetisch Schöne hinüberweist. Diese Konstruktion bedingt ein Verständnis des poetischen Texts als einer Funktionsordnung, in der die Fabel, der strukturierte Stoff, eindeutig und ohne Zweifel auf einen vorausgesetzten moralischen Lehrsatz hin rückübersetzt werden kann, sei es von der Stufe der unbedingten oder der bedingten Wahrscheinlichkeit aus; dies wiederum ist gewährleistet, wenn die poetische Sprache ein eindeutiges Rückübersetzungsverhältnis zwischen uneigentlichem und eigentlichem Ausdruck nach klassisch rhetorischem Muster aufweist. Der Rigorismus des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst* ist nur vor-

---

334 Zitiert im Variantenverzeichnis zum *Versuch einer Critischen Dichtkunst*. In: *Ausgewählte Werke*, a. a. O., Bd. 6, 3. Teil, S. 179.

0041672

dergründig von moralischer Art; wesentlicher handelt es sich um einen ästhetischen Rigorismus, dem die strenge moralische Funktionalisierung des poetischen Texts als Mittel dient. Die Funktionsordnung des poetischen Texts erweist sich auf jeder Ebene als streng nachahmungstheoretisch bestimmt und rhetorisch begrenzt. Die Strenge des Nachahmungsbegriffs bindet den poetischen Text mittelbar, aber unzweifelhaft an die außertextliche Wirklichkeit; die Fabel untersteht dem Gebot der Nähe zur Wahrhaftigkeit menschlicher Wirklichkeit, die poetische Sprache soll der Instrumentalität des gewöhnlichen außerliterarischen Sprachgebrauchs durch Rückübersetzbarkeit untergeordnet sein.

Von der Position dieser Ordnung aus erscheint jeder poetische Einfall – und mit ihm letztlich die poetische Einbildungskraft – zugleich als ihr Vollzugsinstrument und als ihre potentielle Gefährdung. Der poetische Einfall muß jeweils zuerst nachahmungstheoretisch-normativ besetzt werden, damit er der Funktionsordnung dienstbar wird; von selbst braucht er es nicht zu sein. Ein Beispiel für diese Besetzung findet sich im Kapitel über die „poetischen Perioden“:

> „Die andere gute Eigenschaft einer Periode ist, wenn darinnen die natürliche Wortfügung unsrer Muttersprache eben sowohl, als in ungebundner Rede, beobachtet wird. Diese Regel ist seit Opitzens Zeiten bey unsrer Nation für bekannt angenommen worden: und es haben sie so gar diejenigen nicht verworfen, die doch in ihren Schriften vielfältig darwider verstoßen haben. Sie entschuldigen sich allenfalls mit der poetischen Freyheit, der sie sich doch durch den, der obigen Regel gegebenen Beyfall, begeben hatten: oder sie meynen doch, um eines guten Gedankens halber, stehe es ihnen frey, die Sprache zu verstümmeln.“[335]

Die „poetische[] Freyheit“ ist etwas, was der Dichter ursprünglich besitzt und dann aufgeben kann, oder aufgeben muß, will er der Norm der Gottschedschen Poetik entsprechen. Die Unterwerfung der Freiheit der poetischen Einbildungskraft unter die Norm der Funktionsordnung erscheint dabei als ihr letzter freier Akt. Er ist die Voraussetzung für regelmäßige Poesie. Gute Poesie wird geschaffen, wenn sich die poetische Freiheit der Regel unterwirft. Poetisches Sprechen, das sich ihr nicht unterwirft, ist dazu angetan, „[...] die Sprache zu verstümmeln“, nicht etwa sie zu erweitern. Das Primat der normativen Regelvorgabe vor jeder poetischen Erfindung erscheint als Bedingung für die Qualität von Literatur.[336] Im Namen der Vernunft: Unterworfene Literatur ist gute Literatur. Sonst, im Abweichungsfall, erscheint sie als Gefährdung. Sie bringt den Anspruch und die Ordnung der poetologischen Theorie des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst* in Gefahr, in dem sie den normativen Zugriff auf den poetischen Text verunsichert.

---

335 *VCD I*, S. 357.

336 In diesem radikalen Herrschaftsanspruch der Vernunft vor der Einbildungskraft scheidet sich Gottsched von Bodmer. Eine soziologische Darstellung dieses Konflikts, die Literatur als repräsentatives (Gottsched) oder aber persönliches Sprechen (Bodmer) unterscheidet, gibt Schäfer, *„Wohlklingende Schrift“ und „rührende Bilder“*, a. a. O., S. 219-222.

00041672

Gefährdet ist die Beherrschung des literarischen Texts. Textbeherrschung bedeutet Eindeutigmachen des poetischen Sprechens. Auf der Ebene der Fabel heißt Textbeherrschung Macht über die Fülle, Sinnlichkeit und Sinnoffenheit der poetischen Erfindung[337], Kampf zum einen gegen das direkt Ordnungsfeindliche – wildwuchernde Phantasie, moralische Indifferenz, Anarchie des Scherzes –, zum andern aber gegen ein Verständnis literarischer Erfindung, das Neues erkunden, Subjektivität erforschen und erzeugen, sich den zeichenhaften Bewegungen des literarischen Sprechens aussetzen will. Witz, Unmoral, Unernst, mimesisferne Phantasie können als Bedingungen und Spielarten der undomestizierten Fabelerfindung gelten; ihnen gilt der Herrschaftsanspruch der normativen Poetik, deren Instrument der moralische Lehrsatz ist.[338]

Scheinbar ist es die moralische Belehrungsabsicht, die vor dem Problem steht, daß die Fabel eine Neigung zur Selbständigkeit aufweist, daß sie abweichungsanfällig – da phantasieanfällig – ist: Die Fabel muß beherrscht werden, damit die Moral sich als Aussage durchsetzen kann, und diese muß sich durchsetzen, damit der Text ein akzeptables Verhältnis zum Schönheitsanspruch der Ästhetik aufweisen kann, das heißt: zur Forderung umfassender Ordnung. Aber in Wirklichkeit steht nicht die Moral vor diesem Problem, sondern die Ästhetik, und die Moral ist ihr Mittel, es zu lösen. Die Ästhetik Gottscheds als eine Ästhetik der Textbeherrschung will der Fabel und ihrem digressiven Potential mit der Verpflichtung auf den moralischen Lehrsatz beikommen, der poetischen Sprache aber mit ihrer Instrumentalisierung.

Der Herrschaftsanspruch der Gottschedschen Poetik erstreckt sich notwendigerweise auch auf die Rezeption: Die Lektüre ist so zu bestimmen, daß sie am Text die eindeutige Aussage abliest, auf die die Fabel sie hinführen soll.[339] Einer solchen Lektüre ist Erkennen einzig als Wiedererkennen gestattet, nicht als Sinnbildung; was in den Text gelegt worden ist, soll wiedergefunden werden. Damit wird die Lektüre zur lediglich wiederholenden Wahrnehmung eines funktionalen Ordnungsgefüges. Lesen als Wiederholung, als Akt der Bestätigung, bleibt fern-

---

337 Die im *Versuch einer Critischen Dichtkunst* signifikant fehlende Gattung des Romans kann schon zu Gottscheds Zeit als Hauptort der freien Fabelerfindung gelten; der Roman kann, von Sterne bis Jean Paul und ins 20. Jahrhundert (Musil) als Hauptort der literarischen Digression, ja des digressiven Stils, gelten.

338 Eine soziologisch perspektivierte Darstellung des – allerdings nicht primär als ästhetisches Problem gesehenen – Herrschaftsanspruchs im Kontext des ganzen 18. Jahrhunderts gibt Freier, *Kritische Poetik*, a. a. O., S. 71-84.

339 Vgl. Gerken, *Die sprachtheoretische Differenz zwischen Gottsched und Gellert*, a. a. O., S. 108: „Weil sich ihm [dem Leser, A. H.] ausschließlich der thematische Zusammenhang darstellt, gewinnt er die Illusion, nicht der Autor, sondern er sei der eigentlich Nachahmende." Allerdings: den „Autor" ohne weiteres als Redeinstanz zu nehmen, verweist auf ein affirmatives Verhältnis zu Gottscheds Beherrschungsrhetorik.

0041672

gehalten vom literarischen Potential der Sinnbildung, dessen ein an der „poetischen Freyheit" orientierter Blick auf den poetischen Text gewahr wird.[340]

Die „poetische[] Freyheit" tritt an jener Stelle in das System des ästhetischen Rigorismus und bricht es auf, an der dieses das Kernstück seiner nachahmungstheoretischen Begründung etabliert: das Konzept der unbedingten Wahrscheinlichkeit. Dieses Konzept verlangt, gerade wegen seiner Ausschließlichkeit, die komplementäre Ergänzung der bedingten Wahrscheinlichkeit, die ihrerseits aber von der Ästhetik der Textbeherrschung nicht mehr argumentativ in das Gefüge der poetischen Funktionsordnung gebunden, sondern in dieses Gefüge nur noch normativ gedrängt werden kann. Die aus Behauptung und Appell erzeugte Norm vermag das Konzept der bedingten Wahrscheinlichkeit, dem sie beizukommen sucht, nicht zu beherrschen, da ihr dazu jedes zwingende Kriterium fehlt. Der Ästhetik der Textbeherrschung tritt damit aus der Textlichkeit des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst* eine Ästhetik der „poetischen Freyheit" oder des poetischen Einfalls gegenüber, die, indem sie die poetische Erfindung dominant setzt, die postulierte literarische Funktionsordnung und damit das Anliegen der Textbeherrschung ignoriert.

Angesichts dieser Verdoppelung des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst* zu zwei sich digressiv zueinander verhaltenden Ästhetiken erweist sich, daß die Erörterung der poetischen Sprache in Gottscheds Poetik diesem Doppelspiel ebenfalls unterworfen ist. Dem nachahmungstheoretisch unterlegten Konstrukt des funktionalen Verhältnisses von Fabel und (moralischer) Aussage wird die poetische Sprache, gut rhetorisch, nachgeordnet, als nachträgliche schöpferische Leistung, die mit der vorgesehenen Textaussage nur beschränkt zu tun hat; der Kern der poetischen Rede, die Tropik, ist dabei auf den Status des *ornatus* reduziert. Die nachgeordnete poetische Sprache erweist sich aber in der Verkehrung der ästhetischen Perspektive als das Primäre: Sie hört auf, als ornamental-mimetisch gelten zu müssen; sie wird zu dem Medium, in dem sich der poetische Text in seiner Textlichkeit entfaltet; in dem sich die „Fabel" als das, wovon im poetischen Text die Rede ist, herstellt: das Gesagte in seiner Zeichenhaftigkeit.[341] Als dieses Medium ist die poetische Sprache im Kern figural; dieser Kern ist nicht mehr mimetisch, also nicht mehr im Muster von eigentlicher und uneigentlicher Rede zu denken, nicht im Sinn der Rückübersetzbarkeit, sondern der genuinen Bildhaftigkeit. In dieser Perspektive verwandeln sich Mimesis und Moral aus Normin-

---

340 Die Folge dieser einfachen Ablesbarkeit des moralischen Satzes am poetischen Text benennt auch Schäfer, *„Wohlklingende Schrift" und rührende Bilder"*, a. a. O., S. 244: „Das bedeutet aber, daß den Rezipienten die Arbeit der Entdeckung des Satzes erspart bleibt. Die moralische Deutung einer Handlung auf der Bühne müßte ihnen sozusagen selbstverständlich erscheinen. Auch dadurch kann Gottscheds Poesie nur affirmativ wirken, indem sie den Blickwinkel der Zuschauer nicht verändert oder in Frage stellt, sondern bestätigt."

341 Zur genuinen Zeichenhaftigkeit der poetischen Sprache siehe Johannes Anderegg, *Sprache und Verwandlung. Zur literarischen Ästhetik*. Göttingen 1985, v. a. S. 47-80.

00041672

stanzen in literarische Möglichkeiten, denen theoretisch kein Vorrang vor anderen Möglichkeiten zukommt, die vielmehr ihrerseits als Möglichkeiten der Bildhaftigkeit der poetischen Rede erscheinen.

Als Theorie der poetisch-poetologischen Textbeherrschung ist die Werkästhetik des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst* produktionsorientiert. Gottscheds Poetik kann nicht erst beim vorliegenden Text ansetzten; sie muß beschreiben können, wie ein literarischer Text herzustellen sei, so, daß seine Sinnhaftigkeit und seine Lektüren beherrscht werden können.[342] Wie steht es mit der Gegenästhetik des poetischen Einfalls oder der „poetischen Freyheit"? Ist sie ebenfalls produktionsästhetisch orientiert? Auf der Ebene der Fabel ist sie es; dort steht der Beherrschung der Fabelerfindung innerhalb der normativen Ästhetik die Freiheit der Fabelerfindung in der Ästhetik der „poetischen Freyheit" gegenüber; in beiden Fällen aber stehen die Bedingungen des Machens im Blick. Das Hervortreten der Möglichkeit, die Fabelerfindung könne „Freyheit" genießen, ist gewiß ein respektables Ereignis. Aber erst dort, wo die poetische Sprache ins Zentrum rückt, geschieht die eigentliche Wende; dort kommt die produktionsästhetische Orientierung des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst* an ihr Ende, zusammen mit ihrer nachahmungstheoretischen Fundierung. Wenn es um das Primat des Bildhaften in der poetischen Sprache geht, und wenn diese nicht mehr im mimetischen Verhältnis von sekundärer, uneigentlicher und primärer, eigentlicher Bedeutung gedacht wird, kann die Perspektive des Machens – die mit der Normativität des *Versuchs einer Critschen Dichtkunst* praktisch zusammenfällt – nicht mehr gelten. Diese Geltung würde das Primat des Dichters, nicht des literarischen Texts bedeuten; das mimetische Verhältnis zwischen Absicht und Darstellung, zwischen „Denkart" und „Schreibart", bliebe bestehen. Die Ästhetik der „poetischen Freyheit", sofern sie nicht die ‚Freiheit des Poeten', sondern die ‚Freiheit der Poesie' meint, also das Primat der poetischen Sprache vertritt, stellt den literarischen Text über die Voraussetzung seiner Beherrschung, die eine produktionsästhetische sein muß. Damit ist die Ästhetik der Textbeherrschung vollständig konterkariert.

Die Ästhetik der Textbeherrschung hat einen klaren Begriff der Abweichung und notgedrungen ein rigoros ausschließendes Verhältnis zu ihr. Die Ästhetik der „poetischen Freyheit" hingegen hat nicht einfach ein offenes Verhältnis zur Abweichung; sie entsteht selbst als Abweichung, verbleibt aber nicht in diesem Status, da sie der Ästhetik der Textbeherrschung selbständig gegenübertritt. Und sie löst das Verhältnis von Ordnung und Abweichung im Sinn der Aussagefunktionsordnung des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst* auf. Sie stellt die poetische

---

342 Freier, *Kritische Poetik*, a. a. O., S. 37, weist darauf hin, daß Gottscheds Poetik „[...] als Funktionsmodell sowohl der literarischen Produktion wie der literarischen Kritik interpretiert werden" kann, verfolgt dann aber nur den Aspekt der Kritik. Darauf weist Borjans-Heuser, *Bürgerliche Produktivität und Dichtungstheorie*, a. a. O., S. 19, zu Recht hin; diese Untersuchung ist ihrerseits in die Perspektive der „produktionstechnischen Intention" (S. 22) gestellt; v. a. S. 163-170, S. 172-182, S. 202-214.

0041672

Sprache ins Zentrum, in der sich Textordnungen etablieren können, Sinnkonstruktionen, die aber nicht schon vorgegeben sind durch die Normativität der Mimesis. Ordnung ist in dieser Perspektive nichts Vorgeschriebenes, sondern etwas im Text zu Erschließendes. Textordnung entsteht aus der Textlichkeit: aus der poetischen Sprache und nicht nur aus dem erfundenen Stoff, aus figuralen Geflechten, denen die Fabel entwächst und zu denen sie in ein erst noch zu lesendes Verhältnis tritt. Die Ästhetik der „poetischen Freyheit" ist als Werkästhetik rezeptionsorientiert: Auch der Dichter steht als ein Lesender vor der figuralen Zeichenhaftigkeit des Texts, den er schreibt.

Mit der Verabschiedung der Produktionsästhetik geht der *Versuch einer Critischen Dichtkunst* über Opitz' *Buch von der Deutschen Poeterey* hinaus. Bei Opitz hat die sich aus dem Text entfaltende Ästhetik der poetischen Sprache, die der explizit postulierten Regelpoetik entgegentritt, zu einer Individualisierung der Dichtersprache geführt. Die poetische Autorität verschob sich von der allgemeinen Regel zum Dichterindividuum. Bei Gottsched findet diese Verschiebung ebenfalls statt, aber nur auf der Ebene der Fabel und ihres Verhältnisses zu einer vorgesetzten (moralischen) Aussage; hinzu kommt aber, auf der Ebene der poetischen Sprache, eine weitere Verschiebung der Autorität vom Dichter auf die figurale Sprache des poetischen Texts. Diese Verschiebung weist nicht nur auf die Feier der Autonomie des Dichters voraus, die im späteren 18. Jahrhundert als Geniekult anhebt, sondern weiter auf literaturtheoretische Positionen des 20. Jahrhunderts, die, in freilich unterschiedlichen Perspektivierungen, die Textlichkeit des poetischen Texts ins Auge fassen: New Criticism, Formalismus, Strukturalismus, Hermeneutik, Dekonstruktivismus.[343]

Das Heraustreten der nicht explizit vertretenen Ästhetik der „poetischen Freyheit" aus der Textlichkeit des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst* führt die Ästhetik der Textbeherrschung, die er postuliert, an ihm selbst in die Fragwürdigkeit. Die Ästhetik der Textbeherrschung baut sich nicht auf einem strengen begrifflichen Ordnungsgefüge auf, sondern auf begrifflichen Verschiebungen und Abweichungen, aus denen auch die Ästhetik der „poetischen Freyheit" hervortritt. Es ist der ästhetische Rigorismus des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst*, der die begrifflichen Abweichungen provoziert und damit das Komplement seiner expliziten Ästhetik wachruft. Sichtbar wird dieser Prozeß, wenn am *Versuch einer Critischen Dichtkunst* seine Textlichkeit gelesen wird statt seine Behauptungen. Die Lektüre der Textlichkeit ist es, die am *Versuch einer Critischen Dichtkunst* jenen (ästhetischen) Reiz wahrnimmt, der seiner expliziten Ästhetik so deutlich fehlt.

---

[343] Die Positionen finden sich versammelt in Anselm Haverkamp (Hrsg.), *Theorie der Metapher*. Darmstadt 1983. Siehe vor allem die Aufsätze von Ivor Armstrong Richards, *Die Metapher*, S. 31-52; Roman Jakobson, *Der Doppelcharakter der Sprache und die Polarität zwischen Metaphorik und Metonymik*, S. 163-174; Gérard Genette, *Die restringierte Rhetorik*, S. 229-252; Hans Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, S. 285-315; Paul de Man, *Epistemologie der Metapher*, S. 414-437.

00041672

An welches Ende gelangt der *Versuch einer Critischen Dichtkunst*? In der vierten und letzten Auflage ist der zweite, enzyklopädische Teil des *Versuchs* neu gegliedert: Im ersten Abschnitt werden Gattungen erörtert, die seit der Antike bestehen; der zweite Abschnitt stellt Gattungen vor, „[...] die in neuern Zeiten erfunden worden“[344]. Deutlicher noch als in der ersten, zweiten und dritten Auflage tritt der enzyklopädische Charakter der Gattungsübersicht zutage[345], und deutlicher noch als in den früheren Auflagen besteht eine gewisse Spannung zwischen dem normativen ersten und dem enzyklopädischen zweiten Teil des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst*. Während der normative Teil bestimmte Gattungen verurteilen muß, da sie nicht in sein System passen, muß der zweite Teil dieselben Gattungen in enzyklopädischer Absicht präsentieren, weil dieser Teil auf Vollständigkeit, nicht auf Ausschluß angelegt ist. Im Zug der Neuordnung des zweiten Teils rückt nun ein eher randständiger Gattungsbereich an den Schluß von Gottscheds Poetik. Im Kapitel „Von Wahlsprüchen, Sinnbildern und ihren Ueberschriften“ werden zunächst zwei Gattungen vorgestellt, die dem Ideal der moralischen Aussage entsprechen oder ihm zumindest nicht zu widersprechen brauchen. Wahlsprüche („Devisen“) wie Sinnbilder („Emblemata“) sind durch eine Verbindung von Wort und Bild bestimmt, dergestalt, daß der Text (die „Überschrift“[346]) entweder eine Übersetzungshilfe oder die Übersetzung der bildlichen Darstellung bietet. Insbesondere die Emblemata sind es, die „[...] nützliche Wahrheiten vorstellen, und auf eine sinnreiche Art abbilden sollen“[347]. Das Emblem ist also eine literarische Gattung, die dem moralisch-ästhetischen Anliegen des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst* besonders deutlich entspricht; als solches wäre das Emblem geeignet, den normativen Anliegen der Gottschedschen Poetik einen überzeugenden Schluß zu setzen. Aber das geschieht nicht. Im Zug der Erörterung der Wahlsprüche und Sinnbilder erhält der *Versuch einer Critischen Dichtkunst* einen höchst eigenartigen, sozusagen unpassenden Schluß. Gleichsam anekdotisch, geradezu exkurshaft, also in Abweichung von der Textordnung, wird ganz am Ende, „[...] den Franzosen zu Ehren [...]“, der Rebus vorgestellt, jene Art Rätsel, in dem aus Bildern, zu ergänzenden oder zu streichenden Buchstaben und Silben, verändert ausgesprochenen Wörtern etc. eine Aussage zu erschließen ist. Nach einem ersten Beispiel folgt ein zweites von hoher Anschaulichkeit und fragwürdiger Moralität:

> „Noch ein schöneres Beyspiel giebt mir der in solchen Einfällen berühmte Des Accords, dessen auch Bayle in seinem Wörterbuche gedenkt. Er malet einen todten Abt auf einer Wiese liegend, und stecket ihm, auf eine ich weiß nicht welcher Höflichkeit der Sitten gemäße Art, eine Lilge in den entblößten Hintern. Was soll nun dieses sinnreiche Gemälde sagen? Es bedeutet die vortreffliche Sittenlehre! Habe den Tod allezeit vor Augen. Will man begreifen, wie das heraus kömmt, so muß man fürs

---

344 *VCD II*, S. 526; *VCD*, 4. Aufl., S. 691.
345 Vgl. Mitchell, *Johann Christoph Gottsched*, a. a. O., S. 32.
346 *VCD II*, S. 604; *VCD*, 4. Aufl., S. 801.
347 *VCD II*; S. 610 f.; *VCD*, 4. Aufl, S. 805 f.

0041672

> erste die Regel lateinisch machen: HABE MORTEM PRAE OCULIS; und hernach dieses Latein auf gut Französisch aussprechen, so wird heraus kommen: ABBÉ MORT EN PRÉ, AU CUL LIS! Ist das nicht ein vortrefflicher, wunderwürdiger Witz, womit sich der französische ESPRIT CREATEUR, allen heutigen und vormaligen Völkern so überlegen erweist? RISUM TENEATIS AMICI! Solche ungereimte Dinge hat doch noch kein deutscher Kopf ausgehecket!"

An diesem Beispiel läßt sich nicht so sehr die Moralität des Ausspruchs als vielmehr das Spiel der Textlichkeit und Bildlichkeit mit dem Ausspruch zeigen, auf den sie verweist: Der zitierte Rebus kann nicht einfach den moralischen Satz bedeuten, den er enthält; er inszeniert ein ironisches Spiel zwischen „habe mortem" und „au cul lis", zwischen Moral und Obszönität, Sinn und Text, Textsinn und Textkörper, das sich nicht auf eine bloße Aussage reduzieren läßt. An „Einfällen" solcher Art wird die Spannung zwischen Aussage und Textlichkeit – hier als Spannung zwischen „Sittenlehre" und Unsittlichkeit der Darstellung – auf eine witzige Weise deutlich; aber sowohl die gewitzte Weise wie auch die dargestellte Spannung selbst widersprechen der postulierten Ästhetik des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst* zutiefst. Es scheint geradezu, als lasse die normative Anstrengung, die Gottscheds Poetik insgesamt beherrschte, hier, am Schluß, plötzlich nach, und als werde ganz zum Schluß das Feld frei für ein literarisches Figurenspiel, das zwar an einem mäßig reizvollen Exempel gezeigt und polemisch zurückgewiesen wird, an dem aber immerhin deutlich die Freiheit des poetischen Einfalls zum Ausdruck kommt, die den literarischen Text ins Zentrum setzt, nicht dessen Beherrschung durch die moralisch-ästhetische Festlegung seiner Sinnmöglichkeiten.

Außerhalb der normativen Anstrengung, oder doch an ihrem Rand, wird, im Text der Poetik, durchaus ein gewisses Vergnügen an der Spielerei mit Wort und Bild spürbar, mit der Textlichkeit und Textkörperlichkeit, die die Ästhetik des moralischen Schönheitsversprechens mit ihrer Aussagebestimmtheit so vehement unterdrückt. Es folgt denn auch ein weiteres Beispiel, mit dem der *Versuch einer Critischen Dichtkunst* – nicht ohne eine halbherzige Distanzierung zum Schluß – sein Ende findet.

> „Weil wir einmal beym Malen sind, so muß ich doch eine andere vermeynte sinnreiche Art halb hieroglyphisch und ägyptisch zu schreiben, nicht vergessen, die von den Wälschen erfunden, und auch bis zu uns ausgebreitet worden. Man ersinnt sich Zeilen von Versen, darinn viele Wörter, oder auch nur Sylben vorkommen, die sich malen lassen; es sey nun eigentlich, oder nur Anspielungsweise. Da schreibt man nun die übrigen Worte, die nicht gemalet werden können, nur mit Buchstaben, die Bilder aber schaltet man an gehörigen Orten ein; so daß ein witziger Leser nach vielem Kopfbrechen endlich den Sinn zusammen buchstabiren kann. Z. E. Crescimbeni giebt folgende Erfindung zur Probe.



00041672

Wer das nicht lesen kann, der muß sich nicht für scharfsinnig halten; es wäre denn, daß er kein Italienisch verstünde. Es heißt aber diese Zeile soviel:

DOVE SON GL'OCCHI E LA SERENA FORMA?

Heißt das nicht getändelt, so weis ich nicht was gespielet, ja ich möchte sagen, gekindert heißen soll! Indessen hat man bey uns solche Spruchbücher, unter dem Namen der Bilderbibeln gemacht; ja wohl gar Hochzeitverse, und andere dergleichen Sachen dergestalt ausgekünstelt. Schade um den Witz, den man bey solchen Possen verschwendet, der gewiß viel gescheider könnte angewandt worden seyn. Doch, worauf verfallen müßige Köpfe nicht, wenn sie einmal keine richtige Art zu denken besitzen, und keine Kräfte haben, sich auf eine wirklich sinnreiche Art hervor zu thun? Verständige Leute denken dabey:

TURPE EST DIFFICILES HABERE NUGAS,
ET STULTUS LABOR EST INEPTIARUM."[348]

---

348 *VCD II*, S. 611 f.; *VCD*, 4. Aufl., S. 808. Quellenangaben zu den beiden Zitaten im Kommentarband zum *Versuch einer Critischen Dichtkunst*. In: *Ausgewählte Werke*, a. a. O., Bd. 6, 4. Teil, S. 267. „Dove son gl'occhi [...]" (Palatino): „Wo sind die Augen und die erhobene [klare A. H.] Form?" – „Turpe est [...]" (Martial): „Es ist unwürdig, aus Kleinigkeiten Probleme zu machen und verwerflich, sich um Tändeleien zu bemühen."

0041672

IV PROGRESSION UND DIGRESSION: FRIEDRICH SCHLEGEL

00041672

3041672

1 MIMESIS UND FIGURALITÄT

Die voranstehende Studie hat gezeigt, daß der rhetorisch-nachahmungstheoretisch fundierten Poetik, die in Gottscheds *Versuch einer Critischen Dichtkunst* postuliert ist, in dessen Text eine gegenläufige ästhetische Tendenz erwächst. Diese Tendenz steht zu dem poetologischen System, dessen textlicher Konstruktion sie sich verdankt, in unüberbrückbarem Widerspruch. Während die explizite Poetik eine Theorie der Text- und Rezeptionsbeherrschung aufstellt, innerhalb derer die poetische Sprache instrumentalisiert, nämlich der Durchsetzung einer Mitteilungs- und Belehrungsabsicht untergeordnet wird, zeigt die gegenläufige ästhetische Tendenz eine Aufwertung der poetischen Sprache und ihrer Bildhaftigkeit gegenüber den normativen Vorgaben inhaltlicher und struktureller Art, die Gottscheds Poetik vertritt. In dieser Aufwertung erscheint die poetische Sprache als das ästhetisch Primäre, in dem erst sich Formen und Gehalte – als jeweils sprachlich-textlich konstituierte Phänomene – zu bilden und zu bewegen vermögen.

Bei Gottsched stellt sich, inmitten der an der klassischen persuasiven Rhetorik orientierten Rede von den „verblümten Redensarten“[1], das Tropische als das am wesentlichsten Poetische an der poetischen Sprache heraus: Zum einen zeigt sich im *Versuch einer Critischen Dichtkunst* der „[...] Witz eines Poeten hauptsächlich in der glücklichen Erfindung verblümter Redensarten“[2]; zum andern wird das Tropische zum Definiens einer eigenen „poetische[n] Schreibart“[3], einer Stilebene, die als „sinnreiche Schreibart“[4] stärker den – vom Bild auf den Begriff schließenden – Verstand als die Affekte anspricht. Wenn die „Erfindung verblümter Redensarten“ das Hauptstück der poetischen Erfindung ist, kann die „sinnreiche Schreibart“ gegenüber der „natürliche[n] oder niedrige[n] Schreibart“ einerseits, der „pathetische[n], oder affectuöse[n] Schreibart“[5] andererseits als die poetischste der Stilebenen, der literarischen Schreibweisen, gelten. Auch wenn die Tropen bei Gottsched noch im Sinn der persuasiven Rhetorik als Teil des *ornatus* verstanden werden, erscheint damit das Figurale als Kern der poetischen Sprache. In dieser Verschiebung bahnt sich eine grundlegende Um- und Aufwertung des Figuralen an, die in Gottscheds rhetorisch-nachahmungstheoretisch orientierter Poetik zwar noch nicht explizit durchgeführt werden kann, sich aber in deren Text immerhin ankündigt.

---

[1] Johann Christoph Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst*. In: J. Ch. G., *Ausgewählte Werke*. Bd. 6, 1. Teil. Hrsg. von Joachim Birke und Brigitte Birke. Berlin, New York 1973, S. 319.

[2] Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, a. a. O., S. 324.

[3] Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, a. a. O., S. 430.

[4] Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, a. a. O., S. 440.

[5] Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, a. a. O., S. 433 und S. 448.

00041672

Das instrumentelle Verständnis der poetischen Sprache und ihrer Bildhaftigkeit, wie es sich in Gottscheds Poetik manifestiert, läßt sich in den Begriffen der Nachahmungstheorie fassen, während das gegenläufige Verständnis des Figuralen dieses aus der mimetischen Rückbindung löst und neu perspektiviert. Bildhaftigkeit muß, wenn sie instrumentalisierbar sein soll, auf jenes Begriffliche hin rückübersetzt werden können, in dessen Dienst sie steht. Sie muß sich mimetisch zu der Vorgabe verhalten, die dem poetischen Text vorangestellt ist – etwa der Belehrungsabsicht, konkretisiert in einem moralischen Lehrsatz –, damit diese für eine wiederum mimetisch arbeitende Lektüre erreichbar bleibt. Die Konstruktion des Nachahmungsverhältnisses ist zugleich die Konstruktion der Instrumentalität und Sekundärstellung der poetischen Bildhaftigkeit. Diese Sekundärstellung erhält ihre poetologische Legitimation aus der klassischen, persuasiv orientierten Rhetorik und deren *elocutio*-Begriff. Die Verschiebung von der persuasiven Rhetorik zu einer Rhetorik des Figuralen, die sich in Gottscheds *Versuch einer Critischen Dichtkunst* abzeichnet, bedeutet auch eine Distanzierung zur Nachahmungstheorie als Beschreibungsmuster für die poetische Sprache. Wenn das Figurale das Primäre der poetischen Sprache ist, hören die Tropen und Figuren auf, nachahmungstheoretisch beschreibbar zu sein; die Rhetorik des Figuralen kann, wenn sie als Theorie der poetischen Sprache oder als ein Aspekt dieser Theorie gefaßt wird, nicht mehr auf eine Lehre vom instrumentell-ornamentalen Gebrauch der Tropen reduziert werden. Rhetorik zeigt sich dann neu als eine Theorie des Figuralen, die in diesem die eigentliche literarische Bewegung der Sinnbildung wahrnimmt – eine Bewegung, die durch das Moment der Nachahmung ebenso wenig erhellt ist wie durch die Bestimmung der Tropen und Figuren als Redeschmuck.[6]

Die klassische Rhetorik lokalisiert das Figurale systematisch in der Lehre von den Tropen und Figuren. Das Figurale wird in der Rhetorik als eine Relation zwischen Zeichen beschrieben, damit als Ort eines Abstands. Es ist der Abstand der Ersetzung, Übertragung, Verschiebung von Zeichen. Dieser Abstand wird in der mimetisch-ornamental bestimmten Perspektive der klassischen Rhetorik als Verhältnis von uneigentlicher und eigentlicher Bedeutung gedacht und durch den Vorgang der mimetisch geleiteten Rückübersetzung der ersteren in die letztere praktisch aufgelöst. Wenn die Perspektive der Mimesis ausfällt, wie es sich in der unterschwelligen Textbewegung des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst* andeu-

---

[6] Vgl. de Mans Darstellung der Entwicklung einer „Rhetorik der Tropen" bei Nietzsche: Paul de Man, *Rhetoric of Tropes (Nietzsche)*. In: ders., *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven, London 1979, S. 103-118. Die deutsche Übersetzung erschien als *Rhetorik der Tropen (Nietzsche)* in: Paul de Man, *Allegorien des Lesens*. Aus dem Amerikanischen von Werner Hamacher und Peter Krumme. Frankfurt a. M. 1988, S. 146-163. Zum elementaren Widerspruch zwischen der Rhetorik als Persuasion und als tropischem System vgl. de Man, *Rhetoric of Persuasion (Nietzsche)*. In: *Allegories of Rhetoric*, a. a. O., S. 119-131; dt. Fassung: *Rhetorik der Persuasion (Nietzsche)*. In: *Allegorien des Lesens*, a. a. O., S. 164-178.

0041672

tet, erscheint dieser Abstand als eine Differenz, die sich nicht als hierarchisches Verhältnis einer uneigentlich-bildhaften Abweichung von der eigentlich-begrifflichen Ordnung bestimmen, sondern in der Auseinandersetzung mit der Zeichenhaftigkeit der tropischen Rede erst erschließen, aber nicht schließen läßt. Da in dieser Perspektive die Hierarchie zwischen uneigentlicher und eigentlicher Rede nicht mehr besteht, hört auch die Grenze zwischen bildhafter und nichtbildhafter Rede auf, bestimmbar zu sein. Jede Rede kann eine ‚übertragene' sein.

Allerdings wird hier der Begriff der – je schon – ‚übertragenen' Bedeutung ungenau, ja falsch: Der Vollzug der Übertragung liegt nicht in der Vergangenheit, sondern vollzieht sich präsentisch; die Bedeutung ist nicht bereits übertragen, sondern der Text nimmt den Prozeß der Übertragung je gegenwärtig, jetzt, auf. Der mimesisorientierten Vorstellung von der bildhaften Rede liegt die Zeitverschiebung zwischen dem Vorher des Übertragens und dem Nachher des Übertragenseins und der Rückübertragung zugrunde; der genuin figural orientierten Vorstellung der poetischen Sprache hingegen fehlt wesentlich diese Zeitkluft. Für sie vollzieht sich die Übertragung in einem offenen Jetzt, das nicht etwa die Präsenz der ‚wahren Bedeutung' meint, sondern die Gegenwärtigkeit der Sinnverschiebung. Das Jetzt der figuralen Bewegung ist nur je als Jetzt einer Lektüre zu denken. Die Vorstellung der genuinen Figuralität poetischer Rede ist deshalb notwendig von der Rezeption her perspektiviert. Die Annahme genuiner Figuralität setzt beim lesbaren Text an; sie zielt nicht auf die erst zu leistende Textherstellung, um dabei in den Sog der Nachahmungsgebote der produktionsästhetisch orientierten Anweisungspoetiken zu geraten. Wenn sie überhaupt die Textherstellung in den Blick nimmt, führt sie vielmehr den Aspekt des Lesens in die Perspektive des Machens ein: Wer schreibt, steht dem zu Schreibenden und Geschriebenen als Leser gegenüber. Demgegenüber impliziert eine nachahmungstheoretisch fundierte Poetik eine Lektüre, die vom Text aus in ein angenommenes Vorher zurückstrebt, von der Nachahmung her das Nachgeahmte, das dieser vorausgeht, aufzusuchen und (wieder) zu gewinnen trachtet. Auch wenn eine Lektüre dabei solches entdeckt, was ihr neu ist, muß dieses ihr doch als dem Text, an dem sie es gewinnt, vorausliegend erscheinen.

Für die präsentisch-figural orientierte poetologische Perspektive, die keine mimesisbedingte Zeitkluft voraussetzt, vollzieht sich im Prozeß der Übertragung die eigentliche poetische Sprachbewegung. Dies ist die Perspektive, in der sich die Literatur vom Dominanzanspruch der Nachahmung löst. Die Trope ahmt hier nicht bildhaft ein Unbildhaftes nach, das ihr vorgegeben ist, sondern sie eröffnet die Möglichkeit der Übertragung, der Sinnbewegung, die auf Neues stoßen kann, der Bestehendes und Vorgegebenes nur noch eine weitere Möglichkeit des Sagens sind.[7] An dieser Stelle, wo Rhetorik und Mimesis unter verändertem Blick

---

[7] Zur temporalen Bestimmung dieser Sinnbewegung als Sinnbildungsprozeß zwischen dem „Nicht-mehr" einer bloßen thematischen Festgelegtheit und dem wesentlichen „Noch-nicht" einer abschließenden Sinneinsicht siehe Johannes Anderegg, *Sprache und Verwandlung. Zur literarischen Ästhetik*. Göttingen 1985, S. 124-128.

00041672

erscheinen, vollzieht sich für die Mimesis eine radikale Umkehrung: Wo die Rhetorik figural wird, wird die Mimesis zur Figur. Sie dominiert nicht mehr die figurale Rede, sondern sie wird selbst figural. Der mimetische Gestus erscheint als Redefigur unter anderen Redefiguren. Ein literarischer Text, der dem mimetischen Gestus folgt, erscheint in der figural orientierten Lektüreperspektive nicht primär als ein Text, der von der Wirklichkeit spricht, sondern als ein Text, der mit der Figur der Mimesis operiert.[8]

Damit erscheint die Eigenständigkeit des literarischen Texts theoretisch begründet. Die Rhetorik stützt, so lange sie im klassischen Sinn als persuasive Rede von der Wirklichkeit aufgefaßt wird, die Dominanz der Nachahmungstheorie in der Poetik. Wenn Rhetorik hingegen primär als figurale Rede – und als deren Theorie – verstanden wird, untergräbt sie diese Dominanz zugunsten der Eigenständigkeit der poetischen Rede. Damit verändert sich nicht nur das Verhältnis zwischen dem literarischen Text und dem, worauf er sich in seiner Rede bezieht, sondern auch das Verhältnis zwischen dem literarischen Text und den Absichten seines Autors. Wenn die poetische Rede nicht als mimetisch, sondern als genuin figural gedacht wird, kann auch das Verhältnis zwischen einer Dichterabsicht und dem Text nicht mimetisch gelesen werden. Selbstverständlich ist ein – irgendwie geartetes – Verhältnis zwischen Text und Autor damit nicht negiert, aber es muß von der Figuralität des Texts her gedacht werden, nicht von der Absicht des Autors her; das figurale Potential des Texts aber läßt sich mit der Dichterabsicht nicht gleichsetzen. Am Ende der perspektivischen Verschiebung der Rhetorik und der Nachahmungstheorie steht das Primat des poetischen Texts in seiner Figuralität – es ließe sich auch sagen: in seiner Textlichkeit. Die Konsequenz dieser Verschiebung ist nicht nur der Untergang der persuasiven Rhetorik und der Nachahmungstheorie in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts, sondern auch das Ende der produktionsästhetischen Orientierung der Literaturtheorie. Gewiß war es die Autonomie des Dichters und nicht so sehr die seines Texts, die im Geniekult des ausgehenden 18. Jahrhunderts gefeiert und bis ins 20. Jahrhundert hochgehalten wurde; die Konsequenz der poetologischen Umwälzungen des 18. Jahrhunderts haben aber bereits eine Perspektive vorbereitet, in der der Gedanke der Dichterautonomie sich auflösen muß.

Das poetische und poetologische Phänomen der Abweichung erfährt in der Perspektivverschiebung von der rhetorisch-mimetischen zur rhetorisch-figuralen Auffassung der poetischen Sprache eine wesentliche Veränderung seiner Bedeu-

---

[8] Ähnlich bezeichnet Paul de Man im Zusammenhang seiner Bestimmung der „Literarizität" der Literatur Mimesis als „[...] Wahl einer Sprache, um eine nichtsprachliche Entität zu imitieren, gerade so, wie die Paronomasie einen Laut ‚imitiert', ohne jeden Anspruch auf Identität (oder Reflex auf den Unterschied) von verbalen und nichtverbalen Elementen". P. d. M., *Der Widerstand gegen die Theorie*. In: Volker Bohn (Hrsg.), *Romantik. Literatur und Philosophie. Internationale Beiträge zur Poetik*. Frankfurt a. M. 1987, S. 80-106, dort S. 91 f.

0041672

tung. Ein mimetisch verstandener Text hat an dem, was er nachahmt – an der historischen Wirklichkeit etwa oder an Modellen menschlichen Verhaltens –, stets den Maßstab, dem gegenüber sich Abweichungen – etwa ins Phantastische – feststellen lassen. Das mimetische Verhältnis zwischen Nachahmung und Nachgeahmtem folgt dem Gebot der Ähnlichkeit; auf der Ebene der bildhaften Sprache gilt in der Perspektive der Mimesis das Gebot, der uneigentliche Ausdruck müsse auf eine eigentliche Bedeutung zurückgeführt werden können. Über diesen Maßstab verfügt auch die als Persuasionskunst aufgefaßte Rhetorik; was sie in der Form des Exkurses oder aber der Redefigur als Abweichung zuläßt, orientiert sich an der Autorität der *causa*, des aus der Wirklichkeit stammenden Themas der Rede. Dieser Maßstab fällt in der Perspektive der genuinen Figuralität weg. Wo der poetische Text als stets im Verhältnis und Prozeß der Übertragung sich befindend verstanden wird, kann die Ordnung, von der sich gegebenenfalls Abweichungen feststellen lassen, nicht außerhalb des Texts stehen, sondern sie muß sich im Text konstituieren. Das Verhältnis von Ordnung und Abweichung entzieht sich damit der normativen poetologischen Bestimmung; es weicht von der normativen Bestimmbarkeit ab, verhält sich digressiv zur ihr, das heißt: es gehört und gehorcht ihr nicht.

Gewiß heißt dies nicht, der literarische Text stehe bezugslos im textlichen Raum. Was sich als Ordnung des Texts konstituiert, trägt Hinweise auf Ordnungen in sich, die nicht seine eigenen sind, zu denen es sich aber verhält, Konstruktionsmuster von Wirklichkeit und Text, Redetraditionen, die Echos der Intertextualität. Die Hinweise und Echos stehen im Text als – möglicherweise digressive – Teile seiner eigenen Ordnung, die im Prozeß seiner Rede entstehen. Auf sie hin läßt sich der Text lesen, wie er sich auf seine anderen figuralen Beziehungen und Bewegungen hin lesen läßt; sie erscheinen dann als Elemente der figuralen Bewegung, nicht als Positionen außerhalb der Textlichkeit des Texts.

In der Verschiebung der rhetorisch-poetischen Perspektive von der Persuasion zur Figuralität wird die quintilianische Differenz von *egressio* und *digressio* noch einmal bedeutsam.[9] Die *egressio* im Sinn der ordnungsdienlichen, integrierbaren Abweichung bestätigt die Instanz der Ordnung, im Verhältnis zu der sie als Abweichung erscheint, indem sie sich ihr anpaßt und sie schmückt. Die *digressio* hingegen, die radikale, ordnungsfeindliche Abweichung, stört die Instanz, auf die sie aber immerhin verweist, stellt sie in Frage, verweigert sich ihr, bricht jedes integrierende Verhältnis zu ihr auf. Wenn diese doppelte Abweichungsbeziehung auf das Phänomen der Figuralität bezogen wird, läßt sich zunächst allgemein sagen: die Abweichung benennt die durch Verschiebung entstehende Differenz des figuralen Zeichens zu dem Zeichen, für das es steht. An der Trope wird zuerst – vielleicht nur als Vermutung – der bloße, noch nicht konkretisierte Sachverhalt der figuralen Verschiebung wahrnehmbar. Mit dieser Wahrnehmung stellt sich die

---

[9] Siehe den Abschnitt „*Egressio* und *digressio*“ in Teil I dieser Arbeit.

00041672

Frage nach der Instanz, der gegenüber die Verschiebung stattfindet. Von hier aus läßt sich die *egressio* so verstehen, daß sie das Figurale im mimetischen Verstand meint: als Abweichung der ‚uneigentlichen' von der ‚eigentlichen', durch Rückübersetzung wieder zu gewinnenden Rede. Die *digressio* hingegen meint das Figurale im genuinen Sinn: die Abweichung, die eine poetische Rede je vollzieht, wenn ihre Wahrnehmung von keinem (mimetisch befolgten) Vorher der Abweichung ausgeht.

Die Verschiebung als egressive Abweichung verstehen heißt, dem, wovon die Verschiebung abweicht, ein Vorher und die Autorität des Primären zuzuschreiben.[10] Die Verschiebung als digressive Abweichung verstehen heißt dagegen, in den Prozeß der Verschiebung einzutreten, ihn nicht als Rückkehr oder Rückgang zu verstehen, sondern als Fortgang, der gewiß nicht richtungslos ist – und sich auch nicht nur in sich selbst überträgt im Sinn einer ‚absoluten Figur'[11] –, sondern dem die jeweilige figurale Zeichenhaftigkeit Richtungssinn gibt: Mit dem Erkennen einer Rede als tropischer ist die Richtungshaftigkeit des Weisens, Verweisens, Hinweisens erfaßt. Digressiv verhält sich die figurale Verschiebung nicht einfach zu einer bestimmten, dem Text vorausgesetzten und in der Lektüre wiederzugewinnenden Sinnaussage, sondern zum Muster der Rückübersetzbarkeit überhaupt. Was in den figuralen Prozessen im einzelnen geschieht, läßt sich hingegen nicht vorweg als digressiv bestimmen; auch das, wozu es sich digressiv verhalten könnte, wäre selbst als Teil dieser Prozesse im Text erst zu erschließen.

Was die *egressio* erlaubt, ist, das Verhältnis zwischen Ordnung und – egressiver – Abweichung, nämlich zwischen eigentlicher und uneigentlicher Rede, wiederum als Ordnung zu verstehen. Die *digressio* unterläuft diese zweite Ordnung, indem sie die erste unterläuft. Sie stellt insbesondere das Zuerst der ersten Ordnung in Frage; sie löst die Ordnung von Ordnung und Abweichung auf und erweist sich damit selbst als ordnungsfeindliche, nicht mehr egressiv lesbare

---

[10] Das tut die Deviationspoetik; sie bleibt damit dem *ornatus*-Denken der persuasiven Rhetorik verhaftet. Vgl. Harald Fricke, *Norm und Abweichung. Eine Philosophie der Literatur*. München 1981, S. 42: „Ebendieser Sachverhalt, daß im Falle der Metapher gewollter *Regelverstoß* und kommunikativer *Mehrwert* vollkommen *ineins* gesetzt sind und nicht erst durch Zusatzleistungen im Kontext zur Deckung gebracht werden müssen, hebt die Metaphorik aus den übrigen poetischen Sprachverletzungen [!] heraus [...]."

[11] Der Begriff meint hier den absoluten Selbstbezug der Figur, entspricht also nicht Blumenbergs Begriff der „absoluten Metapher" als „[...] ‚Übertragungen', die sich nicht ins Eigentliche, in die Logizität zurückholen lassen", sondern nur durch andere Metaphern erhellt oder ersetzt werden können. Hans Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. In: Anselm Haverkamp (Hrsg.), *Theorie der Metapher*. Darmstadt 1983, S. 285-315, dort S. 288. Blumenberg erschließt die metaphorische Grundierung des philosophischen Denkens anhand der Metapher des Buches (Welt als Buch, ihre Bedeutung als Lesbarkeit) in: *Die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurt a. M. 1981; zu Friedrich Schlegel S. 266-280 („Zur werdenden Buchverfassung des Absoluten gehört die Metapher. Sie macht die Unvollendetheit des Unendlichen manifest, wie es als Unform das Fragment tut." S. 270); zu Novalis und Schlegel S. 233-266.

3041672

Abweichung. Das Figurale als digressives ist nicht die eine Seite eines Verhältnisses, dessen andere Seite eine ‚eigentliche Bedeutung' wäre; sie ist vielmehr das Verhältnis, also die Verschiebung selbst[12], innerhalb derer nicht die eine oder andere Seite je feststeht: Der ganze Text erscheint als figurale Bewegung.

Das Veständnis des ganzen Texts als figuraler Bewegung impliziert eine Lektüre, die sich Sinnverschiebungs- und Sinnbildungsprozessen nicht nur an einzelnen textlichen Bildern hingibt, sondern den ganzen Text in figuraler Offenheit wahrnimmt, ihn in ‚vorwärtsgerichteter' Erschließungs- statt in Rückübersetzungsperspektive liest. Die Perspektive dieser in gewissem Sinn ‚progressiven' Lektüre ganzer Texte ist es, in der die folgende Studie an Friedrich Schlegels Poetik des romantischen Texts herantritt. Schlegels Poetik gibt der Lektüre der Figuralität ganzer Texte mit dem Konzept der progressiven Universalpoesie einen Horizont, der dieser Lektüre nicht nur Orientierung bietet, sondern in ihr zudem die Frage weckt, inwiefern auch diese Poetik – wie die früheren Regelpoetiken – den Anspruch auf normative Bestimmung des poetischen Texts erhebe.

Mit Schlegels Poetik der progressiven Universalpoesie tritt eine poetologische Reflexion in den Blick, die nicht mehr persuasiv-rhetorisch und nicht mehr nachahmungstheoretisch bestimmt ist, die vielmehr das Problem des Figuralen in sich aufgenommen hat. Damit kann an Schlegels Poetik die Frage nach dem textlichen Verhältnis von Ordnung und Abweichung im Blick auf die literarische Ästhetik der Moderne erörtert werden. Die Frage hat bei der klassischen Rhetorik angesetzt, um sich auf ihrer Spur der Poetik zuzuwenden; sie tritt dabei nicht aus der Rhetorik überhaupt hinaus, sondern folgt der Verschiebung von der persuasiven zur figuralen Orientierung, die die Rhetorik erfährt; diese Verschiebung läßt sich als die poetologische Anverwandlung der Rhetorik nach der Zeit der Normpoetik verstehen. Auf die Rhetorisierung der Poetik folgt gleichsam die Poetisierung der Rhetorik.[13]

Die Studie über Schlegel beschränkt sich auf das im engeren Sinn poetologische Gebiet; sie dringt nur so weit in den Schlegelschen philosophischen Kontext ein, wie dies für die Frage nach der Poetik notwendig ist. Hauptgegenstand der Studie ist, unter dem Gesichtspunkt von Ordnung und Abweichung, die poetologische Bestimmung des Verhältnisses des romantischen Einzeltexts zum umfassenden Konstrukt der progressiven Universalpoesie. Nicht nur ist zwischen Einzeltext und Universalpoesie das Problem von Ordnung und Abweichung lokalisierbar; sichtbar

---

[12] Diesen Sachverhalt betont schon Ivor Armstrong Richards in seiner Metapherntheorie, die die Metapher aus den Elementen „Tenor" und „Vehikel" zusammengesetzt sieht: I. A. Richards, *Die Metapher*. In: Haverkamp (Hrsg.), *Theorie der Metapher*, a. a. O., S. 31-52, dort v. a. S. 36-38.

[13] Und damit wiederum eine – nun figural orientierte – Rhetorisierung der Literaturbetrachtung und -theorie, wie sie etwa bei Genette oder de Man, bei dem sogenannten Lütticher Kreis (Jacques Dubois u. a., *Allgemeine Rhetorik*. Übersetzt und hrsg. von Armin Schütz. München 1974), bei Heinrich F. Plett (*Einführung in die rhetorische Textanalyse*. 7. Aufl. Hamburg 1989) und anderen zu finden ist.

00041672

werden hier auch digressive Spannungen innerhalb des Konzepts der progressiven Universalpoesie, Spannungen, die über die frühromantische Theoriebildung hinausweisen. Untersucht wird also Schlegels Poetik des romantischen Texts; am Ende steht der Rückgang von der Poetik des Texts zur Reflexion der poetischen Sprache und ihrer Figuralität, die der Theorie der progressiven Universalpoesie korrespondiert, die aber auch als der eigentliche Ort der Spannung, der Digression zu ihr erscheint.

041672

2 FRIEDRICH SCHLEGELS POETIK DER PROGRESSIVEN UNIVERSALPOESIE

> „Für mich und für diese Schrift, für meine Liebe zu ihr und für ihre Bildung in sich, ist aber kein Zweck zweckmäßiger, als der, daß ich gleich anfangs das was wir Ordnung nennen vernichte, weit von ihr entferne und mir das Recht einer reizenden Verwirrung deutlich zueigne und durch die Tat behaupte."[14]

Die Textordnung des Fragments

Gegenstand der folgenden Erörterungen und Lektüren ist der Reflexionenkomplex um das Konzept der „progressiven Universalpoesie", wie er sich zwischen den *Lyceums*-Fragmenten (1797) und dem *Gespräch über die Poesie* (1800) entfaltet. Eine Gesamtdarstellung der poetologischen und philosophischen Entwürfe Friedrich Schlegels[15] ist weder Anliegen noch mögliches Ziel der vorliegenden Studie; vielmehr versucht sie, in einem Textzugang mit spezifischer Fragestellung auf wesentliche Bestimmungsmomente und konzeptionelle Spannungen in der Theorie der progressiven Universalpoesie hinzuweisen. Dieser Textzugang steht vor einem Problem, das sich in Gottscheds *Versuch einer Critischen Dichtkunst* nicht stellt: Der Theorie fehlt die Geschlossenheit einer durchgehenden Systematik; sie stellt sich nicht in einem einzelnen Text dar, sondern in einer Fülle von Fragmenten[16], Aufsätzen, Dialogen, deren Verhältnis zueinander durchaus nicht systematisch geordnet, also von einem allgemeinen Digressionspotential durchzogen ist. Dennoch zeichnet sich im Zusammenhang der Einzeltexte die Systematik einer umfassenden poetologischen Konzeption ab. Da die Theorie der progressiven Universalpoesie sich also zugleich als systematisch und als fragmentiert darstellt, steht die Lektüre vor dem Problem, sowohl die Systematik wie

---

[14] Zitiert wird nach: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Hrsg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. 35 Bde. Paderborn, München, Wien 1958 ff. Zitiert wird mit dem Kürzel „*KA*", der Nennung der Bandnummer (römische Ziffern) und der Angabe der Seitenzahl. Das Motto stammt aus: *Lucinde*, *KA V*, S. 9.

[15] Eine Gesamtwürdigung gibt Hans Eichner, *Friedrich Schlegel*. New York 1970; siehe auch Raimund Belgardt, *Romantische Poesie. Begriff und Bedeutung bei Friedrich Schlegel*. The Hague, Paris 1969; Helmut Schanze (Hrsg.), *Friedrich Schlegel und die Kunsttheorie seiner Zeit*. Darmstadt 1985. Zur Wirkungsgeschichte siehe Beda Allemann, *Ironie und Dichtung*. 2.Aufl. Pfullingen 1969, S. 83-104.

[16] Zum Einfluß der ‚fragmentarischen' Autoren Chamfort, Lessing, Hamann und Herder auf Schlegels Fragmentstil siehe Ernst Behler, *German Romantic Literary Theory*. Cambridge 1993, S. 151-153.

00041672

auch die Fragmentierung als Teile der Theorie ernst nehmen zu müssen. Sie muß Konstruktionsarbeit leisten, in deren Vollzug sie sich nicht nur in den Texten, sondern auch zwischen ihnen bewegt.[17] Diese Konstruktionsarbeit wird im Folgenden einigen Raum beanspruchen; sie kann in ihrem Bemühen um theoretische Konvergenz das digressive Wirken der Fragmentarität nicht vergessen wollen: Die Fragmente sind Teile des Systems, aber sie weichen womöglich davon ab, nichts anderes als Teile des Systems zu sein.

Die Studie erschließt zunächst Schlegels Konzept der progressiven Universalpoesie, indem sie zeigt, daß die poetologische Theorie das Postulat der poetischen Progression nur mit der gleichzeitigen, wenn auch wenig explizit gemachten, Setzung einer Digressionsbewegung etablieren kann. Zu erkunden ist das Verhältnis dieser Digressions- zu der Progressionsbewegung, in der die unendliche Annäherung an die Universalpoesie sich vollzieht; dabei zeigt sich, daß der Ort der Digression zunächst, mit dem alten poetologischen Begriff benannt, einmal mehr in der Fabel liegt[18], dann aber, in entscheidender Weise, in der poetischen Sprache. Ist das poetologisch-poetische Zusammenwirken von Digression und Progression aufgewiesen, so wird sich die Frage stellen müssen, ob damit eine zwar spannungsreiche, aber doch geschlossene Theorie vorliege, oder ob auch dieses Gesamtkonstrukt wiederum von digressiven, es öffnenden, Bewegungen erfaßt sei. Diese Frage ist Gegenstand der letzten beiden Kapitel der Studie.

Die Studie nähert sich Schlegels poetologischen Reflexionen mit der Frage nach dem Verhältnis von Ordnung und Abweichung und findet für diese Frage deutlich andere Bedingungen vor, als sie die bisher untersuchten Texte aufweisen. Dennoch läßt sich die Frage zunächst auf jener Ebene anbringen, auf der das Problem bei Quintilian, Opitz und Gottsched sichtbar geworden ist: der Ebene der Textordnung. Was hat Schlegels Poetik zur Textordnung zu sagen, und was zur Abweichung von ihr? Diese Frage stößt rasch auf zwei wesentliche Unterschiede gegenüber den früheren Poetiken.

Zum einen sind Schlegels poetologische Reflexionen nicht mehr der Textaufbau- und Textwirkungslehre der Rhetorik verpflichtet. Seine poetologischen Texte gehorchen weder in ihrer Struktur noch in ihren Aussagen den systematischen Vorgaben der Schulrhetorik.[19] Es findet sich folgerichtig auch keine Textord-

---

17 Von ‚Rekonstruktion' zu sprechen, hieße, eine ursprüngliche Ganzheit der Systematik anzunehmen und damit die genuin fragmentarische Struktur der Schlegelschen Poetik nicht ernst zu nehmen.

18 Die Fabel, undomestiziert wie eh und je, verbindet sich in Schlegels Theoriebildung mit dem Begriff der „Mimik", der darstellenden Inszenierung – die aber nicht identisch ist mit Mimesis. Siehe den Abschnitt „Die Insistenz der ‚Mimik'" weiter unten.

19 Das heißt natürlich nicht, daß die Rhetorik insgesamt bei Schlegel keine Rolle mehr spiele; sie löst sich aber im Zug des Universalisierungsdenkens als Lehrgebäude auf. Dazu und insbesondere zur Gegenwart rhetorischer Konzepte im *Athenäums*-Fragment 116 siehe Helmut Schanze, *Romantik und Rhetorik. Rhetorische Komponenten der Literaturprogrammatik um 1800*. In: ders. (Hrsg.), *Rhetorik. Beiträge zu ihrer Geschichte in Deutschland vom 16.-20. Jahrhundert*. Frankfurt a. M. 1974,

041672

nungstheorie, die den Bedingungen der rhetorischen *dispositio* entsprechen würde. Weder findet sich eine allgemeine Lehre von der Textordnung noch eine Gattungssystematik: Letztere geriete in latenten Widerspruch zur insbesondere im *Athenäums*-Fragment 116 postulierten romantischen Aufhebung der Gattungsgrenzen.[20] Damit stellt sich auch die Frage nach dem Phänomen der Abweichung bei Schlegel anders als bei Quintilian, Opitz und Gottsched. Zu klären ist zuerst, welches denn die Ordnung oder welches die Ordnungen seien, hinsichtlich derer das Phänomen der Abweichung auftreten und theoretisch relevant werden könne. Dann erst läßt sich die Frage stellen, wo sich digressive Qualitäten in Schlegels Theorie der romantischen Poesie entfalten.[21]

Zum andern – hier beginnt die Antwort auf die soeben gestellte Frage nach der Ordnung – steht der poetische Text bei Schlegel per definitionem nicht allein. Gewiß, auch Gottscheds Poetik stellt den einzelnen poetischen Text in den Zusammenhang seiner Gattung und ihrer Normen, aber dabei handelt es sich um einen Zusammenhang *in absentia*. Schlegels poetologisches Konzept hingegen setzt einen Zusammenhang poetischer Texte *in praesentia*. Im Unterschied zu den Poetiken Opitz' und Gottscheds weist bei Schlegel der Einzeltext nicht nur ein paradigmatisches Verhältnis zu anderen Texten auf, insbesondere zu anderen Vertretern derselben Gattung, sondern auch ein syntagmatisches Verhältnis zu allen anderen poetischen Texten: Alle poetischen Texte sind bei Schlegel Teile der einen großen romantischen „Universalpoesie", die, im *Athenäums*-Fragment 116 als Totalisierungsbegriff eingeführt[22], die Einzeltexte zwar nicht in sich auflöst oder auch nur nivelliert, aber alle umfaßt. Schlegels Poetik definiert nicht so sehr den einzelnen Text als vielmehr einen poetischen Horizont, dem die einzelnen Texte eingehören sollen und in dem sie zu lesen sind. Die einzelnen Texte verhalten sich zur Universalpoesie wie Teile zu einem Ganzen. Das eigentliche poetologische Problem des Schlegelschen Konzepts ist die Dynamik des Verhältnisses der Teile zum Ganzen.

Das Besondere an diesem ‚Ganzen' ist, daß es nicht begrenzt, sondern unendlich ist. Das Unendliche, Leitbegriff des poetologischen wie des philosophischen

---

S. 126-144, v. a. S. 129-136. Siehe auch die jüngst erschienene Studie von Peter Schnyder, *Die Magie der Rhetorik. Poesie, Philosophie und Politik in Friedrich Schlegels Frühwerk*. Paderborn, München, Wien, Zürich 1999.

20 *Ath.*-Frg. 116; *KA II*, S. 182 f.

21 Daß der aus der Rhetorik stammende Begriff „Digression" für die Schlegel-Studie beibehalten wird, bedarf kaum der Rechtfertigung: Zum einen hat er sich im Verlauf der vorangehenden Studien zu einem allgemeinen Begriff der Textbewegung erweitert, zum andern verläßt Schlegels poetologische Konzeption die Rhetorik nicht einfach, sondern verändert sie.

22 *KA II*, S. 182. Vgl. zur Totalisierung der Universalpoesie etwa *Ath.*-Frg. 139; *KA II*, S. 187: „Aus dem romantischen Gesichtspunkt haben auch die Abarten der Poesie, selbst die ekzentrischen und monströsen, ihren Wert, als Materialien und Vorübungen der Universalität, wenn nur irgendetwas drin ist, wenn sie nur original sind."

00041672

Denkens der Romantik[23], bestimmt das Konzept der progessiven Universalpoesie. Deren Unendlichkeit wird prominent im *Athenäums*-Fragment 116 ausgesagt[24]; aber auch an vielerlei anderen Stellen wird sie postuliert oder vorausgesetzt. So heißt es etwa im Fragment 42 der *Ideen*: „[...] und die Poesie will nur nach dem Unendlichen streben [...]“[25]; Fragment 85 der *Ideen* nennt die „Idee des Unendlichen“[26] als Kern der Poesie. Die Unendlichkeit der romantischen Universalpoesie wird zum Postulat in dem Moment, da die romantische Poesie nicht mehr als Gegenbegriff zur klassischen Poesie konzipiert wird, sondern zu einem Totalisierungsbegriff avanciert, der sich auch die klassische Poesie aneignet.[27] Die Konzipierung der Universalpoesie als unendlicher führt zu ihrem Hauptattribut: sie ist „progressiv“. Sie ist gleichsam nicht sie selbst; sie befindet sich nicht im Zustand der Unendlichkeit, die wesensgemäß nicht als erreicht postuliert werden kann. In überhaupt keinem Zustand kann sie sein, sonst würde sie in statischem Abstand

---

23 Der philosophische Horizont des Unendlichkeitsdenkens wird dargestellt bei Manfred Frank, *„Unendliche Annäherung“. Die Anfänge der philosophischen Frühromantik*. Frankfurt a. M. 1997, v. a. S. 662-944; zu Friedrich Schlegel S. 858-944. Frank macht eine wesentliche Differenz zwischen Idealismus und Romantik darin aus, daß letztere die Transzendenz des Absoluten und damit die Unendlichkeit der Annäherung an dieses – die stets Annäherung bleibt, nie Erreichthaben bedeuten kann – betont, während der Idealismus insbesondere Hegels mit der absoluten Selbstsetzung des Ich die prinzipielle Zugänglichkeit des Absoluten mitsetzt (S. 662-689); Frank spricht von einer „realistische[n] Grundintuition“ bei Schlegel, Novalis, Schelling und Hölderlin (S. 662; vgl. S. 688 f.). Gegensätzlich wird der Nachweis, daß Schlegels Philosophie das Endliche erkenntnistheoretisch ‚vernichte‘, versucht bei Ulrike Zeuch, *Das Unendliche: Höchste Fülle oder Nichts? Zur Problematik von Friedrich Schlegels Geist-Begriff und dessen geistesgeschichtlichen Voraussetzungen*. Würzburg 1991, S. 60-62. Zeuch operiert dabei mit einer fragwürdigen Vermischung der Erkenntnis des unendlich wandelbaren Einzelnen mit der Erkenntnis des absoluten Unendlichen. – Mit der von Frank betonten Unzugänglichkeit des Unendlichen geht eine Bedeutsamkeit des Endlichen einher, die unten im Abschnitt „Die Insistenz der ‚Mimik‘“ für das Konzept der progressiven Universalpoesie aufgewiesen wird.

24 „Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann.“ Und: „Sie allein ist unendlich [...].“ *Ath.*-Frg. 116; *KA II*, S. 183. Zu Ath.-Frg. 116 siehe Eichner, *Friedrich Schlegel*, a. a. O., S. 57-64.

25 *KA II*, S. 260.

26 *KA II*, S. 264.

27 Die Entwicklung des Begriffs der romantischen Poesie vom sektoriellen zum totalisierenden Begriff wird, vom Gegensatz zwischen antiker und moderner Dichtung im *Studium*-Aufsatz über den Gegensatz von klassischer und romantischer Dichtung bis zum Primat der romantischen Universalpoesie in *Athenäums*-Fragment 116 und im *Brief über den Roman*, nachgezeichnet bei Eichner, *Friedrich Schlegel*, a, a, O., S. 17-29, S. 50-83. Siehe auch Hans Eichners Einleitung zu *KA II*, S. XLVI-LXIV, sowie ders., *Friedrich Schlegels Theorie der romantischen Poesie*. In: Schanze (Hrsg.), *Friedrich Schlegel und die Kunsttheorie seiner Zeit*, a. a. O., S. 162-193, dort S. 185-187, und Ernst Behler, *German Romantic Literary Theory*, a. a. O., S. 95-110 und S. 132 f.

0041672

zur Unendlichkeit verharren; was sie sein kann und sein muß, ist eine progressive Bewegung auf ihre eigene Unendlichkeit hin, die ihr Begriff nennt. Diese Bewegung kann sich nicht abstrakt vollziehen; sie bedarf der Individuen, die sie tragen, der Körper, an denen sie konkret geschehen kann: der einzelnen poetischen Texte. Dante, Shakespeare, Cervantes, Ariost, Sterne, Jean Paul, Goethe etwa erscheinen in Schlegels poetologischen Fragmenten insofern als Namen für große Texte der Literatur, als sie zu wesentlichen Beiträgern der „progressiven Universalpoesie" erklärt werden können.

Der einzelne poetische Text trägt im Sinn von *Athenäums*-Fragment 116 die Universalpoesie, ist sie aber nicht. Er ist ein Teil von ihr, ein Bruchstück des Ganzen, das ein unendliches ist. Der einzelne Text steht zur Universalpoesie im Verhältnis des Fragments; unabhängig davon, ob er in sich vollständig oder unvollständig sei, ist ihm dieser Status zugeschrieben. In der Perspektive der Universalität gibt es kein in sich ruhendes Ganzes:

> „Auch das größte System ist doch nur Fragment."[28]

Der Einzeltext trägt die Bewegung auf die Universalpoesie hin, unterscheidet sich als einzelner aber grundsätzlich von dieser. Innerhalb des Konzepts der progressiven Universalpoesie ist jeder einzelne Text Teil des Progresses und zugleich Abweichung von dessen Ziel. Jeder Text verhält sich progressiv, was die Richtung betrifft, und digressiv, was das Ziel betrifft. Der Einzeltext ist nicht einfach nur ‚nicht das Ganze' – das wäre eine bloße Selbstverständlichkeit –, sondern insofern er mehr als nur ein Teil des Ganzen ist, insofern er also in dem Ganzen nicht aufgeht, zu dem er doch gehört, verhält er sich digressiv zur postulierten Forderung, auf es hin zu progredieren, der er zugleich auch gehorcht. Da das Ziel der Universalpoesie als unendliches nicht erreicht, sondern nur erstrebt werden kann, ist jeder Text mit ebenso viel Notwendigkeit digressiv, wie er notwendig progressiv ist. Das Ziel ist, streng genommen, nicht ein Text, sondern die Totalität umfassender poetischer Textlichkeit: Das poetische Universum, als ein unendlich sich vollziehender textlicher Prozeß, kann nicht als ein Textkörper aufgefaßt werden. Die progressive Universalpoesie läßt sich als eine Poesie denken, die sich darin vollzieht, daß sie die einzelnen Texte, an denen sie sich vollzieht, je überschreitet im Progreß auf ihre eigene universale Textlichkeit hin.[29] Sie vollzieht an den einzelnen Texten ihre Progression und geht über sie hinaus, weil das Innehalten bei ihnen den Status der Digression gegenüber dem postulierten Anstreben der Unendlichkeit aufwiese. Da das Ganze der Universalpoesie als unendlich gedacht ist, ist auch die Anzahl der Teile dieses Ganzen unendlich, oder anders gesagt: das

---

[28] *Fragmente zur Litteratur und Poesie*, Frg. V/930; *KA XVI*, S 163.

[29] Das Verlassen der Text(-Körper) als Prozeß der Universalpoesie findet sich analog wieder im Verlassen der einzelnen Geliebten als Prozeß der bei Schlegel als universal konzipierten „Liebe". Siehe unten den Abschnitt über „Die Liebesphantasie der *Lucinde*".

00041672

Ganze ist real nie erfüllt, ist nie das Ganze, bleibt stets unganz. Die Progression auf die Unendlichkeit der romantischen Poesie hin erweist sich damit als ebenso unendlich wie die Digression von ihr.

Die Frage nach Ordnung und Abweichung muß sich in dem aufgezeigten Beziehungsfeld bewegen. Wenn nach einer Ordnung gefragt wird, zu der Abweichungen auftreten können, müssen nicht nur die internen Bedingungen des einzelnen Textes erkundet werden: es muß auch das Verhältnis des einzelnen Texts zu dem großen Ganzen der Universalpoesie bedacht werden; das Verhältnis zu einer umfassenden „Poesie", deren Spezifikum die Unendlichkeit ist, wie das Spezifikum des Einzeltexts seine Begrenztheit ist.

Zur Textordnung als poetologischem Problem hinsichtlich des einzelnen Texts ist in Schlegels Erörterungen auf den ersten Blick wenig zu finden. In einem der nachgelassenen Fragmente findet sich eine Abweisung des aristotelischen Gedankens der Einheit der Handlung; diese Abweisung läßt sich als – kritische – Aussage zur Textordnung verstehen.

> „Die alte trag[Tragödie] strebt auch nicht nach der sogenannten *Einheit d[er] Handlung*. Keine Handlung ist eine; Handlung[en] sind ins Unendlich[e] theilbar. Die Einheit ist also Sache der Willkühr. [...]"[30]

Da aber Schlegels Poetik keine technischen Anweisungen zur Verfertigung literarischer Texte enthält, fehlen auch Angaben zum korrekten Aufbau einer Fabel. Hingegen ist gelegentlich von einer falschen Einheit die Rede, der das Unganze der einzelnen „[...] gediegenen Stücke, die wirklich da sind, [...]"[31] vorzuziehen sei.

> „Viele Werke, deren schöne Verkettung man preist, haben weniger Einheit, als ein bunter Haufen von Einfällen, die nur vom Geiste eines Geistes belebt, nach Einem Ziele zielen. Diese verbindet doch jenes freie und gleiche Beisammensein, worin sich auch die Bürger des vollkommnen Staats, nach der Versicherung der Weisen, dereinst befinden werden; jener unbedingt gesellige Geist, welcher nach der Anmaßung der Vornehmen jetzt nur in dem gefunden wird, was man so seltsam, und beinahe kindisch große Welt zu nennen pflegt. Manches Erzeugnis hingegen, an dessen Zusammenhang niemand zweifelt, ist, wie der Künstler selbst sehr wohl weiß, kein Werk, sondern nur Bruchstück, eins oder mehre, Masse, Anlage."[32]

Mangelnde „Einheit" der Textordnung ist nicht von vornherein ein Fehler; das „freie und gleiche Beisammensein" der „Einfälle[]" zählt mehr als die künstliche Ergänzung der „Stücke" mit Hilfe von „gefärbten Lumpen", die den „[...] Schein von Ganzheit ... erkünsteln [...]".[33] Die Ganzheit einer Textordnung ist kein Wert an sich; sie kann zum einen trügerisch sein; zum andern kann sie einen wesentlicheren Begriff von „Einheit" verdecken: eben das „Beisammensein" der „Einfälle". Die trügerische Ergänzung des unganzen Texts hat ihren Grund im „Trieb nach Einheit".

---

30 *Fragmente zur Litteratur und Poesie*, Frg. V/217; *KA XVI*, S. 103.
31 *Lyc.*-Frg. 103; *KA II*, S. 159.
32 *Lyc.*-Frg. 103; *KA II*, S. 159. Vgl. *Lyc.*-Frg. 65; *KA II*, S. 155.
33 *Lyc.*-Frg. 103; *KA II*, S. 159.

0041672

> „So mächtig ist aber der Trieb nach Einheit im Menschen, daß der Urheber selbst, was er durchaus nicht vollenden oder vereinigen kann, oft gleich bei der Bildung doch wenigstens ergänzt; oft sehr sinnreich und dennoch ganz widernatürlich."[34]

Im *Lyceums*-Fragment 103 entfaltet sich eine Gegenvorstellung zum Begriff der – möglicherweise trügerischen – „Ganzheit" der strengen Textordnung, der für die Theorie der Universalpoesie von großer Bedeutung ist. Der „Trieb nach Einheit" kann fehlgehen, wenn er Bruchstückhaftes um jeden Preis zur „Ganzheit" verbinden will. Es gibt indessen auch eine andere Art von „Einheit", jene nämlich, die stattfindet, wenn „ein bunter Haufen von Einfällen" vorliegt, die „[...] nur vom Geiste eines Geistes belebt, nach Einem Ziele zielen". „Einheit" braucht nicht nur „Ganzheit" zu bedeuten; sie kann auch die Gemeinsamkeit einer Richtung meinen, in die Verschiedenes weist, wenn es „[...] nach Einem Ziele ziel[t]". Der „unbedingt gesellige Geist", in dem sich die Einfälle in eine gemeinsame Richtung stellen, widerspricht demnach dem „Trieb nach Einheit" nicht; eher verwirklicht er ihn auf einer höheren Stufe. Ganzheit und Richtung: das sind in der Poetik der Universalpoesie die je einheitsstiftenden Vermittlungsbegriffe, die das Verhältnis des Einzeltexts zur Universalpoesie beschreiben.

Wenn die „Ganzheit" des jeweiligen Texts und damit seiner Textordnung nicht oberstes Ziel ist; wenn ein „bunter Haufen von Einfällen" der Ganzheit vorgezogen wird, sofern die Einfälle eine gemeinsame Richtung haben; wenn also unter bestimmten Bedingungen Textbruchstücke volle poetische Geltung haben, verlagert sich die Frage nach der Textordnung und dem Phänomen der Abweichung vom vermeintlichen „Werk" zu den „Bruchstück[en]" oder „Einfälle[n]" und ihrem Verhältnis zur Universalpoesie.

> „Alle p[poetischen] Fragm.[ente] müssen irgendwo Theile eines Ganzen sein."[35]

Ernst zu nehmen ist hier der Ausdruck „irgendwo": das „Ganze[]" muß nicht der Einzeltext sein, von dem das Fragment ein Bruchstück sein könnte. Deshalb bedarf die Frage der näheren Betrachtung, wie sich beim Fragment das Problem der Textordnung denken lasse.

Fragmente zeichnen sich im allgemeinen Verstand dadurch aus, daß sie sich als Bruchstücke eines Ganzen darstellen, das entweder existiert hat und verloren ist oder aber das geplant, jedoch (noch) nicht verwirklicht ist.[36] Das Fragment zeigt in diesem Sinn mehr oder weniger deutliche Spuren seiner Bruchstückhaftigkeit

---

34 *Lyc.*-Frg. 103; *KA II*, S. 159.

35 *Fragmente zur Litteratur und Poesie*, Frg. V/808; *KA XVI*, S. 154.

36 In diesem temporalen Sinn unterscheidet *Ath.*-Frg. 22 zwischen dem Fragment „aus der Vergangenheit" und dem Fragment „aus der Zukunft"; letzteres erläutert den Begriff des „Projekts". *KA II*, S. 168 f. In diesen Zusammenhang läßt sich auch *Ath.*-Frg. 24 stellen: „Viele Werke der Alten sind Fragmente geworden. Viele Werke der Neuern sind es gleich bei der Entstehung." *KA II*, S. 169. Vgl. hierzu *Philosophische Lehrjahre. Philosophische Fragmente Erste Epoche. II. [1796-1798]*, Frg. 299 und Frg. 301; *KA XVIII*, S. 48.

00041672

und gibt mehr oder weniger klare Hinweise auf die (hypothetische) Ganzheit, von der es ein Teil ist, und damit auf seine Ergänzbarkeit. Was das Fragment aber verweigert, ist die letzte Gewißheit hinsichtlich des Ausmaßes und der Beschaffenheit der Ganzheit, die es nicht ist. Diese Ungewißheit gehört zum Fragment; sie mitzulesen, ist Anliegen einer Lektüre, die den Bruchstückcharakter des fragmentarischen Texts nicht vergißt.

Ist ein Text in sich nicht geschlossen, sondern bruchstückhaft, wird es schwierig, an ihm die Unterscheidung von Textordnung und Abweichung zu begründen. Die Struktur, die sich am Fragment zeigt, könnte Teil der Ordnung des hypothetischen ganzen Texts sein oder auch eine Abweichung von ihr; wenn sie Teil der Ordnung des ganzen Texts wäre, könnte unbestimmbar bleiben, um welchen Teil es sich handle. Wenn die Textordnung keine ganze ist, kann weder mit letzter Gewißheit gesagt werden, was sie als ganze wäre, noch was als Abweichung ihr gegenüber zu gelten habe. Hingegen läßt sich sagen, daß die bruchstückhafte Textordnung selbst eine Abweichung von ihrer eigenen Vollständigkeit darstellt. Sie ist die Repräsentantin der Ordnung des ganzen Texts und zugleich Abweichung von ihr. Im Textbruchstück ist die Abweichung von der Ordnung des Ganzen nicht nur der einzige Hinweis auf sie, sondern auch die einzige Weise, wie sie selbst erscheint. Ihr Erscheinen hat den Status der Verschobenheit, der Übertragenheit hin zur Digression. Die Abwesenheit der ganzen Ordnung ist der fragmentarischen Ordnung wesentlich; genauso wesentlich ist ihr aber die Anwesenheit der Abwesenheit der ganzen Ordnung, das heißt: die Merklichkeit ihrer Abwesenheit. Die Ordnung des Fragments als bruchstückhafte trägt die Merklichkeit der Abwesenheit der ganzen Ordnung und macht sich damit selbst als Fragment erst kenntlich.

Die Perspektive läßt sich vom ganzen Text zum Fragment verschieben: Der fragmentarische Text ist zugleich Teil eines größeren Ganzen und der Text, der er ist. Als der Text, der er ist, hat er seine eigene, spezifische Ordnung (die aus der Perspektive des größeren Ganzen als Teil gesehen wird). Gegenüber der Ordnung des Fragments erscheint nun die Ordnung des hypothetischen ganzen Texts als Abweichung, freilich nicht im partikularisierenden Sinn etwa eines Exkurses, sondern im generalisierenden Sinn einer Erweiterung und Ergänzung. Diese Umkehrung der Perspektive zeigt, daß sich die gegebene fragmentarische Ordnung genau so ernst nehmen läßt wie die hypothetische ganze Ordnung, bzw. daß sich die eine genau so primär setzen läßt wie die andere. Je nach Primärsetzung erscheint das Abweichungsproblem anders. Und das Fragmentproblem erscheint anders. Die Möglichkeit dieses Perspektivwechsels ist von Bedeutung, wenn es nicht nur darum geht, den Begriff der romantischen Universalpoesie zu erschließen, sondern ebenso die Rolle zu erhellen, die der einzelne Text im Konzept der Universalpoesie spielt.

Einen Schritt in die Richtung der Primärsetzung des Fragments vollzieht das *Athenäums*-Fragment 206, indem es dem Fragment in scheinbar paradoxer Manier Vollständigkeit zuschreibt und sogar vorschreibt; diese Zuschreibung läßt sich als Betonung der Eigenständigkeit des Fragments gegenüber einem größeren

0041672

Ganzen lesen. Die Aussage von *Athenäums*-Fragment 206 wird im Folgenden in den Horizont der Universalpoesie gestellt, die den Einzeltext als Bruchstück ihrer selbst versteht[37]; der Anspruch, den die Universalpoesie auf den Einzeltext erhebt, wird also als Vorgabe zunächst akzeptiert.

> „Ein Fragment muß gleich einem kleinen Kunstwerke von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel."[38]

Die Textordnung des Fragments, wenn es wie ein Kunstwerk oder ein „Igel" abgeschlossen sein soll, ist eine vollständige, nicht eine ergänzungsbedürftige.[39] Sie ist also nicht, infolge Unvollständigkeit, als Abweichung von einer ganzen einzeltextlichen Ordnung zu denken, die ihr fehlt. Sie mag in sich Abweichungen aufweisen, ist aber als ganze keine Abweichung von einem ganzen Einzeltext, dessen Teil sie wäre. Als jeweiliger Text ist das Fragment vollständig; es ist kein teilweiser, sondern ein ganzer „Igel". Wenn der ganze, in sich geschlossene Text dennoch Fragment sein soll, muß er Bruchstück einer größeren, über den Einzeltext hinausgehenden „Einheit" sein.

Als größere Einheit wird bei Schlegel die „Universalpoesie" gesetzt. Die Bruchstückhaftigkeit hinsichtlich der größeren Einheit der Universalpoesie ist jedoch an der Textordnung des Fragments nicht ablesbar, sofern dieses sich als abgeschlossener Text präsentiert.[40] Aber gerade die Nichtablesbarkeit der Bruchstückhaftigkeit macht die vollständige Textordnung des Fragments zur erst eigentlich problematischen Abweichung von der größeren „Einheit" der Universalpoesie, der es doch angehören soll. Es entsteht das Paradox, daß die Textordnung des Einzeltexts, indem sie vollständig ist, zum Ort der Abweichung wird. Indem sie vollständig ist, weicht sie vom Status des Texts als Fragment eines größeren Ganzen ab.

---

37 Ostermann, *Das Fragment. Geschichte einer ästhetischen Idee*. München 1991, S. 111-122, erhellt die Schlegelsche Adaptation von Fichtes transzendentalphilosophischer Bestimmung des Reflexionsprozesses zwischen Ich und Nicht-Ich und der Rolle, die die Einbildungskraft für diesen Prozeß spielt, als Voraussetzung für die Rolle des Fragments im universalpoetischen Prozeß.

38 *KA II*, S. 197.

39 Zu Recht weist Nivelle, *Frühromantische Dichtungstheorie*, a. a. O., S. 138 f., darauf hin, daß das Schlegelsche Postulat der Nichtvollendung nicht einer Bruchstückhaftigkeit des Einzeltexts gilt, die zu fordern wäre, sondern dem umfassenden Konzept der Universalpoesie: „Die Schlegelsche ‚Unvollendung' bezieht sich nicht auf das einzelne Werk, sondern auf die Poesie schlechthin, und *das* entspricht dem Gesetz der Progressivität, das übrigens nicht nur für die Dichtung, sondern für alle menschlichen Tätigkeiten relevant ist." (S. 138)

40 „Die künstlerische Gestaltungsweise, die dem Gehalt des romantischen Ironiebegriffs am meisten entspricht, ist das Fragment, das Bruchstück, das vom Ganzen sich ablöst, um es an ihm selbst als Abwesendes aufscheinen zu lassen." Olaf Hansen, Jörg Villwock, *Einleitung* zu: Bohn, *Romantik. Literatur und Philosophie*, a. a. O., S. 9-23, dort S. 14. Diese Feststellung bedarf angesichts der postulierten Ganzheitscharakters, also der Unablesbarkeit der Bruchstückhaftigkeit des Fragments, der Differenzierung.

00041672

Sie ignoriert durch ihre Vollständigkeit die Tatsache oder doch den Anspruch, daß sie Teil einer größeren Einheit sei, auf deren Vorhandensein sie nicht hinweist.

Im Unterschied zum vollständigen Text übernimmt das Textbruchstück im Horizont der Universalpoesie eine repräsentative Funktion. Es führt an sich selbst das Muster der Ergänzungsbedürftigkeit und Ergänzbarkeit vor und weist damit, durch Übertragung, auf die Ergänzung des Einzeltexts zur umfassenden Einheit der Universalpoesie hin. Damit verhält sich das Bruchstück zur Universalpoesie konform. Es erscheint als romantischer Text, der die Aufgabe des Teils erfüllt, das sich mit anderen Teilen zum Ganzen fügt und auf diese Aufgabe an sich selbst ständig hinweist. Es erhält den Status einer *egressio*, einer ordnungsfreundlichen und ordnungsdienlichen Abweichung, die ihre signifikant konstruktive Rolle in der Ordnungskonzeption der größeren Einheit spielt. Ganz anders verhält sich der vollständige Text. Wenn ein „Fragment" „in sich vollendet" ist wie ein Kunstwerk oder ein „Igel", gibt seine Textordnung keinen Hinweis auf Ergänzungsfähigkeit und -bedürftigkeit. Indem das vollständige „Fragment" den Bruchstückcharakter an sich selbst verweigert, weist es die Rolle der *egressio* zurück und wird der Universalpoesie gegenüber zur *digressio*[41]. Es weigert sich, das Spiel der Universalpoesie überhaupt mitzuspielen. Es weicht von diesem Spiel ab, nämlich von dem Ergänzungsspiel zwischen Einzeltext und Universalpoesie. Es verweigert an sich selbst jede Spur von Ergänzungsbedürftigkeit oder auch nur Ergänzungsfähigkeit. Es weicht davon ab, Abweichung zu sein. Dem umfassenden Zugriff der Universalpoesie gegenüber behauptet es seine Eigenständigkeit als individueller Text. Dabei verweist es aber wiederum nachhaltig auf die Universalpoesie: Indem es vollständig ist, macht es auf das Paradox seiner behaupteten Fragmentarität aufmerksam und damit in aller Deutlichkeit auf den Horizont, innerhalb dessen sich diese behaupten läßt. Im Horizont der Universalpoesie weist das „Igel"-Fragment unübersehbar auf diese hin, indem es nicht auf sie hinweist. In dieser Weise vollzieht sich am „Igel"-Fragment die romantische Ironie.

Wie ist es aber überhaupt möglich, an einem vollständigen Text, der an sich selbst auf keine Unganzheit hinweist, abzulesen, daß er Bruchstück eines größeren, jeden Einzeltext überschreitenden Ganzen sei? Wie läßt sich ein Text als Teil der Universalpoesie erkennen? Die Poetik der Universalpoesie entwirft im *Athenäums*-Fragment 116 nicht nur das Ideal des romantischen Texts, nämlich des romantischen Romans[42]; sie behauptet auch unzweideutig, jeder poetische Text sei Teil der Universalpoesie.

---

41 Erinnert sei an den Abschnitt „*Egressio* und *digressio*" in Teil I dieser Arbeit, der dieses Begriffspaar erläutert.

42 Eine Darstellung der Schlegelschen Theoreme zum Roman gibt Hans Eichner, *Friedrich Schlegels Theorie der romantischen Poesie*. In: Helmut Schanze (Hrsg.), *Friedrich Schlegel und die Kunsttheorie seiner Zeit*, a. a. O., S. 162-193. Siehe in derselben Textsammlung auch Helmut Schanze, *Friedrich Schlegels Theorie des Romans*, a. a. O., S. 370-396. Vgl. auch Belgardt, *Romantische Poesie*, a. a. O., S. 81-96.

0041672

> „Sie umfaßt alles, was nur poetisch ist, vom größten wieder mehre Systeme in sich enthaltenden Systeme der Kunst, bis zu dem Seufzer, dem Kuß, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosem Gesang."[43]

Wenn jeder poetische Text zur Universalpoesie gehört, müßte sich doch an jedem einzelnen Text ein Indiz dieser Zugehörigkeit finden lassen. Wie läßt sich also erkennen, daß ein vollständiger Text, indem er auf kein größeres Ganzes hinweist, auf ebendieses Ganze hinweist? Es lassen sich Kriterien anführen, mit denen Schlegels Poetik arbeitet, wenn sie Beispiele anführt; von Ironie ist die Rede, von dichterischer Willkür, von Arabesken, wenn Cervantes oder Sterne oder Jean Paul genannt werden. Aber nicht jeder poetische Text entspricht solchen Kriterien; die behauptete Zugehörigkeit zur Universalpoesie läßt sich am Text vielfach überhaupt nicht erkennen, es sei denn in dem einen, undifferenzierten Punkt, daß ein Text überhaupt von poetischer Art sei. Das aber kann als Kriterium nicht genügen, wenn die romantische Universalpoesie nicht nur ein bloßes Synonym für Dichtung schlechthin sein soll. Daß sie aber mehr sein soll als dieses Synonym, ist jedenfalls dort, wo Bedingungen der Zugehörigkeit genannt werden, evident.

An dieser Stelle zeichnet sich ab, daß die Poetik der romantischen Universalpoesie nicht nur ein poetologisches Textkonzept entwirft. Wenn sie sich den Einzeltext generell als Bruchstück ihrer selbst aneignen will, muß sie auch einen Rezeptionshorizont postulieren, von dem aus der einzelne Text gelesen und dem er eingeschrieben werden soll. An einem Text die Zugehörigkeit zur Universalpoesie – und damit seine Bruchstückhaftigkeit ihr gegenüber – festzustellen, heißt, in Befolgung dieses Postulats, sie feststellen zu wollen. Diese Feststellung ist ein Akt der Lektüre, die für sich die Qualität der „Willkür" in Anspruch nehmen muß. Das Motiv der rezeptiven Willkür findet sich im *Brief über den Roman*, wo von „schlechte[n] Büchern" die Rede ist, die, im Unterschied zu Texten von Shakespeare, Ariost, Cervantes, keinen „göttlichen Witz"[44] für sich beanspruchen können, denen der romantisierende Blick aber dennoch den Reiz der „witzige[n] Naturprodukte" abzugewinnen weiß.

> „Wir haben noch einen äußern Grund diesen Sinn für das Groteske in uns zu bilden, und uns in dieser Stimmung zu erhalten. Es ist unmöglich, in diesem Zeitalter der Bücher nicht auch viele, sehr viele schlechte Bücher durchblättern, ja sogar lesen zu müssen. Einige unter diesen sind, darauf darf man mit einiger Zuversicht rechnen, glücklicherweise immer von der albernen Art, und da kommt es wirklich nur auf uns an, sie unterhaltend zu finden, indem wir sie nämlich als witzige Naturprodukte betrachten. Laputa ist nirgends oder überall, liebe Freundin; es kommt nur auf einen Akt unsrer Willkür und unsrer Fantasie an, so sind wir mitten darin."[45]

Die „Willkür" der Lektüre vermag herzustellen, was der einzelne Text nicht unbedingt gewährt: dessen Romantizität als sein Eingehören in die Universalpoesie.

---

43 *KA II*, S. 182.
44 *KA II*, S. 331.
45 *KA II*, S. 332.

00041672

Die Zugehörigkeit aller Texte zur Universalpoesie ist eine Behauptung, die der einzelne Text nicht ohne weiteres stützt. Damit wird aber der einzelne Text, an dem sich die Progression der Universalpoesie vollziehen muß, zum Problem dieser poetologischen Konstruktion: Das Band zwischen Einzeltext und Universalpoesie ist kein notwendiges, sondern ein performativ herzustellendes. Der Einzeltext kann, je nach Rezeptionshaltung, dem Anspruch der Universalpoesie folgen oder aber ihm ausweichen, von ihr abweichen, ohne daß sie dieser Abweichung viel entgegenzusetzen hätte.

Wird die der Universalpoesie entsprechende Rezeptionshaltung aber eingenommen, kann der Einzeltext, ob bruchstückhaft oder vollständig, ihrem Totalitätsanspruch überhaupt nicht entgehen. Das Textbruchstück verweist in seiner Ergänzungsbedürftigkeit auf die Progression zur größeren Einheit der Universalpoesie, während der vollständige Einzeltext, das „Igel"-Fragment, sich digressiv gegen sie behauptet und gerade damit auf sie verweist, in ironisch digressiv-egressivem Doppelspiel.[46] In dieser Bestimmung zeigt sich die poetologische Relevanz der paradox scheinenden Forderung nach Vollständigkeit des Fragments innerhalb des Konzepts der romantischen Universalpoesie. Das Fragment als vollständiges ist eine „Ganzheit" und als solches eine – lokale[47] – „Einheit"; zu seiner Eigenart gehört es, daß es als „Ganzheit" eine Spannung zu der höheren „Einheit" der Universalpoesie eröffnet, und zwar so, daß es ein Ausweichen vor dieser Spannung und damit ein Ausweichen vor der Forderung der Universalpoesie verhindert. Das vollständige Fragment zeigt seine „Ganzheit" als ein Unganzes angesichts einer höheren „Einheit", in Richtung auf welche hin es gestellt ist; dadurch verknüpfen sich im Fragment mit Notwendigkeit die „Einheits"-Begriffe der Ganzheit und der Richtung. Die Richtung aber geht auf das Unendliche, nicht auf eine – notwendigerweise endlich zu denkende – „Ganzheit". Die Universalpoesie weist also in sich selbst ein Relations- und Hinweisverhältnis auf: jenes zwischen Richtung und Unendlichkeit. Zum Paradox des ganzen, „in sich vollendet[en]" Fragments gehört es nicht nur, daß es sich in der Pespektive der Universalpoesie als unganz erklären muß, sondern auch, daß es in der „Einheit" seiner „Ganzheit" in Widerspruch steht zur „Einheit" der Universalpoesie, die ihrerseits als Richtung auf das Unendliche, nicht als erreichte „Ganzheit" zu denken ist. Als Teil der Universalpoesie steht das vollständige Fragment in einem wesentlich unabschließbaren poetischen Prozeß, den es an sich nicht notwendigerweise abbildet; es weist, aus der Distanz seiner lokalen Ganzheit, in die Richtung auf das Unendliche der

---

46 Aus dieser Perspektive erscheint es verkürzt, das Postulat der Ganzheit des Fragments in *Ath.*-Frg. 206 als bloße „Verfälschung" im Sinn der Rückführung des Fragments auf den Aphorismus zu bezeichnen; vgl. Maurice Blanchot, *Das Athenäum*. In: Bohn, *Romantik. Literatur und Philosophie*, a. a. O., S. 107-120, dort S. 119.

47 Vgl. *Ideen*, Frg. 75; *KA II*, S. 263: „Als schönste Blüte der besondern Organisation ist Poesie sehr lokal [...]."

041672

Universalpoesie hin, in der alle Fragmente, „[...] die nur vom Geiste eines Geistes belebt [...]“ sind, „[...] nach Einem Ziele zielen“[48].

Damit ist die poetologische Bedeutung der paradoxen Forderung, das Fragment müsse „in sich selbst vollendet“[49] sein, fürs erste erhellt. Die Abgeschlossenheit und Vollendetheit des vollständigen Fragments macht dieses, gemäß den Begriffen des *Lyceums*-Fragments 103, zum „Werk“. Daraus entsteht das Paradox, daß das Fragment zugleich als begrifflicher Gegensatz zu „Werk“ besteht[50] wie auch als dessen Synonym.[51] Für das Fragment, dem „Ganzheit“ eignet, gilt also auch, was das *Athenäums*-Fragment 297 zum „Werk“ sagt:

> „Gebildet ist ein Werk, wenn es überall scharf begrenzt, innerhalb der Grenzen aber grenzenlos und unerschöpflich ist, wenn es sich selbst ganz treu, überall gleich, und doch über sich selbst erhaben ist.“[52]

Das „Werk“ verknüpft in sich die „Ganzheit“ der scharfen Begrenzung mit der Teilhabe an der Richtung auf das Unendliche, kraft derer es „[...] über sich selbst erhaben ist“; in sich selbst „grenzenlos und unerschöpflich“, weist es über alle textliche Individualität und Endlichkeit hinaus. In dieser Verknüpfung erscheinen widersprüchlich scheinende Bestimmungen des Fragments als verbunden:

> „Die Einheit des Fr[agments] ist Individualität.“[53]

> „F[ragmente] d[er] Geist und d[ie] Form d[er] Universalität.“[54]

Die „Individualität“ des Fragments bildet die „Einheit“ seiner Ganzheit; sie ist nach „Geist“ und „Form“ Ausdruck der „Universalität“, in deren Richtung das Fragment weist. Wie kann aber ein poetischer Text die Bewegung in Richtung der Universalpoesie von sich aus überhaupt aufnehmen? Welche Bedingungen, welche poetischen Verfahren allenfalls sind es, die den Text, statt ihn in sich ruhen zu lassen, dazu bringen, über sich hinaus eine Bewegung mit universalpoetischer „Tendenz“[55] aufzunehmen?

Diese Frage geht über das bislang akzeptierte bloße Postulat hinaus, der Einzeltext ‚gehöre‘ gleichsam bedingungslos der Universalpoesie, indem er sich zu ihr als Fragment zu verhalten habe; gefragt wird nun nach Voraussetzungen, die dieses Postulat – und damit den romantischen Anspruch an den Einzeltext –

---

48 *Lyc.*-Frg. 103; *KA II*, S. 159.

49 *Ath.*-Frg. 206; *KA II*, S. 197.

50 Vgl. etwa *Fragmente zur Litteratur und Poesie*, Frg. V/411; *KA XVI*, S. 119: „Alle unvollkommnen Gedichte <Werke> sind *Tendenzen, Skizzen, Studien, Fragmente, Ruinen*.“ Vgl. *Lyc.*-Frg. 4; *KA II*, S. 147.

51 Vgl. Ostermann, *Das Fragment*, a. a. O., S. 123 f.

52 *KA II*, S. 215.

53 *Philosophische Lehrjahre. Philosophische Fragmente. Erste Epoche. II. [1796-1798]*, Frg. II/488; *KA XVIII*, S. 69.

54 *Philosophische Lehrjahre. Philosophische Fragmente. Zweyte Epoche. II. [1798-1801]*, Frg. V/478; *KA XVIII*, S. 361.

55 *Zur Poesie und Litteratur. II*, Frg. IX/90, *KA XVI*, S. 261.

00041672

stützen. Wenn Schlegels Poetik lediglich besagen würde, daß alle Poesie eben dies, nämlich Poesie, sei, daß die Poesie als Ganzes sich in der Fülle der einzelnen poetischen Texte vollziehe, läge hier, in diesem Verhältnis von Anspruch und Befolgung, kein Problem. Es wäre angesichts einer bloß nominalen Etikettierung des poetisch Vorhandenen weder nötig noch möglich, einen Anspruch überhaupt auszumachen, dem allenfalls Widerstand entgegengesetzt werden könnte. Aber Schlegels Poetik besteht nicht nur aus der tautologischen Bestimmung von Poesie als Poesie. Sie besteht insofern aus mehr, als sie, entgegen der Erklärung in *Athenäums*-Fragment 116, jeder poetische Text gehöre zur Poesie, andernorts sowohl den Begriff der Poesie wie auch das Verhältnis des Einzeltexts zu ihr genauer bestimmt. Erst von hier aus stellt sich die Frage, ob der Einzeltext diesem bestimmten Begriff von Poesie entspreche, beziehungsweise, ob dieser Poesiebegriff den Einzeltext zutreffend beschreibe, ihn sich also mit Recht aneigne.

Die bisherige Erörterung des Schlegelschen Poesiebegriffs hat das Verhältnis von Fragment und Universalpoesie als ein Problem der Textordnung untersucht. Die formale Bestimmung des poetischen Einzeltexts als Fragment der Universalpoesie beschreibt die allgemeinste Eigenart dieses Verhältnisses; sie steht im Kontext des Postulats von *Athenäums*-Fragment 116, alles, was irgend poetisch sei, gehöre der Universalpoesie an. Dieser bedingungslosen Zuschreibung des Einzeltexts zur Universalpoesie steht aber, in einer Fülle von Fragmenten wie im *Gespräch über die Poesie*, ein Begriff der romantischen Universalpoesie gegenüber, der an den Einzeltext spezifische Bedingungen für seine Zugehörigkeit zu dieser nennt. An erster Stelle steht dabei das Konzept der romantischen Ironie. Der folgende Abschnitt geht der Frage nach, wie Schlegels Poetik diese inneren Bedingungen gestalte, die an den einzelnen Text gestellt werden. Dabei soll zweierlei im Auge behalten werden: zum einen die Tatsache des Widerspruchs zwischen der Nennung dieser Bedingungen einerseits und der bedingungslosen Zuschreibung des Einzeltexts zur Universalpoesie andererseits; zum andern die Vermutung, daß die Poetik der romantischen Universalpoesie nicht nur Bedingungen der Zugehörigkeit zu ihr nennt, sondern, da nicht jeder poetische Text diesen Bedingungen entspricht, zugleich und im Verborgenen auch als Lektüreanweisung zu verstehen sei.

Ironie und Sentimentalität

Nachdem das progressiv-digressive Verhältnis des Einzeltexts zum Ganzen der postulierten „Universalpoesie" erörtert ist, muß auch die Textordnung des individuellen Texts bedacht werden. Wie steht es um die Innenseite des Fragment-"Werk[s]", um die Gestalt der Ordnung eines Texts, dessen „Einheit" „Individualität" ist und das zugleich „Geist" und „Form" der „Universalität"[56]

---

[56] *Ath.*-Frg. 297; *KA II*, S. 215.

041672

sein soll? Vollendetheit oder „scharf[e]“ Begrenztheit gilt in Schlegels Fragmenten zur romantischen Poesie nicht überall als einziges Kriterium zur Charakterisierung einer Textordnung. Vollendetheit im Sinn der „Ganzheit“[57] sagt noch nichts aus über die spezifische Beschaffenheit der jeweiligen Ordnung; diese aber kann nicht außer Acht gelassen werden, wenn ein Text in sich „grenzenlos und unerschöpflich“ sein soll, „[...] sich selbst ganz treu, überall gleich, und doch über sich selbst erhaben [...]“[58]. Die im voranstehenden Abschnitt zitierte Stelle zur Ablehnung der aristotelischen „*Einheit d[er] Handlung*“[59] äußert sich negativ zu Bedingungen der Textordnung; aber es finden sich auch Stellen, die zur Eigenart der inneren Ordnung des Fragment-Werks Näheres zu sagen haben. Gegen den in *Athenäums*-Fragment 116 erhobenen Anspruch der Universalpoesie, alles Poetische gehöre ihr ohnehin an, wird die Gestalt der Innenseite des romantischen Texts in vielen der poetologischen Fragmente Schlegels unter spezifische Bedingungen gestellt; sie wird mit einem Reigen von Begriffen umkreist, die aus verschiedenen Perspektiven auf sie weisen: Ironie, Buffonnerie, Parekbase, Arabeske, Chaos, Witz und Willkür.

Die Proklamation der Universalpoesie ist nicht gleichzusetzen mit der Forderung nach Verwischung der Gattungsbestimmungen. Zwar soll die Universalpoesie gemäß ihrer „Bestimmung“ dahin gelangen, „[...] alle getrennte Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen [...]“[60], aber in dem Maß, wie die Universalpoesie nicht vollendet ist, behalten auch die Gattungen ihre Relevanz; ihr Bestehen ist allein schon dafür notwendig, ihre Vermischung als solche wahrnehmbar zu machen. Als Gattung, innerhalb derer die Vermischung der Gattungen sich anlegen und vorantreiben läßt, ist bei Schlegel der Roman ausgezeichnet; er ist kraft dieser Auszeichnung nicht bloße Gattung, sondern ein „Projekt“, ein „Fragment[] aus der Zukunft“[61], das auf seine eigene zukünftige Ergänzung in der Universalpoesie hin progrediert. Im Roman als dem romantischen Text schlechthin findet sich die romantische Vorstellung von Textordnung vorrangig repräsentiert.[62] Als leitender Gestaltungsgestus ist im Roman die romantische Ironie am Werk.[63] Deren Verfahren wird im *Lyceums*-Fragment 42 mit dem Begriff der „Buffonerie“ charakterisiert.

---

57 *Lyc.*-Frg. 103; *KA II*, S. 159.
58 *Ath.*-Frg. 297; *KA II*, S. 215.
59 *Fragmente zur Litteratur und Poesie*, V/217; *KA XVI*, S. 103.
60 *Ath.*-Frg. 116; *KA II*, S. 182.
61 *Ath.*-Frg. 22; *KA II*, S. 168.
62 Siehe den *Brief über den Roman* im *Gespräch über die Poesie*; *KA II*, S. 329-338.
63 Wohl zu keinem Aspekt der romantischen Literatur und Literaturtheorie gibt es mehr und umfassendere Untersuchungen als zum Konzept der romantischen Ironie. Die hier vorliegende Studie fügt diesen Untersuchungen keine weitere umfassende Charakteristik der romantischen Ironie hinzu, sondern beschränkt sich darauf, die Implikationen des Schlegelschen Ironiebegriffs für die Struktur des Einzeltexts und sein Verhältnis zur Universalpoesie zu erkunden. Aus der immensen Literatur zur romantischen Ironie siehe insbesondere: Uwe Japp, *Theorie der Ironie*, Frankfurt a. M. 1983, S. 113-133, S. 181-192; Ingrid Strohschneider-Kohrs, *Die romantische Ironie in Theorie und*

00041672

> „Es gibt alte und moderne Gedichte, die durchgängig im Ganzen und überall den göttlichen Hauch der Ironie atmen. Es lebt in ihnen wirklich eine transzendentale Buffonerie. Im Innern, die Stimmung, welche alles übersieht, und sich über alles Bedingte unendlich erhebt, auch über eigne Kunst, Tugend, oder Genialität: im Äußern, in der Ausführung die mimische Manier eines gewöhnlichen guten italiänischen Buffo."[64]

Die „mimische Manier" des Buffo in der Tradition der *Commedia dell'arte* ist es, ständig aus seiner Rolle herauszutreten, diese und das ganze Stück, in dem er spielt, digressiv in Frage zu stellen, es dem eigenen Lachen auszusetzen und damit die jeweilige Bestimmtheit des Texts – der Aufführung – außer Kraft zu setzen.[65] Die Illusionsdurchbrechung ist aber bei Schlegel nicht einfach Mittel eines um den Kitzel des Spiels mit dem Spiel erweiterten Amüsements, obwohl sie durchaus mit Humor zu tun hat; vielmehr weckt sie, im Sinn der romantischen Ironie, jene „Stimmung", die sich „[...] über alles Bedingte unendlich erhebt [...]". Ironie ist jener Gestus, der dem Text seine bloße Selbstinsistenz nimmt; im Konzept der romantischen Universalpoesie soll Ironie die „Ganzheit" des Einzeltexts so in Bewegung versetzen, daß dieser sich auf die Richtung zum Unendlichen hin zu öffnen vermag.[66] Der romantisch-ironische Text soll ständig daran sein, in diese Richtung einzutreten und in ihr ein Verhältnis zum Unendlichen herzustellen; das macht seine „Buffonerie" „transzendental".[67] Daß die ironische „Stimmung" „[...] durchgängig im Ganzen und überall [...]" anwesend ist, soll verhindern, daß am Text eine Art endlicher Rest bleibt, der sich dem Eintritt in die Zeichenbewegung entzieht, die die Richtung auf das Unendliche nimmt. Im Konzept der romantischen Universalpoesie wäre das Vorhandensein eines solchen Rests Zeichen eines poetischen Mangels[68]:

Gestaltung, Tübingen 1960, zu Schlegel S. 7-91; Allemann, *Ironie und Dichtung*, a. a. O., S. 55-82; Behler, *German Romantic Literary Theorie*, a. a. O., S. 141-153; in der Aufsatzsammlung von Schanze (Hrsg.), *Friedrich Schlegel und die Kunsttheorie seiner Zeit*, a. a. O., die folgenden Untersuchungen: Oskar Walzel, *Methode? Ironie bei Friedrich Schlegel und bei Solger* (S. 71-94); Raymond Immerwahr, *Die Subjektivität oder Objektivität von Friedrich Schlegels poetischer Ironie* (S. 112-142); Peter Szondi, *Friedrich Schlegel und die romantische Ironie* (S. 143-161).

64 *KA II*, S. 152. Zu diesem Fragment siehe Strohschneider-Kohrs, *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, a. a. O., S. 18-20.

65 Vgl. Raymond Immerwahr, *Die Subjektivität oder Objektivität von Friedrich Schlegels poetischer Ironie*. In: Schanze (Hrsg.), *Friedrich Schlegel und die Kunsttheorie seiner Zeit*, a. a. O., S. 112-142, dort S. 136 f.

66 Vgl. *Lyc.*-Frg. 108; *KA II*, S. 160.

67 Dabei die Instanz des Autors hinzuzuziehen, der sich im Text von seinem Werk distanziere, ist unnötig und irreführend: die Ironie ist erst eigentlich ernst zu nehmen, wenn sie sich innerhalb der Bedingungen des Texts vollzieht. Vgl. Tae Won Yoon, *Der Symbolcharakter der neuen Mythologie im Zusammenhang mit der kritischen Funktion der romantischen Ironie bei Friedrich Schlegel*. Frankfurt a. M. 1996, S. 79-81.

68 Daß dieser Mangel existiert und digressiv wirksam ist, erweist sich als argumentatives Problem der poetologischen Konzeption Schlegels; siehe insbesondere den Abschnitt „Die Insistenz der ‚Mimik'".

1041672

> „Was in der Poesie geschieht, geschieht nie, oder immer. Sonst ist es keine rechte Poesie. Man darf nicht glauben sollen, daß es jetzt wirklich geschehe."[69]

Im Konzept der Universalpoesie gibt es idealerweise kein Außerhalb; alles Einzelne ist Teil von ihr, Fragment, und befindet sich in der Bewegung ihrer Erfüllung. Der Antrieb dieser Bewegung aufs Unendliche ist die romantische Ironie:

> „Ironie ist gleichsam die επιδεζις d[er] Unendlichkeit, d[er] Universalität, vom Sinn fürs Weltall."[70]

In der Rhetorik ist das ἐπιδεικτικὸν γένος, das *genus demonstrativum*, einer der drei Redetypen: die Gelegenheitsrede, vor allem die Festrede. In diesem Sinn läßt sich die Epideixis der Unendlichkeit als eine Rede verstehen, die die Universalität feiert. Die Textgestalt dieser Rede, die die Bewegung auf das Universale anzeigt, wird nicht nur mit dem Namen „Buffonerie" belegt, sondern auch mit dem von Schlegel aus der Poetik der griechischen Tragödie hergenommenen Begriff der Parekbase. Der Terminus bezeichnet für die Tragödie den Auftritt des Chors, der, indem er an den Rand des Proszeniums vortritt und zum Publikum spricht, ein Heraustreten aus dem Spiel bedeutet. Der Begriff wird auf den Gestus der romantischen Ironie und auf den Roman als Idealgattung der romantischen Poesie übertragen.[71]

> „Die Ironie ist eine permanente Parekbase."[72]

Die Permanenz der Parekbase macht diese zum eigentlichen Charakteristikum der Textordnung. Wenn aber das ständige – in der Perspektive der textlichen Geschlossenheit als Digression erscheinende – Heraustreten aus dem Gang des Texts als Charakteristikum der Textordnung gelten können soll, muß es auch möglich sein, wenigstens im Sinn einer abstrakten Linie festzustellen, welches der hypothetische Textgang sei, zu dem die „permanente Parekbase" sich als Abweichung so verhalte, daß sie nicht die hypothetische, sondern die wirkliche Textordnung bestimmt. Die Permanenz der Parekbase ist also nicht gleichbedeutend mit einer gänzlichen Verwirrung der Textordnung; würde diese stattfinden, wäre die Parekbase als Abweichung nicht mehr erkennbar. Begriffe wie „Buffonerie", „Parekbase", „Ironie" sind keine bloßen Verwirrungsbegriffe, sondern, in poetologischer Hinsicht, Begriffe einer Dynamisierung der Textordnung, die als solche wahrnehmbar bleibt und damit die Voraussetzung dafür schafft, daß an der Bewe-

---

69 *Ath.*-Frg. 101; *KA II*, S. 180.

70 *Philosophische Lehrjahre. Philosophische Fragmente. Erste Epoche. III. (1796-1806)*, Frg. III/76; *KA XVIII*, S. 128. Bei Schlegel fehlt die Setzung der Akzente in griechisch geschriebenen Wörtern.

71 Vgl. *Zur Poesie und Litteratur. II.* Frg. IX/133; *KA XVI*, S. 265: „*Parekbase* und *Chor* jedem *Roman* nothwendig (als Potenz)".

72 *Philosophische Lehrjahre . Philosophische Fragmente. Erste Epoche. III. (1796-1806)*, Frg. II/668; *KA XVII*, S. 85.

00041672

gung der „permanente[n] Parekbase" eine Richtung ablesbar wird, die im Konzept der Universalpoesie als Richtung aufs Unendliche bestimmt ist.[73] Den offensten textlichen Raum für diese Bewegung bietet der Roman.

> „Der Roman tendenzirt zur Parekbase/ welche fortgesetzt etwas humoristisches hat."[74]

> „Die Parekbase muß im F[antastischen] R[oman] permanent sein."[75]

Die Parekbase wird auch mit der Metapher des Begehrens beschrieben:

> „Die παρεκβασις hat *gleichsam* d[ie] Form d[er] Wollust. Das Wiederhohlen d[es] Themas ist d[as] entgegengesetzte dazu."[76]

Die Permanenz der Parekbase bedeutet nicht Wiederholung, sondern Progression, die Bewegung eines Begehrens, das gleichzeitig sich selbst will – deshalb nach Permanenz strebt – und, „*gleichsam*", auf ein Objekt zustrebt. Auch die Metapher der „Wollust" löst indessen das Bestehen einer wahrnehmbaren Textordnung nicht einfach auf; auch an der Bewegung des Begehrens läßt sich nicht nur das Ziel wahrnehmen, auf das es sich hinbewegt, sondern auch der Ort oder Zustand, von dem es abweicht und wegstrebt; beides, der Ort und das Wegstreben von ihm, machen die Textordnung aus, die dem romantischen Text, insbesondere dem Roman, zukommen soll.

Ein weiterer Begriff, der sich auf die in ironische Bewegung versetzte Textordnung hin lesen läßt, ist „Arabeske". Der Begriff bezeichnet ursprünglich in der bildenden Kunst ornamentale Malereien, Wand- und Deckenverzierungen, die nicht so sehr auf Abbildung angelegt als vielmehr phantasievoller Darstellung verpflichtet sind.[77] Im *Brief über den Roman* und in verschiedenen Fragmenten bezeichnet „Arabeske" die Gestalt und Wirkung des poetischen Texts; immer wieder tritt dabei der Begriff „Chaos" hinzu.

---

73 Verwirrung ist deshalb nicht gleichbedeutend mit „Chaos"; aus diesem kann eine Ordnung, ein Kosmos, hervorgehen. Vgl. *Ideen*, Nr. 71; *KA II*, S. 163: „Nur diejenige Verworrenheit ist ein Chaos, aus der eine Welt entspringen kann."

74 *Fragmente zur Litteratur und Poesie*, Frg. V/137; *KA XVI*, S. 96.

75 *Fragmente zur Litteratur und Poesie*, Frg. V/463; *KA XVI*, S. 123.

76 *Fragmente zur Poesie und Litteratur. II*. Frg. IX/952; *KA XVI*. S. 334.

77 Zur ausführlichen Erörterung des Begriffs vgl. die nach wie vor maßgebende Studie von Karl Konrad Polheim: *Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik*. München, Paderborn, Wien 1966. Zur Begriffsherkunft siehe S. 17-21. Vgl. auch Polheim, *Studien zu Friedrich Schlegels poetischen Begriffen*. In: Schanze (Hrsg.), *Friedrich Schlegel und die Kunsttheorie seiner Zeit*, a. a. O., S. 278-320, und Kerstin Behnke, *Arabeske (und) Bedeutung bei Kant, Goethe, Hegel und Friedrich Schlegel*. In: Susi Kotzinger, Gabriele Rippl (Hrsg.), *Zeichen zwischen Klartext und Arabeske*. Amsterdam, Atlanta, Georgia 1994, S. 229-240. Eine die Medienbedingungen und Oppositionen von Stimme und Schrift, Schrift und Bild reflektierende Untersuchung und Fruchtbarmachung des Begriffs der Arabeske gibt Gerhart von Graevenitz, *Das Ornament des Blicks. Über die Grundlagen des neuzeitlichen Sehens, die Poetik der Arabeske und Goethes „West-östlichen Divan"*. Stuttgart, Weimar 1994.

041672

„Das Wesentliche im Roman ist die chaotische Form – Arabeske, Mährchen."[78]

In Bezug auf Tiecks *Sternbald* nennt *Athenäums*-Fragment 418 Eigenschaften der Arabeske:

„Aber der STERNBALD vereinigt den Ernst und Schwung des LOVELL mit der künstlerischen Religiosität des KLOSTERBRUDERS und mit allem was in den poetischen Arabesken, die er aus alten Märchen gebildet, im ganzen genommen das Schönste ist: die fantastische Fülle und Leichtigkeit, der Sinn für Ironie, und besonders die absichtliche Verschiedenheit und Einheit des Kolorits. Auch hier ist alles klar und transparent, und der romantische Geist scheint angenehm über sich selbst zu fantasieren."[79]

Die „fantastische Fülle" läßt sich durchaus als Fülle des Phantastischen verstehen, die durch den „Sinn für Ironie" ständig auf sich selbst gerichtet wird. Das Zugleich von „absichtliche[r] Verschiedenheit und Einheit des Kolorits" besagt ein Doppeltes. Zum einen benennt es ein hierarchisch geordnetes Verhältnis zwischen „Verschiedenheit" und „Einheit", gemäß welchem alle „Verschiedenheit" von einer grundlegenden „Einheit" getragen sei; es bestünde dann eine „Einheit" in aller „Verschiedenheit". Damit wäre eine „Ganzheit" postuliert, innerhalb derer die „Verschiedenheit" als die sanfte Abweichungsbewegung der Hervorbringung der „Fülle" zu lesen wäre. Zum andern aber besagt das Zugleich von „Verschiedenheit" und „Einheit" einen begrifflichen Widerspruch, eine schroffe Antithetik, innerhalb derer nicht eine Verbindung, sondern ein gegenseitiges Abweichungs- und Ausweichverhältnis besteht. Diese beiden Bedeutungen halten ihrerseits die Spannung eines Widerspruchs offen, die aber durch den „Sinn für Ironie" in poetische Bewegung versetzt wird. Diese wiederum weist, als ironische, auf ihren eigenen Vollzug hin und erfüllt damit die volle poetologische Bedeutung des Schlegelschen Begriffs der – entschieden nicht mehr ornamental zu verstehenden – Arabeske: „[...] der romantische Geist scheint angenehm über sich selbst zu fantasieren." Die reflexive Phantasie des „romantische[n] Geist[es]" findet an sich selbst keine Grenze.

„Arabesken und dialekt.[ische] Versuche gehen ins Unendliche fort."[80]

Dieser Fortgang bedeutet nicht eine unendliche Ausdehnung des Texts, sondern ist im Blick auf seine geschlossene „Ganzheit" zu denken: Aus deren Grenzen heraus findet ein unendliches Verweisen ins Unendliche statt. Die ironische Textbewegung, auf sich selbst angewandt, kennt keine außerhalb ihrer selbst liegende Position mehr, an der sie innezuhalten wüßte. Gerade diese Endlosigkeit gehört wesentlich zu Schlegels Poesiebegriff.

---

78 *Fragmente zur Poesie und Litteratur. II*. Frg. IX/274; *KA XVI*, S. 276. Vgl. ebd., Frg. IX/746; S. 316.

79 *KA II*, S. 245.

80 *Philosophische Fragmente. Zweyte Epoche. II*, Frg. V/403; *KA XVIII*, S. 354. Diese Stelle ist auch im Zusammenhang mit *Ath.*-Frg. 121 zu sehen; siehe die Lektüre dieses Fragments weiter unten (im Abschnitt „Die Insistenz der ‚Mimik'").

00041672

Bei den Begriffen in Schlegels Poetik, die sich auf das Problem der Textordnung beziehen lassen, handelt es sich durchwegs um Begriffe, die ein reflexives Moment mitbenennen. Die „Buffonerie" als Gestus der lachenden Distanzierung weist auf das hin, wovon sie sich distanziert, damit auf ihre eigene digressive Aktion und auf den Text, der sich aus dem Spiel der „Buffonerie" konstituiert. Analog verweist die Parekbase als permanente Bewegung des Heraustretens aus der thematischen Szene eines Texts auf diese Szene, auf ihre abweichende Bewegung und auf den Text, der sich daraus konstituiert.[81] Die Arabeske gar wird im *Brief über den Roman* zum Namen des Texts einer „*Theorie des Romans*"[82] der, in der reflexiven Manier Schlegels, ein Roman des Romans sein muß.[83]

> Eine solche Theorie des Romans würde selbst ein Roman sein müssen, der jeden ewigen Ton der Fantasie fantastisch wiedergäbe, und das Chaos der Ritterwelt noch einmal verwirrte. Da würden die alten Wesen in neuen Gestalten leben; da würde der heilige Schatten des Dante sich aus seiner Unterwelt erheben, Laura himmlisch vor uns wandeln, und Shakespeare mit Cervantes trauliche Gespräche wechseln; – und da würde Sancho von neuem mit dem Don Quixote scherzen.
>
> Das wären wahre Arabesken [...]."[84]

Der ironische Gestus ist bei Schlegel – dies unterscheidet die romantische Ironie wesentlich von der sokratischen[85] – ein reflexiver Gestus. Er bewirkt nicht einfach die Auflösung und Ersetzung des Gesagten durch das gegenteilig Gemeinte, sondern setzt Gesagtes und Gemeintes in ein wechselseitiges Aufhebungsverhältnis, in dem beide Seiten präsent bleiben,[86] und zwar nicht in statischer Gegenüberstellung, sondern in einem fortgesetzten Prozeß ironischer Verschiebung: Das ironische Verhältnis zwischen Gesagtem und Gemeintem wird seinerseits als

---

81 Die reflexive Qualität der Parekbase betont auch, in Auseinandersetzung mit anderen Positionen der Forschung, Bernhard Heimrich, *Fiktion und Fiktionsironie in Theorie und Dichtung der deutschen Romantik*. Tübingen 1968, S. 59-65. Heimrichs Konzept der „Fiktionsironie" vermag sich indessen als „Bruch der fiktionalen Einsinnigkeit" (S. 89) nicht entschieden aus dem Primat der Illusionsbrechung oder -verstärkung zu lösen.

82 *KA II*, S. 337.

83 Zum „Roman des Romans" vgl. Polheim: *Die Arabeske*, a. a. O., S. 178-188.

84 *KA II*, S. 337.

85 Insofern nämlich, als die sokratische Ironie sich in Platons Dialogen auf ein redendes Gegenüber bezieht, während die romantische Ironie sich auf den Text selbst hinwendet, aus dem sie hervorgeht. Vgl. Armand Nivelle, *Frühromantische Dichtungstheorie*. Berlin 1970, S. 141. Zur engen Verwandtschaft, andererseits, der romantischen mit der sokratischen Ironie siehe Japp, *Theorie der Ironie*, a. a. O., S. 113-133, v. a. S. 113-125. Vgl. bei Schlegel *Lyc.*-Frg. 108; *KA II*, S. 160.

86 Vgl. Manfred Frank, *Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen*. Frankfurt a. M. 1989, S. 345: „Der kardinale Unterschied zum rhetorischen Tropos besteht aber darin, daß die romantische Ironie nicht eines der Glieder verwirft, um das andere in den Rang des geltenden zu setzen." – Zum klassischen rhetorischen Ironiebegriff bei Aristoteles und Cicero sowie zu Sokrates' Ironie als Kontext für Schlegels Ironiebegriff siehe Behler, *German Romantic Literary Theory*, a. a. O., S. 143-151.

1041672

‚zweites' ‚Gesagtes' wiederum ironisch durch ein ‚Gemeintes' aufgehoben. Die romantische Ironie bewirkt, daß am romantischen Text die fortgesetzte Verschiebung der Redeebenen, die permanente Abweichung, zur eigentlichen Textbewegung wird. Diese Textbewegung wird als Wesensmerkmal der romantischen Poesie ersichtlich, wo der ironische Text sein eigenes Wesen selbst zur Darstellung bringt: als „Poesie der Poesie"[87].

Deuten läßt sich dieser Reflexionsbegriff[88] zunächst auf die poetische Ironiebewegung hin, dann erst auf die poetologische Andeutung, die sich in dieser Bewegung anzeigt und die er benennt. „Poesie der Poesie" kann zunächst (im Sinn des Genitivus subjectivus) heißen: Eine Poesie bringt Poesie hervor, Poesie von ihrer eigenen Art: mehr desselben. Ein Text, in dem Ironie angelegt ist, vollzieht im Moment der ironischen Brechung eine Verschiebung zu einer weiteren Textebene, die das Resultat dieser Brechung ist. Damit ist aber die ironische Bewegung nicht zu Ende; romantische Ironie erschöpft sich nicht darin, eine Textaussage ironisch aufzuheben; vielmehr setzt sich die ironische Bewegung in der Aufhebung selbst fort, das heißt: auf der durch sie etablierten ‚zweiten' Textebene, die ihrerseits von derselben Art ist wie der Anfangstext, also mit Ironie besetzt; sie wird wieder digressiv gebrochen, und es wird eine neue Textebene eröffnet, und so fort. Der Text vollzieht sich als Herstellung ironischer Relationen, als digressive Staffelung ironischer Texebenen: als ironische Verschiebung. Die Staffelung ironisch aufeinander bezogener Textebenen weist auf das poetische Vefahren hin, aus dem sie hervorgeht, ist also als poetologische Reflexion lesbar: Es handelt sich bei der „Poesie der Poesie" (im Sinn des Genitivus objectivus) um Poesie, die Poesie bedichtet, die ihr eigenes Wesen reflektiert; als solche heißt sie „Transzendentalpoesie"[89]. Diese poetologische Reflexion ist es, an der die fortgesetzte ironische Textbewegung als Wesensmerkmal romantischer Poesie sichtbar wird.[90]

> „Jedes Rom.[antische] Kunstwerk = p^2[Poesie der Poesie] = κπ[kritische Poesie] verwandt mit d[er] Charakteristik."[91]

---

87 Die prominente Stelle ist *Ath.*-Frg. 238; *KA II*, S. 204; sie wird weiter unten zitiert.

88 Japp, *Theorie der Ironie*, a. a. O., S. 184-188, erhellt die Verknüpfung der beiden ironischen Praktiken der Desillusionierung und der Reflexion. Zum transzendentalphilosophischen Kontext der reflexiven „Poesie der Poesie" vgl. Behler, *German Romantic Literary Theory*, a. a. O., S. 137-139.

89 Siehe etwa *Fragmente zur Litteratur und Poesie*, Frg. V/560, V/702, V/731, V/804; *KA XVI*, S. 131, S. 144, S. 148, S. 154.

90 Angesichts dieser umfassenden und unaufhaltsamen ironisch-reflexiven Bewegung läßt sich schwerlich davon reden, es handle sich im romantischen Text lediglich um eine dem „[...] *Werk eingefügte Ebene der Reflexion* [...]" oder die ironische „*Verweisung*" beschränke sich darauf, in den ansonsten von Ironie unberührten Text ein „Moment der Reflexion" einzuschließen. Vgl. Strohschneider-Kohrs, *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, a. a. O., S. 89.

91 *Fragmente zur Litteratur und Poesie*, Frg. V/583; *KA XVI*, S. 134.

00041672

Der „kritische" Aspekt der „Poesie der Poesie" bezieht sich, wie *Athenäums*-Fragment 238 klar macht, auf die Reflexion ihrer Bedingungen; deren Vergegenwärtigung hätte die Form der „Charakteristik":

> „So wie man aber wenig Wert auf eine Transzendentalphilosophie legen würde, die nicht kritisch wäre, nicht auch das Produzierende mit dem Produkt darstellte, und im System der transzendentalen Gedanken zugleich eine Charakteristik des transzendentalen Denkens enthielte: so sollte wohl auch jene Poesie die in modernen Dichtern nicht seltnen transzendentalen Materialien und Vorübungen zu einer poetischen Theorie des Dichtungsvermögens mit der künstlerischen Reflexion und schönen Selbstbespiegelung, die sich im Pindar, den lyrischen Fragmenten der Griechen, und der alten Elegie, unter den Neuern aber in Goethe findet, vereinigen, und in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit darstellen, und überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie sein."[92]

Wenn die „Poesie der Poesie" die fortgesetzte ironische Verschiebung als Wesensmerkmal romantischer Poesie zeigt, bedeutet dies, daß diese Poesie nicht primär inhaltlich bestimmt ist, sondern durch eine Strukturbewegung, die sich im Prinzip an jedem Gegenstand vollziehen kann.[93] Hier zeigt sich, daß der Begriff der romantischen Ironie die romantische Poesie nicht vollständig beschreibt. Die Bewegung der ironischen Aufhebung ist als solche zunächst richtungslos, was größere Zusammenhänge angeht; sie bedeutet eine Entsetzung von Positionen eines jeweiligen Texts, die, als endlose, nicht ihrerseits – unironisch – auf eine neue Setzung oder Aussage oder Bestimmung angelegt ist. In dieser nur negativ bestimmten digressiven Aufhebung erschöpft sich die Bestimmung der romantischen Poesie bei Schlegel nicht; Ironie als negativer Gestus führt nicht zu „Universalpoesie", sondern zur Beliebigkeit eines Sinnverschiebungsprozesses ohne allgemeine, einzeltextübergreifende Richtung.[94] Es muß deshalb als unzureichend gelten, romantische Poesie lediglich durch den Begriff der romantischen Ironie zu charakterisieren, wie dies gelegentlich geschieht.[95] Wenn Ironie als Bestimmungsmerkmal der romantischen Poesie definiert wird, wird ein weiteres

---

92 *KA II*, S. 204.

93 Vgl. hierzu den kleinen Dialog in *Ath.*-Frg. 259, in dem das Fragment in etwas anderem Zusammenhang nicht inhaltlich bestimmt, sondern als „[...] ein Lessingsches Salz gegen die geistige Fäulnis, vielleicht eine zynische *lanx satura* im Styl des alten Lucilius oder Horaz, oder gar *fermenta cognitionis* zur kritischen Philosophie, Randglossen zu dem Text des Zeitalters" bezeichnet wird. *KA II*, S. 209.

94 Dieser Sachverhalt der leer werdenden Reflexivität wird, allerdings nicht in Bezug auf den Text, sondern, in geschichtsphilosophischer Perspektivierung, auf das Subjekt, dargestellt bei Peter Szondi, *Friedrich Schlegel und die romantische Ironie*. In: Schanze (Hrsg.), *Friedrich Schlegel und die Kunsttheorie seiner Zeit*, a. a. O., S. 143-161, dort S. 148-150. Szondi führt den ergänzenden, richtunggebenden Aspekt der Schlegelschen Theorie mit der Bezeichung „eschatologisch-utopisch" ein (S. 150).

95 Vgl. etwa Yoon, *Der Symbolcharakter der neuen Mythologie im Zusammenhang mit der kritischen Funktion der romantischen Ironie bei Friedrich Schlegel*, a. a. O., S. 92-96.

041672

Bestimmungsmerkmal notwendig, das den ironischen Prozeß begrenzt und bestimmt. Die Erörterung dieses Merkmals muß den Einzeltext ebenso notwendig bedenken wie den größeren Horizont der postulierten Universalpoesie.

Der für romantische Texte postulierten wesentlichen Textbewegung der Ironie ist in Schlegels Poetik als zweites Merkmal eine einzeltextübergreifende Richtung zugeschrieben, in der Ironie nicht nur als destruktives Agens erscheint, sondern als konstruktiver Prozeß, der die poetischen Einzeltexte auf eine universale „Einheit" der Poesie hinführt, die den Konnex der „unendliche[n] Fülle" stiftet, in der sich das Romantische entfaltet. Schlegels Poetik fügt der Ironiebewegung eine „Tendenz d[er] Poesie"[96] hinzu, die der Bewegung erst – als „Indicazion auf unendliche Fülle"[97] – die Richtung auf die Universalpoesie hin verleiht. Ironie hebt bei Schlegel nicht alles in Beliebigkeit auf; sie löst den einzelnen Text aus seinen Setzungen, seiner Geschlossenheit und Lokalität, aber diese Ironisierung dient dem Anliegen, die einzelnen Texte in die Progression auf die romantische Universalpoesie hin aufzunehmen. Dieses Anliegen untersteht seinerseits nicht mehr dem Ironisierungsgebot; an ihm hat die romantische Ironie ihre Grenze. Der Verzicht auf die Universalität der romantischen Ironie ermöglicht die Universalität der romantischen Poesie.

In Schlegels poetologischen Erörterungen tritt die Bestimmung der richtungsleitenden „Tendenz d[er] Poesie" unter den Namen „Liebe" und „das Sentimentale" auf, als „Tendenz d[er] Poesie zu Liebe und Leben"[98], aber auch unter Bezeichnungen wie „Enthusiasmus" und, besonders bedeutsam, „Sehnsucht". Wenn die Begriffe „Liebe" und „Sentimentales" poetologische Aussagekraft haben, muß sich ihre Bedeutung sowohl für den poetischen Einzeltext wie auch für das Verhältnis zwischen Einzeltext und Universalpoesie erschließen lassen.

Das zweite Bestimmungsmerkmal der romantischen Poesie, das der ironischen Bewegung eine Richtung zuschreibt, wird zur Notwendigkeit in dem Moment, wo Ironie selbst als Bestimmungsmerkmal etabliert wird. Als poetologisches Bestimmungsmerkmal wird „Liebe" eher spät im Verlauf der frühromantischen Theoriebildung Schlegels dominant: in den *Ideen*-Fragmenten und vor allem in der *Rede über die Mythologie*. Es erscheint aber verfehlt, in diesen Texten eine grundlegende Neubestimmung des Romantischen auszumachen[99]; sie heben nur einen Aspekt der romantischen Poesie stärker hervor, der immer schon in deren Bestimmung durch den Begriff der Ironie angelegt war[100]; allerdings verstärken sie damit

---

96 *Zur Poesie und Litteratur. II*, Frg. IX/90; *KA XVI*, S. 261.

97 Zum Verhältnis der Begriffe „unendliche Fülle" und „unendliche Einheit" vgl. Polheim, *Die Arabeske*, a. a. O., S. 56-62.

98 *Zur Poesie und Litteratur. II*, Frg. IX/90; *KA XVI*, S. 261.

99 Allemann, *Ironie und Dichtung*, a. a. O., spricht von „ein[em] ganz neue[n] Feld" (S. 72), das mit der *Rede über die Mythologie* eröffnet werde.

100 Vgl. die Nachweise bei Belgardt, *Romantische Poesie*, a. a. O., S. 68.

00041672

eine Tendenz, die später, etwa ab 1802, da der Begriff zunehmend religiös interpretiert wird[101], die Bedeutung der Ironie zu überlagern beginnt.

In den *Athenäums*-Fragmenten, im *Gespräch über die Poesie*, dort vor allem im *Brief über den Roman* und in der *Rede über die Mythologie*, aber auch in den Notizheften spielt der Begriff „Liebe" eine bedeutende Rolle. Er erscheint in den Jahren vor 1800 in zwei voneinander abgrenzbaren, aber auf einander beziehbaren allgemeinen Bedeutungen: „Liebe" bezeichnet einerseits die Verbindung zwischen Menschen, andererseits die universale Energie der Erzeugung und kosmischen Verbindung und Verbundenheit alles Lebens. Als Begriff für die Verhältnisse zwischen Menschen steht „Liebe" in Verbindung mit Begriffen wie „Ehe", „Freundschaft", „Gesellschaft", „Gemeinschaft"[102]; als Gemeinschaftlichkeit des philosophischen und poetischen Nachdenkens heißt sie „Symphilosophie"[103] und „Sympoesie"[104]. Ihre nicht nur philosophische, sondern auch poetologische Relevanz erhält die „Liebe" zwischen Menschen durch ihr Verhältnis zur „Liebe" als universaler, das poetische Unendliche charakterisierender Größe.

> „Nur durch absolute Progressivität (Streben nach dem Unendlichen) wird das Sentimentale sentimental und aesthetisch interessant. Sonst ist es bloß psychologisch d. h. physisch interessant oder moralisch als Theil einer würdigen Individualität."[105]

In Fragment 91 der *Ideen* sind die beiden Bedeutungen von „Liebe" in den Begriffen „göttlich" und „menschlich" verknüpft:

> „Alles Leben ist seinem ersten Ursprunge nach nicht natürlich, sondern göttlich und menschlich; denn es muß aus der Liebe entspringen, wie es keinen Verstand geben kann ohne Geist."[106]

Zum begrifflichen Umfeld von „Liebe" als alles durchwaltender Energie gehören Termini wie „Leben", „Gott", „Religion".

---

101 Vgl. etwa *Zur Philosophie. 1805. II.* Frg. X/35; *KA XIX*, S. 86; *Zur Philosophie. 1806. I.* Frg. XI/125, Frg. XI/339; *KA XIX*, S. 169, S. 195; *Zur Philosophie. 1806. II.* Frg. XII/63; *KA XIX*, S. 208 und passim. Die religiöse Spur in der – dort stärker geschichtsphilosophisch als poetologisch erörterten – Konzeption des Unendlichen bereits in den späten neunziger Jahren verfolgt Ernst Behler, *Friedrich Schlegels Theorie der Universalpoesie*. In: Schanze (Hrsg.), *Friedrich Schlegel und die Kunsttheorie seiner Zeit*, a. a. O., S. 194-243, dort S. 207-210 und S. 225-228.

102 Vgl. etwa *Philosophische Lehrjahre. Philosophische Fragmente Zweite Epoche. I. [1798-1799]*, Frg. IV/74; *KA XVIII*, S. 203: „*Freundschaft* und *Gesellschaft* nur eine Art von Liebe." Vgl. auch *Philosophische Lehrjahre. Philosophische Fragmente Zweyte Epoche. II. [1798-1801]*, Frg. V/101; *KA XVIII*, S. 332: „Vollendung der Gemeinschaft = Liebe."

103 Siehe etwa *Philosophische Fragmente. Erste Epoche. III*. Frg. III/225, Frg. III/242; *KA XVIII*, S. 141, S. 142; *Philosophische Fragmente. Zweite Epoche. I.* Frg. IV/368; *KA XVIII*, S. 224.

104 Siehe etwa *Lyc.*-Frg. 112; *KA II*, S. 161 und *Ath.*-Frg. 125; *KA II*, S. 185.

105 *Fragmente zur Litteratur und Poesie*, Frg. V/2; *KA XVI*, S. 85.

106 *KA II*, S. 264.

041672

> „[...] Die *Liebe* ist d[er] göttl.[iche] Funke, durch d[en] das todte Universum zur Natur belebt wird, und durch die Vernunft erhebt s.[ich] die Natur wieder zur Gottheit."[107]

An diesem „göttliche[n] Funken" hat auch der Mensch Anteil:

> „Die Liebe ist die intellekt.[uelle] Ansch.[auung] des Lebens. – Er sieht in ihr die Schönheit d[er] Welt – sie in ihm d[ie] Unendlichkeit des Menschen."[108]

> „Die allg.[emeine] Liebe besteht in d[er] Theilnahme an allem Leben. Aufgebot in Masse aller schlummernden Kräfte. – Die Schöpfung ist noch nicht geendigt; wer thätig ist, nimmt Theil an der Schöpfung."[109]

„Liebe" als ursprüngliches universelles Prinzip hat mannigfache Erscheinungsformen:

> „Die ursprüngliche Liebe erscheint nie rein, sondern in mannichfachen Hüllen und Gestalten, als Zutrauen, als Demut, als Andacht, als Heiterkeit, als Treue und Scham, als Dankbarkeit; am meisten aber als Sehnsucht und als stille Wehmut."[110]

Diese Erscheinungsformen lassen sich im Hinblick auf die Vielfalt ihrer Darstellung in der Poesie als „indirekte Liebe" verstehen.

> „In allen romant.[ischen] Compositionen herrscht indirekte Liebe."[111]

Diese „indirekte Liebe" läßt sich doppelt verstehen: zum einen als thematische Gegenwart von Erscheinungsformen der Liebe wie „Zutrauen", „Demut", „Andacht", „Heiterkeit", „Treue" und „Scham", besonders aber wie „Sehnsucht" und „stille Wehmut". Zum andern läßt sich die „indirekte Liebe"auch als Antrieb der Dichtung deuten:

> „Jede wahre Liebe ist einzig und ganz unendlich, kann ewig nur steigen. Die Liebe auch der Quell aller Poesie."[112]

Der „Quell aller Poesie" gibt dieser die Fließrichtung; „Liebe" ist nicht nur die Quelle, sondern auch, als universale und unendliche, das Ziel der romantischen Poesie; in deren Affinität zu diesem Ziel liegt die „Tendenz d[er] Poesie zu Liebe und Leben"[113]. Diese „Tendenz" ist es, die der Progression der Universalpoesie die Richtung auf das Unendliche gibt, die sie zu nehmen hat.

---

107 *Ideen zu Gedichten*, Frg. VI/48; *KA XVI*, S. 199.

108 *Ideen zu Gedichten*, Frg. VII/191; *KA XVI*, S. 218. Der zweite Satz ist verändert aus: „Sie sieht in ihm die Schönheit der Welt – er in ihr die Unendlichkeit des Menschen." Vgl. den Kommentar zu Frg. VII/191 in *KA XVI*, S. 567.

109 *Philosophische Lehrjahre. Philosophische Fragmente Zweite Epoche. I. [1798-1799]*, Frg. IV/278; *KA XVIII*, S. 217.

110 *Ideen*, Nr. 104; *KA II*, S. 266.

111 *Zur Poesie und Litteratur. II*, Frg. IX/196; *KA XVI*, S. 270.

112 *Ideen zu Gedichten*, Frg. VII/223; *KA XVI*, S. 220.

113 *Zur Poesie und Litteratur. II*, Frg. IX/90; *KA XVI*, S. 261. Vgl. *Philosophische Lehrjahre. Philosophische Fragmente. Zweyte Epoche. II. [1798-1801]*, Frg. V/185; *KA XVIII*, S. 338: „Die *Tendenz* eines Werks ist s.[ein] Verhältniß zum Universum."

00041672

Angesichts der Bestimmung der „Liebe“ als eines wesentlichen Elements der romantischen Universalpoesie zeigt sich, daß die Herkunftsgeschichte der Begriffe „romantisch“ und „Romantik“ poetologisches Kerngut mit sich führt: in der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Ritter- und Abenteuerliteratur in romanischen Sprachen (provenzalisch, altfranzösisch, spanisch, italienisch), auf die der Begriff „romantisch“ im 18. Jahrhundert bezogen wurde, spielt die Liebe eine herausragende Rolle; von daher ist Liebe eine der wesentlichen Konnotationen des Begriffs „romantisch“.[114] Diese Konnotation ist nicht nur begrifflicher Überlieferungsrest; mit ihr ist „Liebe“ ins Zentrum des Begriffs der romantischen Poesie gestellt. Entsprechend erscheint diese Zuschreibung im Zug der Bestimmung des Romantischen gegenüber dem Antiken im *Brief über den Roman*:

> „Da suche und finde ich das Romantische, bei den ältern Modernen, bei Shakespeare, Cervantes, in der italiänischen Poesie, in jenem Zeitalter der Ritter, der Liebe und der Märchen, aus welchem die Sache und das Wort selbst herstammt.“[115]

In Schlegels Poetik hat „Liebe“ als „Tendenz der Poesie“ auch den Namen des „Sentimentalen“[116]; wie „Liebe“ trägt auch dieser Begriff die Doppelbedeutung des gewöhnlich Menschlichen und des ins Universelle Ausgreifenden. In dieser Doppelung wird der Begriff im *Brief über den Roman* vorgeführt; dabei gilt das Interesse nicht einem verkürzenden Begriff von Gefühligkeit, sondern dem Anschluß des Dichters an den universellen „Geist der Liebe“.

> „Vergessen Sie auf einen Augenblick die gewöhnliche übel berüchtigte Bedeutung des Sentimentalen, wo man fast alles unter dieser Benennung versteht, was auf eine platte Weise rührend und tränenreich ist, und voll von jenen familiären Edelmutsgefühlen, in deren Bewußtsein Menschen ohne Charakter sich so unaussprechlich glücklich und groß fühlen. [...] Was ist nun dieses Sentimentale? Das was uns anspricht, wo das Gefühl herrscht, und zwar nicht ein sinnliches, sondern das geistige. Die Quelle und Seele aller dieser Regungen ist die Liebe, und der Geist der Liebe muß in der romantischen Poesie überall unsichtbar sichtbar schweben; das soll jene Definition sagen.“[117]

Der „Geist“ und „Hauch“ dieses Sentimentalen durchwebt das Einzelne, aber, für die Dichtung, nur, um dieses zur „Hieroglyphe“ der universalen „Liebe“ zu machen.

> „Er [der Hauch des Sentimentalen, A. H.] läßt sich nicht gewaltsam fassen und mechanisch greifen, aber er läßt sich freundlich locken von sterblicher Schönheit und in sie verhüllen; und auch die Zauberworte der Poesie können von seiner Gewalt durchdrungen und beseelt werden. Aber in dem Gedicht, wo er nicht überall ist, ist er

---

[114] Vgl. Eichner: *Friedrich Schlegel*, a. a. O., S. 51 f. Zum weiteren Kontext des Begriffs siehe Belgardt, *Romantische Poesie*, a. a. O., S. 30-65.

[115] *KA II*, S. 335.

[116] Zum Verhältnis von Schlegels Begriff des „Sentimentalen“ zu Schillers Konzeption des Naiven und des Sentimentalischen vgl. Eichner, *Friedrich Schlegel*, a. a. O., S. 66.

[117] *KA II*, S. 333 f.

041672

> gewiß gar nicht. Er ist ein unendliches Wesen und mitnichten haftet und klebt sein Interesse nur an den Personen, den Begebenheiten und Situationen und den individuellen Neigungen: für den wahren Dichter ist alles dieses, so innig es auch seine Seele umschließen mag, nur Hindeutung auf das Höhere, Unendliche, Hieroglyphe der Einen ewigen Liebe und der heiligen Lebensfülle der bildenden Natur."[118]

Ihren deutlichsten Ausdruck findet die Charakterisierung der Liebe oder Sentimentalität als richtungsweisender Leitbegriff der romantischen Poesie in der *Rede über die Mythologie*.[119] Dieser Text arbeitet mit einer Reihe von Begriffen, die sich von der Auflösungsbewegung der Ironie entfernen und stärker eine verbindende und harmonisierende Tendenz benennen: das „höchste Heilige", ein „feste[r] Halt", „Mittelpunkt", „harmonische[] Welt" und andere.[120] Die postulierte Harmonisierungsmacht ist die „Liebe".

> „Aber die höchste Schönheit, ja die höchste Ordnung ist denn doch nur die des Chaos, nämlich eines solchen, welches nur auf die Berührung der Liebe wartet, um sich zu einer harmonischen Welt zu entfalten [...]."[121]

Die „harmonische Welt" ist eine textliche; die romantische Universalpoesie erscheint hier als „das künstlichste aller Kunstwerke [...], denn es soll alle andern umfassen, ein neues Bette und Gefäß für den alten ewigen Urquell der Poesie und selbst das unendliche Gedicht, welches die Keime aller andern Gedichte verhüllt"[122]. Der „Enthusiasmus" vermag – darin liegt die Leistung der postulierten „neuen Mythologie" – die einzelnen Texte mit dem „unendlichen Gedicht" zu verknüpfen.[123]

> Und ist nicht dieser milde Widerschein der Gottheit im Menschen die eigentliche Seele, der zündende Funken aller Poesie? – Das bloße Darstellen von Menschen, von Leidenschaften und Handlungen macht es wahrlich nicht aus, so wenig wie die künstlichen Formen; und wenn Ihr den alten Kram auch millionenmal durcheinander würfelt und übereinander wälzt. Das ist nur der sichtbare äußere Leib, und wenn die Seele erloschen ist, gar nur der tote Leichnam der Poesie. Wenn aber jener Funken des

---

118 *KA II*, S. 334.

119 Zur *Rede über die Mythologie* vgl. Allemann, *Ironie und Dichtung*, a. a. O., S. 72 f. „Die Macht der Liebe ist die Einheit stiftende Kraft, welche die Ironie von sich aus nicht aufzubringen vermag." (S. 73) Die Bedeutung des Fragments im Konzept der neuen Mythologie erhellt Ostermann, *Das Fragment*, a. a. O., S. 125-132. Zur Arabeske als „Ironie" und „Sentimentalität" umfassender Begriff in der *Rede über die Mythologie* vgl. Polheim, *Die Arabeske*, a. a. O., S. 125-133.

120 *KA II*, S. 312 f.

121 *KA II*, S. 313.

122 *KA II*, S. 312.

123 In der Charakteristik der „neuen Mythologie" bei Behler, *German Romantic Literary Theory*, a. a. O., S. 156-164, fehlt der „Enthusiasmus" als ihr Bestimmungselement ganz; nicht einmal als Energiequelle der „neuen Mythologie" ist er genannt, geschweige denn als Kern der Harmonisierungsanstrengung der Schlegelschen Universalpoesie. Behler kommt denn auch zu einer – natürlich nicht falschen, aber undifferenzierten – Gleichsetzung der „neuen Mythologie" mit dem „Romantic project" (S. 163) insgesamt.

00041672

> Enthusiasmus in Werke ausbricht, so steht eine neue Erscheinung vor uns, lebendig und in schöner Glorie von Licht und Liebe.
> Und was ist jede schöne Mythologie anders als ein hieroglyphischer Ausdruck der umgebenden Natur in dieser Verklärung von Fantasie und Liebe?“[124]

Mit der „Fantasie“ tritt die Ironie wieder in die poetologische Bestimmung. Die Ironie erscheint als die textliche Bewegung der romantischen Poesie; das Sentimentale als der „zündende Funken aller Poesie“ gibt dieser Bewegung die Richtung oder „Tendenz“ auf eine umfassende, zugleich unendliche Einheit hin.[125] Damit ist die romantische Universalpoesie strukturell bestimmt. Und damit ist dem einzelnen romantischen Text vorgeschrieben, wie er sich auf die Universalpoesie auszurichten habe. Mit dieser Vorschrift bändigt die Poetik der Universalpoesie die Unabhängigkeit des poetischen Texts, die er zugestehen muß; sie bändigt, was den Einzeltext, den sie als „Fragment“ der Universalpoesie sehen muß, befähigt, sich ihr zu entziehen:

> „Ein Fragm.[ent] ist ein selbstbestimmter und selbstbestimmender Gedanke. [...]“[126]

Bei dieser Charakterisierung des Fragments bleibt die Grenze zu bedenken, die mit dem Zugeständnis seiner Selbstbestimmtheit mitgesetzt ist: Sie steht im Horizont der progressiven Universalpoesie, sei es bedingungslos oder unter den textlichen Bedingungen von Ironie und Liebe.

Nun läßt sich fragen, was die poetologische Verknüpfung von Ironie und Liebe für den Einzeltext in seinem postulierten Verhältnis zur romantischen Universalpoesie bedeute. Die Ironiebewegung sei, wurde oben gesagt, richtungslos, sofern sie in einer einzeltextüberschreitenden Perspektive gesehen wird; die einzige Richtung, die Ironie am jeweiligen Text nimmt, gewinnt sie aus dem, was sie ironisiert; dabei handelt es sich um eine lediglich lokale Abweichungsrichtung, der eine Bestimmung auf eine größere Einheit hin fehlt.

Aber darin liegt der springende Punkt: Ironie kann eine Richtung jeweils nur von dem her gewinnen, was sie unterläuft: von einer je spezifischen Textlichkeit her, genauer: von einer je in einer Textstruktur konstituierten spezifischen Inhaltlichkeit her. Wenn nun das Konzept der romantischen Universalpoesie der Ironie – der jeweils am Einzeltext konkret sich vollziehenden Ironie – eine allgemeine Richtung oder „Tendenz“ auf die romantische Universalität hin zuschreiben will, muß sie dasjenige nicht nur formal, sondern auch inhaltlich bestimmen wollen, was durch die Ironiebewegung unterlaufen wird. Sie muß „Sentimentales“ oder

---

[124] *KA II*, S. 318.

[125] Belgardt, *Romantische Poesie*, a. a. O., S. 112, benennt die Verhältnisse genau umgekehrt: „Dieser Verweisungscharakter des Phantastischen weist dem Sentimentalen, dem Gefühl der Sehnsucht und Liebe, die Richtung nach der einen ursprünglichen Liebe.“ Woher aber das Phantastisch-Ironische als Strukturbewegung selbst seine Richtung beziehe, bleibt ungeklärt.

[126] *Philosophische Lehrjahre. Philosophische Fragmente Zweite Epoche. I. [1798-1799]*, Frg. IV/1333; *KA XVIII*, S. 305.

041672

„Liebe" als ein Element des einzelnen Texts fordern. Damit ist der romantische Text nicht mehr nur formal durch die Bewegung der Ironie bestimmt; er wird zudem inhaltlich bestimmt durch das Postulat der „Liebe". Die ironisch-digressive Bewegung vollzieht sich in dieser Bestimmung je an einem Text, in dem „Liebe" – in welchem konkreten Sinn auch immer – themtatisch und strukturell wirksam ist; von daher ist es „Liebe", die durch Ironie in den Prozeß der unendlichen Verschiebung versetzt wird, der unendlichen Verschiebung, die auf „Liebe" als Unendlichkeit universeller Affinität hin progrediert. Durch die Verknüpfung beider Bestimmungen wird der Text – das ist seine eigentliche Bestimmung – in eine richtungsgewisse Bewegung auf die Unendlichkeit der romantischen Universalpoesie hin versetzt. Der einzelne romantische Text erhält damit eine dreifache Charakteristik: ironische Form, sentimentaler Inhalt und, aus beidem, die „Tendenz" zur poetischen Universalität der „Liebe". Diese dreifache Bestimmung findet sich in einer mathematisch notierten Formel wieder:[127]

$$\frac{F}{o}\,\frac{S}{o}\,\frac{M}{o}$$ [absolute Fantastik, absolute Sentimentalität, absolute Mimik]

sind die *poetisch[en] Ideen*. — ⟨Das π[poetische] Ideal = $\sqrt[\frac{1}{o}]{\frac{FSM}{o}}^{(\frac{1}{o}}$ = Gott.⟩

Die „Fantastik" bezieht sich auf die ironische Struktur, die „Sentimentalität" auf die Tendenz des Einzeltexts zur Universalpoesie, die durch „Liebe" bestimmt ist, und die „Mimik" bezieht sich auf die Individualität, auch die spezifische Inhaltlichkeit, des einzelnen Texts.[128] Der Begriff der „Mimik", aus der Poetik des Dramas stammend wie jener der „Parekbase"[129], bezeichnet bei Schlegel im all-

---

127 *Fragmente zur Litteratur und Poesie*, Frg. V/739; *KA XVI*, S. 148. Vgl. zu diesem Fragment Eichner, *Friedrich Schlegel*, a. a. O., S. 64-69, sowie ders., *Friedrich Schlegels Theorie der romantischen Poesie*. In: Schanze (Hrsg.), *Friedrich Schlegel und die Kunsttheorie seiner Zeit*, a. a. O., S. 162-193, dort S. 172 f., S. 185, S. 188 f. Siehe auch Frg. V/728; *KA XVI*, S. 147.

128 Zum Begriff der „Mimik" vgl. Helmut Schanze, *Friedrich Schlegels Theorie des Romans*. In: ders. (Hrsg.), *Friedrich Schlegel und die Kunsttheorie seiner Zeit*, a. a. O., S. 370-396, dort S. 377-380. Schanze zeigt, daß den Begriffen „Mimik", „Fantastik" und „Sentimentalität" bestimmte Romantypen zugeordnet sind, die im idealen romantischen Roman vermischt werden sollen (S. 378 f.).

129 Vgl. etwa *Von der Schönheit der Dichtkunst. III*, Frg. I/54; *KA XVI*, S. 13. Dort steht „Mimik" für „Schauspielkunst und Tanzkunst". Vgl. auch *Fragmente zur Poesie und Litteratur. II. und Ideen zu Gedichten*, Frg. IX/15; *KA XVI*, S. 256: „Es giebt eine reine Mimik, wie Instrumentalmusik und das ist d[ie] Buffonerie." „Reine Mimik" stellt das Darstellen dar, weist ironisch auf ihr eigenes Tun hin. Mit dem Hinweis auf die „Buffonerie" ist „Mimik" der einfachen Gleichsetzung mit Nachahmung enthoben, auf die sie sich aber durchaus auch bezieht; vgl. zur Nachahmung aber *Fragmente zur Litteratur und Poesie*, Frg. V/141; *KA XVI*, S 96.

00041672

gemeinen die Kunst der Darstellung nicht nur im Drama[130], sondern auch in anderen poetischen Texten; im Kontext der Textbestimmung benennt „Mimik" den Darstellungsaspekt als je spezifischen, als individualisierendes Moment des Einzeltexts, aus dem die progressive „Tendenz" hervorgeht.[131]

Der Aspekt der „Mimik" verschwindet an anderen Stellen der Schlegelschen Poetik zugunsten von Fantastik und Sentimentalität[132], was aber nur heißen kann, daß die „Mimik", die jeweilige Gegenständlichkeit, als Teil der Doppelbedeutung von „Sentimentalität" zu denken ist, die ebenso diese Gegenständlichkeit umfaßt wie das Absolute des universalen Liebesbegriffs, auf den hin die spezifische Gegenständlichkeit des einzelnen Texts die Ironie lenkt, die in ihm ihre Bewegung aufnimmt. In diesem Sinn beschreibt die Verknüpfung von „Fantastik" und „Sentimentalität" nicht einfach die romantische Poesie als Ganzes, sondern spezifisch das Verhältnis des Einzeltexts zum Konzept der Universalpoesie. Auf dieses Verhältnis hin ist die Definition des Romantischen im *Brief über den Roman* zu lesen:

> „Denn nach meiner Ansicht und nach meinem Sprachgebrauch ist eben das romantisch, was uns einen sentimentalen Stoff in einer fantastischen Form darstellt."[133]

Der „sentimentale Stoff" ist es, der, eben als „sentimentale[r]", im Vollzug der „fantastischen Form" die „Tendenz" des Texts zur Universalpoesie in Gang setzt und anzeigt. Diese Bestimmung findet sich erneut in einem Fragment aus den Notizheften, das „Liebe" und „Witz" bestimmten Grundgattungen zuschreibt:

> „Wurzel von Idylle und λυρ[Lyrik] zugl[eich] ist offenbar Elegie – Poesie der Liebe, wie Arab[eske] des Witzes; die beiden Pole d[er] romant.[ischen] p[Poesie]."[134]

Die Elegie ist „Poesie der Liebe", die Arabeske, als Name für den ironischen Text eingeführt, ist Poesie „des Witzes", und „Liebe" und „Witz" sind die „beiden Pole d[er] romant.[ischen] p[Poesie]". Beide, „Liebe" und ironischer „Witz", vollziehen – und verknüpfen – sich am jeweiligen Einzeltext; aus der Spannung der beiden

---

130 „Absolute Mimik" kommt insbesondere Shakespeare zu, einem der Kronzeugen der universalpoetischen Theoriebildung. Vgl. *Fragmente zur Litteratur und Poesie*, Frg. V/581; *KA XVI*, S. 134. Vgl. Frg. V/722; *KA XVI*, S. 146. Siehe zu Shakespeares „Mimik" Belgardt, *Romantische Poesie*, a. a. O., S. 71-73.

131 Vgl. *Fragmente zur Litteratur und Poesie*, Frg. V/373; *KA XVI*, S. 116; dazu auch V/385; *KA XVI*, S. 117 zum Zusammenhang von Mimik und Parekbase. Eichner, *Friedrich Schlegel*, a. a. O., S. 66 f., setzt „Mimik" mit Realismus gleich („[...] what we may simply call realism"). Wenn es um Realismus gehen kann, dann nur im Sinn einer dargestellten Inhaltlichkeit, die den romantischen Verweisungszusammenhang zu eröffnen vermag. „Mimik" als bloße Nachahmung von Außertextlichem zu verstehen, greift jedenfalls zu kurz; was bei Schlegel „Mimik" heißt, ist immer schon als Element eines textlichen und intertextlichen Verweisungsprozesses gedacht.

132 Vgl. dazu Belgardt, *Romantische Poesie*, a. a. O., S. 115. Auch Belgardt sieht das Mimische teilweise ins Sentimentale übergehen.

133 *KA II*, S. 333.

134 *Zur Poesie und Litteratur. II*, Frg. IX/744; *KA XVI*, S. 316.

041672

„Pole" entsteht die Zugehörigkeit des Texts zur romantischen Universalpoesie; die Zugehörigkeit erweist sich in seiner Progressivität.[135]

Die „Mimik" eines Texts ist es, die sein spezifisches Verhältnis zur Universalpoesie bestimmt; sie ermöglicht es dem romantisch-ironischen Text, sich in ein progredierendes Verhältnis zu ihr zu bringen. Zugleich aber ist die „Mimik", die jeweilige Gegenständlichkeit des Texts, als je bestimmte, begrenzte, lokale Größe dasjenige Element der romantischen Poesie, das am weitesten von der Unendlichkeit der Universalpoesie – die nicht einmal mehr als Text, sondern nur noch als grenzenlose Textlichkeit zu verstehen ist – entfernt ist. Die Inhaltlichkeit – oder, mit dem alten poetologischen Begriff gesprochen, die Fabel[136] – als Repräsentantin der Individualität des Einzeltexts erweist sich als das digressivste Element der progressiven Universalpoesie. Zugleich aber scheint sie es zu sein, die dem Konzept der Universalpoesie die Abstraktheit eines bloßen Theorems zu nehmen vermag, indem sie einzelne poetische Texte auf diese hin in Bewegung zu versetzen weiß. Davon wird später noch einmal die Rede sein. Zunächst aber soll das hier erschlossene Verhältnis von „Sentimentalität", „Fantastik" und „Mimik" an einem Text erkundet werden, der nicht als Poetik, sondern als Poesie, damit aber auch als „Poesie der Poesie", auftritt: an Schlegels *Lucinde*.

Die Liebesphantasie der Lucinde

„Mimik" als im Horizont der Universalpoesie ‚nur' lokal zu verstehender Gegenstand eines Einzeltexts; „Fantastik" als Quelle der Ironie, der poetischen Grundbewegung des Texts; „Sentimentalität"[137] als thematische Festlegung der „Mimik" und dann, im progressiven Sinn, als Richtungsvorgabe für die ironisch-digressive Bewegung, die sich je an der „Mimik" des Einzeltexts entzünden, gestalten und die schließlich über sie hinausweisen muß: in dieser begrifflichen Bezüglichkeit vollzieht sich in Schlegels Poetik die Charakterisierung des romantischen Texts und, folglich, des Verhältnisses zwischen Einzeltext und Universalpoesie. Die Spannung zwischen dem „Sentimentalen" und der „Fantasie", zwischen Liebe und Ironie, aus der das Verhältnis zwischen Einzeltext und Universalpoesie entsteht, muß im Einzeltext als dem einzig lesbaren Dokument der postulierten Universalpoesie sichtbar werden. In Schlegels Roman *Lucinde* ist diese Spannung textbestimmend am Werk. Die Feier der Sinnlichkeit, die zur Schau getragene poetische Willkür im

---

135 Vgl. noch einmal zu „Witz", „Liebe" und Universalität: *Zur Poesie und Litteratur. II*, Frg. IX/349; *KA XVI*, S. 282: „In die Mitte zwisch[en] Vernunft und Liebe fällt der *Witz*. Die Liebe allein ist das schlechthin Unvorstellbare, und sie ists die sich in d[er] Mitte zwisch[en] Licht und Erde entwickelt. Sie ist Char[akter] d[er] Menschheit."

136 Einmal mehr tritt die Fabel als Problem auf, der gute alte poetologische Störenfried, der Satyr jeder totalisierenden Poetik, der sich weder bei Opitz noch bei Gottsched dem normativ-theoretischen Zugriff beugte.

137 Siehe *Fragmente zur Litteratur und Poesie*, V/739; *KA XVI*, S. 148.

00041672

Text sind ihre deutlich sichtbaren Zeichen. Heinrich Heine hat mehr als dreißig Jahre nach der Erstveröffentlichung der *Lucinde* mit den Begriffen „Witz" und „Sinnlichkeit" auf die Spannung hingewiesen, die sich allerdings nach seinem Urteil in der Gestalt der Lucinde nicht genügend konkret verkörpert. „Lucinde ist der Name der Heldin des Romans, und sie ist ein sinnlich witziges Weib oder vielmehr eine Mischung von Sinnlichkeit und Witz. Ihr Gebrechen ist eben, daß sie kein Weib ist, sondern eine unerquickliche Zusammensetzung von zwei Abstraktionen, Witz und Sinnlichkeit."[138]

Lucinde ist 1799 mit dem Untertitel *Bekenntnisse eines Ungeschickten* als Fragment erschienen, als *Erster Teil* eines Romans, dessen zweiter Teil zwar mehrfach konzipiert, aber nie ausgeführt wurde.[139] Einzelne Textteile wurden geschrieben, vor allem Gedichte, aber bis zu einer definiten Konzeption drang die Arbeit am zweiten Teil nie vor. Daß *Lucinde* ein Bruchstück sein soll, ist am publizierten Text des *Ersten Teils* jedoch einzig daran abzulesen, daß er auf dem Titelblatt eben als „Erster Teil" angekündigt wurde. Ansonsten wird die Bruchstückhaftigkeit des Texts nur außerhalb seiner Grenzen erkennbar: anhand der Notizen, Planskizzen und fertiggestellten Texte, die zu einer Fortsetzung des *Lucinde*-Texts gehören sollten. Der publizierte Text macht an sich selbst keinen Mangel deutlich; er weist nicht den Charakter eines Bruchstücks auf, das einer Ergänzung harrt.

Daß der publizierte Teil der *Lucinde* nicht als Bruchstück erscheint, hat zwei Gründe. Zum einen präsentiert er als ganzer keine fortlaufende Handlung und keine andere Art von Kontinuität, an der ein Abbruch sichtbar werden könnte. Zwar kann das eingeschobene Kapitel „Lehrjahre der Männlichkeit" als kurzgefaßter amouröser Entwicklungsroman gelten, aber die übrigen Kapitel weisen in ihrer Verbindung keine durchgehende narrative Linie auf. Sie könnten offenbar ebenso gut für vollständig erklärt wie durch weitere Kapitel ergänzt werden.

Zum andern besitzt der publizierte Teil der *Lucinde* eine symmetrische Struktur, die den Eindruck der Vollständigkeit des Texts unterstreicht und den Gedanken an Bruchstückhaftigkeit kaum aufkommen läßt.[140] In der Mitte des Texts findet sich das durch seine fortlaufende narrative Struktur ausgezeichnete Kapitel

---

138 Heinrich Heine, *Die Romantische Schule*. In: H. H., *Sämtliche Schriften*. Hrsg. von Klaus Briegleb. Bd. 3. Hrsg. von Karl Pörnbacher. München 1971, S. 355-504, dort S. 408. Der Text stammt aus der Zeit von 1832/33; publiziert wurde er erstmals 1835. Ein Jahr später erschien die Zweitauflage der *Lucinde* sowie die Neuauflage von Schleiermachers *Vertrauten Briefen über Schlegels „Lucinde"* mit einem Vorwort von Karl Gutzkow. Dieses Vorwort ist abgedruckt bei Gisela Dischner, *Friedrich Schlegels „Lucinde" und Materialien zu einer Theorie des Müßiggangs*. Hildesheim 1980, S. 163-167. Gutzkow war einer jener Leser, die das Mißverständnis beförderten, in *Lucinde* werde die freie Liebe propagiert: „Der einzige Priester, der die Herzen traue, sei ein entzückender Augenblick, nicht die Kirche mit ihrer Zeremonie und ihren gescheitelten Dienern!" Zitiert bei Gisela Dischner, a. a. O., S. 166.

139 Zur geplanten Fortsetzung der *Lucinde* siehe die Einleitung zu *KA V* von Hans Eichner, S. LV-LX.

140 Vgl. Behler, *German Romantic Literary Theory*, a. a. O., S. 291-293.

041672

„Lehrjahre der Männlichkeit"; vor diesem Kapitel und nach ihm sind je sechs der in ihrem Zusammenhang diskontinuierlichen Kapitel angeordnet. Diese Sachverhalte lassen den publizierten Teil der *Lucinde* als eines jener vollständigen Fragmente erscheinen, von denen es in *Athenäums*-Fragment 206 heißt, sie müßten „[...] in sich vollendet sein wie ein Igel"[141]. Dieses „Igel"-Fragment, nicht ein hypothetischer ‚ganzer' Text, der zwei oder vielleicht auch drei oder gar vier Teile hätte enthalten sollen[142], wird im folgenden mit dem Namen *Lucinde* bezeichnet.

Lucinde ist der Roman einer Liebe. Eine Ich-Figur, Julius, schreibt eine Art Brief oder „Büchelchen"[143] an Lucinde, seine Geliebte, in dem er in lockerer Verknüpfung Texte aneinanderreiht, aus denen er ein Bild seiner Liebe zu Lucinde herstellen will. Eingefügt in diese Textfolge findet sich das Kapitel „Lehrjahre der Männlichkeit", in dem Julius' amouröser Werdegang erzählt wird; das Kapitel schließt mit der als endlich gewonnene Erfüllung des Liebesbegehrens dargestellten Beziehung zu Lucinde. In Julius' Beschreibungen und Liebesgesängen tritt Lucinde als Projektion eines Redens hervor, das poetologisch aufgeladen, also reflexiv ist. Dieses Reden kann durchaus als die eigentliche romantische Hauptfigur des Romans gelten.

Der Roman vollzieht sich als unaufhörlicher, weithin überschwenglicher Lobgesang auf Lucinde, auf die Frauen, auf die Liebe und, innerhalb der Liebe, auf die Sinnlichkeit. In Textüberschriften wie „Dithyrambische Phantasie über die schönste Situation", „Allegorie von der Frechheit", „Idylle über den Müßiggang" oder „Treue und Scherz" scheint sich die Darstellung eines leichtlebigen, erotisch verspielten, nicht auf Dauer, sondern auf den Moment der Lust angelegten und begrenzten Verhältnisses anzukündigen. Aber gerade darum geht es dem Roman nicht; *Lucinde* propagiert weder freie Liebe noch freie Lust. Nicht das Verhältnis eines Mannes zu seiner mehr oder weniger heimlichen Geliebten wird dargestellt; darin unterscheidet sich *Lucinde* von den üblichen erotischen Romanen, die aus der Spannung zwischen gesellschaftlicher Norm und normwidriger Liebschaft einen Teil ihres Kitzels beziehen. Vielmehr verkündet *Lucinde* das Konzept der Liebesehe[144]; mit diesem Konzept stellt sich der Roman in provokanten Gegensatz zum Konzept der im 18. Jahrhundert gängigen bürgerlichen ‚Vernunftehe', der Aspekte der materiellen Absicherung, der Standesrücksichten und der Religionszugehörigkeit mehr galten als Zuneigungen.[145] Der Roman nimmt die bürgerliche Ehe denn auch als negative Folie für sein eigenes Ehekonzept in den Blick.

---

[141] *Ath.*-Frg. 206; *KA II*, S. 197.

[142] Vgl. *Fragmente zur Poesie und Litteratur. II*, u. a. Frg. X/19, X/20, X/38; *KA XVI*, S. 343, S. 346.

[143] *KA V*, S. 13.

[144] Zum Entwurf einer „Philosophie der Liebe" in *Lucinde* siehe Ernst Behler, *Friedrich Schlegels Theorie der Universalpoesie*. In: Schanze (Hrsg.), *Friedrich Schlegel und die Kunsttheorie seiner Zeit*, a. a. O., S. 194-243, dort S. 228-233. Zur Bedeutung der Gleichstellung von Mann und Frau in *Lucinde* vgl. Behler, *German Romantic Literary Theory*, a. a. O., S. 295 f.

[145] Zu den Ehe- und Liebesverhältnissen im 18. Jahrhundert siehe die Einleitung von Hans Eichner zu *Lucinde* in *KA V*, S. XX-XVI.

00041672

> „Da liebt der Mann in der Frau nur die Gattung, die Frau im Mann nur den Grad seiner natürlichen Qualitäten und seiner bürgerlichen Existenz, und beide in den Kindern nur ihr Machwerk und ihr Eigentum. Da ist die Treue ein Verdienst und eine Tugend; und da ist auch die Eifersucht an ihrer Stelle. Denn darin fühlen sie ungemein richtig, daß sie stillschweigend glauben, es gäbe ihres gleichen viele, und einer sei als Mensch ungefähr so viel wert wie der andre, und alle zusammen nicht eben sonderlich viel."[146]

Mit der Liebe geht in *Lucinde* explizit und zentral Sinnlichkeit einher; sie wird im Konzept der Liebesehe weder begrifflich noch praktisch aus der Ehe ausgelagert; vielmehr rückt sie ins Zentrum ehelicher Zusammengehörigkeit. Treue erscheint dabei als selbstverständliche Notwendigkeit für die Erfüllung der Ehe.

> „Für mich ist das Glück gewiß und die Liebe eins mit der Treue."[147]

> „Liebe ist die Verbindung werdender Menschen; die Ehe aber vollendeter. Treue in dieser das Wesentliche [...]."[148]

Das Konzept der Liebesehe mit seiner Betonung der Sinnlichkeit hat die literarische Öffentlichkeit von 1799 skandalisiert; noch Jahre später begleitete Schlegel der Ruf der Unsittlichkeit.[149] Es kann vermutet werden, daß nicht so sehr die offen propagierte Sinnlichkeit den Skandal hervorrief als vielmehr die Tatsache, daß die erotische Offenheit nicht in Liebschaften, sondern innerhalb der ehrbaren bürgerlichen Ehe angesiedelt wurde. Erst recht setzte sich *Lucinde* mit ihrem Konzept der Liebesehe der Skandalisierung aus, weil im Text nicht ein Erzähler voyeurhaft von außen in die Intimzelle einer fremden Ehe späht – diese Rolle wird den Leserinnen und Lesern zugedacht –, sondern weil vielmehr der Erzähler das eigene eheliche Innenleben in der Ich-Form veröffentlicht, also im autobiographischen Schein, der zudem mehr als nur Schein ist.[150] *Lucinde*

---

146 *KA V*, S. 33. Zur Auffassung der bürgerlichen Ehe vgl. auch *Ath.*-Frg. 34 und *Ath.*-Frg. 268; *KA II*, S. 170, S 210.

147 *Lucinde*; *KA V*, S. 33.

148 *Fragmente zur Poesie und Litteratur. II*, Frg. X/88; *KA XVI*, S. 353. Auf die moralische Bedeutung der treuen Liebesehe verweisen auch Schleiermachers *Vertraute Briefe über Schlegels „Lucinde"*. Zitiert wird hier nach der Ausgabe: Friedrich Schlegel, *Lucinde*; Friedrich Schleiermacher, *Vertraute Briefe über Schlegels „Lucinde"*. Hrsg. von Henriette Beese. Frankfurt/M., Berlin, Wien 1980. Zwar wird in den *Vertrauten Briefen* das Recht auf die Abfolge mehrerer Liebesverhältnisse postuliert, aber diese sind lediglich in Funktion der schließlich zu findenden Vollendung der Liebe in der alles erfüllenden harmonischen Beziehung zu sehen. Schleiermacher, *Vertraute Briefe über Schlegels „Lucinde"*, a. a. O., v. a. S. 140-145 („Fünfter Brief. An Karoline").

149 Zur zeitgenössischen Rezeption der *Lucinde* siehe die Einleitung von Hans Eichner zu *Lucinde* in *KA V*, S. L.

150 Zum biographischen Kontext, insbesondere im Hinblick auf Schlegels Beziehung zu Dorothea Veit, siehe die Einleitung von Hans Eichner zu *Lucinde* in *KA V*, S. XVII-LXIX, sowie das Nachwort von Henriette Beese in: Schleiermacher, *Vertraute Briefe über Schlegels „Lucinde"*, a. a. O., S. 171-199. Zur Rolle von Caroline, damals Ehefrau von August Wilhelm Schlegel vgl. Paul Kluckhohn, *Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik*. 3. Aufl. Tübingen 1966, S. 348-359.

1041672

exponiert indiskret den Innenraum einer Ehe und zeichnet erst noch ein Bild von diesem Raum, das angesichts der herkömmlichen Vorstellung von Ehe als in hohem Maß unsittlich oder zumindest gewagt erscheinen mußte.

Nicht dieser für eine Sozialgeschichte der Literatur interessante Aspekt der *Lucinde* ist nun aber zu untersuchen. Vielmehr steht die poetologische Bedeutung der Liebe als Thema des Romans im Blick, dann auch die Tatsache, daß der Roman nicht die freie Liebe in wechselnden Verhältnissen, sondern die treue Liebesehe feiert. Daß *Lucinde* mehr und anderes ist als ein leichtgeschürztes autobiographisches Dokument, daß sie als Versuch zu lesen ist, die philosophischen und poetologischen Theoreme Schlegels in der romantischen Idealform des Romans zu realisieren, hat nicht nur die zeitgenössische Rezeption, sondern auch die Germanistik lange Zeit übersehen.[151] Wenn Liebe als poetologischer Bestimmungsaspekt erhellt werden soll, muß zunächst deren Konzeption im Roman erschlossen, dann ihr Verhältnis zur Ironie des Texts geklärt werden. Zunächst also ist die „Mimik" des Texts, seine darstellerische Gegenständlichkeit, zu erschließen, bevor untersucht wird, wie die ironische „Fantastik" an ihr die Richtung der „Sentimentalität" auf das Unendliche hin nimmt. Dabei erscheint Liebe nicht primär als Gegenstand einer philosophischen Konzeption, sondern als textliches Problem: als Problem eines poetischen Texts, der Liebe zum Thema hat, in seiner Textlichkeit aber mit diesem Thema über seine Grenzen hinausweisen und damit ein poetologisches Programm erfüllen muß.[152]

Julius feiert im Text die Ehe als erreichten Glückszustand der Harmonie. Die Vollkommenheit der Liebe zwischen ihm und Lucinde öffnet ihm die Perspektive auf die Unendlichkeit der universalen Liebe.

> „Ich kann nicht mehr sagen, meine Liebe oder deine Liebe; beide sind sich gleich und vollkommen Eins, so viel Liebe als Gegenliebe. Es ist Ehe, ewige Einheit und Verbindung unsrer Geister, nicht bloß für das was wir diese oder jene Welt nennen, sondern für die eine wahre, unteilbare, namenlose, unendliche Welt, für unser ganzes ewiges Sein und Leben."[153]

---

151 Vgl. insbesondere Kluckhohn, *Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik*, a. a. O., S. 343-399; siehe dagegen etwa Cornelia Hotz-Steinmeyer, *Friedrich Schlegels „Lucinde" als „Neue Mythologie". Geschichtsphilosophischer Versuch einer Rückgewinnung gesellschaftlicher Totalität durch das Individuum*. Frankfurt a. M., Bern, New York 1985; Thomas E. Schmidt, *Die Geschichtlichkeit des frühromantischen Romans. Literarische Reaktionen auf Erfahrungen eines kulturellen Wandels*. Tübingen 1989, S. 99-228. Einen kurzen Überblick über die Rezeptionsgeschichte der *Lucinde* gibt Behler, *German Romantic Literary Theory*, a. a. O., S. 289-291.

152 Vgl. Andreas Härter, *Rede, Geliebte. Zu Friedrich Schlegels „Lucinde"*. In: Horst Albert Glaser (Hrsg.), *Annäherungsversuche. Zur Geschichte und Ästhetik des Erotischen in der Literatur*. Bern, Stuttgart, Wien 1993, S. 155-181.

153 *KA II*, S. 11.

00041672

In den „Lehrjahren der Männlichkeit" wird dieser Vollkommenheitszustand als Schlußpunkt einer Entwicklung dargestellt, die aus Verirrungen und Abwegen zum „Glück" führt.

> „Er hatte die Liebe und das Glück überall gesucht, wo sie nicht zu finden waren, und nun da er das Höchste besaß, hatte er nicht einmal gewußt oder gewagt, ihm den rechten Namen zu geben. Er erkannte nun wohl, daß die Liebe, die für die weibliche Seele ein unteilbares durchaus einfaches Gefühl ist, für den Mann nur ein Wechsel und eine Mischung von Leidenschaft, von Freundschaft und von Sinnlichkeit sein kann; und er sah mit frohem Erstaunen, daß er eben so unendlich geliebt werde wie er liebe.
> [...]
> Es ward Licht in seinem Innern, er sah und übersah alle Massen seines Lebens und den Gliederbau des Ganzen klar und richtig, weil er in der Mitte stand. Er fühlte, daß er diese Einheit nie verlieren könne, das Rätsel seines Daseins war gelöst, er hatte das Wort gefunden, und alles schien ihm dazu vorherbestimmt und von den frühsten Zeiten darauf angelegt, daß er es in der Liebe finden sollte, zu der er sich aus jugendlichem Unverstand ganz ungeschickt geglaubt hatte."[154]

Die in *Lucinde* gepriesene Sinnlichkeit weist in diesem Konzept über den bloßen Moment der Lust weit hinaus; Julius rechtfertigt sie gar aus dieser Verweisungskraft.

> „Die Wollust wird in der einsamen Umarmung der Liebenden wieder, was sie im großen Ganzen ist – das heiligste Wunder der Natur; und was für andre nur etwas ist, dessen sie sich mit Recht schämen müssen, wird für uns wieder, was es an und für sich ist, das reine Feuer der edelsten Lebenskraft."[155]

Die „Liebe" zwischen Menschen erfährt aus der Verknüpfung zwischen der Verbundenheit von Menschen und der Verbundenheit dieser Menschen mit dem Unendlichen ihre ideale Bestimmung.

> „Die Liebe ist nicht bloß das stille Verlangen nach dem Unendlichen; sie ist auch der heilige Genuß einer schönen Gegenwart. Sie ist nicht bloß eine Mischung, ein Übergang vom Sterblichen zum Unsterblichen, sondern sie ist eine völlige Einheit beider."[156]

Diese ideale Liebe ist als ein lokaler Zustand gezeichnet, der das Unendliche in sich enthält. Daß dieser Zustand nicht nur ideal, sondern auch begrifflich problematisch erscheinen kann, liegt auf der Hand. Nicht ohne weiteres läßt sich der Begriff des Unendlichen in eine lokale Bestimmtheit einkapseln. Die Problematik zeigt sich bereits darin, daß zwischen dem ersten und dem zweiten der zitierten Sätze ein Verhältnis besteht, das die „völlige Einheit" spaltet. Der erste Satz verknüpft in der Liebespräsenz Anwesendes und Abwesendes; im „Genuß einer schönen Gegenwart" geschieht auch das „stille Verlangen nach dem Unendlichen"; es geschieht nicht ein „Genuß" des erreichten, anwesenden Unendlichen, sondern allenfalls der Genuß des Verlangens nach ihm. Wenn dieser Satz Geltung

---

154 *KA V*, S. 56.
155 *KA V*, S. 67.
156 *KA V*, S. 60.

041672

haben soll, steht der zweite Satz, der die „völlige Einheit“ des „Sterblichen“ und des „Unsterblichen“ postuliert, entweder in unaufhebbarem Widerspruch zum ihm, oder die „Einheit“ ist nicht als rein präsentische zu lesen, sondern wiederum als Einheit von „Genuß“ und „Verlangen“. Die „völlige Einheit“ ist in diesem Sinn nicht als Anwesenheit des „Unsterblichen“ im „Sterblichen“ zu denken; vielmehr bildet das „Verlangen“ nach dem abwesenden „Unsterblichen“ mit der „Gegenwart“ des „Sterblichen“ eine Einheit; die Einheit besteht im Umfassen der Differenz beider und des „Verlangens“ nach der Überwindung der Differenz ohne Preisgabe des Gegenwartsgenusses. In der „Einheit“ des „Sterblichen“ und des „Unsterblichen“ erhält sich also die Differenz zwischen beiden und zugleich die genießend-verlangende Bezugnahme auf beides. Der Name für das Zugleich von Differenz und Bezugnahme ist „Liebe“; ihr ist in diesem Konzept die reine Präsenz des Unendlichen im Endlichen versagt, aber nicht die „Sehnsucht“[157] nach dieser Präsenz.

Analog zum Verhältnis zwischen romantischem Einzeltext und Universalpoesie muß sich die Liebe zum Unendlichen, da dieses nicht einfach selbst in die Präsenz des Endlichen tritt, als unendlicher Progreß auf dieses hin vollziehen; innerhalb dieses Progresses kann der einzelne Text oder die einzelne Liebe nur Moment, nicht Erfüllung sein, nur Fragment, kein Ganzes. Die einzelne, jeweils lokale Liebe verhält sich zum Begriff der Liebe des Unendlichen wie das poetische Fragment zur Universalpoesie. Sie weist auf das Unendliche hin und weicht zugleich von ihm ab, indem sie nur auf es hinweist, es also nicht ist und damit nicht in ihm aufgeht. Umgekehrt ist sie der jeweils einzige und damit ein notwendiger Ort, an dem sich die Bezugnahme zum Unendlichen eröffnen läßt, aber als dieser notwendige und notwendig lokale Ort stellt sie wiederum ihre Differenz zum Unendlichen fest, die jedoch im Sinn der Progression zu überwinden sei. Die obige Bestimmung von „Liebe“ als „völlige[r] Einheit“ überspielt vordergründig die digressive Spannung im postulierten Liebeskonzept. Sie überspielt, daß das Beharren auf dem Vollkommenheitszustand einer Liebesbeziehung konzeptionell die Bewegung auf die universale „Liebe“ hin aufhält. Die Spannung zwischen lokaler und universaler Liebe fällt in sich zusammen, wenn beides gleichgesetzt oder aber wenn jede Beziehung zwischen beiden Seiten aufgelöst wird. Weder die Gleichsetzung noch die Auflösung der Beziehung zwischen beiden Seiten entspricht aber dem Schlegelschen Liebeskonzept. Die Spannung bleibt folglich erhalten, und sie läßt sich im Text der *Lucinde* auch aufzeigen.

In der „Dithyrambischen Fantasie über die schönste Situation“ wird zunächst eine weitere Beschreibung der Liebesvollkommenheit aufgebaut; Julius spiegelt sich in Lucinde und erkennt Vollendetheit:

> „Nur hier sehe ich mich ganz und harmonisch, oder vielmehr die volle ganze Menschheit in mir und in dir. Denn auch dein Geist steht bestimmt und vollendet vor mir; es

---

[157] *KA V*, S. 78. Zu „Sehnsucht“ als poetologischem Begriff siehe weiter unten.

00041672

> sind nicht mehr Züge die erscheinen und zerfließen: sondern wie eine von den Gestalten, die ewig dauern, blickt er mich aus hohen Augen freudig an und öffnet die Arme, den meinigen zu umschließen."[158]

Dann aber tritt negativ das Moment der Wiederholung in den Blick, das die Rede vom Vollkommenen prägen würde, und daraus geht eine Öffnung der Perspektive in die Zukunft hervor, die nicht mehr klar die Vollendetheit der Liebe bekräftigt, in der sich vielmehr der Widerstand der „Fantasie" meldet.

> „Die Worte sind matt und trübe; auch würde ich in diesem Gedränge von Erscheinungen nur immer das eine unerschöpfliche Gefühl unsrer ursprünglichen Harmonie von neuem wiederholen müssen. Eine große Zukunft winkt mich eilends weiter ins Unermeßliche hinaus, jede Idee öffnet ihren Schoß und entfaltet sich in unzählige neue Geburten. Die äußersten Enden der zügellosen Lust und der stillen Ahndung leben zugleich in mir. Ich erinnere mich an alles, auch an die Schmerzen, und alle meine ehemaligen und künftigen Gedanken regen sich und stehen wider mich auf. In den geschwollnen Adern tobt das wilde Blut, der Mund durstet nach Vereinigung und unter den vielen Gestalten der Freude wählt und wechselt die Fantasie und findet keine, in der die Begierde sich endlich erfüllen und endlich Ruhe finden könnte."[159]

Die ruhelose „Fantasie" treibt das Spiel von Wählen und Wechseln weiter, und es zeichnet sich an diesem Spiel durchaus nicht ab, daß es an den Grenzen der Liebe zu Lucinde an sein Ende kommen müßte, daß das Fantasiespiel sich hinfort nur auf die eine erlangte und als vollkommen postulierte Liebe zu beziehen hätte. Dieselbe Ungewißheit hinsichtlich der Grenzüberschreitung findet sich in der Beschreibung der „schönsten Fantasie" selbst, der hermaphroditisch verdichteten idealen Vorstellung von Vereinigung, der Kernfantasie der vollkommenen Liebe zwischen Julius und Lucinde. Diese Phantasie ist schließlich doch nur „Allegorie", nicht Erfüllung.

> „Eine unter allen [„Situationen der Freude", A. H.] ist die witzigste und die schönste: wenn wir die Rollen vertauschen und mit kindischer Lust wetteifern, wer den andern täuschender nachäffen kann, ob dir die schonende Heftigkeit des Mannes besser gelingt, oder mir die anziehende Hingebung des Weibes. Aber weißt du wohl, daß dieses süße Spiel für mich noch ganz andre Reize hat als seine eignen? Es ist auch nicht bloß die Wollust der Ermattung oder das Vorgefühl der Rache. Ich sehe hier eine wunderbare sinnreich bedeutende Allegorie auf die Vollendung des Männlichen und Weiblichen zur vollen ganzen Menschheit. Es liegt viel darin, und was darin liegt, steht gewiß nicht so schnell auf wie ich, wenn ich dir unterliege."[160]

Das mimetische Spiel des Geschlechtswechsels verweist als allegorische Figur auf das, was es nicht selbst ist, was in ihm also abwesend ist, dessen Abwesenheit aber durch den Verweis auf es anwesend gemacht wird. Dieser allegorische Mangel stellt die Vollkommenheit der lokalen Liebe zwischen Julius und Lucinde in Frage. Er findet sich wieder an einer für die Feier der vollkommenen Liebe

---

158 *KA V*, S. 10.
159 *KA V*, S. 10.
160 *KA V*, S. 12 f.

041672

heiklen Stelle der *Lucinde*: im Kapitel „Zweiter Brief", in dem Julius an die erkrankte Lucinde schreibt und dabei ihren Tod und sein Leben ohne sie phantasiert. Zunächst nimmt dieser Brief eine frühere Stelle auf, in der Julius im Bewußtsein, daß die Liebe zwischen ihm und Lucinde „für unser ganzes ewiges Sein und Leben" bestehen werde, die Erwartung ausspricht, daß weder der eine noch die andere Liebende den Tod des anderen würde überleben wollen:

> „Darum würde ich auch, wenn es mir Zeit schiene, eben so froh und eben so leicht eine Tasse Kirschlorbeerwasser mit dir ausleeren, wie das letzte Glas Champagner, was wir zusammen tranken, mit den Worten von mir: ‚So laß uns den Rest unsers Lebens austrinken.' – So sprach und trank ich eilig, ehe der edelste Geist des Weins verschäumte; und so, das sage ich noch einmal, so laß uns leben und lieben. Ich weiß, auch du würdest micht nicht überleben wollen, du würdest dem voreiligen Gemahle auch im Sarge folgen, und aus Lust und Liebe in den flammenden Abgrund steigen, in den ein rasendes Gesetz die indischen Frauen zwingt und die zartesten Heiligtümer der Willkür durch grobe Absicht und Befehl entweiht und zerstört."[161]

Dieses Liebesversprechen bis in den Tod, diese Vorstellung einer auch zeitlich vollendeten Gemeinschaft, im Kontext der „Fantasie über die schönste Situation" entworfen, erneuert Julius im Zusammenhang der Vorstellung von Lucindes Tod, nun aber nicht als Versprechen, sondern als – phantasierte – Wirklichkeit.

> „Nur deine heiligen Augen blieben in dem leeren Raum und standen unbeweglich da, wie die freundlichen Sterne ewig über unsrer Armut schimmern. Unverrückt schaute ich nach den schwarzen Lichtern, die mit bekanntem Lächeln in die Nacht meiner Trauer winkten. Bald brannte ein stechender Schmerz aus dunkeln Sonnen mit unerträglichem Blenden, bald schwebte und floß ein schöner Glanz, als wollte er mich locken. Da war es, als wehte eine frische Morgenluft mich an, ich warf mein Haupt in die Höhe, und es rief laut in mir: ‚Warum sollst du dich quälen, in wenigen Augenblicken kannst du ja bei ihr sein.'"[162]

Aber hier, in der imaginierten Präsenz des Todes, verschwindet die Phantasie der Vereinigung im Tod rasch wieder; Liebe und Leben treten auseinander in einer Redeweise, die vom bisherigen Vollkommenheitspathos nicht viel übrig läßt.

> „Schon eilte ich, dir zu folgen, aber plötzlich hielt mich ein neuer Gedanke an, und ich sagte zu meinem Geist: ‚Unwürdiger, du kannst nicht einmal die kleinen Dissonanzen dieses mittelmäßigen Lebens ertragen und hältst dich schon für ein höheres reif und würdig? Gehe hin zu leiden und zu tun, was dein Beruf ist, und melde dich wieder, wenn deine Aufträge vollendet sind.' – Ist es nicht auch dir auffallend, wie alles auf dieser Erde nach der Mitte strebt, wie so ordentlich alles ist, wie so unbedeutend und kleinlich? So schien es mir stets; daher vermute ich – und ich habe dir diese Vermutung, wenn ich nicht irre, schon einmal mitgeteilt, – daß unser nächstes Dasein größer, im Guten wie im Schlechten kräftiger, wilder, kühner ungeheurer sein wird.
>
> Die Pflicht zu leben hatte gesiegt, und ich war wieder in dem Gewühl des Lebens und der Menschen, ihrer und meiner ohnmächtigen Handlungen und fehlervollen Werke.

---

[161] *KA V*, S. 11.
[162] *KA V*, S. 69.

00041672

> Da befiel mich Entsetzen, wie wenn ein Sterblicher sich in der Mitte unabsehlicher Eisgebirge plötzlich allein fände. Alles war mir kalt und fremd und selbst die Träne gefror."[163]

Damit ist die Vorstellung von der Gemeinsamkeit der Liebe über den Tod hinaus abgelegt; eine entscheidende Distanzierung zum früher entworfenen Liebeskonzept ist eingetreten. Die Passage läßt überdies geradezu zynisch offen, ob nicht auch der Tod Lucindes unter die „kleinen Dissonanzen dieses mittelmäßigen Lebens" zu subsumieren sei, ob nicht auch die für vollkommen erklärte Liebe zwischen Julius und Lucinde sich nun als „unbedeutend und kleinlich" herausstelle. Die Redeweise operiert mit solchen Ambivalenzen, aber auch mit Distanzierungen; statt einer persönlichen Erklärung führt Julius eine allgemeine Erörterung des ebenso allgemeinen Mittelmaßes unter den Menschen vor, noch einmal distanziert durch die Rückfrage, ob er ähnliches nicht bereits gesagt habe. Unüberbietbar banal und liebesfern endet die allgemeine Erörterung im Allerweltssatz: „Die Pflicht zu leben hatte gesiegt [...]." Aus dieser Verabschiedung der geliebten Frau phantasiert sich Julius nun aber nicht in einen neuen Frühling hinein, sondern in die Kälte der einsamen Trauer und Entsagung, in der „[...] selbst die Träne gefror". Die Liebe zu Lucinde bleibt die einzige, nun in doppeltem Sinn vollendete; sie bleibt für Julius anwesend im Fehlen ihrer Lebendigkeit. Der Prozeß des Liebens setzt sich über die geliebte Lucinde hinaus nicht fort; Lieben und Leben sind auseinandergetreten. In diesem Beharren verändert sich aber Julius' Verhältnis zu Lucinde. Sie wird ihm von der geliebten Frau zum Sinnbild, zur Allegorie der Liebe, als solche schließlich zum Todesengel.

> „Auch ich glaubte zu wachen, wenn ich dein Bild anschaute, das sich immer mehr zu einer heitern Reinheit und Allgemeinheit verklärte. Ernst und doch liebreizend, ganz Du und doch nicht mehr Du, die göttliche Gestalt umschienen von wunderbarem Glanz. Bald war es wie der furchtbare Lichtstrahl der sichtbaren Allmacht und bald ein freundlicher Schimmer goldener Kindheit. Mit langen stillen Zügen sog mein Geist aus der Quelle der kühlen reinen Glut, sich heimlich berauschend, und in dieser seligen Trunkenheit fühlte ich eine geistliche Würde eigner Art, weil mir in der Tat jede weltliche Gesinnung ganz fremde war und mich niemals das Gefühl verließ, daß ich dem Tode geweiht sei.
> [...]
> Endlich nahm ich wahr, das sei nun das letzte. Die Stirn war nicht mehr glatt und die Locken wurden bleich. Meine Laufbahn war geendigt aber nicht vollendet. Die beste Kraft des Lebens war dahin und noch stand die Kunst und die Tugend ewig unerreichbar vor mir. Ich wäre verzweifelt, hätte ich nicht beide in Dir gesehn und vergöttert, holdselige Madonna! und Dich und Deine milde Göttlichkeit in mir.
> Da erschienst Du mir bedeutend und winktest tödlich."[164]

---

[163] *KA V*, S. 69 f.

[164] *KA V*, S. 70 f. Von dieser Stelle an wird Lucinde im Text mit Großbuchstaben angesprochen: „Du" statt „du". Das ist entweder ein drucktechnisches Versehen oder ein weiterer Hinweis auf Distanzierung.

041672

Die Entkörperlichung Lucindes zu „Reinheit und Allgemeinheit" vollzieht sich in einer deutlich religiös aufgeladenen Rede, die Lucinde schließlich zur „Madonna" macht. Damit ist Lucinde dem liebend-sinnlichen Zugang entzogen, der Julius' Begriff von der vollkommenen Liebe bestimmte. Julius verliert zwar mit Lucinde den realen Liebesvollzug, er gibt aber seinen Liebesbegriff nicht auf und gerät dadurch in einen Zustand des bloßen Ausharrens in seinem „zerstückten Ich"[165]. Hier zeichnet sich nicht nur die Relativierung der postulierten Vollkommenheit der endlichen Liebe zwischen Julius und Lucinde ab, damit die Spannung eines Liebeskonzepts, das Endliches und Unendliches in einem Punkt zusammenschließen will. Sichtbar wird hier auch die Problematisierung des geschlossenen Liebesbegriffs aus der Pespektive des romantischen Konzepts der universalen Liebe zum Unendlichen: Verharren auf der einen abgeschlossenen Liebe bedeutet im Horizont der universalen Liebe Erstarren im Lokalen, damit eine Abwendung und Abweichung von der Progression auf sie hin.[166] Diese Problematik wird an der Weise sichtbar, wie Julius, der dieser Erstarrung verfällt, in den Aspekt des Todes gestellt wird, der ihm schließlich von der toten Liebe gebracht wird. Julius ist „[...] dem Tode geweiht [...]", gerade weil er sich von der lebendigen Progression der Liebe abgewandt hat; deshalb wird die zur Allegorie gewordene Lucinde ihm zum Todesengel, der ihn „tödlich" zu sich winkt. An dieser Stelle im Text bricht Julius' Phantasievorstellung ab; er steht „[...] ängstlich an dem unsichtbaren Abgrund dieser innern Wahrheit"[167], bevor er in die Gegenwart der lebendigen Liebe zu Lucinde zurückkehrt.

In poetologischer Perspektive besteht die „Mimik" der *Lucinde*, ihr lokaler, konkreter Gegenstand, in Julius' Feier der Liebesehe, des endgültig erreichten Liebeszustands, der Endliches und Unendliches im Endlichen verknüpft. Es ist eine Feier des Erreichten, des Lokalen, nicht der unendlichen Progression. In der Gegenständlichkeit dieser Feier zeigt sich Gegenläufiges, Digressiv-Widersprüchliches, das in der „Mimik" nicht aufgeht, aber zur Sinnentfaltung des Texts gehört. In Kenntnis des Schlegelschen Konzepts der Liebe zum Unendlichen lassen sich diese Widersprüche als Referenzen auf dieses Konzept lesen. Die Referenz allein ist aber noch keine Textbewegung auf das postulierte und begehrte Unendliche hin; gemäß Schlegels Poetik setzt erst die Ironie diese Bewegung, die an der Referenz ihre Richtung gewinnt, in Gang. Ironie ist in *Lucinde* nicht allenthalben, aber immer wieder und insbesondere in der Gesamtstruktur des Texts zu finden.

---

165 *KA V*, S. 71.

166 Eine exemplarische Analyse dieses Problems von Liebesbeharren und Erstarrung des universalen Liebesprogresses gibt Andreas Härter, *The Ring of Longing: A View on Friedrich Schlegel's Medievalist Poetry*. In: *Poetica. An International Journal of Linguistic-Literary Studies*, 39/40 (Special Issues for 1993: Medievalism and Romanticism, 1750-1850). Tokyo 1994. S. 207-223, dort S. 215 f.

167 *KA V*, S. 71.

00041672

Aus der Pespektive der romantischen Universalpoesie erscheint die Liebesehe, die Julius als erreichtes Ideal feiert, problematisch. Ihre behauptete Geschlossenheit hält den Text in der Lokalität seiner „Mimik" gefangen; die Liebesehe als geschlossenes System entspricht nicht dem romantischen Ideal der universalen Progressivität. Deshalb muß sie ironisch aufgebrochen werden.

> „Für mich und für diese Schrift, für meine Liebe zu ihr und für ihre Bildung in sich, ist aber kein Zweck zweckmäßiger, als der, daß ich gleich anfangs das was wir Ordnung nennen vernichte, weit von ihr entferne und mir das Recht einer reizenden Verwirrung deutlich zueigne und durch die Tat behaupte. Dies ist umso nötiger, da der Stoff, den unser Leben und Lieben meinem Geiste und meiner Feder gibt, so unaufhaltsam progressiv und so unbiegsam systematisch ist. Wäre es nun auch die Form, so würde dieser in seiner Art einzige Brief dadurch eine unterträgliche Einheit und Einerleiheit erhalten und nicht mehr können, was er doch will und soll: das schönste Chaos von erhabnen Harmonien und interessanten Genüssen nachbilden und ergänzen."[168]

Die Liebe zur Schrift überwiegt die Liebe zu Lucinde. Als Schreibender unterläuft Julius, was er beschreibt: er bricht im Interesse seiner Schreibabsicht die „unbiegsam systematisch[e]" Geschlossenheit der Liebe zwischen Lucinde und ihm auf. Zur Systematik dieser Liebe gehört es, daß sie „unaufhaltsam progressiv" sei: sie schreitet durch die Zeit fort, bis ans Ende, als die Liebe, die sie ist: als die als vollendet gedachte Liebe zwischen zwei Menschen. Um die eigentlich romantische Progression über diese eine Liebe hinaus auf das Unendliche hin kann es sich in deren „unbiegsam[er]" Systematik indessen nicht handeln. Die romantisch-poetische Progression wird erst durch die ironische Entgegensetzung der Schreibweise hervorgebracht. Der Text der *Lucinde* stellt die Feier der Liebesehe als „Stoff" und die „Form", die ihre Geschlossenheit öffnet, einander ironisch gegenüber. Damit verbindet er, was den romantischen „Geist", gemäß *Athenäums*-Fragment 53, belebt:

> „Es ist gleich tödlich für den Geist, ein System zu haben, und keins zu haben. Er wird sich also wohl entschließen müssen, beides zu verbinden."[169]

Mit der „reizenden Verwirrung" als Darstellungsweise deklariert der Text, daß die erreichte Liebesehe nicht das umfassende Ganze ist, sondern ein Lokales, das auf das Unendliche hin erst in Bewegung zu versetzen sei. Diese Bewegung ist es, die der Text der *Lucinde* als romantischer zu vollziehen hat. Der Text läßt die Liebesehe poetisch-poetologisch nicht auf sich beruhen, sondern bricht ihre Geschlossenheit auf durch „romantische Verwirrung"[170]. Dieses ironische Aufbrechen führt

---

168 *KA V*, S. 9.

169 *KA II*, S. 173.

170 *KA V*, S. 14. Die „romantische Verwirrung" wird, wiederum ironisch, durch das mutwillige Verhalten eines zweijährigen Kindes gerechtfertigt: „Charakteristik der kleinen Wilhelmine", S. 13-15. Das Kapitel „Allegorie von der Frechheit" (*KA V*, S. 16-20) enthält eine poetische Poetik der *Lucinde*, in der der Roman – allegorisch verkörpert in einem „sinnliche[n] Jüngling", sich mit der allegorischen Gestalt der „Frechheit" zusammentut. Vgl. Eichner, *Friedrich Schlegel*, a. a. O., S. 86 f.

041672

als Teil des universalpoetischen Liebeskonzepts textlich über die lokale Liebe Julius' und Lucindes hinaus. *Lucinde* erfüllt damit programmatisch, was im *Gespräch über die Poesie* als Wesen des romantischen Texts bestimmt wird.

> „Denn nach meiner Ansicht und nach meinem Sprachgebrauch ist eben das romantisch, was uns einen sentimentalen Stoff in einer fantastischen Form darstellt."[171]

Die „fantastische[] Form" der *Lucinde* zeigt sich zumal in der willkürlich scheinenden Abfolge der Kapitel, die keinerlei narrative Konsequenz im Sinn einer Fabel erkennen läßt.[172] Das Fehlen einer narrativen Chronologie korrespondiert der Tatsache, daß die Liebe zwischen Julius und Lucinde im Wesentlichen nicht mehr weiter geht, weil sie in Julius' Urteil bereits ihre Vollendung erreicht hat und weil nun dieser erreichte Zustand Gegenstand der Reden des Julius ist. Damit ist das Fehlen einer temporalen Folge im Text begründet, nicht aber das Fehlen jeder Systematik im Zusammenhang der Kapitel: Darin zeigt sich kein wohlbegründetes Prinzip, sondern eben die eingeforderte romantische „Willkür"[173]. Die „fantastische[] Form" äußert sich weiter in der Tatsache, daß der willkürlichen Kapitelfolge die „Lehrjahre der Männlichkeit" eingeordnet sind, ein Kapitel, das der willkürlichen Darstellungsweise widerspricht, indem es eine lineare Erzählung vorträgt. Dieses Kapitel liefert in seiner durchgängigen Erzählsystematik sogar die Willkür der Willkür aus: Willkür gilt nicht als durchgängiges Textprinzip, sondern als Darstellungsweise, die sich auf sich selbst anwendet, als ‚Willkür der Willkür'.

Weiter zeigt sich die „fantastische[] Form" in der Disparatheit der Gattungen oder Textsorten, denen die einzelnen Gattungen angehören: Brief, Gespräch, Erzählung, Reflexion, Dialog, Entwicklungsroman. Diese Vielfalt entspricht Schlegels Konzept des romantischen Romans, der, „[...] gemischt aus Erzählung, Gesang und andern Formen"[174], nicht als „besondre Gattung"[175], sondern als Text der romantischen Poesie schlechthin gilt. Die Vielfalt entspricht Schlegels Romanbegriff, aber sie widerspricht in ihrer Disparatheit der Vorstellung von geschlossener Einheit, die die vollendete Liebe als Gegenstand von Julius' Reden charakterisiert. Sie ironisiert diese Vorstellung und wird von ihr ironisiert. Es besteht die Einheit der vollendeten Liebe, und es besteht in der Textstruktur ein Widerspruch zu ihr. Der Unterschied zwischen Einheit und Widerspruch ist der eigentliche, präsente Widerspruch. Als dieser vollzieht sich der Text der *Lucinde*.

---

171 *KA II*, S. 333.

172 Mit einer Ausnahme: im Kapitel „Zwei Briefe", in der zweiten Hälfte der *Lucinde* (*KA V*, S. 61-68), ist davon die Rede, Lucinde erwarte ein Kind. Damit ergibt sich eine temporale Komponente, die aber außerhalb des Kapitels folgenlos bleibt: weder die Schwangerschaft noch das Kind werden später wieder erwähnt.

173 *Ath.*-Frg. 116 nennt die „Willkür des Dichters" als oberstes Gesetz der romantischen Poesie; *KA V*, S. 183.

174 *Brief über den Roman*; *KA II*, S. 336.

175 *Brief über den Roman*; *KA II*, S. 335.

00041672

Das heißt, daß im Text der *Lucinde* die postulierte Einheit der vollendeten Liebe nicht das Höchste ist, sondern Teil einer ironisch-digressiven Diskrepanz, die dem Konzept der progressiven Universalpoesie entspricht.

Die Vollendetheit der Liebe wird auch durch den Fragmentcharakter des Texts konterkariert, in dem sie gefeiert wird. Zugleich aber weist das *Lucinde*-Fragment mit seiner – weiter oben beschriebenen – symmetrischen Struktur den Charakter eines vollständigen Texts auf, während die dargestellte Liebe sich als Fragment eines größeren, universalen Liebeskonzepts erweist; darin läßt sich eine doppelte Ironisierung erkennen, oder, genauer, eine vierfache, da bereits das Zugleich von Fragment und Ganztext einerseits, das Zugleich von vollendeter und bruchstückhafter Liebe andererseits je als ein ironisches Verhältnis lesbar sind. Im ironischen Zugleich von Fragment und vollständigem Text weist *Lucinde* eine Struktur auf, der nichts zu fehlen scheint, der aber vieles fehlen könnte. Der Text gibt über dieses Fehlen keine zuverlässige Auskunft. Er scheint ebenso ganz – ein „Igel“[176] – wie ergänzbar; letzteres aber ohne jeden Hinweis auf die Art der Ergänzung. Dadurch erscheint der Text formal zugleich offen und geschlossen. Ein Fragment vermerkt im Blick auf die Fortsetzung und im Rückblick auf „I“ – Teil I – der *Lucinde*:

> „Das χα[Chaos] in I Ironie d[er] Form; jetzt die Ironie in der Materie.“[177]

Die „Ironie d[er] Form“ verunmöglicht es, ein Einzelnes als gültig zu setzen, eine Erzählweise, eine Gattung, eine Aussage. Sie löst nicht ein Gesagtes durch ein Gemeintes ab; vielmehr stellt sie alles Einzelne anderem Einzelnen entgegen in einer Bewegung der allseitigen Aufhebung, einer umfassenden Ent-setzung. Solcherart verunmöglicht Ironie jede Eindeutigkeit und hält dadurch den Text offen und in jener digressiven Bewegung, die, wo sie sich mit „Sentimentalität“ paart, zur Schlegelschen Universalpoesie progrediert.

Die „fantastische Form“ der „romantische[n] Verwirrung“[178] gestaltet nicht nur das Verhältnis der Kapitel der *Lucinde* zueinander; als Textstruktur der Ironie ist sie auch innerhalb der Kapitel am Werk. Das sei exemplarisch am Eingangskapitel des Romans gezeigt. *Lucinde* beginnt – nach einem ironischen Prolog – mit einem Brief: „Julius an Lucinde“. Julius erzählt Lucinde von einem Augenblick der „heiligen Einsamkeit“, der sich visionär belebte.

> „Die Menschen und was sie wollen und tun, erschienen mir, wenn ich mich daran erinnerte, wie aschgraue Figuren ohne Bewegung: aber in der heiligen Einsamkeit um mich her war alles Licht und Farbe und ein frischer warmer Hauch von Leben und Liebe wehte mich an und rauschte und regte sich in allen Zweigen des üppigen Hains. Ich schaute und ich genoß alles zugleich, das kräftige Grün, die weiße Blüte und die goldne Frucht. Und so sah ich auch mit dem Auge meines Geistes die Eine ewig und

---

176 *Ath.*-Frg. 206; *KA II*, S. 197.
177 *Ideen zu Gedichten*, Frg. VIII/78; *KA XVI*, S. 238.
178 *KA V*, S. 7.

041672

> einzig Geliebte in vielen Gestalten, bald als kindliches Mädchen, bald als Frau in der vollen Blüte und Energie der Liebe und der Weiblichkeit, und dann als würdige Mutter mit dem ernsten Knaben im Arm."[179]

Die Liebesvision vertieft sich, eine „romantische Verwirrung" ergreift Julius, bis unvermittelt die leibhaftige Lucinde auftritt, woraufhin sich die Szene in ein Liebesspiel verwandelt.

> „Ein feines Feuer strömte durch meine Adern; was ich träumte, war nicht etwa bloß ein Kuß, die Umschließung deiner Arme, es war nicht bloß der Wunsch, den quälenden Stachel der Sehnsucht zu brechen und die süße Glut in Hingebung zu kühlen; nicht nach deinen Lippen allein sehnte ich mich, oder nach deinen Augen, oder nach deinem Leibe: sondern es war eine romantische Verwirrung von allen diesen Dingen, ein wundersames Gemisch von den verschiedensten Erinnerungen und Sehnsuchten. Alle Mysterien des weiblichen und des männlichen Mutwillens schienen mich zu umschweben, als mich Einsamen plötzlich deine wahre Gegenwart und der Schimmer der blühenden Freude auf deinem Gesichte vollends entzündete. Witz und Entzücken begonnen nun ihren Wechsel und waren der gemeinsame Puls unsers vereinten Lebens; wir umarmten uns mit eben so viel Ausgelassenheit wie Religion. Ich bat sehr, du möchtest dich doch einmal der Wut ganz hingeben, und ich flehte dich an, du möchtest unersättlich sein. Dennoch lauschte ich mit kühler Besonnenheit auf jeden leisen Zug der Freude, damit mir auch nicht einer entschlüpfe und eine Lücke in der Harmonie bleibe. Ich genoß nicht bloß, sondern ich fühlte und genoß auch den Genuß."[180]

Was hier, im ersten Absatz des Kapitels, wie die Beschreibung und Evokation einer gemeinsamen Erinnerung erscheint, erweist sich im zweiten Absatz sogleich als Illusion.

> „Du bist so außerordentlich klug, liebste Lucinde, daß du wahrscheinlich schon längst auf die Vermutung geraten bist, dies alles sei nur ein schöner Traum. So ist es leider auch, und ich würde untröstlich darüber sein, wenn ich nicht hoffen dürfte, daß wir wenigstens einen Teil davon nächstens realisieren könnten. Das Wahre an der Sache ist, daß ich vorhin am Fenster stand; wie lange, das weiß ich nicht recht: denn mit den andern Regeln der Vernunft und der Sittlichkeit ist auch die Zeitrechnung dabei ganz von mir vergessen worden."[181]

Der Brief hat zwei Adressaten: Lucinde und die Leserschaft der *Lucinde*. Die Leserschaft hatte bis zum Ende des ersten Absatzes keinen Anlaß zur Vermutung, daß es sich beim Dargestellten um eine Illusion handle, insbesondere deshalb nicht, weil dort die Ablösung einer Illusion durch eine Wirklichkeit – „deine wahre Gegenwart" – erzählt wird; im zweiten Absatz erweist sich auch diese Wirklichkeit als Illusion. Damit ist für die Leserschaft der erste Absatz ironisch aufgehoben. Für Lucinde müßte das Ganze anders aussehen. Da sie nicht nur die Angeredete ist, sondern auch im Geschehen des ersten Absatzes hätte anwesend gewesen sein müssen, wenn diesem Wirklichkeit zukäme, versteht es sich von selbst, daß ihr der illusionäre Charakter jener Wirklichkeit bewußt ist. Wenn Julius

---

179 *KA V*, S. 7.
180 *KA V*, S. 7 f.
181 *KA V*, S. 8.

00041672

dann zu Beginn des zweiten Absatzes Lucinde als „außerordentlich klug" rühmt, weil sie etwas durchschaut, was ihr ohnehin klar sein muß, wird deutlich, daß der Text sein ironisches Spiel nicht nur mit der Wirklichkeit des ersten Absatzes spielt, sondern auch mit deren ironischer Aufbrechung. Nicht nur die Illusionsbildung, sondern auch die Illusionsbrechung wird hier ironisiert; weder verharrt der Text einfach in der Illusion, noch verläßt er sie einfach; vielmehr nimmt er eine Bewegung auf, die beides verbindet und die damit nicht mehr aufzuhalten und an einer der beiden Seiten festzumachen ist.

Sein doppeltes ironisches Spiel spielt der Text vor der Leserschaft, aber nicht vor Lucinde, da ihr der illusionäre Charakter des ersten Absatzes von vornherein klar sein mußte. Damit entsteht im Text eine Unterscheidung zwischen Lucinde als Leserin und einer weitergehenden Textbewegung, die der Leserschaft, aber nicht mehr ihr zugedacht ist. Die ironische Auflösung der Illusion des ersten Absatzes wird ironisch inszeniert, und Lucinde ist das Mittel dieser zweiten Ironisierung. Sie wird im Grunde für dumm verkauft, indem sie als „außerordentlich klug" bezeichnet wird, weil sie erkennt, was sie bereits wußte. Diese Instrumentalisierung Lucindes ist zu bedenken, wenn die Bedingungen der Illusionsbildung des ersten Absatzes geradezu sarkastisch aufgelöst werden.

> „Den Hain und sein südliches Kolorit verdankt meine Vision wahrscheinlich dem großen Blumenhaufen hier neben mir, unter denen sich eine beträchtliche Anzahl von Orangen befindet. Alles übrige läßt sich leicht aus der Psychologie erklären. Es war Illusion, liebe Freundin, alles Illusion, außer daß ich vorhin am Fenster stand und nichts tat, und daß ich jetzt hier sitze und etwas tue, was auch nur wenig mehr oder wohl gar noch etwas weniger als nichts sei."[182]

Die Ironie distanziert Lucinde, indem sie sie instrumentalisiert; die Bewegung des Texts, der Lucinde feiern soll, geht über sie hinweg und über sie hinaus, nimmt aber von der Liebesfeier ihre Richtung an: die Richtung der Progression auf das Unendliche hin, das in einem kosmologisch weiten Begriff von „Liebe" als universaler Einheit gedacht ist. Zu bedenken ist dabei, daß in *Lucinde* den Frauen die Liebe als ihr eigenstes Wesen zugeschrieben wird, während der Mann im Aspekt der Liebe als Mangelwesen erscheint.

> „Unter ihnen gibt es keine Ungeweihten; denn jede hat die Liebe schon ganz in sich, von deren unerschöpflichem Wesen wir Jünglinge nur immer ein wenig mehr lernen und begreifen."[183]

Der Mann muß einen Bildungsprozeß durchlaufen, um zu erreichen, was die Frau schon von Natur aus, gleichsam pflanzenhaft[184], besitzt.

---

182 *KA V*, S. 8.

183 *KA V*, S. 22.

184 Vgl. die Pflanzenmetaphorik in der Beschreibung der Frau: „Auch das Mädchen weiß in ihrer naiven Unwissenheit doch schon alles, noch ehe der Blitz der Liebe in ihrem zarten Schoß gezündet, und die verschloßne Knospe zum vollen Blumenkelch der Lust entfaltet hat. Und wenn eine Knospe Gefühl hätte, würde nicht das Vorgefühl der Blume deutlicher in ihr sein, als das Bewußtsein ihrer selbst?" *KA V*, S. 22.

041672

> „Der [...] höchste Grad [der Liebe, A.H.] ist das bleibende Gefühl von harmonischer Wärme. Welcher Jüngling das hat, der liebt nicht mehr bloß wie ein Mann, sondern zugleich auch wie ein Weib. In ihm ist die Menschheit vollendet, und er hat den Gipfel des Lebens erstiegen. Denn gewiß ist es, daß Männer von Natur bloß heiß oder kalt sind: zur Wärme müssen sie erst gebildet werden. Aber die Frauen sind von Natur aus sinnlich und geistig warm und haben Sinn für Wärme jeder Art."[185]

Dieser Bildungsprozeß ist aber zugleich ein Bewußtseinsprozeß, womit dem zwischen „heiß" und „kalt" sich bewegenden Mann implizit Geist, Fantasie und Witz zugeschrieben werden. Damit sind die Rollen verteilt: Die Frau verkörpert die Liebe, der Mann die Ironie. Wenn Lucinde, wie oben ausgeführt, für die ironische Bewegung instrumentalisiert und damit distanziert wird, bedeutet dies auch eine ironische Distanzierung dessen, was sie verkörpert: der Liebe.

An einem zweiten Beispiel soll die ironische Bewegung des Texts gezeigt werden, die die poetische Progression vorantreibt und dies auf Kosten der lokalen, aber für vollendet erklärten Liebe zwischen Julius und Lucinde tut. Es handelt sich um das vorletzte Kapitel des publizierten *Lucinde*-Texts, „Sehnsucht und Ruhe". In diesem Dialog läßt sich der poetologisch bedeutsame Begriff der Sehnsucht fassen; an ihm vollzieht sich die Spannung zwischen lokalem Ganzen und Progression auf das Unendliche hin.

> „Leicht bekleidet standen Lucinde und Julius am Fenster im Pavillon, erfrischten sich an der kühlen Morgenluft und waren verloren im Anschaun der aufsteigenden Sonne, die von allen Vögeln mit munterem Gesang begrüßt ward.
> Julius, fragte Lucinde, warum fühle ich in so heitrer Ruhe die tiefe Sehnsucht? – Nur in der Sehnsucht finden wir die Ruhe, antwortete Julius. Ja, die Ruhe ist nur das, wenn unser Geist durch nichts gestört wird, sich zu sehnen und zu suchen, wo er nichts Höheres finden kann als die eigne Sehnsucht."[186]

Entweder handelt es sich bei der „tiefe[n] Sehnsucht" nicht um die Sehnsucht nach dem oder der Geliebten, oder es ist Sehnsucht nach ihr trotz ihrer Anwesenheit. Das hieße aber, daß die Anwesenheit der Geliebten nicht dafür ausreicht, daß sich der Liebende nicht nach ihr sehnt. Wenn dies der Fall ist, muß eine Sehnsucht nach etwas in der Geliebten bestehen, was nicht schlechthin anwesend, sondern vielmehr abwesend ist. Dieses Abwesende braucht zunächst nicht näher bestimmt zu werden; was zuerst zählt, ist vielmehr die Qualität der Abwesenheit selbst. Die Sehnsucht nach der Geliebten sehnt sich ironischerweise danach, daß in ihr etwas abwesend sei; sie sehnt sich nach einem Abwesenden (also nach einem vom Anwesenden Abweichenden) in der Geliebten, das es ihr, der Sehnsucht, erlaubt, sich weiter zu vollziehen. Wenn sich die Sehnsucht nach einem Abwesenden sehnt, das als solches ihr eigenes Bestehen gewährt, sehnt sie sich nach sich selbst; in diesem Zustand findet der „Geist [...] nichts Höheres [...] als die eigne Sehnsucht". Es ist die Sehnsucht danach, daß sich die Liebe nicht in der Anwe-

---

185 *KA V*, S. 21 f.
186 *KA V*, S. 78.

00041672

senheit der Geliebten erschöpfe. Das Lieben wünscht sich, größer zu sein als seine Bindung an die Geliebte; dieser Wunsch heißt „Sehnsucht". Das Lieben als Grundvermögen im Schlegelschen Sinn, als „ursprüngliche Liebe", zeigt sich deshalb in seinem Vollzug in unterschiedlichen Formen, von denen der „Sehnsucht" besondere Bedeutung zukommt.

> „Die ursprüngliche Liebe erscheint nie rein, sondern in mannichfachen Hüllen und Gestalten, als Zutrauen, als Demut, als Andacht, als Heiterkeit, als Treue und Scham, als Dankbarkeit; am meisten aber als Sehnsucht und als stille Wehmut."[187]

Der Sehnsucht ist das Abwesende zugeordnet; die Anwesenheit des Ersehnten bringt die Sehnsucht zum Verschwinden.

> „Nicht bloß die Schönheit des Gegenstandes der Sehnsucht blüht nur einen Augenblick, sondern auch die Sehnsucht selbst. Mit d[er] Befriedigung verschwindet auch das Schöne der Stimmung."[188]

Das Verschwinden des „Schöne[n] der Stimmung" korrespondiert der „stille[n] Wehmut", die nach dem Ende der Sehnsucht, ihr nicht unverwandt, an deren Stelle tritt. Im Zustand der „Ruhe" aber herrscht nicht „stille Wehmut", sondern „Sehnsucht": nach der oder dem Geliebten und nach dem, was in ihm nicht anwesend ist, und was solcherart die Sehnsucht „unendlich" macht.

> „*Julius*
> [...] Unendlich ist nach Dir und ewig unerreicht mein Sehnen.
>
> *Lucinde*
> Sei's was es sei, Du bist der Punkt in dem mein Wesen Ruhe findet.
>
> *Julius*
> Die heil'ge Ruhe fand ich nur in jenem Sehnen, Freundin.
>
> *Lucinde*
> Und ich in dieser schönen Ruhe jene heil'ge Sehnsucht."[189]

Lucinde findet in der Ruhe Sehnsucht, Julius findet in der Sehnsucht Ruhe. Diese gegenseitige Versicherung des liebenden Zueinander wird vorgetragen in einem Moment großer Intimität – „Leicht bekleidet standen Lucinde und Julius am Fenster im Pavillon [...]" – und zugleich einer textlichen Distanzierung, die durch die Metrisierung der Liebesreden zustande kommt. In dieses Zugleich von zweisamer Intimität und textlicher Distanzierung treten nun mit ironischer Wirkung Drittpersonen ein: ehemalige Geliebte, die in die Rede von der Sehnsucht aufgenommen werden.

> „*Lucinde*
> So wird einst ewig kalter ernster Tag des Lebens warme Nacht zerreißen, wenn Jugend flieht und wenn ich Dir entsage wie Du der großen Liebe größer einst entsagtest.

---

187 *Ideen*, Frg. 104; *KA II*, S. 266.
188 *Ideen zu Gedichten*, Frg. VIII/63; *KA XVI*, S. 236.
189 *KA V*, S. 79.

041672

Julius
Daß ich doch Dir die unbekannte Freundin zeigen dürfte und ihr das Wunder meines wunderbaren Glücks.

Lucinde
Du liebst sie noch und wirst sie ewig mein auch ewig lieben. Das ist das große Wunder Deines wunderbaren Herzens.

Julius
Nicht wunderbarer als das Deine. Ich sehe Dich an meine Brust gelehnt mit Deines Guido Locke spielen; uns beide brüderlich vereint die würd'ge Stirn mit ew'gen Freudekränzen zieren.

Lucinde
Laß ruhn die Nacht, reiß nicht ans Licht, was in des Herzens stiller Tiefe heilig blüht.

Julius
Wo mag des Lebens Woge mit dem Wilden scherzen, den zart Gefühl und wildes Schicksal heftig fortriß in die herbe Welt?

Lucinde
Verklärt und einzig glänzt der hohen Unbekannten reines Bild am blauen Himmel Deiner reinen Seele."[190]

Die Rede von den früheren Geliebten vereint Julius und Lucinde noch stärker, führt aber zugleich ein fremdes Element in ihre Gegenwart ein und erweitert so die Sehnsucht, von der der ganze Dialog handelt, über das gegenwärtige Verlangen hinaus. Die gegenwärtige Liebe wird durch Liebeserinnerung ergänzt. Es ist ein Gedenken, das Bild einer real abgebrochenen, erstarrten Liebe, wie es in Julius' Vorstellung vom Tod Lucindes sichtbar wurde[191]. Bei Julius wie bei Lucinde existiert ein Liebesbruchstück, in dem aber weder Julius noch Lucinde erstarrt sind. Sie zelebrieren in ihrem Dialog über die früheren Geliebten das Progredieren der Liebe, von dem jedoch ihre eigene Liebe als vollendete nicht mehr berührt werden soll. Damit stellt sich ein ironisch-digressives Zugleich von vollendeter Liebe und Liebesprogression ein, ein Gegensatz, der nicht aufgelöst, sondern in den Begriff der Sehnsucht aufgenommen wird. Auf Lucindes Feier von Julius' Liebesgedenken – „Verklärt und einzig glänzt der hohen Unbekannten reines Bild am blauen Himmel Deiner reinen Seele" – folgt unmittelbar Julius' Anrufung der ewigen Sehnsucht:

„O ew'ge Sehnsucht! – Doch endlich wird des Tages fruchtlos Sehnen, eitles Blenden sinken und erlöschen, und eine große Liebesnacht sich ewig ruhig fühlen."[192]

Die „ew'ge Sehnsucht" könnte sich auf die „hohe[] Unbekannte" beziehen, die frühere Geliebte; angesprochen ist aber eher die Sehnsucht als „ew'ge" Progres-

---

190 *KA V*, S. 79 f. In den Entwürfen zur Fortsetzung der *Lucinde* tritt Guido, Lucindes früherer Geliebter, wieder auf. Es findet sich bei den Entwürfen ein Text mit dem Titel „Guidos Tod"; *KA V*, S. 86-88. Vgl. dazu Hans Eichners Einleitung zu *Lucinde* in *KA V*, S. LXI f.

191 Im Kapitel „Zweiter Brief", *KA V*, S. 68-71.

192 *KA V*, S. 80.

00041672

sion selbst, sicher aber nicht mehr einfach Lucinde. Die Rede von der „große[n] Liebesnacht", die sich „ewig ruhig fühlen" wird, führt zurück auf Julius' Bestimmung der „Ruhe".

> „Ja die Ruhe ist nur das, wenn unser Geist durch nichts gestört wird, sich zu sehnen und zu suchen, wo er nichts Höheres finden kann als die eigne Sehnsucht."[193]

Die „Ruhe" am Ende aller Tage ist der reine Zustand der „Sehnsucht", nicht ihrer Erfüllung. Hier ist das Unendliche vollends als unerreichbar gedacht[194], im Gegensatz zur Behauptung der vollendeten Liebe Lucindes und Julius', in der das Unendliche selbst anwesend sei. Diese Liebe wird im Sinn der poetisch-sentimentalen Progression, der „Sehnsucht", ironisch relativiert. Allerdings kann die „Sehnsucht" in dieser Konzeption nicht einfach der Wunsch sein, über die Geliebte hinauszugelangen; vielmehr muß sie den Wunsch bedeuten, die Geliebte so sehr zu lieben, daß aus diesem Lieben die Sehnsucht nach dem Abwesenden in der anwesenden Geliebten und damit nach dem Unendlichen wach werde: durch die Liebe zur Geliebten hindurch, nicht an ihrer Stelle. Die Liebe zur Geliebten muß so vollendet sein, daß sie diese zu transzendieren beginnt. Ohne die Liebe zu Lucinde, ohne die lokale Liebe, die die Liebesprogression hemmt, existiert diese Progression nicht. Darin liegt in Schlegels poetischem Liebeskonzept die ebenso progressive wie digressive Relevanz des Einzelnen: der einzelnen Liebe wie des einzelnen Texts.

„Mimik", „Sentimentalität" und die „Fantastik" der Ironie sind die Begriffe, die die Bedingungen der Progression der romantischen Universalpoesie benennen.[195] Zugleich benennen sie aber das Digressive innerhalb dieser poetischen Konzeption. Das Verharren in der „Mimik", im Einzeltext, bedeutet ein Innehalten der universalpoetischen Progression; der einzelne Text steht als lokale Einheit in einem digressiven Verhältnis zur Universalpoesie, zu deren Progression er doch beitragen soll. Andererseits ist eine Progression über den Einzeltext hinaus so, daß der Einzeltext faktisch auf die Universalpoesie hin verlassen würde, nicht zu denken. Für die Universalpoesie ist das sentimental-ironische Weiterverweisen auf die universale romantische Textlichkeit unabdingbar, aber dieses Weiterverweisen braucht das, von dem aus es weiterverweisen kann: das Lokale, den Einzeltext. Außerhalb seiner gibt es weder textliche Bewegung noch Richtung. Die Bewegung auf das Universale hin bleibt so lange in Gang, wie sie die Bewegung eines einzelnen Texts ist. Außerhalb des Texts befindet sich nichts außer der bloßen Behauptung und Forderung einer Universalpoesie.

Aus diesem Gesichtspunkt kommt die Feier der Liebesehe als des Erreichthabens der vollendeten Liebe in *Lucinde* – samt der begrifflichen Spannung dieser

---

193 *KA V*, S. 78.

194 Eichner, *Friedrich Schlegel*, a. a. O., S. 88, deutet den Tod umgekehrt als „[...] eternal night that would render their [the lovers', A. H.] union more perfect". Der ersehnte Tod erlöst aber, wie die genaue Lektüre der Passage zeigt, eher von der Nichterfüllung, als daß er ihre Überwindung bedeutete.

195 *Fragmente zur Litteratur und Poesie*, Frg. V/739; *KA XVI*, S. 148.

041672

Feier – zu ihrem Recht. Die Feier der Liebesehe behauptet für die Liebe, was hier für die Poesie gilt: daß das Unendliche sich nur in einem bestehenden Endlichen anzeige, nicht im Verlassen seiner; daß das Endliche die Bedingung der Möglichkeit des Erscheinens des Unendlichen im Hinweis auf es sei. In diesem Sinn ist die Vollendetheit der Liebe oder des Texts ebenso als Freisetzung des Unendlichen wie als Gefängnis zu denken, das den Progreß auf dieses hin im Endlichen behält.

In einer denkbaren Fülle romantischer Texte vermöchten diese aufeinander – und damit auf das jeweilige progressive Weiterverweisen – zu verweisen, aber jeder einzelne Verweis wäre stets der Verweis eines einzelnen Texts. Die Universalpoesie kommt nicht über den einzelnen Text hinaus, die Progression vollzieht sich innerhalb des Texts oder im Hinweis auf einen anderen Text, der seinerseits auf andere Texte und, prospektiv, auf die Universalpoesie weiterverweist. Die „Mimik" des Einzeltexts erweist sich damit als notwendiges Element der Universalpoesie, als nicht zu übergehende und nicht zu verlassende lokale Endlichkeit, die den Blick auf das Universale, das es nicht ist, überhaupt erst ermöglicht. Das Universale existiert in einem je lokalen Hinzeigen auf es. Das Zeigen ist, je, das Zeigen einer „Mimik", einer lokalen Gegenständlichkeit. Angesichts der Notwendigkeit des Verharrens des Einzeltexts als Bedingung seines Über-sich-hinaus-und-von-sich-weg-Verweisens erhält Schlegels Poetik der Universalpoesie einen quantitativen Aspekt: Alle Texte sollen romantisch werden, oder alle Texte sollen als romantisch deklariert werden, wie dies in *Athenäums*-Fragment 116 geschieht; alle Einzeltexte zusammen sollen das je lokale Hinweisen auf das Universale verdichten, die Lücke zwischen dem Lokalen und dem Unendlichen, die sie nicht zu schließen vermögen, doch immerhin verengen.

In der Notwendigkeit des Einzeltexts, der die Unerreichbarkeit der Universalpoesie bedeutet und diese in die Progression auf sie hin verlegt, liegt die eigentliche Digression, die das Konzept der progressiven Universalpoesie durchzieht. Das Postulat vom ewigen „Werden"[196] der romantischen Universalpoesie setzt mit dem Unendlichen die Differenz zum Endlichen und impliziert die Forderung der Progression vom einen auf das andere hin – zugleich aber die Digression des Einzelnen vom Unendlichen der universalen romantischen Textlichkeit. Die Digression innerhalb der Schlegelschen Poetik liegt in der Insistenz der „Mimik"; ihre theoretische und poetologische Bestimmung ist nun näher in den Blick zu nehmen.

Die Insistenz der „Mimik"

Eine Bemerkung vorweg: Die Lektüre der *Lucinde* sah sich recht weit in die konkrete Gegenständlichkeit eines poetisch-poetologischen Texts hineingeführt. Demgegenüber konzentriert sich der nun folgende Abschnitt, stets im Hinblick

---

[196] *Ath.*-Frg. 116; *KA II*, S. 183.

00041672

auf die Textlichkeit des romantischen Texts und sein Verhältnis zur progressiven Universalpoesie, vorwiegend auf die Erhellung begrifflicher Strukturen und Implikationen. Diese Konzentration wird ebenso den Stil der Untersuchung prägen wie ihrer Lektüre eine Haltung abverlangen, die sich der genauen Begriffsentfaltung nicht verschließt.

Die Frage nach dem Verhältnis des einzelnen Texts zur Universalpoesie innerhalb von Schlegels Poetik hat zur Feststellung geführt, daß die beiden Textbereiche, der lokale und der universale, durch „Ironie“ und „Sentimentalität“ miteinander verknüpft sind. „Sentimentalität“ und „Liebe“ erscheinen bei Schlegel als Namen einerseits menschlicher, andererseits kosmischer Affinität überhaupt. Das problematische Verhältnis zwischen lokaler menschlicher Liebe und „Liebe“ als allgemeinem, kosmischem Affinitätsprinzip, durch die Ironie in progressiv-digressive Bewegung versetzt, hat sich an *Lucinde* aufzeigen lassen. Dieses Verhältnis ist im einzelnen poetischen Text gestaltet, der als romantischer in progressiv-digressivem Verhältnis zur Universalpoesie steht. Indem der einzelne Text, durch Ironie und Sentimentalität auf die Universalpoeise hin ausgerichtet, in sich ironisch bestimmt ist, erweist sich auch das Verhältnis zwischen Einzeltext und Universalpoesie, da es nicht nur progressiv, sondern zugleich auch digressiv ist, als ein ironisches.

Es entsteht im Schlegelschen romantischen Text, verstanden als „Igel“-Fragment[197], als vollständiger Text, der dennoch als Fragment der umfassenden textlichen Einheit der Universalpoesie dieser angehören soll, ein ironisches Verhältnis zwischen lokaler Ganzheit und poetischer Unendlichkeit, so, daß das eine nicht das andere ersetzt, sondern daß beide gegeneinander stehen und einander die Absolutheit nehmen. In Bezug auf den Einzeltext – wie, in *Lucinde*, auf die Liebesehe – bedeutet die Relation auf das Absolute des Unendlichen, das die vollendete Universalpoesie wäre[198], daß die lokale Ganzheit ihre Geschlossenheit aufgibt. In Bezug auf die Universalpoesie bedeutet die Relation zum Einzeltext, daß die Universalpoesie nicht absolut und universal, sondern nur in der Progression auf ihre eigene Universalität hin begriffen ist, die durch die Zurücknahme als absolute aufgeschoben wird. Ironie leistet also zum einen das Aufbrechen der Lokalität des Einzelnen und zum anderen den Aufschub des Absoluten der als vollendet gedachten Universalpoesie, und damit die Verknüpfung und die Bewegung zwischen beiden. Sie leistet dies erst, nachdem sie durch „Liebe“ oder „Sentimentalität“ richtungsbestimmt wird, das heißt: nachdem sie selbst nicht mehr universal ist. Das Instrument, welches das Absolute aufschiebt und damit den Weg des Einzelnen auf es hin öffnet, ist selbst nicht absolut.

Das ironisch relativierende Verhältnis zwischen dem Einzelnen und dem unendlichen Absoluten läßt sich als Aussage eines romantischen Texts verstehen.

---

[197] *Ath.*-Frg. 206; *KA II*, S. 197.

[198] Zur Gleichsetzung des Unendlichen mit dem Absoluten in Schlegels Poetik und Philosophie siehe Nivelle, *Frühromantische Dichtungstheorie*, a. a. O., S. 26-32.

041672

Die romantische Ironie ist damit aber wesentlich nicht am Ende; sie ist endlos; folglich wird nun diese Textaussage ihrerseits ironisiert, welche Ironisierung wiederum der Ironisierung ausgesetzt ist. Die Relativierung des Verhältnisses zwischen Einzelnem und Absolutem wird relativiert, und dann wird diese Relativierung der Relativierung relativiert, und so fort. Es vollzieht sich ein Prozeß der gleichzeitigen Aufhebung der Aussage und der Aufhebung der Aufhebung der Aussage. Die Aussage wird zugleich aufgehoben und reinstalliert.

Ironisch aufgehoben wird die absolute Trennung zwischen dem Einzelnen und dem Absoluten. Zugleich wird die Aufhebung der Trennung aufgehoben, d. h. die absolute Trennung wird wieder eingesetzt, und zugleich wird die Wiedereinsetzung wieder aufgehoben. Der Text und seine Lektüre befinden sich in einem Zustand der unhintergehbaren Unentschiedenheit. Diese Unentschiedenheit hält das Absolute für das Einzelne und das Einzelne für das Absolute nicht absolut offen, aber sie hält die Möglichkeit dieses Offenhaltens offen. Für das Einzelne bleibt so das Absolute stets im Blick als zugleich sich öffnendes und sich abwendendes, während für das Absolute das Einzelne sich zugleich als Ort, an dem sich das Absolute im Relativen manifestieren könnte, anbietet und verweigert. Das Absolute manifestiert sich nicht absolut: Es manifestiert sich als zugleich sich öffnendes und sich abwendendes, also in der Bewegung der gleichzeitigen Öffnung und Abwendung, die seine Spur ist; und es tut dies in einem Endlichen, das diese Manifestation zugleich zuläßt und verhindert. Diese Unentschiedenheit zwischen Zugänglichkeit und Unzugänglichkeit, zwischen Manifestation und Nichtmanifestation, vollzieht sich auf der Rezeptionsseite als Unentschiedenheit zwischen Wahrnehmung und Nichtwahrnehmung der Verbindung und Bewegung zwischen Einzelnem und Absolutem; der Name für diese Unentschiedenheit heißt „Ahnung“ oder „Sehnsucht“. Die Unentschiedenheit ist eine permanente Digression sowohl vom Einzeltext wie vom Absoluten – und die einzige Art, wie ihr Verhältnis sichtbar – und dann auch progressiv – zu werden vermag.

Das eigentliche Anliegen der Poetik Schlegels ist die Universalpoesie und die Progression auf sie hin. Die Progression kommt aber vom Einzeltext nicht los. Wenn der Aufschub des Absoluten die einzige Weise ist, wie es wahrnehmbar wird, nämlich im Hinweis auf es, bleibt unabdingbar der einzelne Text da, in dessen Öffnung auf das Absolute hin sich der Hinweis auf es vollzieht. Es gibt keine Bewegung auf das Absolute hin, die das endliche, lokale Einzelne verlassen würde; dieses als das einzige, worin sich die Bewegung zum Absoluten hin dokumentiert, bleibt unverlaßbar. Der einzelne Text weist auf das Unendliche hin, aber er weist stets auch darauf hin, daß er es ist, der den Hinweis auf das Unendliche leistet, und daß ohne ihn dieser Hinweis nicht existiert. Zugleich weist er darauf hin, daß er als lokaler den Hinweis nicht nur ermöglicht, sondern auch das Erreichen des Unendlichen verhindert; er verkörpert auch das Nichterreichen des Absoluten der Universalpoesie, auf das er hinweist und hinführt. Der Einzeltext verhält sich zur Universalpoesie zugleich progressiv und regressiv; mit letzterem

00041672

Verhalten erweist er sich als die permanente Digression von dem, woraufhin er eine Progression überhaupt erlaubt.

In diesem lokalen Verharren und Präsentbleiben liegt die Insistenz der „Mimik" des Einzeltexts, seiner Gegenständlichkeit und Individualität. Sie gehört als notwendige Bedingung zur Konstruktion des Begriffs der romantischen Universalpoesie. Das heißt, daß der Aufschub der Universalpoesie, ihre Reduktion auf die Progression des Einzeltexts auf sie hin, zu ihrer Theorie gehört. Die Theorie erzeugt ihre eigene Digression, indem sie das Konzept der Progression entwirft.

Das Konstruktionsmoment der Insistenz des Einzelnen, Individuellen, findet sich in der Einleitung zum *Gespräch über die Poesie* thematisiert. Dort wird die Insistenz des Individuellen nicht nur in der Thematik der Dichtung, sondern zugleich in jener der Dichterinnen und Dichter und ihres Zusammenwirkens reflektiert, also wiederum in jenem Bereich, der allgemein mit „Liebe", konkret aber, in diesem Fall, mit „Sympoesie"[199], dem gemeinsamen Umgang mit Poesie, bezeichnet wird. Die Einleitung zum *Gespräch über Poesie* stellt ein doppeltes Postulat auf: daß der einzelne poetisierende Mensch sich anderen poetisch geneigten Menschen zuwenden möge, und daß der einzelne poetische Text auf andere poetische Texte zu beziehen sei.

> „Alle Gemüter, die sie lieben, befreundet und verbindet Poesie mit unauflöslichen Banden. Mögen sie sonst im eignen Leben das Verschiedenste suchen, einer gänzlich verachten, was der andre am heiligsten hält, sich verkennen, nicht vernehmen, ewig fremd bleiben; in dieser Region sind sie dennoch durch höhere Zauberkraft einig und in Frieden. Jede Muse sucht und findet die andre, und alle Ströme der Poesie fließen in das allgemeine große Meer."[200]

Die Zuwendung der poetisierenden Menschen zueinander steht im Zeichen der umfassenden, als Grundkraft der Natur – der allgemeinen wie der menschlichen – verstandenen „Liebe"; die Ausrichtung der poetischen Texte aufeinander steht im Zeichen einer umfassenden „Welt der Poesie"[201], der „höchsten" Poesie, die „[...] überhaupt auf der Erde möglich ist[...]"[202] und die als unbegrenzt und „unermeßlich" gilt. Die beiden Zuwendungsbewegungen gehören zusammen; sie weisen dem einzelnen Poetisierenden den Weg zur Poesie.

> „Die Ansicht eines jeden von ihr ist wahr und gut, insofern sie selbst Poesie ist. Da nun aber seine Poesie, eben weil es die seine ist, beschränkt sein muß, so kann auch seine Ansicht der Poesie nicht anders als beschränkt sein. Dieses kann der Geist nicht ertragen, ohne Zweifel weil er, ohne es zu wissen, es dennoch weiß, daß kein Mensch schlechthin nur ein Mensch ist, sondern zugleich auch die ganze Menschheit wirklich und in Wahrheit sein kann und soll. Darum geht der Mensch, sicher sich selbst immer wieder zu finden, immer von neuem aus sich heraus, um die Ergänzung seines

---

199 Vgl. *Lyc.*-Frg. 112; *KA II*, S. 161 und *Ath.*-Frg. 125; *KA II*, S. 185.
200 *KA II*, S. 284.
201 *KA II*, S. 285.
202 *KA II*, S. 286.

041672

> innersten Wesens in der Tiefe eines fremden zu suchen und zu finden. Das Spiel der Mitteilung und der Annäherung ist das Geschäft und die Kraft des Lebens, absolute Vollendung ist nur im Tode."[203]

Die „Ansicht der Poesie" soll selbst den Status der Poesie haben; an ihr zeigt sich der Doppelblick von Poesie und Poetik; „Ansicht" kann, als poetische, nicht nur poetologisches Wissen, sondern muß auch poetische Praxis meinen. In beiden Hinsichten führt der Gang „aus sich heraus" auch zu anderen poetischen Texten; dies wird deutlich, wo die Funktion der Kritik beschrieben wird.

> „Aber lehren soll ihn die hohe Wissenschaft echter Kritik, wie er sich selbst bilden muß in sich selbst, und vor allem soll sie ihn lehren, auch jede andre selbständige Gestalt der Poesie in ihrer klassischen Kraft und Fülle zu fassen, daß die Blüte und der Kern fremder Geister Nahrung und Same werde für seine eigne Fantasie."[204]

Da der Mensch „die ganze Menschheit" immer schon in sich „sein kann und soll", kann er in die „Tiefe" anderer Menschen – gleichsam in andere „Region[en]" der „Menschheit" – steigen in der Gewißheit, „sich selbst immer wieder zu finden". Jeder trägt „seine eigne Poesie in sich"[205] und zugleich, indem er die „Menschheit" in sich hat, eine Perspektive auf die Weiterung seiner Poesie zur „höchsten [...] die auf der Erde möglich ist"; deshalb bedeutet die Suche nach der poetischen „Ergänzung" in der „Tiefe" anderer einen Prozeß und Progreß auf dieses Höchste der Poesie hin. Daß dieser Prozeß als poetische Selbstbildung aufgenommen werde, ist das eigentliche Postulat der Einleitung zum *Gespräch über die Poesie*.

> „Darum darf es auch dem Dichter nicht genügen, den Ausdruck seiner eigentümlichen Poesie, wie sie ihm angeboren und angebildet wurde, in bleibenden Werken zu hinterlassen. Er muß streben, seine Poesie und seine Ansicht der Poesie ewig zu erweitern, und sie der höchsten zu nähern die überhaupt auf der Erde möglich ist; dadurch daß er seinen Teil an das große Ganze auf die bestimmteste Weise anzuschließen strebt: denn die tötende Verallgemeinerung wirkt gerade das Gegenteil."[206]

Wenn der Anschluß an das poetische „große Ganze" nicht als „Verallgemeinerung" geschehen soll, sondern als Bewahrung des Eigenen in der Öffnung auf das Ganze, muß das Eigene, während es bewahrt wird, sich verändern; die „ewig[e]" Erweiterung der eigenen „Poesie und Ansicht der Poesie" und deren Annäherung an das Höchste der Poesie muß am Eigenen sichtbar werden. Auf der Ebene des poetischen Texts bedeutet die Bewahrung des Eigenen die Erhaltung der Individualität des einzelnen Texts vor dem „große[n] Ganzen" der „höchsten" Poesie. Der einzelne Text soll nicht in der universalen romantischen Textlichkeit aufgehen, sondern in Differenz zu ihr auf sie hinweisen. In dieser Bestimmung zeigt sich ein Beharren auf dem Einzeltext, das angesichts der Rede vom anzustreben-

---

203 *KA II*, S. 286.
204 *KA II*, S. 284.
205 *KA II*, S. 284.
206 *KA II*, S. 286.

00041672

den Höchsten der Universalpoesie auf den ersten Blick keineswegs selbstverständlich ist. Die Bestimmung wird aber bedeutsam, wenn die Bedingung des Anschlusses an das poetische „große Ganze" der Universalpoesie genannt wird.

> „Er [der Dichter, A. H.] kann es, wenn er den Mittelpunkt gefunden hat, durch Mitteilung mit denen, die ihn gleichfalls von einer andern Seite auf eine andre Weise gefunden haben. Die Liebe bedarf der Gegenliebe. Ja für den wahren Dichter kann selbst das Verkehr mit denen, die nur auf der bunten Oberfläche spielen, heilsam und lehrreich sein. Er ist ganz geselliges Wesen."[207]

„Liebe" tritt in der Einleitung zum *Gespräch über die Poesie* als theoretischer Begriff recht unvermittelt auf. Zu Anfang der Einleitung war davon die Rede, daß jeder Mensch seine eigene Poesie habe, wie er seine eigene „Natur" und seine eigene „Liebe" habe.[208] Auch hier erscheint „Liebe" als individuelle, auf „Gegenliebe" orientierte Qualität. Eine explizite begriffliche Bestimmung erfährt sie im Text nicht. Sie entspricht aber augenscheinlich dem weiter oben in der Einleitung zum *Gespräch* genannten Wunsch des Menschen, „[...] die Ergänzung seines innersten Wesens in der Tiefe eines fremden zu suchen und zu finden"[209]; dabei erweitert die „Annäherung" an das Umfassende der „Menschheit" den Begriff der Liebe auf weiteste Dimensionen.[210] Wenn „Liebe", im Aspekt der Poesie, „Gegenliebe" findet, kann der Dichter den „Mittelpunkt" finden, von dem aus er Anschluß an das poetische „große Ganze" gewinnt. Was heißt aber „Mittelpunkt"?

„Mittelpunkt" ist eine Raummetapher wie die „Tiefe" des eigenen oder eines fremden Wesens oder wie das Höchste der „höchsten" Poesie. Welche Mitte bezeichnet „Mittelpunkt"? Sie kann nicht identisch sein mit dem Höchsten der Poesie, da die „Annäherung" an dieses das Gefundenhaben des „Mittelpunkts" schon voraussetzt. Eher bezeichnet „Mittelpunkt" die Mitte zwischen der je eigenen „Tiefe" und dem Höchsten der Poesie, den Verknüpfungspunkt zwischen der je eigenen Poesie, die, als Bedingung der Annäherung und Verwirklichung der „höchsten" Poesie, individuell sein muß, und der „höchsten" Poesie selbst, die, als „höchste", keine individuelle sein kann. Dieser Punkt ist, im Horizont der „Sympoesie"[211], der das *Gespräch über die Poesie* bestimmt, in der „Mitteilung" zu finden, nämlich darin, daß die eigene Poesie im Aspekt der Universalpoesie mit anderen eigenen Poesien in Verbindung gebracht wird. Der „Mittelpunkt" der Poesie liegt also nicht im Kern der „höchsten" Poesie. Von diesem „Kern" ist in der Ankündigung des nachfolgenden Gesprächs die Rede:

> „So das gegenwärtige [Gespräch, A. H.], welches ganz verschiedene Ansichten gegeneinander stellen soll, deren jede aus ihrem Standpunkte den unendlichen Geist der

---

207 *KA II*, S. 286.
208 *KA II*, S. 284.
209 *KA II*, S. 286.
210 Analog zu den Bestimmungen von „Liebe" andernorts. Vgl. den Abschnitt „Ironie und Sentimentalität" und jenen zu *Lucinde*.
211 Vgl. *Lyc.*-Frg. 112; *KA II*, S. 161 und *Ath.*-Frg. 125; *KA II*, S. 185.

041672

> Poesie in einem neuen Lichte zeigen kann, und die alle mehr oder minder bald von dieser bald von jener Seite in den eigentlichen Kern zu dringen streben."[212]

Der „Kern" scheint schwer lokalisierbar. Dem „unendlichen Geist der Poesie" ist, als unendlichem, ein „Kern" schwerlich zuschreibbar; diese Metapher, die einen endlichen Raum voraussetzt, steht in deutlicher Spannung zur genannten Unendlichkeit des „Geist[es] der Poesie". Dennoch ist „Kern" hier auf den „unendlichen Geist der Poesie" und damit auf die „höchste[]" Poesie bezogen; daß eine metaphorische Spannung entsteht, weist auf die Schwierigkeit hin, das Unendliche der Universalpoesie mit dem einzelnen poetischen Text zu vermitteln. Als Name für den Ort dieser Vermittlung hat sich, in der Einleitung zum *Gespräch über die Poesie*, „Mittelpunkt" herausgestellt. Der „Mittelpunkt" der Poesie zeigt sich nicht als das ‚reine' Zentrum der „höchsten" Poesie, sondern als eine Relation: die Vermittlung des je Eigenen mit dem Allgemeinen. Das hypothetische ‚reine' Höchste ist je aufgeschoben; es wäre ohne das Eigene des individuellen poetischen Texts leer; das Eigene aber findet, indem es über sich hinausweist und hinausstrebt, seine Erfüllung im „Mittelpunkt", der nicht die ‚reine' „höchste[]" Poesie ist, sondern der Verweis auf sie. Indem der individuelle Text diesen Verweis auf die „Universalpoesie" in sich aufnimmt, wird er „progressiv"[213].

Das ‚reine' Höchste wäre leer und abstrakt, als absolutes unzugänglich. Daß nur dieses abstrakte Höchste sei, ein leerer Vollzug, wird aufgeschoben, indem die Individualität des poetischen Texts bestehen bleibt. Das Höchste ist, wenn es in den poetisch-poetologischen Blick genommen wird, immer schon ‚nicht rein', also nicht mehr das Höchste, sondern eine Relation zu ihm, die Vorläufigkeit des Hinzeigens auf es. So wird romantische Poesie möglich als essentieller Mangel angesichts des Höchsten, der „Universalpoesie"; als Progression auf sie hin, die notwendig digressiv sein muß. Bestünde diese digressive Vorläufigkeit nicht, gäbe es die Universalpoesie nicht; sie besteht nur im Zustand des Aufgeschobenseins, und nur in diesem Zustand gibt es den romantischen poetischen Text, das heißt, den poetischen Text, der auf die Universalpoesie hin progrediert. Läge der „Mittelpunkt" der Poesie im „Kern" der „höchsten" Poesie, wäre diese je schon am Ende, je schon vollendet. Mit der Einleitung zum *Gespräch* gesagt: „[...] absolute Vollendung ist nur im Tode."[214] Statt vollendet zu sein, lebt die Poesie, weil der Einzeltext existiert und auf seiner Individualität insistiert.

Die Rede vom „Mittelpunkt" verknüpft die Insistenz der „Mimik"[215] des Einzeltexts mit seiner Öffnung zur Universalpoesie, verleiht dem Hinweis auf sie Konkretheit und schiebt sie auf. Die Insistenz der „Mimik", der Gegenständlichkeit und Individualität des einzelnen poetischen Texts im Horizont der Universalpoesie, wird bei Schlegel mehrfach reflektiert. Es läßt sich zeigen, daß sie in

---

212 *KA II*, S. 286.
213 *Ath.*-Frg. 116; *KA II*, S. 182.
214 *KA II*, S. 286.
215 *Fragmente zur Litteratur und Poesie*, Frg. V/739; *KA XVI*, S. 148.

00041672

Schlegels Reflexion die begriffliche Struktur des Absoluten als des schlechthin Unerreichbaren und zugleich des Zugangs zum Absoluten, also ineins des Zugangs zu seiner Unerreichbarkeit, prägt. Die Insistenz der „Mimik" als begriffliche Struktur wird im *Athenäums*-Fragment 121 sichtbar; dort wird ein poetologisch wesentlicher Begriff aus dem *Athenäums*-Fragment 116, der Begriff des „Ideals", auf dem Weg über die Begriffe der „Idee" und des „Faktums" erhellt. Dieses Fragment soll im folgenden erörtert werden; dabei läßt sich ein strenges, den Abstraktionsgrad der Erörterung vorübergehend erhöhendes Begriffsdenken nicht vermeiden; „Ideal" und „Idee" erweisen sich dabei als Begriffe, die eine Struktur benennen, nicht einen Gehalt.

Im *Athenäums*-Fragment 116 ist vom „Ideal" der romantischen Poesie die Rede und davon, daß „[...] nur eine divinatorische Kritik [...]"[216] es wagen dürfte, dieses „Ideal" charakterisieren zu wollen. Wenn einsichtig werden soll, wie das „Ideal" der romantischen Poesie beschaffen sei, wird es hilfreich sein zu klären, was der Begriff „Ideal" bedeute. Vom Begriff des „Ideals" ist im *Athenäums*-Fragment 121 die Rede: „Ein Ideal ist zugleich Idee und Faktum."[217] Das Fragment gibt zunächst eine Bestimmung – genau genommen: drei Bestimmungen – des Begriffs „Idee", bevor es ihn mit dem Begriff „Faktum" verknüpft.

> „Eine Idee ist ein bis zur Ironie vollendeter Begriff, eine absolute Synthesis absoluter Antithesen, der stete sich selbst erzeugende Wechsel zwei streitender Gedanken."[218]

Die drei Bestimmungen des Begriffs „Idee" lassen sich einzeln und in ihrem Verhältnis zueinander untersuchen. Was ist ein „bis zur Ironie vollendeter Begriff"? Ist ein Begriff vollendet, wenn er ironisch wird? Wird ein Begriff ironisch, wenn er sich vollendet? In der Vollendung des Begriffs umfaßt dieser alles, was in seinem Bereich liegt, also zuletzt auch das Verhältnis des Begriffs zu sich selbst. Wenn dieses eintritt, geschieht Ironie im Schlegelschen Sinn. Ein einfaches Beispiel kann die Wirkung dieses Selbstbezugs illustrieren: In seiner Vollendung müßte der Begriff „Freiheit", auf sich selbst angewandt, also in letzter Konsequenz seiner Anwendung, sich von sich selbst befreien, d. h. sich die „Freiheit" von sich selbst geben. Das ist die Ironisierung des Begriffs „Freiheit"; an dieser Stelle tritt er in die Bewegung der Selbstaufhebung. Er kann nicht zugleich „Freiheit" noch bedeuten und von ihr schon erfaßt sein; wenn er von dem erfaßt wird, was er sagt, wird er unlesbar. Als „bis zur Ironie" vollendeter Begriff ist „Idee" ein Begriff im Zustand seiner Aufhebung durch Selbstbezug; die eigentliche Vollendung verschwindet hinter der Unlesbarkeit des Begriffs, die sich vor sie schiebt. Ein „bis zur Ironie vollendeter" Begriff ist in diesem Sinn ein Begriff im Zustand des Aufschubs seiner Vollendung, noch genauer: im Zustand der ‚Vollendung' des Aufschubs seiner Vollendung. Vollendung verwandelt sich aus einem absoluten

---

216 *KA II*, S. 183.
217 *KA II*, S. 184.
218 *KA II*, S. 184.

041672

Zustand in eine Relation: jene zwischen dem In-der-Abwendung-gerade-noch-anwesend-Sein des absolut reflexiv werdenden Begriffs und dem sich in diesem ‚letzten Moment' anzeigenden absoluten Zustand. Das ist die „Ironie" der Vollendung. Würde sie nicht stattfinden, würde der Begriff in seiner Vollendung aufhören, dieser Begriff zu sein.

„Ironie" erscheint damit als Ermöglichung der Vollendung, des Absolutwerdens des Begriffs, durch den Aufschub seines Absolutwerdens. Das heißt: Vollendung „bis zur Ironie" ist nicht absolute Vollendung.[219] Diese erscheint nur prospektiv, in der reflexiven Abwendung vor ihr, aber das ist die einzige mögliche Weise ihres Erscheinens. Die Bestimmung von „Idee" spricht eben nicht von der Vollendung des Begriffs als einem absoluten Zustand, sondern vom „bis zur Ironie vollendete[n] Begriff"; bis zur Ironie, ließe sich jetzt sagen, und nicht weiter; das ist das Weiteste, was möglich ist; dort nämlich kommt die ‚eigentliche' Vollendung immerhin in den Blick. Erhalten bleibt damit der Begriff selbst, der auf seine Vollendung hin angelegt ist.

In der zweiten der drei Bestimmungen des Begriffs „Idee" wiederholt sich die Figur des Aufschubs des Absoluten. „Absolute Synthesis absoluter Antithesen" ist ein Begriff, der sich gegen seine eigene Widersprüchlichkeit behauptet und in dieser Doppelheit von Widerspruch und (Selbst-)Behauptung gelesen werden muß. Ist die „absolute Synthesis absoluter Antithesen" ein denkbarer Begriff? Lassen sich „absolute[] Antithesen" zur Synthese bringen? Es ließe sich behaupten, daß eine Synthesis absoluter Antithesen im Absoluten liegen muß; daß eine Synthese dann absolut ist, wenn sie sogar absolute Antithesen zu vereinigen vermag; daß gerade darin ihre Absolutheit liegt. Einwenden ließe sich aber, daß absolute Antithesen sich nicht synthetisieren lassen, sonst wären sie nicht absolut. Der Satz vom Widerspruch – zwei einander widersprechende Urteile können nicht zugleich wahr sein – kann nicht nur als Beispiel absoluter Antithetik gelten; er nennt das Muster absoluter Antithetik schlechthin. Wie lassen sich Urteil A und Urteil B synthetisieren, wenn gilt, daß A nicht zugleich mit B wahr sein kann? Lassen sie sich in eine „absolute Synthesis" bringen? Das ließe sich nur dann sagen, wenn „absolut" hieße: außerhalb des Bezugssystems, in dem sie Antithesen sind, ‚abgelöst' (*absolutus*) auch von diesem System, also außerhalb der Logik, die sie als absolute Antithesen denkt. „Absolut" heißt folglich: außerhalb des Denkbaren. Die absolute Synthesis absoluter Antithesen ist ein Begriff, der außerhalb des Denkbaren liegt, der deshalb auch nicht mehr mit Recht als Begriff bezeichnet werden kann. Aber dennoch: der Begriff weist in die Richtung, in der das, was er sagt, genauer: ankündigt, liegen würde; er weist in die Richtung des Undenk-

---

[219] Die in den *Athenäums*-Fragmenten mehrfach wiederkehrende Wendung „bis zur Ironie" (*Ath.*-Frg. 51, *Ath.*-Frg. 121, *Ath.*-Fr. 305; *KA II*, S. 172 f., S. 184 f., S. 217) wird kommentiert bei Strohschneider-Kohrs, *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, a. a. O., S. 39-42; „bis zur Ironie" meint auch hier die Unaufhörlichkeit und Unvollendbarkeit der progressiven Bewegung.

00041672

baren, dessen, was sich sogar zur Möglichkeit seines Gedachtwerdens absolut verhält.[220] Die „absolute Synthesis absoluter Antithesen" entzieht sich absolut jedem Zugang. Dennoch ist der Hinweis auf sie möglich geworden; sie zeichnet sich ab, ohne denkbar zu werden. Die „absolute Synthesis absoluter Antithesen" ist also nicht nur undenkbar und insofern ‚leer', sondern auch der Fluchtpunkt einer auf die absolute Einheit hinweisenden, immer aber bei ihr nicht ankommenden Denkbewegung, die selbst möglich und bedeutsam ist.[221]

Eine zweite Lektüre der Bestimmung „absolute Synthesis absoluter Antithesen" läßt die Struktur dieser Ankündigung des Absoluten deutlicher werden. Diese Lektüre geht davon aus, daß die Absolutheit des Widerspruchs zwischen den Antithesen unantastbar sei (daß also das Bezugsfeld der Logik nicht zu verlassen sei): Absolute Antithesen lassen sich nicht synthetisieren, sonst sind sie als Antithesen nicht absolut. Die Synthese absoluter Antithesen müßte bedeuten, daß in ihr, der Synthese, paradoxerweise das Absolute der Antithetik erhalten bleibt. Das kann aber nur geschehen, wenn als Synthese das gedacht wird, was die Antithesen gemeinsam haben: der absolute Widerspruch zueinander. In der Synthese absoluter Antithesen muß solcherart der Akt der Synthesis als Vollzug der gemeinsamen Bewegung des absoluten Widerspruchs gedacht werden. Nun gehört zur Definition von „Idee" im *Athenäums*-Fragment 121, daß diese Synthesis ihrerseits absolut sein soll. Dies bedeutet folgerichtig, daß die Bewegung des absoluten Widerspruchs als des Gemeinsamen der Antithesen ihrerseits absolut gesetzt wird. Absolut gesetzt wird damit die Unaufhörlichkeit dieser Bewegung, also die Gemeinsamkeit des Widerspruchs, also, paradoxerweise, die Nichtvereinigung der Antithesen selbst: ihre absolute Digressivität.

In der Bestimmung des Begriffs „Idee" wird der Vollzug des absoluten Widerspruchs eines Antithesenpaars als „Synthesis" deklariert; diese Synthesis wird absolut gesetzt. In der Absolutsetzung der Synthesis als des absoluten Widerspruchs eines Antithesenpaars liegt die „Ironie" der „Idee". Sie ist ständige Aufhebung und damit ständiger Aufschub. Was sie aufhebt und aufschiebt, wovon sie also ständig abweicht, ist die nicht erreichbare synthetische Einheit der Antithesen selbst. Das Nichterreichen dieser Einheit wird absolut gesetzt als Vollzug der „absoluten Synthesis"; der real bestehende Modus der Synthesis ist ihr eigener absoluter Aufschub. Der Aufschub, das heißt: der Erhalt der Widersprüchlichkeit oder Digressivität, ist die Weise, wie sich absolute Antithesen überhaupt zur Syn-

---

[220] Dies ist freilich falsch gesagt, weil jedes Sich-Verhalten eine Relation meint, während das Absolute gerade relationslos zu denken ist. Es ist falsch gesagt, aber mit Notwendigkeit falsch; im Hinblick auf das Undenkbare kann es kein ‚richtiges' Sagen geben.

[221] Vgl. Nivelle, *Frühromantische Dichtungstheorie*, a. a. O., S. 140: „Logische Unmöglichkeit und ontologische Notwendigkeit der gleichen Synthese sind Merkmale der Paradoxie [...]." Siehe zu diesem Problem, vor allem zu seinem Erscheinen bei Novalis, Winfried Menninghaus, *Unendliche Verdoppelung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*. Frankfurt a. M. 1987, S. 74-79.

041672

thesis verhalten können. Sie verhalten sich nicht *nicht* zur Synthesis; diese ist perspektivisch gegeben. Aber sie stehen in einem Prozeß des Aufschubs zu ihr; dieser ist absolut; er ist gleichsam die ‚Ersatzsynthesis' der Gemeinsamkeit des Widerspruchs, als solche aber einzig ‚real'. Diese Synthesis ist nicht insofern „absolut", als sie die Antithesen absolut vereinigt, sondern insofern, als sie deren digressiven Widerspruch verabsolutiert, also die Vereinigung der Antithesen ironischerweise gerade absolut nicht stattfinden läßt. Die absolute Synthesis im Sinn der Absolutsetzung des Widerspruchs, also im Sinn des Aufschubs der Vereinigung der Antithesen, könnte ‚ironische Synthesis' heißen. Sie hält die Differenz zwischen den Antithesen absolut offen, aber sie tut dies im Aspekt ihrer absoluten Vereinigung, die sie aufschiebt, und damit im Hindeuten auf sie.

Auf diese Weise bleibt die „Idee", gemäß ihrer dritten Bestimmung im *Athenäums*-Fragment 121, „der stete sich selbst erzeugende Wechsel zwei streitender Gedanken": der Wechsel zwischen den Positionen der Digressivbeziehungen von These und Antithese, Antithetik und Synthese, Differenz und Einheit, Absolutem und Ironie, Vollendung und Aufschub. Die Kernbegriffe – „vollendet", „Synthesis" – werden dabei mehrdeutig, geraten in ein Mehrdeutigkeitsverhältnis; dieses ist am Werk im „stete[n] sich selbst erzeugende[n] Wechsel" der Begriffsbewegungen. Es eröffnet sich in der Unerreichbarkeit des undenkbaren Absoluten ein Raum der aus der absoluten Digressivität der Antithesen erfolgenden „stete[n]" Hindeutung auf dieses, der eigentlich „Idee" heißt. „Idee" ist also vor allem der Name für diesen Prozeß und seine Struktur, nicht der Name für einen bestimmten ideellen Gehalt.[222]

Von hier aus ist nun die Bestimmung des Begriffs „Ideal" im *Athenäums*-Fragment 121 zu erschließen: „Ein Ideal ist zugleich Idee und Faktum."[223] Zunächst kann dies besagen, daß im Ideal sowohl die allgemeine Idee wie die spezifische Tatsache präsent sein müssen; daß das Ideal das Faktum in die Perspektive der Idee stellt. In der Bestimmung von „Ideal" stehen die Begriffe „Idee" und „Faktum" aber nicht nur nebeneinander, sondern auch gegeneinander. Sie verhalten sich digressiv, nämlich antithetisch zu einander. Das „Faktum" bezeichnet ein schlicht Gegebenes[224], wobei seine Faktizität als ‚Gemachtheit' sich subjektiv verstehen läßt; damit ist „Faktum" auch beschreibbar als eine Setzung oder

---

222 Vgl. zu *Ath.*-Frg. 121 Allemann, *Ironie und Dichtung*, a. a. O., S. 65. Allemann nimmt keine Strukturanalyse des Begriffs „absolute Synthese absoluter Antithesen" vor, weist aber ebenfalls darauf hin, daß die Bestimmung „bis zur Ironie vollendet" nicht gleichbedeutend ist mit „absolute[r] Vollkommenheit" (S. 65). Wo indessen Allemann „absolute Vollkommenheit" positiv setzt, fällt für die vorliegende Begriffsanalyse diese Vollkommenheit mit der reflexiven Selbstauflösung des Begriffs zusammen; erst die Ergänzung der „Idee" durch das „Faktum" im „Ideal" weist die Selbstvernichtung des Begriffs zurück.

223 *KA II*, S. 184.

224 Vgl. *Zur Philologie II*, Frg. IV/53; *KA XVI*, S. 65. In diesem Fragment (zur Frage der „historischen Kritik") werden „gemein" und „faktisch" gleichgesetzt.

00041672

Thesis[225], über der sich eine Idee konstruieren läßt. Demgegenüber bezeichnet „Idee" zum einen nicht die Statik einer Tatsache, sondern die Dynamik eines Prozesses, und zum anderen weist die „Idee" eine komplexe Struktur von Widerspruch und Aufschub auf, während das „Faktum" die einfache Position einer Gegebenheit innehat. In dieser Position wird das „Faktum", als Thesis gedacht, zum einen Teil einer Antithetik, deren anderer Teil die „Idee" ist, die als Begriff ihrerseits das Antithetische thematisiert. Die Antithetik von „Faktum" und „Idee" bestimmt den Begriff des „Ideals"; es ist nun zu klären, auf welche Weise sie für den Begriff konstitutiv sei. Im philosphischen Denken sind Faktum und Idee, da verschiedenen Sphären angehörig, wohl als absolute Antithesen zu verstehen. Von diesem Verständnis aus müßte sich die Frage stellen, ob das „Ideal" die „absolute Synthesis" von „Idee" und „Faktum" sei, ob also das „Ideal" selbst die Struktur der „Idee" habe, nun aber einer „Idee", in deren Antithetik sich wiederum eine „Idee" befinde. Das würde bedeuten: Im „Ideal" kommt die Aufschubsstruktur der „Idee" mit der einfachen Gesetztheit des „Faktums" zur Synthesis, und zwar so, daß damit die „Idee" des „Ideals" absolut aufgeschoben wird. „Faktum" und „Idee" kommen nie zur absoluten Synthesis; vielmehr wird ihr Widerspruch absolut, aber eben im Aspekt der absoluten Synthesis, des „Ideals" der Vereinigung von „Idee" und „Faktum". Wie sieht die Konfrontation zwischen der „Idee" und dem „Faktum" innerhalb des „Ideals" aus?

Wenn „Idee" der Name für einen begrifflichen Prozeß und seine Struktur ist, kommt mit dem „Faktum" ein je Bestimmtes, lokal Gesetztes hinzu, das zur „Idee" eine Abweichung erzeugt und dabei in ein Verhältnis zu Struktur und Prozeß der „Idee" tritt. Das „Faktum" gerät in die Perspektive der „Idee". Die „Idee" tritt ihrerseits in ein Verhältnis zum „Faktum"; sie erhält mit diesem Verhältnis eine Bindung, die ihre Aufschubbewegung tangiert. Als je bestimmtes bringt das „Faktum" das Moment der Individualität in den Begriff des „Ideals". Die allgemeine Struktur der „Idee" muß sich mit der Individualität einer spezifischen Gegebenheit vermitteln.

> „Haben die Ideale für den Denker nicht so viel Individualität wie die Götter des Altertums für den Künstler, so ist alle Beschäftigung mit Ideen nichts als ein langweiliges und mühsames Würfelspiel mit hohlen Formeln, oder ein nach Art der chinesischen Bonzen, hinbrütendes Anschauen seiner eignen Nase. Nichts ist kläglicher und verächtlicher als diese sentimentale Spekulation ohne Objekt."[226]

Dieses Plädoyer für Individualität, Lebendigkeit, Materialität, schließlich Inhaltlichkeit[227] oder „Mimik" innerhalb der „Ideale" verdeutlicht und verstärkt den Widerspruch zwischen „Faktum" und „Idee". Das Individuelle des „Faktums" – der spezifische Inhalt, der einzelne Text etc. – geht, unter dem Begriff des Ideals,

---

225 Zum Faktum als Setzung vgl. *Fragmente zu Litteratur und Poesie*, Frg. V/818; *KA XVI*, S. 155. Dort wird, innerhalb einer Bemerkung zur „absolut Romantischen" und zur „transc[endentale{n}]" Prosa, „faktisch" mit „thetisch" gleichgesetzt.

226 *KA II*, S. 184.

227 Mit dem klassischen poetologischen Begriff: die Fabel eines Texts.

041672

nicht im Problem der Aufschubsstruktur der „Idee" auf. Es ist antithetisch auf dieses Problem bezogen, verschwindet nicht in einer Synthese mit ihm. Vielmehr verhindert es, daß sich die Bewegung des absoluten Aufschubs der Synthese der absoluten Antithesen, also der Prozeß der „Idee", ohne weiteres vollzieht. Statt daß die „Idee" in diesem Prozeß aufgeht, bleibt sie durch ihre Relation zum „Faktum" einer Instanz außerhalb ihrer selbst verhaftet, bleibt also gewissermaßen lokal ‚da', außerhalb der bloßen Aufschubbewegung, außerhalb des Selbstbezugs „nach Art der chinesischen Bonzen", nämlich als „hinbrütendes Anschauen der eignen Nase". Die Individualität des „Faktums" bewirkt, daß der absolute Aufschub der Synthesis aufgeschoben wird; absolut aufgeschoben sogar, insofern „Ideal" bedingungslos als Relation von „Idee" und „Faktum" bestimmt ist. Im Ideal geschieht die Verhinderung des Hineinfallens der Idee in den absoluten, wesentlich leeren Vollzug des Aufschubs der Einheit der Antithesen. Der leere Vollzug des Aufschubs der Einheit unter Hindeutung auf sie – die „Idee" – wäre „[...] nichts als ein langweiliges und mühsames Würfelspiel mit hohlen Formeln [...]". Erst die „Individualität" des „Faktums" füllt die „hohlen Formeln" und gibt der „Spekulation" ein „Objekt". Das Ideal ist die Möglichkeit, „Idee" und „Faktum", Idee und Wirklichkeit, das Allgemeine und das Besondere zusammenzudenken. Das „Ideal" benennt die Unmöglichkeit der „Idee", zur Einheit zu gelangen, indem es, durch die digressive Präsenz des „Faktums", schon die Unmöglichkeit enthält, in jenen Prozeß der „Idee" ganz hineinzugelangen, der der einzige ist, der zu ihr führen könnte, der aber zugleich der Prozeß des Aufschubs ihrer Synthesis ist.

Das „Ideal" läßt, indem es den Aufschub der absoluten Einheit aufschiebt, diese gleichsam wieder näher rücken. Natürlich rückt sie nicht bis zu ihrer Verwirklichung vor, aber der Aufschub des Aufschubs der Synthesis eröffnet den Raum, in dem das „Faktum" der „Idee" nicht nur gegenübersteht, sondern in einen Prozeß der Annäherung an sie tritt. Es ist der Raum, in dem nicht nur, wie in der einfachen „Idee", aus der Digressivität der Antithesen heraus der Hinweis auf das unerreichbare undenkbare Absolute erfolgt, sondern, innerhalb seiner Unerreichbarkeit, auch auf die Möglichkeit der Annäherung, der Progression des „Faktums" auf es hin. Innerhalb der absoluten Digressivität zeigt sich damit jene Progressivität an, die sich im Konzept der „progressiven Universalpoesie" wiederfindet; sie arbeitet unendlich an der Minderung der Digressivität. Erst diese Doppelbewegung von Digression und Progression ist das eigentlich Romantische der Schlegelschen Poetik; die Digression gibt der Progression den Rahmen ihrer Bewegung. Die affirmative Haltung zu der Spannung, die in dem Verhältnis von Progression und Digression liegt, heißt, einmal mehr, „Sehnsucht".[228]

---

[228] Die Einführung des „Faktums" läßt sich als Einwand gegen die Preisgabe des Absoluten in seiner absoluten Entzogenheit verstehen, als Einwand gegen das, was Menninghaus, *Unendliche Verdoppelung*, a. a. O., S. 89, „Dekonstruktion eines Ersten" nennt (siehe die ganze Passage bei Menninghaus, a. a. O., S. 89-96). Das „Faktum" erscheint, poetologisch gesehen, als poetische Rettung des philosophisch durch seine Nichtpräsenz in der Reflexion in Frage gestellten Absoluten; von dieser Rettung ist bei Menninghaus nicht die Rede.

00041672

Erstaunlich an Schlegels Begriff des „Ideals“ ist, daß er, wie *Athenäums*-Fragment 412 zeigt, dieses als erreichbar vorstellt, im Gegensatz zur „Idee“, deren Absolutes nicht erreichbar ist; diese Unerreichbarkeit ist es ja, die im Ideal aufgeschoben wird.

> „Ideale die sich für unerreichbar halten, sind eben darum nicht Ideale, sondern mathematische Fantome des bloß mechanischen Denkens. Wer Sinn fürs Unendliche hat, und weiß was er damit will, sieht in ihm das Produkt sich ewig scheidender und mischender Kräfte, denkt sich seine Ideale wenigstens chemisch, und sagt, wenn er sich entschieden ausdrückt, lauter Widersprüche. [...]“[229]

Das Ideal ist erreicht, wenn ein Faktum mit einer Idee verknüpft ist und aus deren Gegensätzlichkeit am Faktum der Vorschein der „Einheit“ aufleuchtet, die die Idee nur aufschiebt, während die Verbindung von Idee und Faktum eine progressive Bewegung auf sie hin in Gang setzt. Wenn diese Bewegung stattfindet, vollzieht sich das Ideal; es ist also erreicht. Das Ideal ist kein vollendeter Zustand, sondern die Progression auf diesen hin, die sich in einer Vielheit von Antithesen vollzieht.

Auch noch die Rede davon, „Ideale“ seien nicht „unerreichbar“, hat Teil an der Eigenart dessen, der „Sinn fürs Unendliche“ hat: „lauter Widersprüche“ zu sagen. Auch die Erreichbarkeit des Ideals ist nicht widerspruchsfrei. Das Ideal kann nur so lange als erreicht gelten, wie die progressive Bewegung innerhalb der absoluten Digressivität anhält. Das heißt: das Ideal ist erreicht, solange sich das „Faktum“ im unendlichen Prozeß der Annäherung an die absolute Einheit befindet. Sofern die Annäherung geschieht, findet also im Begriff des „Ideals“ eine Veränderung statt; diese ist wesentlich für den Begriff, indem sie nämlich das Paradox etabliert, daß der Zustand des Erreichthabens des Ideals als unendlicher Prozeß zu denken ist. Solange dieser Prozeß anhält, ist das Ideal erreicht. Damit zeigt sich bereits wieder ein Problem an: wenn die progressive Bewegung innehält, sofern sich nämlich ein individuelles Faktum zu einem Ganzen verfestigt und erstarrt, ist die Erreichtheit des Ideals unterbrochen. Jedes Faktum ist zugleich notwendig für das Ideal und unterbricht dessen Erreichtsein, sofern es faktisch ist; aus diesem Grund kann die undenkbare absolute Einheit nicht selbst den Charakter eines umfassenden, aber begrenzten „Faktums“ haben.

Das „Faktum“ als individuelles und lokales erweist sich als der Ort, an dem, in der begrifflichen Struktur des Absoluten und des Zugangs zu ihm, sich das Absolute und Unendliche im Endlichen festmachen, lokalisieren kann, und zwar in der Weise des Hinweises auf es. So lange dieser Hinweis geschieht, geschieht das

---

229 *KA II*, S. 243. Vgl. *Philosophische Lehrjahre. Philosophische Fragmente. Erste Epoche. III.* Frg. III/4; *KA XVIII*, S. 123: „Wichtig ists, die mathematischen Fantome von Idealen immer zu unterscheiden. Ideale sind erreichbar, denn sie beruhen alle auf Synthesis und Widerspruch, Schweben, Schwanken. Mann kann sie freilich immer wieder synthetisieren; doch bleiben sie immer erreichbar.“ (zitiert als Anmerkung zu *Ath.*-Frg. 412 in *KA II*, S. 243).

041672

„Ideal". Darin liegt die Leistung der Insistenz des „Faktums" für die Annäherung an das Absolute.

Die hier allgemein dargelegte Struktur des „Ideals" läßt sich poetologisch als „Ideal"[230] der romantischen Universalpoesie verstehen. Im „Ideal" treten „Ironie" und „Liebe", die beiden kategorialen Bestimmungsbegriffe der Universalpoesie, zusammen. Während „Ironie" die Bewegung der „Idee" bezeichnet, wie sie aus *Athenäums*-Fragment 121 ersichtlich wird, nämlich die Bewegung des absoluten Aufschubs des Absoluten, benennt „Liebe" die Herstellung eines affinen Bezugs zwischen dem Absoluten und dem einzelnen, endlichen und lokalen „Faktum", also jenen – wiederum ironisch bewegten – Bezug, der die Ironie auf den Weg der progressiven Universalpoesie bringt.[231] Damit wird die Struktur des „Ideals" als Struktur des Verhältnisses von Einzeltext und Universalpoesie erkennbar. Der Einzeltext spielt im Begriff des „Ideals" der Universalpoesie als „Faktum" die Rolle des endlichen Ortes der „unendlichen Fülle"[232], der den Hinweis und die Progression auf die Universalpoesie hin ebenso ermöglicht, wie er die Nichterreichbarkeit und Nichtpräsenz dieser selbst bedeutet, also seine eigene Digressivität zur Anzeige bringt.[233] Das „Ideal" der Universalpoesie ist so lange erreicht, wie sich die progressiv-digressive Bewegung vollzieht, so lange also, wie der Einzeltext eine ‚romantische' Lektüre erzeugt und dieser ausgesetzt ist. Das „Ideal" der romantischen Universalpoesie ist ihre endlose Nichtvollendung; die gegenseitige Einschließlichkeit der poetischen Progression und der poetischen Digression. Die eine ist nicht ohne die andere.

---

230 *Ath.*-Frg. 116, *KA II*, S. 183.

231 Damit ist ein Verweisungsverhältnis des „lebendigen Zusammenhangs" bestimmt, aus dem keineswegs zwingend die „Negation eines Unbedingten" hervorgeht, wie dies bei Menninghaus, *Unendliche Verdoppelung*, a. a. O., S. 94, im Zusammenhang mit der Anwendung des Begriffs „Liebe" auf den Begriff der Reflexion behauptet wird. Bei allem Zusammenhang zwischen dem frühromantischen Denken und Positionen des Poststrukturalismus und Dekonstruktivismus, die Menninghaus in seiner umfassenden Reflexionsstudie herausarbeitet, erscheint doch die These, bereits die Frühromantik unternehme es, „[...] die ‚Metaphysik der Präsenz' in deren eigener Sprache zu dementieren" (S. 115), angesichts der universalpoetischen Harmonie- und Horizontbestimmung problematisch, auch wenn die frühromantische Vorbereitung dieses Dementis gewiß nicht zu übersehen ist (vgl. den nachfolgenden Abschnitt „Die ‚Szene' der poetischen Sprache" in der vorliegenden Studie).

232 *Fragmente zur Litteratur und Poesie*, Frg. V/409; *KA XVI*, S. 119.

233 Menninghaus, *Unendliche Verdoppelung*, a. a. O., S. 196-207, spricht von zwei „Spiegelreihen" (S. 197) und damit von Bewegungen der Reflexion: einer leeren (im Sinn der „Idee" von *Ath.*-Frg. 121, deren Struktur oben aufgewiesen wurde) und jener der „unendlichen Fülle" (im Sinn des „Ideals" von *Ath.*-Fgr. 121); letzterer ordnet er den Schlegelschen Begriff der „Parekbasis" zu, des Hinaustretens aus dem reinen Selbstbezug. In der hier versuchten Lektüre Schlegels hingegen ist gerade das Moment des Hinaustretens aus dem Selbstbezug zum „Faktum" hin ein Akt der „Liebe", des Verbindens des Endlichen und des Unendlichen. Wenn dieser Akt mit dem in den Kontext der Ironie gehörenden Begriff „Parekbasis" bezeichnet werden soll, muß der Aspekt der „Liebe" als Affinitätsbewegung mitgedacht werden.

00041672

Hier zeigt sich noch einmal das, was an der Poetik der Universalpoesie dieser entgegenläuft. Ihr entgegenlaufen kann nur, was ihrer Progression nicht entspricht. Das gilt zunächst für das, was darauf insistiert, lokal präsent zu bleiben: die „Mimik" des Einzeltexts, seine Individualität, die stets eine gegenständlich-strukturale ist, kondensiert in der Fabel des Texts. Das Konzept der Universalpoesie rückt die „Mimik" des Einzeltexts je in die Perspektive der universalen romantischen Textlichkeit, kann sie aber nicht in diese auflösen. Die Universalpoesie benötigt, was ihre Erfüllung verhindert.

Im Blick auf diese Bedürftigkeit ist an die zwiespältige Bestimmung der romantischen Universalpoesie zu erinnern. Einerseits nennt Schlegels Poetik spezifische Kriterien, die ein Text erfüllen muß, um als romantischer im Sinn der progressiven Universalpoesie gelten zu können: die Textbewegung der Ironie und die Richtung dieser Bewegung auf die Universalpoesie hin, die der Text durch Liebe erhält, durch den „sentimentalen Stoff", der der „fantastischen Form"[234] die „Tendenz"[235] der Progression auf das Universale hin verleiht. Andererseits vertritt Schlegels Poetik mehrfach das Postulat, grundsätzlich gehöre jeder Text zur romantischen Poesie; alles, was irgend „poetische" Qualitäten besitze, sei Teil des romantischen poetischen Universums. Diese kriterienlose Bestimmung der romantischen Poesie gibt sich deskriptiv, die kriteriengeleitete gibt sich programmatisch-normativ. Selbstverständlich ist die kriterienlose Bestimmung aber nicht deskriptiv; ihr Anspruch ist vielmehr totaler als jener der zweiten Bestimmung.

Zwischen der allgemeinsten, bedingungslosen und der kriteriengeleiteten Bestimmung der romantischen Poesie besteht eine Spannung, die sich in der Stellung des Einzeltexts zur Universalpoesie austrägt.[236] Die allgemeinste Bestimmung macht, als kriterienlose, ohne weiteres ihren totalisierenden poetologischen Anspruch deutlich, und zwar als Anspruch an die Rezeption: jeder Text erscheint als romantisch, wenn die Rezeption ihn in die romantische Perspektive zu stellen bereit ist. Die andere Bestimmung hingegen besagt, der romantische Text sei aufgrund bestimmter Bedingungen je erst herzustellen. Die eine Bestimmung sagt, wie romantische Poesie sei, und bestimmt dabei eigentlich, wie sie wahrzunehmen sei. Die andere Bestimmung sagt, wie romantische Poesie zu sein habe, und

---

234 *Brief über den Roman*; *KA II*, S. 333.

235 *Zur Poesie und Litteratur. II*, Frg. IX/90; *KA XVI*, S. 261.

236 Helmut Schanze hat darauf hingewiesen, daß schon Novalis die Aufhebung jeder kriteriengeleiteten durch die kriterienlose Definition der Universalpoesie vermerkt hat. „Novalis bemerkt die Selbstaufhebung der Definition bereits in seiner unmittelbar nach Erhalt der Druckbogen niedergeschriebenen ‚Kritik der Fragmente'. Zum letzten Satz des Athenäumsfragments 116 – ‚Die romantische Dichtart ist die einzige, die mehr als Art und gleichsam die Dichtkunst selbst ist: denn in einem gewissen Sinn ist oder soll alle Poesie romantisch sein' – notiert er, dieser Satz hebe im Grunde das ganze vorhergehende wieder auf." Helmut Schanze, *Romantik und Rhetorik. Rhetorische Komponenten der Literaturprogrammatik um 1800.* In: ders. (Hrsg.), *Rhetorik*, a. a. O., S. 126-144, dort S. 134.

041672

bestimmt dabei eigentlich, wie sie herzustellen sei. Die Spannung zwischen den beiden Bestimmungen läßt sich als Widerstreit zwischen einer rezeptionsästhetischen und einer produktionsästhetischen Perspektivierung beschreiben. Die kriterienlose Bestimmung ist zwar nicht explizit rezeptionsästhetisch orientiert, aber sie kommt ohne die Rezeptionsseite nicht aus: am ganzen Text muß eine Lektüre das Romantische, das Fragmentarische und so fort lesen wollen, sonst existiert es nicht. Die kriteriengeleitete Bestimmung hingegen ist nicht explizit produktionsästhetisch formuliert, aber sie verlangt ihre Verwirklichung in der Produktion spezifisch romantischer Texte.

Aus der Perspektive der kriteriengeleiteten Bestimmung läßt sich sagen, der anderen Bestimmung fehlten die Kriterien, die erforderlich sind, um einen Text begründet als romantischen qualifizieren zu können. Von der kriterienlosen Bestimmung aus hingegen erscheinen die Kriterien der anderen Bestimmung als überflüssig, weil ohnehin jeder Text zum romantischen Poesieuniversum gehört. In der Differenz zwischen den beiden Bestimmungen liegt der Ort, an dem das Verhältnis zwischen Universalpoesie und Einzeltext sich als nicht restlos bestimmt erweist. Es ist der Ort, an dem der poetisch-poetologische Zugriff der Universalpoesie auf den Einzeltext seiner selbst nicht ganz gewiß sein kann. Anders gesagt: es ist der Ort, an dem die Theorie der progressiven Universalpoesie eine Unschärfe aufweist, die deren Reichweite unklar werden läßt. Es gibt kein Entweder-Oder zwischen der kriterienlosen und der kriteriengeleiteten Bestimmung der romantischen Poesie; beide Bestimmungen sind postuliert; ihre digressive Gleichzeitigkeit ist es, die die extensive Unschärfe des Begriffs erzeugt. Diese Unschärfe muß sich, genau wie die Zugehörigkeit zur Universalpoesie, am Einzeltext ablesen lassen: an der Eigenart seiner „Mimik". Sie bezeichnet zunächst das bloße „Faktum" der Individualität des einzelnen Textes, seiner Inhaltlichkeit und Struktur. Als „Faktum" ermöglicht der Einzeltext die Progression auf die Universalpoesie hin, weicht aber von ihr ab, sofern er nicht aufhört, lokales „Faktum" zu sein. Darüber hinaus zeigt sich in der Spannung zwischen der kriterienlosen und der kriteriengeleiteten Bestimmung die Möglichkeit, daß Texte, die, einfach weil sie Texte sind, gemäß der einen Bestimmung kriterienlos zur romantischen Poesie gezählt werden, sich nicht neutral zu den Kriterien zu verhalten brauchen, die die andere Bestimmung dem romantischen Text abverlangt. Der einzelne Text kann, statt daß er eine ironische Bewegung und eine „sentimentale" Richtung dieser Bewegung aufweist – und so auf die Universalpoesie hin progrediert –, ohne diese Bewegung und ohne diese Richtung sein. Er kann aber auch, nachdem die Bewegung als bestimmte und deren Richtung ebenfalls als bestimmte festgelegt sind und damit Gegenbewegungen und Gegenrichtungen als bestimmte überhaupt erst ermöglichen, eine andere Bewegung als die ironische und eine andere Richtung als jene der „Liebe" aufweisen.

Wie die romantische Universalpoesie durch Affinität, Verbindung, „Liebe" im weitesten Sinn der Aufeinander-zu-Bewegung der Texte angestrebt werden soll, können auch, statt der harmonisch-verbindenden „Tendenz", Richtungen der Dis-

00041672

sonanz, des Dissens, der Differenz auftreten: Richtungen des Verweisens der Einzeltexte, die die Möglichkeit des „Ideals" der „Einheit" von vornherein ausschließen. Richtungslose Texte, Texte mit desintegrierender Verweisrichtung, Texte mit ‚schwarzer' Ironie: sie sind im Umkreis der Romantik zu finden, von Tiecks *William Lovell* über Klingers *Nachtwachen des Bonaventura* bis zu Büchners *Lenz*[237]; Texte, gegen die schon früh ein ‚Nihilismusverdacht' erhoben wurde.[238] Solche Texte laufen der Ordnung der romantischen Universalpoesie zuwider, so sehr, daß am Ende auch ihr eigenes Verhältnis zu dieser nicht mehr ohne weiteres als Verhältnis von Ordnung und Abweichung faßbar ist. Sie sind im Unschärfebereich der Theorie der Universalpoesie angesiedelt und verwischen in sich deren konzeptionelle Konturen. In diesem Sinn enthält die Theorie der Universalpoesie selbst die Möglichkeit des ‚Nihilismus', der ihr entgegenläuft; poetologisch gesehen: die Theorie enthält in der Kluft zwischen den beiden Bestimmungen der romantischen Poesie die Möglichkeit der Abweichung des Einzeltexts von der Universalpoesie, da die Abweichung auf derselben Voraussetzung beruht wie die Theorie selbst, insofern diese die kriteriengeleitete Bestimmung ebenso kriterienlos wie totalisierend überschreitet. Der Ort der digressiven Gegenläufigkeit ist, kraft seiner Insistenz, der Einzeltext.

Die „Scene" der poetischen Sprache

Schlegels Poetik der progressiven Universalpoesie präsentiert sich als eine Theorie des poetischen Texts. Sie zeigt sich nicht primär als Theorie der poetischen Sprache, sondern als romantische Texttheorie. Diese bestimmt nicht nur die Eigenart des einzelnen poetischen Texts, sondern auch das Zusammenwirken der poetischen Texte im Sinn des Konzepts der progressiven Universalpoesie. Die Eigenart des einzelnen Texts bestimmt sich aus der Rolle, die er im Konzept der Universalpoesie zu spielen hat. Mit Notwendigkeit ist dem einzelnen Text die Verweisung und progressive Sinnbewegung auf den Horizont der universalen romantischen Textlichkeit hin eingeschrieben; diese Verweisung und Sinnbewegung bleibt ihrerseits abhängig von der Lokalität und Individualität des Einzeltexts, der die Progression ebenso ermöglicht, wie er in Digression zu ihr steht.

Die Verweisungsqualität des romantischen Texts läßt diesen in seiner Ganzheit als figurales Phänomen erscheinen. Der Text als ganzer weist den Charakter eines

---

237 Von Lenz' Irrgang durchs Gebirge zu Anfang von Büchners Text bis zu dessen (vorläufigem) Schlußatz: „So lebte er hin ..." läßt sich Richtungslosigkeit als leitende thematische Bewegung der Erzählung verfolgen.

238 Vgl. Hans Eichner, *Friedrich Schlegel*, a. a. O., S. 44. Allemann, *Ironie und Dichtung*, a. a. O., spricht von den „nihilistischen Konsequenzen der Romantik" (S. 99), als deren „Vollzieher" (S. 100) Nietzsche erscheint. Zur Thematik insgesamt bei Allemann, *Ironie und Dichtung* vgl. S. 99-118.

041672

Zeichens auf, dessen Verweisungsstruktur durch das Konzept der Universalpoesie bestimmt ist und von ihr auch beherrscht wird; letzteres freilich mit jenem Anspruch, der in der Unschärfe zwischen der kriteriengeleiteten und der kriterienlosen Bestimmung der romantischen Poesie prekär wird, die im letzten Abschnitt aufgewiesen wurde. Das Zeichen, das der ganze Text ist, ist ein je spezifisches, hervorgehend aus der Individualität des Einzeltexts; aus seiner Spezifik erwächst seine spezifische Verweisungsstruktur und deren Richtung, die im Sinn der Universalpoesie eigens als „Liebe" und „Sentimentalität" definiert werden muß.

Die Spannung zwischen der Lokalität des poetischen Einzeltexts und seiner progressiven Verweisungsbewegung, zwischen Textindividualität und allgemeinem poetisch-textlichen Horizont ist nun, zum Schluß, als Bedingung der poetischen Sprache innerhalb von Schlegels poetologischen Konzepten zu erörtern. Dabei bedarf die Spannung zwischen der kriterienlosen und der kriteriengeleiteten Bestimmung von romantischer Poesie erneuter Aufmerksamkeit. Die poetische Sprache findet sich in Schlegels Poetik der Universalpoesie auffallend wenig bedacht; ebenso wenig hat sich die Schlegel-Forschung mit diesem Aspekt seiner Poetik explizit befaßt.[239]

Immerhin findet sich in Schlegels Fragmenten ein Grundsatz formuliert, der nicht nur seine eigene Poetik bestimmt, sondern spätere literaturtheoretische Positionen vorwegnimmt: der Grundsatz vom Primat des Buchstabens über den Geist.[240]

„Der Buchstabe ist d[er] wahre Zauberstab."[241]

---

239 Vgl. Behler, *German Romantic Literary Theory*, a. a. O., S. 263: „The early Romantic theory of language is still virtually unknown, since it has never been methodically investigated, or made the focus of concerted research." Was für die Sprachtheorie insgesamt gilt, gilt ebenso für die Theorie der poetischen Sprache. Behler diskutiert die Sprach- und Sprachursprungstheorien Fichtes, Herders und A. W. Schlegels und wechselt dann auf die Rezeptionsseite, wo er Friedrich Schlegels ironische Reflexionen über Interpretation in *Über die Unverständlichkeit* (KA II, S. 363-372) und Schleiermachers Hermeneutik erörtert (*German Romantic Literary Theory*, a. a. O., S. 263-282). Eine Untersuchung (oder auch nur eine Nennung des Problems) der poetisch-figuralen Sprache findet sich auch bei Behler nicht.

240 Vgl. Menninghaus, *Unendliche Verdoppelung*, a. a. O., S. 81-85. „Schlegel und Novalis dagegen erkannten eine durchaus *positive Unhintergehbarkeit* von Buchstabe und Darstellung als *Medium* und *Produktion*. Erst mit dieser zweiten Aufwertung [gemäß Menninghaus: nach der Anerkennung der Notwendigkeit der Darstellung für die Repräsentation der Begriffe bei Kant und Fichte, A. H.] ist der genuin ‚moderne' Begriff von (poetischer) Darstellung erreicht. Diese Zäsur, diese semiologische Wende in Philosophie und Literaturtheorie ist von den Namen Friedrich Schlegel und Novalis nicht zu trennen." (S. 84) Menninghaus folgert aus dem Primat des Buchstabens schon für die Frühromantiker eine Destruktion des Unendlichen; diese Folgerung erscheint für die Poetik der Universalpoesie, wenn man deren auf das Unendliche gehendes „Liebes"-Postulat bedenkt, problematisch.

241 *Philosophische Fragmente. Zweite Epoche. I.*, Frg. IV/846; *KA XVIII*, S. 265.

00041672

> „Man redet schon lange von einer Allmacht des Buchstabens, ohne recht zu wissen was man sagt. Es ist Zeit daß es Ernst damit werde, daß der Geist erwache und den verlornen Zauberstab wieder ergreife."[242]

Nicht der Buchstabe soll vom Geist belebt und verzaubert werden; der Geist bedarf vielmehr des Buchstabens, muß sich also seiner „Allmacht" anheimgeben, um mit seinem „Zauberstab" die Verwandlungen des Denkens, des Bedeutens und Sinnbildens zu vollziehen. Mit dem „Buchstaben", mit der Sprache als Primat des Denkens deutet sich bei Schlegel eine Aufwertung und Neubestimmung der Rhetorik an[243] – einer „materiale[n], enthusiastische[n] Rhetorik", die sowohl Poetik wie Philosophie „praktisch ... realisier[t]"[244].

> „Die Poesie ist eine unendliche Rhetorik und eine logische geistige Musik [...]"[245]

> „Die Idee der [r]Rhetorik ist d[as] *Absolute* [...]. – Die Idee der r[Rhetorik] ist d[as] Progreßive."[246]

Eine „materiale" Rhetorik, die sich im ‚Material' der Sprache vollzieht, als Poesie „unendlich[]" ist und im Sinn der „enthusiastische[n]" „Progreßion" auf das „Absolute" gerichtet ist, erscheint als der eigentliche, konstituierende Ort der progressiven Universalpoesie.

> „Das Constituiren viell.[eicht] die Idee der r[Rhetorik]."[247]

Was die Primärsetzung des „Buchstabens" im Sinn dieser nicht persuasiv, sondern am ‚Material' der Sprache orientierten Rhetorik für die poetische Sprache als Konstituens der progressiven Universalpoesie heißt, läßt sich im weiteren Horizont der Schlegelschen Poetik erschließen. Das abstrakt postulierte Primat des Buchstabens findet eine erste poetologische Klärung in einem Fragment, das in anderer Begrifflichkeit seinerseits die Sprache als das Wesentliche eines Texts bezeichnet. Diese Bestimmung bezieht sich nicht auf irgendeine beliebige literarische Gattung, sondern auf die Hauptgattung des Konzepts der progressiven Universalpoesie: den Roman. Wie zuvor mit „Parekbase" und „Mimik", findet sich hier mit „Scene" ein Begriff aus der Poetik des Dramas als Bild eingesetzt.

> „Die *Scene* eines guten Romans ist die *Sprache* worin er geschrieben wird; *Lokalitäten* die ganz individuell und eigentl[ich] Parekbasen sind, taugen durchaus nichts."[248]

Die Sprache des Romans als das Medium, in dem sich das Poetische vollzieht: das erscheint zum einen als theoretische Selbstverständlichkeit, zum andern gerät es ob der konzeptionellen Großentwürfe und Reflexionen zu der Entgrenzungsbe-

---

242 *Ideen*, Frg. 61; *KA II*, S. 262.
243 Vgl. Mennighaus, *Unendliche Verdoppelung*, a. a. O., S. 84 f.
244 *Ath.*-Frg. 137; *KA II*, S. 187.
245 *Philosophische Fragmente. Erste Epoche. III.*, Frg. III/232; *KA XVIII*, S. 141.
246 *Philosophische Fragmente. Zweite Epoche. I.*, Frg. IV/1462; *KA XVIII*, S. 314.
247 *Philosophische Fragmente. Zweite Epoche. I.* Frg. IV/1516; *KA XVIII*, S. 318.
248 *Fragmente zur Litteratur und Poesie*, Frg. V/407; *KA XVI*, S. 119.

041672

wegung der progressiven Universalpoesie leicht in Vergessenheit; und leicht kann auch übersehen werden, daß die poetische Sprache ihrerseits einer bestimmten Konzipierung bedarf, um der Theorie der progressiven Universalpoesie zu entsprechen und um poetische Texte gemäß deren Textverständnis verwirklichen zu können. Daß die poetische Sprache nicht im ornamental-instrumentellen Sinn der klassischen rhetorischen *elocutio*-Lehre verstanden werden kann, liegt auf der Hand; ebenso klar ist aber, daß die poetische Sprache ohne das Figurale, dem die Rhetorik seit jeher durch Instrumentalisierung und Kategorisierung beizukommen versucht hat, im romantischen Sinn nicht zu denken ist.[249]

Die Bestimmung der romantischen poetischen Sprache als Teil des Schlegelschen Poetik der progressiven Universalpoesie läßt sich von dem zitierten Fragment her erschließen, wenn es zu verwandten Fragmenten in Beziehung gesetzt wird. Dabei ist an die Grundeigenschaft der romantischen Poesie zu erinnern, die gemäß Schlegels Kriterien das Verhältnis zur Universalpoesie als ein progressives ermöglicht: die Eigenschaft der Ironie, die, vereint mit dem Kriterium der richtunggebenden „Liebe", die textliche Hindeutungs- und Annäherungsbewegung des Einzeltexts zur Universalpoesie vollzieht.

„Die Ironie ist eine permanente Parekbase."[250]

„Die Parekbase muß im F[antastischen] R[oman] permanent sein."[251]

Als „Scene" eines „guten Romans" nennt das weiter oben zitierte Fragment seine Sprache. Der romantische Text soll die Qualität der Ironie aufweisen, die ihm ein progressives Verhältnis zur Universalpoesie ermöglicht. Ironie aber, ehemals lediglich eine der rhetorisch-instrumentellen Figuren, wird bei Schlegel zur Grundbewegung der romantischen poetischen Sprache überhaupt. Damit läßt sich sagen, daß die „Scene" der poetischen Sprache durch Ironie bestimmt ist. Ironie wird nun als „permanente[] Parekbase" bestimmt, und ebendies, daß die Parekbase „permanent" zu sein habe, wird für den romantischen Roman gefordert. Die Digressionsfigur der Parekbase ist jedoch in der Poetik des Dramas nichts anderes als die Figur des Heraustretens aus der Szene. Auf diese Weise kommt das seinerseits ironische Paradox zustande, daß die „Scene" eines romantisch-progressiven Texts, nämlich seine Sprache als ironisch bestimmte, den Charakter der „permanente[n] Parekbase" aufweist, des permanenten Heraustretens aus der „Scene".

---

249 Vgl. Johannes G. Pankau, *Unendliche Rede. Zur Formulierung des Rhetorischen in der deutschen Romantik*. Oldenburg 1990, S. 22-30. Pankau zeichnet Schlegels Rezeption der klassischen Rhetorik und die Aufhebung ihres System- und Instrumentalitätscharakters in Schlegels Poetik nach, ohne aber das Heraustreten des Figuralen in dieser Anverwandlung zu betonen.

250 *Philosophische Fragmente. Erste Epoche. II.* [1796-1798], Frg. II/668; *KA XVIII*, S. 85.

251 *Fragmente zur Litteratur und Poesie*, Frg. V/463; *KA XVI*, S. 123.

00041672

Die „Scene" des Romans ist also die „permanente Parekbase" als Bewegung der poetischen Sprache. Die Szene ist die beständige Abweichung von der Szene. Vor dieser permanenten Bewegung erscheint jede individuelle „Lokalität[]", jede Bestimmtheit der jeweiligen Festlegung, schließlich wohl auch jeder *locus*, jeder Topos in seiner Singularität, seinerseits als Parekbase gegenüber der „permanenten Parekbase", die die „Scene" des Romans ist: als Heraustreten aus dem Heraustreten aus der Szene, als Verharren in einer lokalen Endlichkeit, in der der romantische Text sich nicht erfüllt. Die „Lokalitäten", auch die sprachlichen, die Topoi, sind insofern Abweichungen von der Abweichung, die die Parekbasis vollzieht, als sie auf ihrer Lokalität insistieren; sofern sie in die ironische Bewegung eintreten, hören sie auf, von der permanenten Parekbasis abzuweichen. Die Grundbewegung des romantischen Texts geschieht nicht in einer Handlungsstruktur, einer Organisation von „Lokalitäten", einer Figurenkonstellation, sondern in der poetischen Sprache als der Ermöglichung der romantischen Universalpoesie.

Wenn die „Scene" der poetischen Sprache sich als permanentes Heraustreten aus der „Scene" vollzieht, läßt sich diese kaum noch lokalisieren. Das Heraustreten aus der „Scene" als beständiges stellt die Gegenbewegung zur Insistenz des Lokalen dar; es ist die Bewegung des Nicht-Insistierens auf dem, was nicht lokal zu bleiben vermag. Zur Parekbase gehört zwar das, woraus sie heraustritt; im üblichen Fall ist das die Szene. Wenn aber die Parekbase als permanenter Prozeß gefaßt wird, ist das, woraus die Parekbase je heraustritt, die je vorhergehende Parekbase, der prekäre lokale Ort, an dem sich die Bewegung der jeweiligen Parekbase vergegenständlicht, bevor aus ihr wiederum eine Parekbase heraustritt. Die Vergegenständlichung der Bewegung der Parekbase bedeutet je eine „Lokalität[]", die aber nur als vorläufige und vorübergehende, gleichsam am Rand ihrer selbst, existiert, als Moment der Abweichungsbewegung der „permanente[n] Parekbase".

Die „permanente Parekbase" als Grundbewegung der romantischen poetischen Sprache zu verstehen heißt, einen ständigen Prozeß der Sinnverschiebung wahrzunehmen, des Heraustretens aus Bedeutungs- oder Sinneinheiten, des Abweichens von textlichen und sprachlichen Ordnungen. Es kann heißen, Erzählformationen in poetischer Sprache nicht nur zu bilden, sondern auch zu unterlaufen, Handlungsstrukturen aufzubrechen und dieses Aufbrechen wiederum aufzubrechen, Metaphern zu metaphorisieren und weiter zu metaphorisieren, kurz: das Figurale der Zeichenprozesse als Permanenz zu verstehen, den Gestus des Heraustretens, der Übertragung, der Abweichung als unaufhörliche Bewegung des Texts zu fassen.

Diese Digressionsbewegung trägt in Schlegels Poetik den Namen der Ironie. Dieser Name bezeichnet in wesentlicher Weise mehr als jede rhetorisch-instrumentelle Figur. Bisher wurde gesagt, Ironie sei die Grundbewegung der romantischen poetischen Sprache. Nun läßt sich die Bestimmung umgekehrt fassen: die Grundbewegung der romantischen Sprache ist die Bewegung der fortgesetzten Verschiebung, Übertragung und Abweichung, wie sie sich etwa in der Figur der

041672

Ironie, aber auch in der Metapher[252] und anderen Tropen und Figuren manifestiert. Die Grundbewegung der romantischen Sprache ist die permanente figurale Bewegung, und in Schlegels Poetik steht der Name „Ironie" für diese Bewegung. „Ironie" ist nicht nur eine bestimmte Figur, sondern der Name für die Unablässigkeit des Figuralen. Erst damit wird er zum Leitbegriff der romantischen poetischen Sprache.

In dieser allgemeinen Fassung des Begriffs der Ironie verknüpfen sich die kriteriengeleitete und die kriterienlose Bestimmung der romantischen Poesie, und damit verbinden sich auch die rezeptionsorienierte und die produktionsorientierte Perspektive der Bestimmung. Die kriteriengeleitete Bestimmung der romantischen Poesie schafft mit der Einführung der Bedingung der Ironie die Grundlage für die Erkenntnis dessen, was schließlich, kriterienlos, allgemein gelten soll: die Bestimmung der Figuralität der poetischen Sprache. Die Wahrnehmung der Figuralität der poetischen Sprache als Postulat zielt damit ebenso auf die Produktion wie auf die Rezeption der romantischen Poesie.[253]

Ironie ist der Name für ein Grundkriterium der romantischen Poesie, aber diese Bestimmung ist nicht die einzige: sie wird ergänzt dadurch, daß der permanenten figuralen Bewegung eine Richtung gegeben wird: die Richtung auf das Unendliche, Absolute, auf das Universale der Figuralität. Diese Richtung, mit Namen wie „Liebe" oder „Sentimentalität" bezeichnet, zielt auf die Vorstellung einer universalen, unendlichen Affinität und Harmonie alles Textlichen. Für die poetologische Reflexion ist es von Bedeutung, daß zwischen dem Befund der genuinen Figuralität der poetischen Sprache und dem Befund einer allgemeinen, einzeltextübergreifenden Richtung, die dieser im Konzept der Universalpoesie gegeben wird, klar unterschieden wird. Es wird die Frage gestellt werden müssen, ob sich der eine Befund auch ohne den anderen denken lasse. Zunächst aber soll an einem poetologisch-poetischen Text Schlegels das Entstehen einer figuralen Bewegung nachgezeichnet werden. Dieses Entstehen hat nicht den Charakter einer ironischen Figur, sondern den einer metaphorisierenden Redebewegung; aus der Perspektive des allgemeinen Verständnisses von „Ironie" als der figuralen Grundbewegung der poetischen Sprache läßt sich aber ein ironisches Moment nicht übersehen. Die Textstelle ist Teil der Einleitung zum *Gespräch über die*

---

252 Die Metapher „Scene" im Satz „Die *Scene* eines guten Romans ist die *Sprache*, worin er geschrieben wird [...]", wird exemplarisch in ironisch-digressiver Weise verwendet: „Scene" steht nicht als gewöhnliche Abbildfigur für den eigentlichen Geschehensbereich des Romans, sondern tritt, wie sich gezeigt hat, mit seinem Gegenbegriff „Parekbase" in ein figurales Spiel, in dem er aufhört, in uneigentlicher Weise ‚für etwas zu stehen', was sich auch in eigentlicher Weise sagen läßt. Vielmehr nimmt er an der Ironiebewegung teil, die er bezeichnet.

253 Und in der Spannung zwischen den beiden Bestimmungen steckt am Ende auch die Spannung zwischen der universalpoetisch beherrschten und der durch keine Horizont- und Normtheorie bestimmten Figuralität der Sprache, davon später.

00041672

Poesie[254]; die figurale Bewegung ensteht nicht an irgendeinem Begriff, sondern am poetologischen Kern- und Identitätsbegriff „Poesie".

Daß das *Gespräch über die Poesie* sich in theoretischer Weise mit Poesie befaßt, ergibt sich aus dem Titel: Gespräch „über" die Poesie. Daß der Text den Anspruch erhebt, seinerseits poetisch zu sein, ergibt sich ebenfalls aus dem Titel, sofern dieser nämlich eine literarische Form bezeichnet: „Gespräch" über die Poesie. Der Text entspricht solcherart dem Schlegelschen Postulat, das Reden über Poesie habe selbst poetisch zu sein. Diese Rückbezüglichkeit stellt ein Problem dar, das seinerseits in der Weise, wie mit ihm umgegangen wird, Wesentliches zum „Poesie"-Begriff Schlegels aussagt.

Das *Gespräch über die Poesie* stellt ein poetisches Reden über Poesie vor; ein Reden, das selbst in gewisser Weise von dem berührt ist, was es erst als Gegenstand entwickelt. Dieses reflexive Berührtsein bedeutet, daß die Rede des Texts nicht aus dem herauskommt, was sie sich als Gegenstand erst gegenüberstellen will. Sie sagt, was sie sagt, unter den Bedingungen, unter denen sie bereits steht, während sie sie erst explizieren will. Das hat zur Folge, daß die Eigenart der Poesie nicht nur an den poetologischen Aussagen, sondern auch an der poetischen Textlichkeit dieser Aussagen ablesbar sein muß, und zwar so, daß die Aussagen mit den Bedingungen der poetischen Textlichkeit auch übereinstimmen sollten. So läßt sich ohne weiteres feststellen, daß das *Gespräch über die Poesie* Geselligkeit als Element des Poetischen postuliert und dieses Element in der Form des Gesprächs an sich selbst auch vorführt. Die Einleitung zum *Gespräch über die Poesie* ist nicht Teil des Gesprächs, wohl aber Teil des Texts *Gespräch über die Poesie*. Für sie gilt folglich, was für das Gespräch gilt: sie ist Teil eines poetisch-poetologischen Texts. In dieser Doppelstellung gibt sie eine theoretische Rechtfertigung für das nachfolgende Gespräch, damit für die literarische Form der nachfolgenden Ausführungen. Die Rechtfertigung gewinnt sie, indem sie die „Mitteilung"[255] als elementares Erfordernis der Poesie und der Annäherung an ihren „Mittelpunkt"[256] darstellt.

Was läßt sich an der Textlichkeit der Einleitung zum *Gespräch über die Poesie* als Eigenschaft der Poesie ablesen? Die Antwort auf diese Frage ergibt sich aus der Weise, wie die Einleitung mit dem Begriff der Poesie selbst umgeht. Die Einleitung zum *Gespräch* trägt vier Bedeutungen des Begriffs „Poesie" vor. Sie entfaltet damit die Voraussetzung für ein Spiel der Bedeutungen, innerhalb dessen der Text sich als poetisch-poetologischer vollzieht.

> „Alle Gemüter, die sie lieben, befreundet und bindet Poesie mit unauflöslichen Banden. Mögen sie sonst im eignen Leben das Verschiedenste suchen, einer gänzlich verachten, was der andre am heiligsten hält, sich verkennen, nicht vernehmen, ewig fremd bleiben; in dieser Region sind sie dennoch durch höhere Zauberkraft einig und

---

254 *KA II*, S. 284-362.
255 *KA II*, S. 286.
256 *KA II*, S. 286.

041672

> in Frieden. Jede Muse sucht und findet die andre, und alle Ströme der Poesie fließen zusammen in das allgemeine große Meer."[257]

Hier erscheint „Poesie" als Allgemeines, Universelles, das in der Lage ist, über alle Differenzen hinweg Gemeinsamkeit zwischen denen zu schaffen, die ihr zugetan sind. Gleichzeitig wird „Poesie" als ein sektoriales Phänomen gezeigt, das nicht alles im „eignen Leben" berührt. Schließlich legt die Bezugnahme auf die Musen die Vermutung nahe, „Poesie" sei hier auf den Bereich der Dichtung bezogen – was sie an anderer Stelle der Einleitung nicht ist. „Poesie" kann hier als allgemeine Dichtkunst gesehen werden, die sich aus vielen „Strömen" speist und als „Meer"[258] ein – möglicherweise offenes – Ganzes bildet. Ganz anders zeigt sich die zweite Bedeutung von „Poesie".

> „Die Vernunft ist nur eine und in allen dieselbe: wie aber jeder Mensch seine eigne Natur hat und seine eigne Liebe, so trägt auch jeder seine eigne Poesie in sich. Die muß ihm bleiben und soll ihm bleiben, so gewiß er der ist, der er ist, so gewiß nur irgend etwas Ursprüngliches in ihm war [...]."[259]

„Poesie" ist hier individualisiert, aber sie erscheint nicht als Dichtung, sondern, wie „Natur" und „Liebe", als individuelle Anlage, als individuelles Organ für das Poetische, an den Begriff der Ursprünglichkeit geknüpft. Einzelner dichterischer Text ist „Poesie" erst in der dritten Bedeutung.

> „Aber lehren soll ihn die hohe Wissenschaft echter Kritik, wie er sich selbst bilden muß in sich selbst, und vor allem soll sie ihn lehren, auch jede andre selbständige Gestalt der Poesie in ihrer klassischen Kraft und Fülle zu fassen, daß die Blüte und der Kern fremder Geister Nahrung und Same werde für seine eigne Fantasie."[260]

Die „selbständige Gestalt der Poesie" als wahrnehmbare „Blüte und ... Kern fremder Geister" muß als einzelner poetischer Text gesehen werden; dabei ist „selbständig" durchaus auch ein Qualitätsmerkmal; die „Kritik" weiß es zu erkennen: betont ist eine poetische Individualität, die den Texten „klassische[] Kraft und Fülle" verleiht. In den ersten drei Bedeutungen des Begriffs „Poesie" läßt sich der poetische Sinn des Individuums mit dem einzelnen poetischen Text verknüpfen, der seinerseits am „allgemeine[n] große[n] Meer" der Dichtkunst teilhat. Dieses „Meer" hat aber wiederum nur den Status des Sekundären.

> „Unermeßlich und unerschöpflich ist die Welt der Poesie wie der Reichtum der belebenden Natur an Gewächsen, Tieren und Bildungen jeglicher Art, Gestalt und Farbe.

---

257 *KA II*, S. 284.

258 Die *Kritische Ausgabe* gibt als Varianten zum Text, der nach dem Erstabdruck im *Athenäum* wiedergegeben ist, die Ergänzungen und Veränderungen, die Schlegel für die von ihm besorgte Ausgabe sämtlicher Werke (Wien 1823) – mit der Folge teilweiser Sinnveränderung – nachgetragen hat. In dieser Ausgabe ist nicht nur vom „Meer", sondern vom „Meer der Einen unteilbaren Poesie" die Rede. *KA II*, S. 285, Anm. 4.

259 *KA II*, S. 284.

260 *KA II*, S. 284.

00041672

> Selbst die künstlichen Werke oder natürlichen Erzeugnisse, welche die Form und den Namen von Gedichten tragen, wird nicht leicht auch der umfassendste alle umfassen. Und was sind sie gegen die formlose und bewußtlose Poesie, die sich in der Pflanze regt, im Lichte strahlt, im Kinde lächelt, in der Blüte der Jugend schimmert, in der liebenden Brust der Frauen glüht? – Diese aber ist die erste, ursprüngliche, ohne die es gewiß keine Poesie der Worte geben würde. Ja wir alle, die wir Menschen sind, haben immer und ewig keinen andern Gegenstand und keinen andern Stoff aller Tätigkeit und aller Freude, als das eine Gedicht der Gottheit, dessen Teil und Blüte wir sind – die Erde."[261]

Die „Poesie" der Natur, die nicht im Individuum, sondern um es – um jedes und alle – ist, gibt zwar den Grund für die „Poesie der Worte", die ihrerseits „unermeßlich" ist; was aber „Poesie" heiße, wenn der Begriff auf die Natur bezogen wird, ist nur beispielhaft gesagt, nicht definiert. Immerhin stellt der Text eine Parallele dieser Bedeutung von „Poesie" zur dritten Bedeutung her, jener der „Gestalt" des poetischen Texts; diese Parallele zeigt sich in der Verdoppelung des Begriffs „Gedicht", der nicht nur den poetischen Text, sondern, als „Gedicht der Gottheit", auch die „Erde" meint. Wir sind „Teil" und „Blüte" dieses „Gedicht[s]", das zugleich „Gegenstand" und „Stoff" unserer „Gedichte[]" ist. Trotz solcher Immanenz soll es möglich sein, „die Schönheit des Gedichts" der „Erde" zu verstehen: „[...] weil auch ein Teil des Dichters [d. i. der „Gottheit", A.H.], ein Funke seines schaffenden Geistes in uns lebt und tief unter der Asche der selbstgemachten Unvernunft mit heimlicher Gewalt zu glühen niemals aufhört."[262] Diesem Funken ist es, in der Einleitung zum *Gespräch*, zu verdanken, daß Dichtung ohne „strafende Gesetze" auskommt, die die „Theorie der Dichtkunst"[263] ihr auferlegen will.

Die Rede von der Natur als dem „Gedicht der Gottheit" zeigt die vierte, umfassendste Bedeutung von „Poesie". Alle vier Bedeutungen sind, je an der Stelle ihrer Einführung in der Einleitung, klar von einander unterscheidbar.[264] Hingegen verschwimmt die klare Unterscheidbarkeit ausgerechnet dort, wo das Postulat erhoben wird, von Poesie lasse sich nur poetisch reden; ausgerechnet dort also, wo der Kernbegriff „Poesie" auf sich selbst bezogen wird, kommt ein Bedeutungsspiel in Gang, das sich nicht auf Eindeutigkeit zurückführen läßt.

> „Wie der Kern der Erde sich von selbst mit Gebilden und Gewächsen bekleidete, wie das Leben von selbst aus der Tiefe hervorsprang, und alles voll ward von Wesen die sich fröhlich vermehrten, so blüht auch Poesie von selbst aus der unsichtbaren Urkraft der Menschheit hervor, wenn der erwärmende Strahl der göttlichen Sonne sie trifft und befruchtet. Nur Gestalt und Farbe können es nachbildend ausdrücken, wie der

---

261 *KA II*, S. 285.
262 *KA II*, S. 285.
263 *KA II*, S. 285.
264 Die verschiedenen Bedeutungen des Begriffs „Poesie" spielen in den verschiedenen Teilen des *Gesprächs* unterschiedliche Rollen; so dominiert in der Abhandlung *Epochen der Dichtkunst* (*KA II*, S. 290-303) die Bedeutung der Dichtkunst, während in der *Rede über die Mythologie* (*KA II*, S. 311-322) die umfassende Bedeutung einer ‚Weltpoesie' bzw. einer poetischen Welt vorherrscht.

041672

> Mensch gebildet ist; und so läßt sich auch eigentlich nicht reden von der Poesie als nur in der Poesie."[265]

Im ersten Satz der zitierten Stelle hat „Poesie", vom vorhergehenden Satz her gelesen, der von der „Theorie der Dichtkunst" sprach, die Bedeutung von Dichtung; nicht das Hervorblühen heißt hier „Poesie", nicht also das Vermögen, sondern das, was hervorblüht. Andererseits hat „Poesie" hier, im Blick auf den nachfolgenden Satz, der davon redet, „[...] wie der Mensch gebildet ist [...]", doch auch an der Bedeutung von „Poesie" als Anlage oder Vermögen Anteil; der Mensch scheint mit einer Anlage zur „Poesie" „gebildet" zu sein, wobei „Poesie" hier wiederum sowohl die Anlage zur Dichtung wie auch die Teilhabe an der „Poesie" der Natur meinen kann. Hier wird die Unterscheidbarkeit dessen, was anderswo im Text klar unterschieden wird, in Frage gestellt. Wenn dann postuliert wird, es lasse sich „[...] eigentlich nicht reden von der Poesie als nur in der Poesie", so ist keineswegs mehr eindeutig zu klären, was hier gesagt ist. Die „Poesie", von der sich reden läßt, ist, nach der Formulierung „wie der Mensch gebildet ist", seine poetische Anlage – mit ihrer doppelten Beziehung zu Dichtung und Natur –; vom Anfang des Absatzes her hingegen ist die Dichtung im Blick. Wovon die Rede ist, wenn von „Poesie" gesprochen wird, läßt sich hier also nicht schlüssig klären. Eindeutig hingegen erscheint die Bedeutung von „Poesie" in ihrer zweiten Nennung: „Nur in der Poesie" von Poesie zu reden, kann einzig heißen: nur dichterisch; das Poetische muß sich im Reden manifestieren; dort aber ist es notwendig das Dichterische. Immerhin eine der beiden Bedeutungen von „Poesie" in der These, von Poesie lasse sich nur in Poesie reden, ist also klar situiert. Aber weil die andere Bedeutung nicht klar ist, bleibt auch das reflexive Verhältnis zwischen den beiden Bedeutungen unklar. Diese Unklarheit ist es, die den poetisch-poetologischen Kern der Einleitung zum *Gespräch über die Poesie* bildet.

Indem der Text nicht nur mehrere Bedeutungen des Begriffs „Poesie" unterscheidet, sondern die Bedeutungen dort, wo vom Reden über Poesie in Poesie die Rede ist, auch in unauflösbare Mehrdeutigkeit bringt, die in eindeutige Verhältnisse nicht rückführbar ist, setzt er ein Spiel der Übertragungen in Gang, des digressiven Gleitens zwischen Bedeutungen des einen Begriffs. Der Text führt ein Metaphernspiel ein, ein figurales Spiel, dem kein Rückübersetzungsversuch beikommt, und er tut dies in Bezug auf seinen Kernbegriff. Für den Text des *Gesprächs über die Poesie* bedeutet das figurale Spiel, daß es unmöglich ist, ihn als eindeutigen zu lesen, und zugleich, daß es möglich ist, ihn als poetisch-poetologischen überhaupt zu lesen. Die erste Stelle, an der der Text uneindeutig ist, ist sein Titel. Dessen Mehrdeutigkeit verhindert die Gewißheit, daß der Gegenstand des Texts und seine Vollzugsweise dasselbe seien. Damit bleibt dem Text zwar die Möglichkeit offen, Theoreme, Aussagen, Behauptungen, Postulate aufzustellen. Beziehungsweise es bleibt der Lektüre die Möglichkeit offen, am Text Theoreme

---

[265] *KA II*, S. 285.

00041672

und Postulate abzulesen. Aber einen eindeutigen Status gewinnt der Text dabei nicht; daß er ihn nicht hat, läßt sich lediglich ignorieren. Der Text braucht sich nicht festlegen zu lassen. Aber er kann auch nicht festgelegt werden. Seine Behauptungen sind möglicherweise Behauptungen, vielleicht aber auch tropische Bewegungen.

Da es der Kernbegriff des *Gesprächs über die Poesie* ist, der in Mehrdeutigkeit gerät, läßt sich annehmen, das figurale Spiel mit dem Begriff der „Poesie" gehöre zu dieser, mache gar ihre Eigenart aus; und indem der Text dieses Spiel initiiere und dabei auf „Poesie" verweise, führe er das Wesen der Poesie an sich selbst vor. Der Titel *Gespräch über die Poesie* nennt, indem er mehrdeutig ist und auf Mehrdeutigkeit hinweist, das Wesen der Poesie; insofern ist der Singular „Poesie" im Titel nicht nur in verschiedene Bedeutungen ausfaltbar, sondern ist auch der Name für diese Ausfaltbarkeit und damit für das Wesen der Poesie: Poesie als das figurale Spiel mit ihr selbst. Wenn es in den poetologischen Texten Schlegels mehrfach heißt, nur in Poesie lasse sich von Poesie eigentlich reden, besagt das: die reflexiv-figurale Unschärfe muß bestehen, damit ein Text der Poesie gerecht werden kann. Nur ‚unscharf', in der Bewegung der Metaphorisierung, poetisch eben, läßt sich von Poesie reden; theoretisch-begrifflich geht das nicht angemessen; ein Text, der Poesie einfach auf etwas Definites festlegt, verpaßt sie; wenn er es dennoch tut, muß das so geschehen, daß der Status dieser Definition unklar ist und damit diese unscharf macht. Poesie läßt sich in diesem Sinn nicht begrifflich bestimmen; hingegen läßt sich, indem ein Text von ihr redet, ihre Eigenart sichtbar machen: ihr grundlegender figuraler Charakter.

Diese Eigenart ist nun aber die Eigenart der poetischen Sprache. Sie ist unabdingbar für die Theorie der progressiven Universalpoesie. Außerhalb des Verständnisses der poetischen Sprache als genuin figuraler bleibt das progressive Verhältnis des Einzeltexts zur Universalpoesie undenkbar. An dieser Stelle läßt sich der poetologische Gegenbegriff zur genuinen Figuralität der poetischen Sprache in den Blick nehmen, jener Begriff vom Wesen der poetischen Sprache, der die Poetik Gottscheds fundierte: der Begriff der Mimesis. Wie die romantische Bevorzugung des Märchen- und Zauberhaften nicht zu Gottscheds Forderung nach Nachahmung wirklicher menschlicher Verhältnisse paßt, entspricht auch das Verständnis der poetischen Sprache, wie es in Schlegels Poetik angelegt ist, nicht Gottscheds Mimesisforderung. Die Sprache des romantischen Texts läßt sich nicht als mimetisch orientierte fassen; in der Perspektive der Universalpoesie erscheint die poetische Sprache nicht als Medium jener Sekundäroperationen, die der Begriff der Mimesis impliziert: der Nachahmung von Gegebenem wie auch der bildhaften Darstellung unter der Bedingung der Rückübersetzbarkeit. Die poetische Sprache in Schlegels Konzeption öffnet nicht einfach einen Weg zurück zu Gegebenem, das ein Text direkt oder indirekt mimetisch beschreibt oder bebildert. Ihre Bewegung richtet sich im Konzept der progressiven Universalpoesie nicht nach rückwärts, sondern nach vorn, ins Spiel der figuralen Verweisungen, die auf den Horizont der Universalpoesie hin progredieren. Wenn ein poetischer Text im

041672

Schlegelschen Sinn progressiv sein soll, kann seine Sprache nicht regressiv sein, nicht rückwärts gerichtet im Sinn des mimetischen Nachahmungsbezugs.[266] Das Konzept der progressiven Universalpoesie negiert poetologisch die Perspektive der Mimesis.

Dieser Befund ist für die Konstruktion des Figuralen zu bedenken. Vom rhetorisch-instrumentellen Verständnis der Tropen und Figuren her läßt sich das Figurale als Relation beschreiben: ein Zeichen steht für ein anderes, ersetzt es und weist auf es hin. Ein Bild steht für einen Begriff, eine Ursache für ihre Wirkung, eine Formulierung steht für ihr Gegenteil, und so fort. Im rhetorisch-instrumentellen Gebrauch wird das Verhältnis der beiden figural verknüpften Seiten so konstruiert, daß, produktionsästhetisch gesagt, die als primär verstandene und vorgängig festgelegte Seite im Text nicht expliziert, sondern durch eine sekundäre, kontrolliert abweichende Gestaltung ersetzt wird. Die Rezeption soll im Horizont dieses Gebrauchs in der Lage sein, die abweichende figurale Relation aufzulösen, die sekundäre Gestalt also auf die primäre Aussageabsicht hin zurückzuübersetzen. Diese Rückübersetzung nimmt die sekundäre Gestalt als egressive Nachahmung der primären Absicht und ist dann erfolgreich, wenn sie das grundsätzlich mimetisch verstandene Verhältnis zwischen beiden Seiten erkennt und ihm folgt. Dieses Verständnis der innerfiguralen Relation als einer mimetisch bestimmten ist es, das in der Vorstellung der genuinen Figuralität der poetischen Sprache zurückgewiesen wird. In dieser Vorstellung nimmt die innerfigurale Relation ihren Anfang mit einer textlichen Setzung, die nun nicht mehr als sekundär oder uneigentlich verstanden wird, sondern als Ort, von dem aus das figurale Verweisungspiel erst eröffnet wird. Wenn die Trope oder Figur nicht mimetisch verstanden wird, liegt das, worauf sie verweist, nicht hinter ihr, sondern vor ihr: in einem Sinnhorizont, der sich mit ihren Verweisungsbewegungen erst auftut. Die innerfigurale Relation nimmt einen Prozeß der Vervielfältigung auf, stellt sich als Relationsvielfalt heraus, die mimetisch überhaupt nicht zu denken ist. Nicht Rückübersetzung ist hier das Geschäft der Lektüre, nicht mimetische Regression, sondern Partizipation an den Sinn- und Zeichenbewegungen und ihrer Vervielfältigung.

Was weiter oben als Insistenz der „Mimik“[267] des Einzeltexts bezeichnet wurde, das Bestehen auf der Lokalität und Individualität des einzelnen Texts, durch die die Progression auf die Universalpoesie hin ebenso ermöglicht wie zurückgebunden wird, läßt sich nun, im Blick auf die poetische Sprache, nicht als Beharren auf der Perspektive der Mimesis verstehen. Die „Mimik“ des romantischen Einzeltexts geht nicht hinter die genuine Figuralität seiner Sprache zurück. Es ist nicht so, daß innerhalb des Konzepts der Universalpoesie die Figuralität die Progression, die Mimesis hingegen die Digression bedeuten würde. Die „Mimik“

---

266 Wenn der Text als ganzer ebenso zeichenhaft-figural verstanden wird wie seine Sprache, wird die Unterscheidung zwischen Trope und Figur im Grunde obsolet, bzw. sie hat lediglich noch operationalen Charakter.

267 *Fragmente zur Litteratur und Poesie*, Frg. V/739; *KA XVI*, S. 148.

00041672

ist vielmehr als das je konkrete Einsetzen des figuralen Prozesses zu denken, mit dem der Text seine Progression aufnimmt. In Gottscheds *Versuch einer Critischen Dichtkunst* begann, wie in der voranstehenden Studie gezeigt wurde[268], die Perspektive der genuinen Figuralität aus der Textlichkeit einer Theoriebildung hervorzutreten, die, gegenteilig, die Perspektive der beherrschbaren Mimesis einnahm und postulierte. In Schlegels Poetik tritt nun nicht, in einfacher Umkehrung der Textbewegung des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst*, die Perspektive der Mimesis aus der Textlichkeit einer Theoriebildung hervor, die auf dem genuin figuralen Charakter der poetischen Sprache aufbaut. Schlegels Poetik fällt auch in ihrer Textlichkeit nicht in das einfache poetologische Nachahmungskonzept Gottscheds zurück.

Das heißt allerdings nicht, daß Schlegels Poetik auf den Versuch verzichten würde, die Figuralität der poetischen Sprache normativ einzugrenzen. Die Theorie der progressiven Universalpoesie beruht, wie gezeigt wurde, nicht nur auf der Vorstellung vom genuin figuralen Charakter der poetischen Sprache, sondern sie schreibt dieser auch einen Horizont zu. Die immer wieder betonte Unendlichkeit der Universalpoesie ist dabei keineswegs das einzige Bestimmungsmoment dieses Horizonts; hinzu kommt die Qualität der umfassenden Harmonie, die, durch das Kriterium der „Liebe" als kosmische Affinität eingeführt, auch als Postulat und Forderung nach universeller Verweisungs- und Sinnharmonie zu verstehen ist.

> „Die neue Mythologie muß [...] aus der tiefsten Tiefe des Geistes herausgebildet werden; es muß das künstlichste aller Kunstwerke sein, denn es soll alle andern umfassen, ein neues Bette und Gefäß für den alten ewigen Urquell der Poesie und selbst das unendliche Gedicht, welches die Keime aller andern Gedichte verhüllt.
> Ihr mögt wohl lächeln über dieses mystische Gedicht und über die Unordnung, die etwa aus dem Gedränge und der Fülle von Dichtungen entstehn dürfte. Aber die höchste Schönheit, ja die höchste Ordnung ist denn doch nur die des Chaos, nämlich eines solchen, welches nur auf die Berührung der Liebe wartet, um sich zu einer harmonischen Welt zu entfalten, eines solchen wie es auch die alte Mythologie und Poesie war."[269]

Die „harmonische Welt", zu der sich die progressive Universalpoesie entfalten soll, entsteht, indem der Figuralität der poetischen Sprache das Programm der „neue[n] Mythologie" vorgesetzt wird, das die Poesie in einem „[...] wunderbare[n] ewige[n] Wechsel von Enthusiasmus und Ironie [...]"[270] zu verwirklichen hat.[271] Aus diesem

---

[268] Siehe insbesondere den Abschnitt „Die ‚poetische Schreibart'" in der Gottsched-Studie.

[269] *Rede über die Mythologie*. In: *Gespräch über die Poesie*, *KA II*, S. 312 f.

[270] *Rede über die Mythologie*, *KA II*, S. 319.

[271] Ernst Behler bezeichnet die „neue Mythologie" als „Chiffre des universalen Zusammenhanges": *Friedrich Schlegels Theorie der Universalpoesie*. In: Schanze (Hrsg.), *Friedrich Schlegel und die Kunsttheorie seiner Zeit*, a. a. O., S. 194-243, dort S. 198. Der „universale[] Zusammenhang[]" ist im Sinn der universalpoetischen Affinitätsforderung an die poetische Sprache als universaler Sinn-Harmonisierungs-Zusammenhang zu verstehen. „Zusammenhang" bezeichnet dabei keinen geschlossenen Horizont, wohl aber einen der postulierten Einheit von Sinn.

041672

Programm entsteht das paradox scheinende, aber tatsächlich folgerichtige Postulat einer romantischen „Klassizität" des poetischen Texts, der durch gleichmäßige Ausgestaltung seiner Teile auf die Universalpoesie hin anzulegen sei.[272]

> „Sie [die romantische Poesie, A. H.] ist der höchsten und der allgemeinsten Bildung fähig; nicht bloß von innen heraus, sondern auch von außen hinein; indem sie jedem, was ein Ganzes in ihren Produkten sein soll, alle Teile ähnlich organisiert, wodurch ihr die Aussicht auf eine grenzenlos wachsende Klassizität eröffnet wird."[273]

Die poetische Bewegung zwischen Einzeltext und Universalpoesie, zwischen Lokalität und Universalität vollzieht sich als figurales Spiel, das durch die postulierte „Berührung der Liebe" harmonisch gelenkt werden soll. Das Spiel ist also durch den konzeptionellen Anspruch der Universalpoesie an den Einzeltext geleitet.[274] Sie legt für die romantische Poesie einen Verweisungshorizont fest, der, insofern „[...] alle Poesie romantisch [...]" ist oder sein soll[275], für die Literatur überhaupt Geltung beansprucht. Es ist der Horizont einer als harmonisch gedachten Verbindung von „Vielheit", „Einheit" und „Allheit"[276], die alle textliche und figurale Vielfalt in unendlicher Weiterung umfassen soll.

---

272 Ostermann, *Das Fragment*, a. a. O., schreibt der Form des Fragments eine immanente Widerständigkeit gegen die systemphilosophische Vereinnahmung der Ästhetik und insbesondere des Schönen als „Wahrheitsträger" zu. „Indem im Diskurs über das Fragment die geschichtliche Relevanz der Kunst im Blick auf die von der Geschichte affizierte und von daher fragmentarische Gestalt des Kunstwerks thematisiert wird, zieht sich die Idee des vollkommenen, organischen Ganzen, die das ästhetische Selbstbewußtsein in seiner Emanzipationsphase entscheidend mitgeprägt hatte, allmählich auf den Status einer Hintergrundidee oder eines bloßen Durchgangsstadiums zurück, bleibt aber in dieser Position durchaus noch latent wirksam. Dieser theoretische Vorgang, der vor allem auch vor dem Hintergrund der sich modernisierenden, d. h. faktisch vom Konzept des schönen Scheins abkoppelnden Kunst und Literatur gesehen werden muß, läßt sich als ein Prozeß der Entidealisierung, aber auch der Entgrenzung oder Entfesselung des Ästhetischen lesen, der nicht zuletzt darin seinen Ausdruck findet, daß sich die Literatur von einer sie einengenden ästhetischen Norm, die vom plastisch-sinnlichen Ideal der bildenden Kunst abgeleitet worden war, emanzipiert." (S. 48) – Schlegels Konzept der progressiven Universalpoesie wäre, trotz ihrer Wertschätzung des Fragments, mit ihrem Harmonisierungsgebot eher auf der Seite der „Norm" als auf der Seite der Emanzipation zu lokalisieren. Vgl. auch Ostermann, *Das Fragment*, a. a. O., S. 49.

273 *Ath.*-Frg. 116; *KA II*, S. 183.

274 Yoon, *Der Symbolcharakter der neuen Mythologie im Zusammenhang mit der kritischen Funktion der romantischen Ironie bei Friedrich Schlegel*, a. a. O., spricht, allerdings nicht im spezifischen Bezug auf Einzeltext und poetische Sprache, von der „regulative[n] bzw. normative[n] Idee" (S. 172) der neuen Mythologie.

275 *Ath.*-Frg. 116; *KA II*, S. 183.

276 Vielheit, Einheit und Allheit sind die drei (kantischen) Kategorien, mit denen Schlegels Definition des Schönen arbeitet: *Von der Schönheit in der Dichtkunst*, Frg. 1-24, v. a. Frg. 14; *KA XVI*, S. 24 f. „Vielheit" meint die Fülle der Erscheinungen in einem gegebenen (Kunst-)Objekt, „Einheit" die Harmonie der Verknüpfung des Erscheinenden, „Allheit" das umfassende Unendliche, damit die zeichenhafte Teilhabe an

00041672

> „Im Universum der Poesie selbst aber ruht nichts, alles wird und verwandelt sich und bewegt sich harmonisch; und auch die Kometen haben unabänderliche Bewegungsgesetze. Ehe sich aber der Lauf dieser Gestirne nicht berechnen, ihre Wiederkunft nicht vorherbestimmen läßt, ist das wahre Weltsystem der Poesie noch nicht entdeckt."[277]

Dieser Horizont des Schlegelschen „Universum[s] der Poesie" ist dazu angetan, das figurale Potential der poetischen Sprache – und damit die Möglichkeiten des poetischen Texts – zu bestimmen und, gegen alle Entgrenzungsrhetorik, zu begrenzen. Der Gestus der Begrenzung zeigte sich bei Gottsched, und er erscheint, wenn auch in anderer Weise, wieder bei Schlegel. Gottscheds *Versuch einer Critischen Dichtkunst* baute seinen definitorischen Anspruch auf Mimesis und Moral auf; Schlegels Poetik hingegen sucht, indem sie die Poesie aus Mimesisansprüchen befreit und auf genuine Figuralität hin entgrenzt, zugleich aber der Figuralität gegenüber den Anspruch der Harmonie erhebt, die Literatur im definitorischen Griff der romantischen Poesiebestimmung zu halten. Was bei Gottsched mittels Moral versucht wurde, wird bei Schlegel mittels „Liebe" angestrebt.

Vor diesem Bestimmungsanspruch erscheint das Postulat der totalen Inklusivität, das Schlegels Poetik an die Fülle der poetischen Einzeltexte richtet, besonders beachtenswert. Mit den Begriffen „Ironie" und „Liebe" schreibt die Poetik der progressiven Universalpoesie der poetischen Sprache zum einen genuine Figuralität, zum andern einen Verweisungshorizont zu, der die Figuralität jedes einzelnen poetischen Texts über dessen Grenzen hinaus bestimmen will. Diese einzeltextüberschreitende Horizontbestimmung erweist sich argumentativ dort als prekär, wo sich der weiter oben erörterte Unschärfebereich zwischen der kriterienengeleiteten und der kriterienlosen Bestimmung der romantischen Poesie auftut. In diesem Bereich wird die Möglichkeit sichtbar, den figuralen Charakter der poetischen Sprache gegen den Bestimmungsanspruch der Universalpoesie auch ohne Horizontvorschrift zu denken.[278] Der Ort der Abweichung von der universalpoe-

---

diesem. Vgl. Eichner, *Friedrich Schlegel*, a. a. O., S. 35, und Allemann, *Ironie und Dichtung*, a. a. O., S. 69-72. Wenn der Begriff der „Einheit" bei Schlegel die harmonisierende Verbindung zwischen „Vielheit" und „Allheit" bezeichnet, ist „Einheit" selbst ein zusammengesetzter Begriff bzw. eine Relation: sie enthält die Bewegung der Ironie wie ihre ‚sentimentale' Richtung. – „Schönheit" spielt als ästhetische Kategorie in der Poetik der Universalpoesie kaum eine Rolle, ist aber in der Bestimmungsnorm der Harmonie dennoch wirksam.

[277] *Ath.*-Frg. 434; *KA II*, S. 252.

[278] Daß diese Überschreitung des universalpoetischen Bestimmungsanspruchs in der Universalpoesie schon angelegt sei, besagt Blanchots emphatische Feststellung, „[...] daß die Literatur, da sie sich dank des romantischen Anspruches selbst manifestiert hat, von nun an diese Frage in sich tragen wird – Diskontinuität oder Differenz als Form –, eine Frage und ein Anspruch, die die deutsche Romantik und im besonderen die im *Athenäum* verkörperte Romantik nicht nur vorausgeahnt, sondern bereits deutlich formuliert hat, bevor sie Nietzsche diese Frage anvertraut und über Nietzsche hinaus der Zukunft". Maurice Blanchot, *Das Athenäum*. In: Bohn, *Romantik. Literatur und Philosophie*, a. a. O., S. 107-120, dort S. 119 f.

041672

tischen Horizontvorschrift liegt in dem, was in der Erörterung der romantischen Texttheorie als Insistenz der „Mimik" bezeichnet wurde. Hier liegt die Möglichkeit, daß die Figuralität eines Texts nicht vom Anspruch der Universalpoesie aufgesogen wird, daß in der Figur selbst ein Widerstand gegen diesen Anspruch existiert: nicht der Widerstand der Mimesis, sondern der Widerstand der Individualität der einzeltextlichen figuralen Rede.[279]

Sichtbar wird hier die Möglichkeit eines offenen, durch kein Harmoniegebot[280] versöhnten und entschärften Begriffs der figuralen Sprache, das heißt: des Begriffs einer figuralen Rhetorik. Literarhistorische Bedeutung erhält dieses Sichtbarwerden, weil der ungeleitete Begriff der Figuralität der poetischen Sprache über die romantische Literatur hinaus ins 19. Jahrhundert und in die Moderne weist.[281] Es ist ein Begriff von poetischer Sprache, der alle rhetorisch-figuralen

---

279 Im *Gespräch über die Poesie* findet sich der folgende Satz: „Mit andern Worten: alle Schönheit ist Allegorie. Das Höchste kann man eben weil es unaussprechlich ist, nur allegorisch sagen." (*KA II*, S. 324) In der zweiten Fassung des Gesprächs, die von Schlegel für die Werkausgabe (5. Band, Wien 1823) hergestellt wurde, also zu einer Zeit, da der universalpoetische Geist längst durch ein strenges katholisches Fundament befestigt und in Schranken gewiesen ist (das Göttliche wird nicht mehr metaphorisch verstanden und folgerichtig als Bildbereich überall aus dem *Gespräch* entfernt), wird der Begriff „Symbolik" allenthalben in den Text eingeführt, sogar in den oben zitierten Satz: „Mit andern Worten: alle Schönheit ist Allegorie. Das Höchste kann man eben weil es unaussprechlich ist, nur symbolisch sagen." (*KA II*, S. 324, Fußnote 3) „Symbolik" betont die Tendenz zur Geschlossenheit, die die Theorie der romantischen Poesie nun erhält; „Allegorie" wird damit, mit der Einführung des Symbolbegriffs in das *Gespräch*, zum Konflikt- und Differenzbegriff, der auf die offene, durch keinen Horizont vorweg bestimmte poetische Figuralität hinweist. – Zur Allegorie (ohne die genannte Differenzierung im Verhältnis zum Symbol) als „notwendiges Manifest der Undarstellbarkeit des Unendlichen" siehe Frank, *‚Unendliche Annäherung'*, a. a. O., S. 929-934 (Zitat S. 932). Zu Allegorie und Symbol bei Schlegel im allgemeinen siehe Zovko, *Verstehen und Nichtverstehen bei Friedrich Schlegel*, a. a. O., S. 114-132.

280 Vgl. die Rede von dem „für Schlegels Ästhetik wesentlichen Moment der Versöhnung" bei Franz Norbert Mennemeier, *Unendliche Fortschreitung und absolutes Gesetz*. In: Schanze (Hrsg.), *Friedrich Schlegel und die Kunsttheorie seiner Zeit*, a. a. O., S. 342-369, dort S. 367.

281 Und in die Postmoderne, wie auch Yoon, *Der Symbolcharakter der neuen Mythologie im Zusammenhang mit der kritischen Funktion der romantischen Ironie bei Friedrich Schlegel*, a. a. O., S. 179-187, vermerkt. Yoon konstatiert allerdings, unter Verkennung des normativen Charakters der Universalpoesie (den er selbst mit dem Begriff der „Perfektibilität" [S. 183] benennt, der, auch bei ihm, der Postmoderne nicht zukommt), ein Kongruenzverhältnis zwischen Frühromantik und Postmoderne. Schlegels „Harmonisierung" (S. 185) widerspricht der mit Derrida zitierten „Abwesenheit eines transzendentalen Signifikanten" (S. 185) nicht darin, daß das Unendliche zu erreichen wäre, sondern darin, daß es (oder der „transzendentale Signifikant") bei Schlegel noch horizontbildend und deshalb normativ am Werk ist. Yoon zitiert kritisch – im Sinn der hier voliegenden Studie aber zutreffend – Wolfgang Welsch: „Man kann oft hören, was die Postmoderne fordere, sei in der Romantik schon dagewesen. Das ist, wenn man sich an den wirklichen Begriff der Postmoderne hält, gerade nicht

00041672

Zeichenbewegungen als literarische Möglichkeiten impliziert und zugleich alle dem literarischen Text vorgelagerten Autoritäten, Normen und Intentionen relativiert. Dieser Begriff von poetischer Sprache läßt die Festlegung auf harmonische Sinnzusammenhänge fahren; er läßt auch das Differente und Disparate literarischer Zeichenprozesse zu.[282] Es entsteht ein Bild von Literatur, das keiner ihr vorangestellten poetologischen Ordnung zu folgen braucht und damit auch keinem vorangestellten Verhältnis von Ordnung und Abweichung. Die Bewegung der permanenten Figuralität ohne weiteres als Progression auf eine unendliche Sinnharmonie hin zu denken, erscheint dann ebenso fragwürdig, wie es problematisch erscheint, ihre Abweichungsbewegung generell als Digression im Sinn einer grundsätzlich disparaten, gar aporetischen Differenzbewegung zu verstehen.[283] Was sich sagen läßt, ist, daß die figurale Sprach- und Textbewegung ihre eigene Permanenz will, daß sie sich also digressiv zu jeder Aussagefestlegung, jedem Abbruch der figuralen Sinnverschiebung verhält. Das ist nicht dasselbe wie eine Aporie, die ja ein Zustand ist; vielmehr hält der figurale Prozeß auch in der Aporie nicht inne, sondern macht diese zu einem Element seines Vollzugs.

Aus welcher poetologischen Perspektive läßt sich aber überhaupt so reden? Gewiß nicht mehr aus dem Gesichtspunkt der Produktionsästhetik. Es kann, wo poetische Sprache die ihr vorgelagerten Autoritäten relativiert, nicht mehr um die normative Perspektive der Herstellungsanweisung gehen. Die Vorstellung von der genuinen Figuralität der poetischen Sprache impliziert die Perspektive des Lesens, der Wahrnehmung und des Vollzugs der rhetorisch-figuralen Verweisungsbewegungen. Hier läßt sich nochmals auf Schlegels Postulat hinweisen, dem

---

der Fall. Die Romantik hat noch für Einheit plädiert oder ihr zumindest nachgetrauert. Die Postmoderne folgt einem anderen Leitbild: Sie setzt radikal auf Vielheit." Wolfgang Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*. 4. Aufl. Berlin 1993, S. 36. Nebenbei gesagt: Welschs Rede vom „Leitbild" der Postmoderne etabliert einen interessanten Widerspruch zu deren postulierter „Vielheit", die eigentlich, gut postmodern, auch Leitbilder – auch ihr eigenes, aber vielleicht wäre diese Ironie für die Postmoderne wiederum zu radikal romantisch – unterlaufen müßte.

282 Wenn „Sehnsucht" die subjektive Bewegung zum Unendlichen hin bezeichnet, so kann Schlegels Komplementärbegriff „Wehmut" die subjektive Haltung gegenüber der figuralen Offenheit benennen. Vgl. *Ideen*, Frg. 104, *KA II*, S. 266: „Die ursprüngliche Liebe erscheint nie rein, sondern in mannichfachen Hüllen und Gestalten, als Zutrauen, als Demut, als Andacht, als Heiterkeit, als Treue und als Scham, als Dankbarkeit; am meisten aber als Sehnsucht und als stille Wehmut." Die Rezeption der figuralen Offenheit als Aspekt der Moderne tritt damit in den begrifflichen Kontext der Melancholie, genauer: in den Begriffskreis von Ironie, Allegorie, Reflexivität und Melancholie. Die Spur dieser Begriffskreises verfolgt von Cervantes über die deutsche Romantik zu Baudelaire Arne Melberg, *Theories of Mimesis*. Cambridge 1995, S. 72-84.

283 Dieser Einwand gegen den Dekonstruktivismus setzt bei der Möglichkeit an, innertextliche Widersprüche durch einen einzeltextüberschreitenden Blick auf Texttraditionen innerhalb des einzelnen Texts selbst konstruktiv zu lesen und dadurch dessen Ort und Beitrag zu solchen Traditionen sichtbar zu machen.

041672

Buchstaben komme das Primat vor dem Geist zu: „Der Buchstabe ist d[er] wahre Zauberstab."[284] Auch in der Rezeptionsperspektive ist die Sprachlichkeit und Textlichkeit des „Geistes" nicht zu vergessen; der „Buchstabe" erscheint deshalb als – primärer – Gegenstand der Lektüre.[285]

> „κ[Kritik] ist eigentl[ich] nichts als Vergleichung des Geistes und d.[es] Buchstabens eines Werks, welches als Unendliches als Absolutum und Individuum behandelt wird."[286]

Die rezeptive Sinnerschließung kann, als figuraler Prozeß, den „Buchstaben" nicht ignorieren, und noch mehr: sie sollte, wenn sie den „Geist" liest, die „Allmacht"[287] des Buchstabens bedenken.

Die am Lesen orientierte Perspektivierung der Bestimmung des Figuralen als Kern der poetischen Sprache erweist sich für die Literaturwissenschaft der Moderne, die eine Interpretationswissenschaft ist, als grundlegend. Sie erlaubt es, das literarische Reden innerhalb seiner eigenen textlichen Bedingungen, ohne mimetisch bestimmte Referenz auf Außertextliches, zu lesen und zu untersuchen.[288] Aus der am Lesen orientierten Position, die sich aus der Vorstellung vom figuralen Charakter der poetischen Sprache ergibt, läßt sich nicht erst die Literatur der Romantik anders als mimetisch lesen; auch Homer, dem Gottscheds *Versuch einer Critischen Dichtkunst* interpretatorisch übel mitgespielt hat, zeigt sich in seinem Zeichenpotential.[289] Und es besteht keine Notwendigkeit, das 19. Jahrhundert und seinen Realismus als Rückfall hinter die Einsicht in den figuralen Charakter der poetischen Sprache zu lesen. Nur deshalb, weil die realistische Literatur des 19. Jahrhunderts sich nicht mehr in der universalpoetischen Perspektive Schlegels lesen läßt, braucht sie nicht aus der Perspektive der Mimesis im Sinn Gottscheds wahrgenommen zu werden. Die Lektüreposition der figuralen poetischen Sprache

---

284 *Philosophische Fragmente. Zweite Epoche. I*, Frg. 846; *KA XVIII*, S. 265.

285 Vgl. neben der bereits genannten Stelle bei Menninghaus, *Unendliche Verdoppelung*, a. a. O., S. 81-85, auch Zovko, *Verstehen und Nichtverstehen bei Friedrich Schlegel*, a. a. O., S. 92-106.

286 *Fragmente zur Litteratur und Poesie*, Frg. 992; *KA XVI*, S. 168.

287 *Ideen*, Frg. 61; *KA II*, S. 262.

288 Die Orientierung der Theorie der Figuralität der Sprache am Lesen und die Tatsache, daß diese Orientierung in der Romantik hervortritt, zeigt Paul de Man darin, daß er im Kontext seiner figuralen Rhetorik einerseits eine „theory of reading" oder „rhetoric of reading" postuliert und andererseits die Spur des Figuralen immer wieder in Texten der europäischen Romantik und ihres Vorfelds verfolgt. Vgl. Paul de Man, *Allegories of Reading*, a. a. O., S. IX, und *Der Widerstand gegen die Theorie*. In: Bohn, *Romantik. Literatur und Philosophie*, a. a. O., S. 80-106, v. a. S. 98-106. Vgl. im weiteren de Mans Aufsätze zu Rousseau in *Allegories of Reading*, den Essay *The Rhetoric of Temporality* in *Blindness and Insight*, a. a. O., S. 187-228, sowie die Aufsätze in *The Rhetoric of Romanticism*. New York 1984 und in *Romanticism and Contemporary Criticism. The Gauss Seminar and Other Papers*. Baltimore, London 1993.

289 „Die Frage was d[er] Verfasser will, läßt s.[ich] beendigen, die was das Werk sei, nicht." *Philosophische Fragmente. Zweite Epoche. I*, Frg. 1515; *KA XVIII*, S. 318.

00041672

versteht jede Schreibweise figural, nicht nur die romantische oder die symbolistische, sondern auch die realistische, die bisweilen zu unmittelbar auf das Prinzip der Mimesis zurückgeführt wird. Das heißt: Mimesis ist ihrerseits zu einem figuralen Prozeß geworden, zu einem Aspekt der Rede- und Zeichenmöglichkeiten, die als figurale Möglichkeiten der poetischen Sprache wahrgenommen werden können. Mimesis läßt sich so als Element der figuralen Rhetorik verstehen.

Damit ist die Vorstellung vom figuralen Charakter der poetischen Sprache aus dem Spannungsverhältnis von Progression und Digression, das als Eigenart des Schlegelschen Konzepts der progressiven Universalpoesie erschlossen wurde, herausgetreten. Das Verhältnis von Ordnung und Abweichung muß neu gedacht werden.

041672

BIBLIOGRAPHIE

Die Bibliographie ist nach den vier Teilen der Arbeit gegliedert. Texte, die in verschiedenen Teilen der Arbeit beigezogen werden, werden für jenen Teil eingetragen, in dem sie erstmals erscheinen. Ausgenommen hiervon sind die jeweils zentralen Quellentexte der vier Teile (Quintilian, Opitz, Gottsched, Friedrich Schlegel), die auch dann bei dem ihnen gewidmeten Teil der Arbeit verzeichnet sind, wenn sie schon früher genannt oder zitiert wurden.

Einleitung

1. Quellen

Sterne, Lawrence: The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman. Ed. by Graham Petrie. With an Introduction by Christopher Ricks. Harmondsworth, Middlesex 1967 (Penguin British Library)

2. Forschung

Fricke, Harald: Norm und Abweichung. Eine Philosophie der Literatur. München 1981 (Beck'sche Elementarbücher)

Friedrich, Hugo: Montaigne. 2., neubearbeitete Aufl. Bern, München 1967

Hamacher, Werner: Unlesbarkeit. In: De Man, Paul: Allegorien des Lesens. Aus dem Amerikanischen von Werner Hamacher und Peter Krumme. Frankfurt a. M. 1988 (edition suhrkamp, N. F. 357), S. 7-26

Neumann, Gerhard: Ideenparadiese. Untersuchungen zur Aphoristik von Lichtenberg, Novalis, Friedrich Schlegel und Goethe. München 1976

Weidmann, Heiner: Flanerie, Sammlung, Spiel. Die Erinnerung des 19. Jahrhunderts bei Walter Benjamin. München 1992

I Rhetorik: Marcus Fabius Quintilianus

1. Quellen

Aristoteles: Rhetorik. Übersetzt, mit einer Bibliographie, Erläuterungen und einem Nachwort von Franz G. Sieveke. München 1980 (UTB, 159)

Cicero, Marcus Tullius: De oratore. Über den Redner. Lateinisch / Deutsch. Übersetzt und hrsg. von Harald Merklin. Stuttgart: 1976 (Reclams Universalbibliothek, 6884)

Cicero, Marcus Tullius: Orator. Lateinisch – Deutsch. Hrsg. von Bernhard Kytzler. München 1975

Quintilianus, Marcus Fabius: Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher. Lateinisch und Deutsch. Hrsg. und übers. von Helmut Rahn. 2 Bde. 2., durchges. Aufl. Darmstadt 1988 (Texte zur Forschung, 2/3)

00041672

Quintilianus, Marcus Fabius: Zwölf Bücher Anleitung zur Beredsamkeit. Übers. von F. F. Baur (Erstes Buch zus. mit F. Bossler). Stuttgart 1863-1864 (Römische Prosaiker in neuen Übersetzungen, 230-238)

2. Forschung

Barthes, Roland: Die alte Rhetorik. In: R. B.: Das semiologische Abenteuer. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt a. M. 1988 (es, NF 441), S. 15-101

Beetz, Manfred: Rhetorisches Textherstellen als Problemlösen. Ansätze zu einer linguistisch orientierten Rekonstruktion von Rhetoriken des 17. und 18. Jahrhunderts. In: Kopperschmidt, Josef (Hrsg.): Rhetorik. 2 Bde. Darmstadt 1990, 1991. Bd. 1: Rhetorik als Texttheorie, S. 155-193

Clarke, M. L.: Rhetoric at Rome. A Historical Survey. 3rd Edition. Revised and with a New Introduction by D. H. Berry. London, New York 1996

Classen, Carl Joachim: Recht – Rhetorik – Politik. Untersuchungen zu Ciceros rhetorischer Strategie. Darmstadt 1985

Dubois, Jacques, et al.: Allgemeine Rhetorik. Übersetzt und hrsg. von Armin Schütz. München 1974 (UTB, 128)

Göttert, Karl-Heinz: Einführung in die Rhetorik. Grundbegriffe – Geschichte – Rezeption. München 1991 (UTB, 1599)

Kennedy, George: Quintilian. New York 1969 (Twayne's World Authors Series, 66)

Kopperschmidt, Josef: Allgemeine Rhetorik. Einführung in die Theorie der persuasiven Kommunikation. 2. Aufl. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1976

Kopperschmidt, Josef (Hrsg.): Rhetorik. 2 Bde. Darmstadt 1990, 1991. Bd. 1: Rhetorik als Texttheorie; Bd. 2: Wirkungsgeschichte der Rhetorik

Kühnert, Friedmar: Bildung und Redekunst in der Antike. Kleine Schriften. Hrsg. von Volker Riedel. Jena 1994

Lausberg, Heinrich: Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. München 1960

Lausberg, Heinrich: Elemente der literarischen Rhetorik. Eine Einführung für Studierende der klassischen, romanischen, englischen und deutschen Philologie. 5. Aufl. München 1976

Martin, Josef: Antike Rhetorik. Technik und Methode. München 1974 (Handbuch der Altertumswissenschaft, II.3)

Ottmers, Clemens: Rhetorik. Stuttgart, Weimar 1996 (Sammlung Metzler, 283)

Plett, Heinrich F. (Hrsg.): Rhetorik. Kritische Positionen zum Stand der Forschung. München 1977 (Kritische Information, 50)

Plett, Heinrich F.: Die Rhetorik der Figuren. Zur Systematik, Pragmatik und Ästhetik der *Elocutio*. In: H. F. Plett (Hrsg.): Rhetorik. Kritische Positionen zum Stand der Forschung. München 1977 (Kritische Information, 50), S. 125-165

Schanze, Helmut; Kopperschmidt, Josef (Hrsg.): Rhetorik und Philosophie. München 1989

Seel, Otto: Quintilian oder Die Kunst des Redens und Schweigens. Stuttgart 1977

Ueding, Gert: Einführung in die Rhetorik. Geschichte, Technik, Methode. Stuttgart 1976

Ueding, Gert; Steinbrink, Bernd: Grundriß der Rhetorik. Geschichte, Technik, Methode. Stuttgart 1986 [Neubearbeitung des voranstehend genannten Titels]

Ueding, Gert: Klassische Rhetorik. München 1995 (Beck'sche Reihe, 2000)

Vickers, Brian: In Defence of Rhetoric. Oxford 1988

Zundel, Eckart: Clavis Quintilianea. Quintilians *Institutio oratoria* aufgeschlüsselt nach rhetorischen Begriffen. Darmstadt 1989

041672

II Rhetorik und Poetik: Martin Opitz

1. Quellen

Aristoteles: Poetik. Eingeleitet, übersetzt und erläutert von Manfred Fuhrmann. München 1976 (Dialog mit der Antike, 7)

Horaz: De arte poetica / Das Buch von der Dichtkunst. Übers. und zus. mit Hans Färber bearb. von Wilhelm Schöne. In: Sämtliche Werke. Lateinisch und Deutsch. München 1964, S. 230-259

Opitz, Martin: Kritische Ausgabe. Hrsg. von George Schulz-Behrend. Bd. 1 ff. Stuttgart 1968 ff. (bisher vier Bände) (Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart, 295, 296/297, 300/301, 312/313)
– Bd. 2: Die Werke von 1621 bis 1626. 1. Teil. 1978. Buch von der Deutschen Poeterey: S. 337-416

2. Forschung

Anderegg, Johannes: Das Abgesonderte und das Übergängliche. Zu Goethes Konzept von poetischer Sprache. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 56 (1982), S. 101-122

Barner, Wilfried: Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen. Tübingen 1970.

Drux, Rudolf: Martin Opitz und sein poetisches Regelsystem. Bonn 1976 (Literatur und Wirklichkeit, 18)

Dyck, Joachim: Rhetorische Argumentation und poetische Legitimation. Zur Genese und Funktion zweier Argumente in der Literaturtheorie des 17. Jahrhunderts. In: Schanze, Helmut (Hrsg.): Rhetorik. Beiträge zu ihrer Geschichte in Deutschland vom 16.-20. Jahrhundert. Frankfurt a. M. 1974 (Fischer Athenäum Taschenbücher Literaturwissenschaft, 2095), S. 69-86

Dyck, Joachim: Ticht-Kunst. Deutsche Barockpoetik und rhetorische Tradition. 3., ergänzte Aufl. Mit einer Bibliographie zur Forschung 1966-1986. Tübingen 1991 (Rhetorik-Forschungen, 2)

Fuhrmann, Manfred: Einführung in die antike Dichtungstheorie. Darmstadt 1973

Fuhrmann, Manfred: Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles – Horaz – ‚Longin'. Eine Einführung. 2., überarbeitete und veränderte Aufl. Darmstadt 1992 (Die Literaturwissenschaft) [Neubearbeitung des voranstehenden Titels]

Garber, Klaus: Martin Opitz. In: Steinhagen, Harald; Wiese, Benno von (Hrsg.): Deutsche Dichter des 17. Jahrhunderts. Ihr Leben und Werk. Berlin 1984, S. 116-184

Herzog, Urs: Deutsche Barocklyrik. Eine Einführung. München 1979

Iser, Wolfgang: Lawrence Sternes „Tristram Shandy". Inszenierte Subjektivität. München 1987 (UTB, 1474)

Japp, Uwe: Literatur und Modernität. Frankfurt a. M. 1987 (Das Abendland. N. F., 17)

Kühlmann, Wilhelm: Martin Opitz. Deutsche Literatur und Deutsche Nation. Herne 1991 (Schriften der Martin-Opitz-Bibliothek Herne, 1)

Rathmann, Thomas: „... die sprach will sich ändern". Zur Vorgeschichte der Autonomie von Sprache und Dichtung. München 1991 (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur, 13)

Schanze, Helmut (Hrsg.): Rhetorik. Beiträge zu ihrer Geschichte in Deutschland vom 16.-20. Jahrhundert. Frankfurt a. M. 1974 (Fischer Athenäum Taschenbücher Literaturwissenschaft, 2095)

00041672

Steinhagen, Harald; Wiese, Benno von (Hrsg.): Deutsche Dichter des 17. Jahrhunderts. Ihr Leben und Werk. Berlin 1984

Steinhagen, Harald: Dichtung, Poetik und Geschichte im 17. Jahrhundert. In: Steinhagen, Harald; Wiese, Benno von (Hrsg.): Deutsche Dichter des 17. Jahrhunderts. Ihr Leben und Werk. Berlin 1984, S. 9-48

Szyrocki, Marian: Martin Opitz. 2., überarbeitete Aufl. München 1974

III Mimesis und Moral: Johann Christoph Gottsched

1. Quellen

Bodmer, Johann Jakob; Breitinger, Johann Jakob: Schriften zur Literatur. Hrsg. von Volker Meid. Stuttgart 1980

Gottsched, Johann Christoph: Ausgewählte Werke. Hrsg. von Joachim Birke (Bd. 2); von Joachim und Brigitte Birke (Bd. 6, 1., 2. und 3. Teil); von P. M. Mitchell (Bd. 5, Bd. 6, 4. Teil; Bd. 7, 1. und 2. Teil). Berlin, New York 1970-1983 (Ausgaben deutscher Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts)
- Bd. 2: Sämtliche Dramen. 1970
- Bd. 5, 1. Teil: Erste Gründe der gesammten Weltweisheit. Theoretischer Teil. 1983
- Bd. 5, 2. Teil: Erste Gründe der gesammten Weltweisheit. Praktischer Teil. 1983
- Bd. 6, 1. Teil: Versuch einer Critischen Dichtkunst. Erster allgemeiner Theil. 1973
- Bd. 6, 2. Teil: Versuch einer Critischen Dichtkunst. Anderer besonderer Theil. 1973
- Bd. 6, 3. Teil: Versuch einer Critischen Dichtkunst. Variantenverzeichnis. 1973
- Bd. 6, 4. Teil: Versuch einer Critischen Dichtkunst. Kommentar. 1978
- Bd. 7, 1. Teil: Ausführliche Redekunst. Erster, allgemeiner Theil. Bearb. von Rosemary Scholl. 1975
- Bd. 7, 2. Teil: Ausführliche Redekunst. Besondrer Theil. Bearb. von Rosemary Scholl. 1975

Gottsched, Johann Christoph: Versuch einer Critischen Dichtkunst. Unveränderter photomechanischer Nachdruck der 4., vermehrten Aufl., Leipzig 1751. 5., unveränderte Aufl. Darmstadt 1962

2. Forschung

Anderegg, Johannes: Sprache und Verwandlung. Zur literarischen Ästhetik. Göttingen 1985

Alt, Peter-André: Aufklärung. Stuttgart, Weimar 1996 (Lehrbuch Germanistik)

Anz, Thomas: Literarische Norm und Autonomie. Individualitätsspielräume in der modernisierten Literaturgesellschaft des 18. Jahrhunderts. In: Barner, Wilfried (Hrsg.): Tradition, Norm, Innovation. Soziales und literarisches Traditionsverhalten in der Frühzeit der deutschen Aufklärung. München 1989 (Schriften des Historischen Kollegs. Kolloquien, 15), S. 71-88

Auerbach, Erich: Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur. 3. Aufl. Bern, München 1964

Bachmann, Hanns-Martin: Zur Wolffschen Naturrechtslehre. In: Schneiders, Werner (Hrsg.): Christian Wolff, 1679-1754. Interpretationen zu seiner Philosophie und deren Wirkung. Mit einer Bibliographie der Wolff-Literatur. 2., durchgesehene Aufl. Hamburg 1986 (Studien zum 18. Jahrhundert, 4), S. 161-170

041672

Barner, Wilfried (Hrsg.): Tradition, Norm, Innovation. Soziales und literarisches Traditionsverhalten in der Frühzeit der deutschen Aufklärung. München 1989 (Schriften des Historischen Kollegs. Kolloquien, 15)

Birke, Joachim: Christian Wolffs Metaphysik und die zeitgenössische Literatur- und Musiktheorie: Gottsched, Scheibe, Mizler. Berlin 1966 (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker. N. F., 21)

Bissinger, Anton: Zur metaphysischen Begründung der Wolffschen Ethik. In: Schneiders, Werner (Hrsg.): Christian Wolff, 1679-1754. Interpretationen zu seiner Philosophie und deren Wirkung. Mit einer Bibliographie der Wolff-Literatur. 2., durchgesehene Aufl. Hamburg 1986 (Studien zum 18. Jahrhundert, 4), S. 148-160

Blumenberg, Hans: Paradigmen zu einer Metaphorologie. In: Haverkamp, Anselm (Hrsg.): Theorie der Metapher. Darmstadt 1983 (Wege der Forschung, 389), S. 285-315

Borjans-Heuser, Peter: Bürgerliche Produktivität und Dichtungstheorie. Strukturmerkmale der poietischen Rationalität im Werk von Johann Christoph Gottsched. Frankfurt a. M., Bern 1981 (Europäische Hochschulschriften. Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur, 448)

Brauneck, Manfred: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Stuttgart, Weimar 1993 (Bd. 1), 1995 (Bd. 2)

Campe, Rüdiger: Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert. Tübingen 1990 (Studien zur deutschen Literatur, 107)

De Man, Paul: Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust. New Haven, London 1979

De Man, Paul: Epistemologie der Metapher. In: Haverkamp, Anselm (Hrsg.): Theorie der Metapher. Darmstadt 1983 (Wege der Forschung, 389), S. 414-437

Dyck, Joachim: „Rede, dass ich dich sehe." Rhetorik im Deutschland des 18. Jahrhunderts. In: Ueding, Gert; Vogel, Thomas (Hrsg.): Von der Kunst der Rede und Beredsamkeit. Tübingen 1998, S. 70-89

Feyl, Renate: Idylle mit Professor. Roman. Köln 1989

Fink, Gonthier-Louis: Vom universalen zum nationalen Literaturmodell im deutsch-französischen Konkurrenzkampf (1680-1770). In: Barner, Wilfried (Hrsg.): Tradition, Norm, Innovation. Soziales und literarisches Traditionsverhalten in der Frühzeit der deutschen Aufklärung. München 1989 (Schriften des Historischen Kollegs. Kolloquien, 15), S. 33-67

Freier, Hans: Kritische Poetik. Legitimation und Kritik der Poesie in Gottscheds Dichtkunst. Stuttgart 1973

Freier, Hans: Gottsched. Die Regel oder das Los des Schiebers. In: Hilmes, Carola; Mathy, Dietrich (Hrsg.): Die Dichter lügen, nicht. Über Erkenntnis, Literatur und Leser. Würzburg 1995, S. 93-107

Gebauer, Gunter; Wulf, Christoph: Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft. Reinbek bei Hamburg 1992 (rowohlts enzyklopädie, 497)

Genette, Gérard: Figures III. Paris 1972

Genette, Gérard: Die restringierte Rhetorik. In: Haverkamp, Anselm (Hrsg.): Theorie der Metapher. Darmstadt 1983 (Wege der Forschung, 389), S. 229-252

Gerken, Anne Barbara: Die sprachtheoretische Differenz zwischen Gottsched und Gellert. Frankfurt a. M., Bern, New York, Paris 1990 (Analysen und Dokumente. Beiträge zur Neueren Literatur, 27)

Golden, Leon: Aristotle on Tragic and Comic *Mimesis*. Atlanta, Georgia 1992 (American Classical Studies, 29)

Haverkamp, Anselm (Hrsg.): Theorie der Metapher. Darmstadt 1983 (Wege der Forschung, 389)

00041672

Herrmann, Hans Peter: Naturnachahmung und Einbildungskraft. Zur Entwicklung der deutschen Poetik von 1670 bis 1740. Bad Homburg v. d. H., Berlin, Zürich 1970 (Ars poetica. Studien, 8)

Hilmes, Carola; Mathy, Dietrich (Hrsg.): Die Dichter lügen, nicht. Über Erkenntnis, Literatur und Leser. Würzburg 1995

Horch, Hans Otto; Schulz, Georg-Michael: Das Wunderbare und die Poetik der Frühaufklärung. Gottsched und die Schweizer. Darmstadt 1988 (Erträge der Forschung, 262)

Hüttinger, Stefanie: Der Tod der Mimesis als Ontologie und ihre Verlagerung zur mimetischen Rezeption. Eine mimetische Rezeptionsästhetik als postmoderner Ariadnefaden. Frankfurt a. M., Berlin, Bern, New York, Paris, Wien 1994 (Europäische Hochschulschriften. Reihe XX: Philosophie, 426)

Jakobson, Roman: Der Doppelcharakter der Sprache und die Polarität zwischen Metaphorik und Metonymik. In: Haverkamp, Anselm (Hrsg.): Theorie der Metapher. Darmstadt 1983 (Wege der Forschung, 389), S. 163-174

Kimpel, Dieter: Christian Wolff und das aufklärerische Programm der literarischen Bildung. In: Schneiders, Werner (Hrsg.): Christian Wolff, 1679-1754. Interpretationen zu seiner Philosophie und deren Wirkung. Mit einer Bibliographie der Wolff-Literatur. 2., durchgesehene Aufl. Hamburg 1986 (Studien zum 18. Jahrhundert, 4), S. 203-236

Krebs, Roland: Modernität und Traditionalität in Gottscheds Theaterreform. In: Barner, Wilfried (Hrsg.): Tradition, Norm, Innovation. Soziales und literarisches Traditionsverhalten in der Frühzeit der deutschen Aufklärung. München 1989 (Schriften des Historischen Kollegs. Kolloquien, 15), S. 125-145

Luserke, Matthias: Die Bändigung der wilden Seele. Literatur und Leidenschaft in der Aufklärung. Stuttgart, Weimar 1995 (Germanistische Abhandlungen, 77)

Menhennet, Alan: Vom „Friedewünschenden Teutschland" zum „Bedrängten Deutschland". Die Schicksale der „deutschen" Tradition in der deutschen Literatur vom Barock bis zur Aufklärung. In: Barner, Wilfried (Hrsg.): Tradition, Norm, Innovation. Soziales und literarisches Traditionsverhalten in der Frühzeit der deutschen Aufklärung. München 1989 (Schriften des Historischen Kollegs. Kolloquien, 15), S. 149-163

Mitchell, P. M.: Johann Christoph Gottsched (1700-1766). Harbinger of German Classicism. Columbia, South Carolina 1995

Möller, Uwe: Rhetorische Überlieferung und Dichtungstheorie im frühen 18. Jahrhundert. Studien zu Gottsched, Breitinger und G. Fr. Meier. München 1983

Pago, Thomas: Gottsched und die Rezeption der Querelle des Anciens et des Modernes in Deutschland. Untersuchungen zur Bedeutung des Vorzugsstreits für die Dichtungstheorie der Aufklärung. Frankfurt a. M., Bern, New York, Paris 1989 (Europäische Hochschulschriften. Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur, 1142)

Richards, Ivor Armstrong: Die Metapher. In: Haverkamp, Anselm (Hrsg.): Theorie der Metapher. Darmstadt 1983 (Wege der Forschung, 389), S. 31-52

Rieck, Werner: Johann Christoph Gottsched. Eine kritische Würdigung seines Werkes. Berlin 1972

Schäfer, Gerhard: „Wohlklingende Schrift" und „rührende Bilder". Soziologische Studien zur Ästhetik Gottscheds und der Schweizer. Frankfurt a. M., Bern, New York 1987 (Europäische Hochschulschriften. Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur, 967)

Scheible, Hartmut: Wahrheit und Subjekt. Ästhetik im bürgerlichen Zeitalter. Bern 1984

Schneiders, Werner (Hrsg.): Christian Wolff, 1679-1754. Interpretationen zu seiner Philosophie und deren Wirkung. Mit einer Bibliographie der Wolff-Literatur. 2., durchgesehene Aufl. Hamburg 1986 (Studien zum 18. Jahrhundert, 4)

Schröder, Gerhart: Logos und List. Zur Entwicklung der Ästhetik in der frühen Neuzeit. Königstein/Ts. 1985

Stauffer, Hermann: Erfindung und Kritik. Rhetorik im Zeichen der Frühaufklärung bei Gottsched und seinen Zeitgenossen. Frankfurt a. M., Berlin, Bern, New York, Paris,

041672

Wien 1997 (Europäische Hochschulschriften. Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur, 1621)
Taussig, Michael: Mimesis und Alterität. Eine eigenwillige Geschichte der Sinne. Aus dem Amerikanischen übers. von Regina Mundel und Christoph Schirmer. Hamburg 1997
Ueding, Gert; Vogel, Thomas (Hrsg.): Von der Kunst der Rede und Beredsamkeit. Tübingen 1998
Walton, Kendall L.: Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts. Cambridge, Massachusetts, London 1990

IV Progression und Digression: Friedrich Schlegel

1. Quellen

Heine, Heinrich: Die Romantische Schule. In: H. H., Sämtliche Schriften. Hrsg. von Klaus Briegleb. Bd. 3. Hrsg. von Karl Pörnbacher. München 1971, S. 355-504
Schlegel, Friedrich: Kritische Ausgabe. Hrsg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. 35 Bde. Paderborn, München, Wien 1958 ff.
I. Kritische Neuausgabe
- Bd. 1: Studien des Klassischen Altertums. Eingel. und hrsg. von Ernst Behler. 1979
- Bd. 2: Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801). Hrsg. und eingel. von Hans Eichner. 1967
- Bd. 3: Charakteristiken und Kritiken II (1802-1829). Hrsg. und eingel. von Hans Eichner. 1975
- Bd. 5: Dichtungen. Hrsg. und eingel. von Hans Eichner. 1962

II. Schriften aus dem Nachlaß
- Bd. 16: Fragmente zur Poesie und Literatur. Erster Teil. Mit Einleitung und Kommentar hrsg. von Hans Eichner. 1981
- Bd. 18: Philosophische Lehrjahre 1796-1806 nebst philosophischen Manuskripten aus den Jahren 1796-1828. Erster Teil. Mit Einleitung und Kommentar hrsg. von Ernst Behler. 1963
- Bd. 19: Philosophische Lehrjahre 1796-1806 nebst philosophischen Manuskripten aus den Jahren 1796-1828. Zweiter Teil. Mit Einleitung und Kommentar hrsg. von Ernst Behler. 1971

Schlegel, Friedrich: Lucinde. / Schleiermacher, Friedrich: Vertraute Briefe über Schlegels *Lucinde*. Mit einem Nachwort von Henriette Beese. Frankfurt a. M., Berlin 1987 (Die Frau in der Literatur)

2. Forschung

Allemann, Beda: Ironie und Dichtung. 2. Aufl. Pfullingen 1969
Behler, Ernst: German Romantic Literary Theory. Cambridge 1993 (Cambridge Studies in German)
Behler, Ernst: Friedrich Schlegels Theorie der Universalpoesie. In: Schanze, Helmut (Hrsg.): Friedrich Schlegel und die Kunsttheorie seiner Zeit. Darmstadt 1985 (Wege der Forschung, 609), S. 194-243
Behnke, Kerstin: Arabeske (und) Bedeutung bei Kant, Goethe, Hegel und Friedrich Schlegel. In: Kotzinger, Susi; Rippl, Gabriele (Hrsg.): Zeichen zwischen Klartext und Arabeske. Konferenz des Konstanzer Graduiertenkollegs „Theorie der Literatur", ver-

00041672

anstaltet im Oktober 1992. Amsterdam, Atlanta, Georgia 1994 (Internationale Forschungen zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft, 7), S. 229-240
Belgardt, Raimund: Romantische Poesie. Begriff und Bedeutung bei Friedrich Schlegel. The Hague, Paris 1969
Blanchot, Maurice: Das Athenäum. In: Bohn, Volker (Hrsg.): Romantik. Literatur und Philosophie. Internationale Beiträge zur Poetik. Frankfurt a. M. 1987 (es, N. F., 1395), S. 107-120
Blumenberg, Hans: Die Lesbarkeit der Welt. Frankfurt a. M. 1981
Bohn, Volker (Hrsg.): Romantik. Literatur und Philosophie. Internationale Beiträge zur Poetik. Frankfurt a. M. 1987 (edition suhrkamp, N. F., 1395)
Böhn, Andreas: Vollendete Mimesis. Wirklichkeitsdarstellung und Selbstbezüglichkeit in Theorie und literarischer Praxis. Berlin, New York 1992 (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker. N. F., 101)
De Man, Paul: The Rhetoric of Tropes (Nietzsche). In: ders.: Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust. New Haven, London 1979, S. 103-118
De Man, Paul: The Rhetoric of Persuasion (Nietzsche). In: ders.: Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust. New Haven, London 1979, S. 119-131
De Man, Paul: Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism. Second Edition, Revised. London 1983
De Man, Paul: The Rhetoric of Temporality. In: ders.: Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism. Second Edition, Revised. London 1983, S. 187-228
De Man, Paul: The Rhetoric of Romanticism. New York 1984
De Man, Paul: Der Widerstand gegen die Theorie. In: Bohn, Volker (Hrsg.): Romantik. Literatur und Philosophie. Internationale Beiträge zur Poetik. Frankfurt a. M. 1987 (es, N. F., 1395), S. 80-106
De Man, Paul: Romanticism and Contemporary Criticism. The Gauss Seminar and Other Papers. Ed. by E. S. Burt, Kevin Newmark, Andrzej Warminski. Baltimore, London 1993
Dischner, Gisela: Friedrich Schlegels *Lucinde* und Materialien zu einer Theorie des Müßiggangs. Hildesheim 1980
Eichner, Hans: Friedrich Schlegel. New York 1970 (Twayne's World Authors Series, 98)
Eichner, Hans: Friedrich Schlegels Theorie der romantischen Poesie. In: Schanze, Helmut (Hrsg.): Friedrich Schlegel und die Kunsttheorie seiner Zeit. Darmstadt 1985 (Wege der Forschung, 609), S. 162-193
Frank, Manfred: ‚Unendliche Annäherung'. Die Anfänge der philosophischen Frühromantik. Frankfurt a. M. 1997 (stw, 1328)
Graevenitz, Gerhart von: Das Ornament des Blicks. Über die Grundlagen des neuzeitlichen Sehens, die Poetik der Arabeske und Goethes *West-östlichen Divan*. Stuttgart, Weimar 1994
Härter, Andreas: Rede, Geliebte. Zu Friedrich Schlegels *Lucinde*. In: Glaser, Horst Albert (Hrsg.): Annäherungsversuche. Zur Geschichte und Ästhetik des Erotischen in der Literatur. Bern, Stuttgart, Wien 1993 (Facetten der Literatur. St. Galler Studien, 4), S. 155-181
Härter, Andreas: The Ring of Longing. A View on Friedrich Schlegel's Medievalist Poetry. In: Poetica. An International Journal of Linguistic-Literary Studies, 39/40 (Special Issues for 1993: Medievalism and Romanticism, 1750-1850). Tokyo 1994, S. 207-223
Hansen, Olaf; Villwock, Jörg: Einleitung zu: Bohn, Volker (Hrsg.): Romantik. Literatur und Philosophie. Internationale Beiträge zur Poetik. Frankfurt a. M. 1987 (es, N. F., 1395), S. 9-23

041672

Heimrich, Bernhard: Fiktion und Fiktionsironie in Theorie und Dichtung der deutschen Romantik. Tübingen 1968 (Studien zur deutschen Literatur, 9)

Hotz-Steinmeyer, Cornelia: Friedrich Schlegels *Lucinde* als „Neue Mythologie". Geschichtsphilosophischer Versuch einer Rückgewinnung gesellschaftlicher Totalität durch das Individuum. Frankfurt a. M., Bern, New York 1985 (Marburger Germanistische Studien, 4)

Immerwahr, Raymond: Die Subjektivität oder Objektivität von Friedrich Schlegels poetischer Ironie. In: Schanze, Helmut (Hrsg.): Friedrich Schlegel und die Kunsttheorie seiner Zeit. Darmstadt 1985 (Wege der Forschung, 609), S. 112-142

Japp, Uwe: Theorie der Ironie. Frankfurt a. M. 1983 (Das Abendland. N. F., 15)

Kluckhohn, Paul: Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik. 3. Aufl. Tübingen 1966

Kotzinger, Susi; Rippl, Gabriele (Hrsg.): Zeichen zwischen Klartext und Arabeske. Konferenz des Konstanzer Graduiertenkollegs „Theorie der Literatur", veranstaltet im Oktober 1992. Amsterdam, Atlanta, Georgia 1994 (Internationale Forschungen zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft, 7)

Melberg, Arne: Theories of Mimesis. Cambridge 1995 (Literature, Culture, Theory, 12)

Mennemeier, Franz Norbert: Unendliche Fortschreitung und absolutes Gesetz. Das Schöne und das Häßliche in der Kunstauffassung des jungen F. Schlegel. In: Schanze, Helmut (Hrsg.): Friedrich Schlegel und die Kunsttheorie seiner Zeit. Darmstadt 1985 (Wege der Forschung, 609), S. 342-369

Menninghaus, Winfried: Unendliche Verdoppelung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion. Frankfurt a. M. 1987

Nivelle, Armand: Frühromantische Dichtungstheorie. Berlin 1970

Ostermann, Eberhard: Das Fragment. Geschichte einer ästhetischen Idee. München 1991

Pankau, Johannes G.: Unendliche Rede. Zur Formulierung des Rhetorischen in der deutschen Romantik. Oldenburg 1990 (Oldenbuger Universitätsreden, 35)

Peter, Klaus: Friedrich Schlegel. Stuttgart 1978 (Sammlung Metzler, 171)

Plett, Heinrich F.: Einführung in die rhetorische Textanalyse. 7. Aufl. Hamburg 1989

Polheim, Karl Konrad: Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik. München, Paderborn, Wien 1966

Polheim, Karl Konrad (Hrsg.): Der Poesiebegriff der deutschen Romantik. Paderborn 1972 (UTB, 60/61)

Polheim, Karl Konrad: Studien zu Friedrich Schlegels poetischen Begriffen. In: Schanze, Helmut (Hrsg.): Friedrich Schlegel und die Kunsttheorie seiner Zeit. Darmstadt 1985 (Wege der Forschung, 609), S. 278-320

Schanze, Helmut (Hrsg.): Friedrich Schlegel und die Kunsttheorie seiner Zeit. Darmstadt 1985 (Wege der Forschung, 609)

Schanze, Helmut: Friedrich Schlegels Theorie des Romans. In: ders. (Hrsg.): Friedrich Schlegel und die Kunsttheorie seiner Zeit. Darmstadt 1985 (Wege der Forschung, 609), S. 370-396

Schanze, Helmut: Romantik und Rhetorik. Rhetorische Komponenten der Literaturprogrammatik um 1800. In: ders. (Hrsg): Rhetorik. Beiträge zu ihrer Geschichte in Deutschland vom 16.-20. Jahrhundert. Frankfurt a. M. 1974 (Fischer Athenäum Taschenbücher Literaturwissenschaft, 2095)

Schmidt, Thomas E.: Die Geschichtlichkeit des frühromantischen Romans. Literarische Reaktionen auf Erfahrungen eines kulturellen Wandels. Tübingen 1989 (Studien zur deutschen Literatur, 105)

Schnyder, Peter: Die Magie der Rhetorik. Poesie, Philosophie und Politik in Friedrich Schlegels Frühwerk. Paderborn, München, Wien, Zürich 1999

Strohschneider-Kohrs, Ingrid: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. Tübingen 1960 (Hermaea. Germanistische Forschungen. Neue Folge, 6)

00041672

Szondi, Peter: Friedrich Schlegel und die romantische Ironie. Mit einer Beilage über Tiecks Komödien. In: Schanze, Helmut (Hrsg.): Friedrich Schlegel und die Kunsttheorie seiner Zeit. Darmstadt 1985 (Wege der Forschung, 609), S. 143-161

Welsch, Wolfgang: Unsere postmoderne Moderne. 4. Aufl. Berlin 1993

Yoon, Tae Won: Der Symbolcharakter der neuen Mythologie im Zusammenhang mit der kritischen Funktion der romantischen Ironie bei Friedrich Schlegel. Frankfurt a. M., Berlin, Bern, New York, Paris, Wien 1996 (Europäische Hochschulschriften. Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur, 1570)

Zeuch, Ulrike: Das Unendliche. *Höchste Fülle* oder Nichts? Zur Problematik von Friedrich Schlegels Geist-Begriff und dessen geistesgeschichtlichen Voraussetzungen. Würzburg 1991 (Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Studien. Reihe Literaturwissenschaft, 69)

Zovko, Jure: Verstehen und Nichtverstehen bei Friedrich Schlegel. Zur Entstehung und Bedeutung seiner hermeneutischen Kritik.Stuttgart-Bad Cannstatt 1990 (Spekulation und Erfahrung. Abt. II: Untersuchungen, 18)

041672

DANK

Johannes Anderegg, Heiner Weidmann, Edith Kunz und Uwe Hebekus danke ich dafür, daß sie die Arbeit an diesem Buch mit kritischen und anregungsreichen Gesprächen zu den entstehenden Kapiteln begleitet haben.

Für persönliche oder fachliche Unterstützung im Lauf der Jahre der Arbeit an diesem Buch danke ich Margrit Altherr, Regula Fraefel, Julian, Linda und Jonas Härter, Emmi und Reinhold Härter-Häni, Thomas Hafen, Walter Haffner, Barbara Heck, Urs Herzog, Rupert Kalkofen, Teresa D. Lewis, Evamaria und Uwe Lorenz, Charlotte Mühlemann, Pavla Rulfová Schlegel, Werner Wunderlich.

Der Universität St. Gallen danke ich für die Unterstützung meiner Arbeit, insbesondere für die Gewährung eines Forschungssemesters sowie eines grosszügigen Druckkostenzuschusses.

Dem Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung danke ich für einen namhaften Beitrag an die Druckkosten.

00041672

041672

NAMENREGISTER

Das Register bezieht sich auf den Haupttext und die Fußnoten.

Amthor, Christoph Heinrich 203-205
Apel, Karl-Otto 17
Ariosto, Ludovico 176, 181, 231, 237
Aristoteles 18f., 34, 70, 78, 84, 89f., 92f., 100, 105-108, 110, 114f., 119f., 122f., 141-144, 148f., 151, 153-158, 169, 184, 186f., 201, 232, 241, 246
– *Poetik* 84, 105-108, 119, 122, 142, 153-158, 169, 184, 201
– *Rhetorik* 19, 34, 105
Auerbach, Erich 142

Barthes, Roland 51
Baudelaire, Charles 310
Benjamin, Walter 10
Blanckenburg, Christian Friedrich von 114
Blumenberg, Hans 17, 213, 224
Bodmer, Johann Jakob 106, 114, 116, 169f., 182, 194, 209
Boileau, Nicolas 114, 182, 191
Breitinger, Johann Jakob 114-116, 169f., 182f., 194
Büchner, Georg 294

Cato, Marcus Porcius 196
Cervantes, Miguel de 61, 231, 237, 246, 252, 310
Chamfort, Nicolas de 227
Cicero, Marcus Tullius 18-21, 23, 25, 27-29, 35, 37, 46, 49-51, 80, 194, 200, 246
– *De oratore / Über den Redner* 18-23, 25, 37, 194, 200
– *Orator / Der Redner* 46

Dante Alighieri 231
De Man, Paul 14, 111, 199, 213, 220, 222, 225, 311
Derrida, Jacques 309

Empedokles 80
Erathostenes 80

Fichte, Johann Gottlieb 235, 295
Fleming, Paul 200, 203-205

Gadamer, Hans-Georg 17
Gellert, Johann Fürchtegott 143f., 150, 172, 177, 190, 193f., 196, 200, 210
Genette, Gérard 199, 213, 225
Goethe, Johann Wolfgang von 10, 100, 231, 244, 248
Gottsched, Johann Christoph 8, 11f., 78f., 88, 106, 108-117, 119-122, 126, 128-132, 134-146, 148-158, 160-174, 176-190, 193-200, 203, 205-215, 219f., 227-229, 257, 304, 306, 308, 311
– *Ausführliche Redekunst* 111, 195, 198
– *Erste Gründe der gesammten Weltweisheit* 113, 142-144, 161-163, 172
– *Versuch einer Critischen Dichtkunst* 8, 11f., 78f., 88, 108, 110-117, 120-122, 126-128, 130-136, 139-144, 147-151, 157-164, 166f., 169-171, 173, 177, 179-184, 186-190, 197, 199, 201f., 207-215, 219f., 227, 306, 308, 311
Gutzkow, Karl 258

Hamann, Johann Georg 227
Hegel, Georg Friedrich 230, 244
Heine, Heinrich 258
Herder, Johann Gottfried 227, 295
Herodot 77
Hesiod 80
Hölderlin, Friedrich 230
Homer 77, 80, 116f., 130f., 137, 152, 166, 169, 176, 181, 184-186, 311
Horatius, Quintus Flaccus 70, 78, 86, 89f., 105, 107f., 114f., 130, 138, 149, 157, 173f., 187-189, 196, 200, 248
– *De arte poetica* 86, 105, 107f., 115, 130, 173f., 187f., 196, 200

Jakobson, Roman 213
Jean Paul 10, 210, 231, 237

00041672

Kant, Immanuel 244, 295
Klinger, Friedrich Maximilian 94
Klopstock, Friedrich Gottlieb 114

Lamy, Bernard 194f.
Lausberg, Heinrich 21, 23f., 33f., 51, 57-60, 65, 68, 106, 168, 193, 198, 202
– *Elemente der literarischen Rhetorik* 24, 57-60, 65, 68, 193, 198, 202
– *Handbuch der literarischen Rhetorik* 21, 23, 33f., 57f., 106, 168
Le Bossu, René 154f.
Leibniz, Gottfried Wilhelm 145, 162
Lessing, Gotthold Ephraim 114, 157, 227, 248
Lichtenberg, Georg Christoph 10

Meier, Georg Friedrich 115
Milton, John 181f.
Montaigne, Michel de 10
Musil, Robert 10, 210

Nicolai, Friedrich 114, 292
Nietzsche, Friedrich 10, 106, 111, 220, 294, 308
Novalis 10, 224, 230, 286, 292, 295
Opitz, Martin 11f., 63-70, 72-76, 78-81, 84-89, 91-95, 97-101, 109, 114, 120f., 122, 132f., 190, 199, 209, 213, 228f., 257
– *Buch von der Deutschen Poeterey* 11f., 63-70, 72-74, 77f., 83f., 86, 88-92, 95-101, 114, 120-122, 190, 213
Ovidius, Publius (Naso) 83, 96, 138, 169

Parmenides 80
Perelman, Chaim 17
Platon 67, 80, 89-97, 100, 105, 160, 246
Pythagoras 80

Quintilian, Marcus Fabius 11f., 14, 18, 20f., 24-30, 32, 34-36, 38-47, 51f., 55, 67, 80, 109, 136, 188, 192, 194, 223, 228f.
– *Institutio oratoria / Ausbildung des Redners* 11f., 18, 20-45, 47, 51f., 55, 80, 109, 136, 192, 194

Richard, Ivor Armstrong 213, 225
Ronsard, Pierre de 82, 84
Rousseau, Jean-Jacques 311

Scaliger, Julius Caesar 69f., 84, 90, 98, 105
Schelling, Friedrich Wilhelm Josef 230
Schiller, Friedrich von 160, 252
Schlegel, August Wilhelm 260, 295
Schlegel, Friedrich 10-13, 106, 224-232, 235-237, 240-246, 248-250, 252f., 255-261, 263, 267-270, 274, 277f., 283f., 289-292, 294-301, 304-312
– *Athenäums*-Fragmente 234f., 238f., 245, 248, 250, 259, 268, 285, 290, 301, 308
– *Ath.*-Frg. 116 228-231, 236, 240f., 277, 284, 292
– *Ath.*-Frg. 121 284, 286f., 291
– *Brief über den Roman* 230, 237, 241, 244, 246, 250, 252, 256, 292
– *Epochen der Dichtkunst* 302
– *Gespräch über die Poesie* 227, 240f., 250, 269, 280-283, 299f., 302-304, 309
– *Ideen* 230, 249f., 282, 310
– *Lucinde* 227, 231, 257-263, 265, 267-273, 275-278
– *Lyceums*-Fragmente 227, 233, 238, 241
– *Rede über die Mythologie* 249f., 253, 261, 302, 306
– *Über das Studium der griechischen Poesie* 230
– *Über die Unverständlichkeit* 295
Schleiermacher, Friedrich 258, 260, 295
Schmidt, Arno 10
Shaftesbury, Anthony 114
Shakespeare 231, 237, 246, 252, 256
Sokrates 80, 246
Solon 80
Sophokles 118f.
Sterne, Lawrence 7, 10, 61, 210, 231, 237
– *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* 7f., 61

Theokrit 80
Tieck, Ludwig 61, 245, 294

Vadianus, Joachim 98
Vergilius, Publius (Maro) 80, 138, 169, 181
Vico, Gian Battista 17

Wieland, Christoph Martin 114
Wolff, Christian 142f., 148, 161f., 180

041672

SACHREGISTER

Das Register bezieht sich auf den Haupttext und die Fußnoten.

Abschweifung 18-20, 37-39, 44, 49
Absicht 33, 65, 72, 76, 93, 109, 116, 125-134, 136, 150, 152, 156, 158f., 164-166, 170, 179, 181f., 191-193, 201, 206f., 212, 222, 265, 268, 305
Absolute, das; Absolutheit; absolut 224, 230, 250, 255f., 278f., 281, 283-291, 296, 299, 309, 311
abweichen 7-9, 12, 19, 24, 35, 37, 42, 44f., 48, 51f., 59, 61f., 100, 109, 116, 130, 140, 143, 155, 158, 164, 167, 181, 186f., 207, 223f., 228, 235f., 238, 244, 246, 263, 273, 286, 293, 298, 305
Abweichung 8-13, 18-27, 35-45, 47-52, 55, 57-64, 67-70, 77, 79, 84, 87f., 92, 100f., 111, 114, 120, 135-141, 147f., 150f., 154, 158, 164, 166f., 179, 183-185, 188, 193, 202, 208-210, 212-214, 221-225, 228f., 231-236, 238, 243, 245, 247, 254, 267, 288, 294, 298, 308, 310, 312
Abwendung; sich abwenden 21f., 58f., 267, 278, 285
Abwesende, das; abwesend 21, 60, 166, 194, 235f., 262-264, 273f., 276
Abwesenheit 117, 165, 234, 264, 273, 309
Affekt; affektiv 18, 73, 106, 122, 124-129, 137, 149, 157, 168, 186, 192, 194f., 198, 206, 219
Affektausdruck 121, 123-125, 129, 131f., 153, 194f.
Affekterregung 121, 126, 129, 131, 199
Affektlehre 73, 125
Affektwirkung; affektwirksam 22, 24, 34, 41f., 46, 51, 110, 194, 198
Affinität 251, 255, 278, 291, 293, 299, 306
Ähnlichkeit; Ähnliche, das; ähnlich 108, 141-143, 152, 156f., 160, 170f., 174, 177f., 180, 193f., 196f., 201f., 204, 206, 223, 307
Ahn(d)ung 264, 279
Allegorie 7, 111, 130, 138, 199, 202, 220, 259, 264, 266-268, 309-311
Allheit 307f.
Angemessenheit; angemessen 18, 35, 69, 87, 107, 110, 152f., 155f., 304
Annäherung (universalpoetische) 228, 230, 261, 281f., 289-291, 297, 300, 309
Antike; antik 17f., 27, 32, 35, 37, 43, 47, 72, 80f., 89f., 105, 109, 146, 157, 194, 214, 230, 252
Antithese; Antithetik 284-289
Anweisungspoetik; Anweisungssystem 11f., 90, 221
Anwesende, das; anwesend 60, 100, 242, 262, 264, 266, 273f., 276
Anwesenheit 61, 170, 234, 263, 273f.
Aphorismus 10, 238
Aporie 14, 310
Apostrophe 21f., 58, 60
aptum 18
Arabeske 237, 241, 244-246, 249, 253, 256
argumentatio 18, 20, 48, 56f., 62, 80, 82, 84
ars 26, 32-34, 67
ars bene dicendi 30, 32-34, 36
Ästhetik; ästhetisch 12, 23, 96, 108, 111f., 114-116, 118, 120, 127, 130, 138-141, 144f., 148, 150f., 153, 157, 159-164, 166f., 171f., 174, 177-187, 189f., 193, 197, 199f., 202f., 206-215, 219, 221f., 225, 235, 246, 250, 261, 307-309
Astronomie; Sternkunde; Sternwissenschaft 29, 122, 147
aufheben; aufhebbar 91, 93, 123, 140, 247, 249, 279, 286, 292
Aufhebung 85, 91, 180, 229, 246-248, 270, 279, 284, 286, 292, 297
Aufklärung 11, 90, 106, 109f., 117, 130, 138, 142

00041672

Aufschub; aufschieben 13, 278-280, 283-291
Ausdruck 23f., 30, 49f., 100, 106, 110, 116, 120, 122, 124-125, 127, 129f., 190-192, 194, 196, 200-202, 205, 208, 223, 307
Ausdruckskunst 124
Autonomie; Autonomisierung 78f., 87, 89, 93, 98, 106, 111, 116, 189, 199, 213, 222
aversio 21f., 57-61, 68, 168
– *ab auditoribus* 58, 60
– *ab oratore* 58f.
– *a materia* 58-61

Barock; barock 11f., 55-57, 63f., 67, 72, 81, 84, 88, 90, 95, 105f., 191
Befreiung (der Poesie); sich befreien 78, 86f., 93, 128
Belehrung; belehren 20, 33, 37, 74f., 78, 86, 108, 110, 114-118, 120, 122, 130, 133, 135f., 140, 151, 155, 157f., 160, 164, 166, 170, 174, 178, 188
Belehrungsabsicht 78, 115, 117, 121, 132-134, 140, 151, 156, 208, 210, 219f.
Beredsamkeit 26, 31f., 111, 143, 145, 147
Bewegung (des Gemüts); bewegen; bewegend 22, 37, 73, 111, 123, 129, 185, 195
Beweisführung 31, 36f., 39, 41, 48
Beweislehre 17, 36
Bild 8, 10, 26, 56, 62, 66f., 73f., 76, 80f., 92, 95, 98, 116, 128, 134, 152, 160, 166, 173f., 177, 182f., 185f., 189, 196, 201f., 204-206, 214, 225, 244, 259, 261, 266, 296, 305, 309
Bildhaftigkeit; bildhaft 8, 13, 25, 56f., 75, 88, 109, 112, 189, 191-193, 197, 199f., 205, 211f., 219-221, 223, 304
Buchstabe 214f., 295f., 211
Buffon(n)erie 241-243, 246, 255

causa 19, 35-38, 40-44, 48-50, 56, 109, 223
Chaos 8, 45, 147, 241, 244, 246, 253, 268, 270, 306
Commedia dell'arte 138-140, 242
conciliare 19
conclusio 18f., 56, 62, 84
confirmatio 18, 39

decorum 18, 69
Dekonstruktion; Dekonstruktivismus 13f., 213, 289, 291, 310
delectare 37, 47, 66, 73, 86, 108, 198
Deviation; Deviationspoetik; deviant 10, 23, 111, 224
Dichtkunst 70, 88, 108, 121f., 132-143, 148, 154, 171, 182, 186, 292, 301-303
Dichtungstheorie 82, 84, 89f., 105, 113, 115, 117, 128, 134, 140, 143, 147, 152, 154, 157, 162, 168, 184, 212, 235, 246, 278, 285
Dienstbarkeit (literarische); dienstbar 56, 63, 74, 78, 84-86, 91, 93, 98, 110, 115, 125, 189, 191, 193, 200
digredieren; digredierend 87, 101
digressio; *digressus* 12, 18-21, 44-46, 48-52, 58f., 68, 79, 136, 168, 189, 223f., 236
Digression 10f., 17-19, 25, 92, 97, 99f., 121, 134, 179, 185, 207, 210, 226-229, 231f., 234, 243, 277, 279f., 294, 297f., 305, 310, 312
digressiv 7, 10, 45, 52, 73, 78, 88f., 100, 123, 132, 141, 165f., 205, 210f., 223-226, 228f., 231, 238, 240, 242, 246-248, 255, 257, 263, 270, 275f., 278, 283, 287, 289, 291, 293f., 299, 303, 310
Digressive, das; Digressivität 11, 14, 67, 89, 111, 133, 197, 208, 276, 285, 287, 290
dispositio 17-22, 36-38, 55, 65, 68-70, 87f., 101, 108, 111, 136, 174, 190, 200, 229
docere 19f., 37, 47, 66, 86, 108, 153
Drama 59-61, 255f., 296f.

egressio; *egressus* 12, 18, 37-39, 41, 43-52, 68, 136, 188, 223f., 236
egressiv 68, 224, 238, 305
Eigentlichkeit; Eigentliches, das; eigentlich 23-25, 61, 109f., 192-194, 196, 199-202, 205-208, 211f., 215, 220f., 223-225, 299
Einbildungskraft 112, 144f., 147, 153, 164, 169, 176, 187, 196, 209, 235
Eindeutigkeit; eindeutig 20, 62, 114f., 128f., 131, 143, 172, 184f., 191, 193f., 200, 207, 210, 302f.

041672

Einfall (poetischer) 137, 139, 167, 176, 187-189, 196f., 199, 203, 209, 211f., 215, 232f.
Einheit 113, 125, 173, 196, 205f., 232f., 235f., 238-240, 245, 249, 253f., 261-263, 268-270, 272, 276, 278, 285, 287, 289f., 294, 306-308, 310
Einheiten der Handlung, der Zeit, des Ortes 135, 232, 241
elocutio 17, 19, 21-23, 36, 38, 57f., 65f., 68f., 73, 78, 92, 106, 108f., 111, 190, 192, 220, 297
Emblem 214
Endliche, das; Endlichkeit 230, 239, 263, 267, 276f., 279, 290, 298
endlich 152, 238, 267, 279, 291
Enthusiasmus 67, 249, 253f., 306
Entwicklungsroman 258, 269
Epos 68, 117
Erfindung (rhetorische, poetische) 36, 62, 69, 73, 75, 83, 89, 96, 107, 115, 118f., 137, 143, 154, 164, 171, 180-182, 185-187f., 196f., 201, 209-212, 219
Erzählung 37, 39, 41, 44, 48, 56, 59, 68, 73, 122, 124, 127, 179, 182, 269
Essay 10
Ethik; ethisch 27-29, 32, 34, 93, 109, 161
ethos 73, 198
excursus 12, 18, 43
excessus 37f.
Exkurs 8, 18, 20f., 32, 37-41, 47f., 50, 58-61, 83f., 86, 126, 188, 214, 223, 234
exordium 18

Fabel 68, 71-77, 82f., 85-89, 91, 98f., 107f., 114-121, 125f., 129-136, 140, 142-144, 150-156, 158-160, 162-164, 166f., 171-184, 187-190, 193, 196f., 200, 202f., 206-209, 211-213, 228, 232, 257, 269, 288, 292
– äsopische 178, 184
Faktum (poetisches) 284, 287-291, 293
Figur 8, 17, 19, 21-23, 46-49, 55, 58-60, 65, 111, 118, 131, 147, 156, 168, 176, 194f., 197-200, 220, 222, 224, 264, 297-299, 305, 309
figura 22, 47
figurae elocutionis 21
figurae in verbis coniunctis 57, 194
figurae in verbis singulis 194
figurae sententiae 21
Figurale, das; figural 11, 13, 106, 111, 189, 199f., 203, 206, 211, 213, 219-225, 294f., 297-300, 303-312
Figuralität 199, 206, 219, 221-223, 225f., 299, 304-306, 308-311
Figurenlehre 22, 55
Form; formal 4, 22, 41, 44, 55, 61, 65-69, 72-79, 81, 85, 87, 90, 92, 94f., 99, 108, 121, 123, 125-128, 130-132, 135, 148, 172, 219, 239f., 244f., 253-256, 261, 268-270, 274, 292, 300, 302, 308
Formalismus 213
Formenlehre 64, 73, 79, 83, 93, 95
Formkunst 124, 128
Fragment; Fragmentarische, das 10, 12, 224, 227f., 231-236, 238-241, 243-245, 247, 250, 253-260, 263, 270, 278, 283f., 287f., 290-293, 295-297, 305, 307, 311
Freiheit, poetische 97, 114, 171, 173, 176, 182f., 187f., 209, 211-213, 215
Frühromantik; frühromantisch 61, 226, 230, 235, 246, 249, 261, 278, 285, 291, 295, 309
Fülle (unendliche) 230, 249, 291
Funktion, Funktionalität; funktional 9, 12, 26, 43, 55, 61, 66, 114, 118, 126f., 151, 160, 164, 166, 190, 202, 208-210, 236, 242, 248, 260, 281, 307, 309
Funktionalisierung; funktionalisiert 9, 12, 115, 125, 129, 132, 188, 209
Funktionsordnung 12, 111, 208f., 211f.
furor poeticus 90f., 95-99

Galimatias (Widersinn) 202, 204
Ganze, das 8, 13, 41, 107, 118, 173, 229, 231-237, 240, 242, 256, 262f., 268, 271, 273, 281f., 290, 301, 307
Ganzheit 59, 228, 232-235, 238f., 241f., 245, 278, 294
Gattung, literarische 10, 65, 68-70, 73, 78, 88-90, 93, 101, 114, 116, 122, 125, 127f., 131, 134, 152, 171, 178f., 181, 184, 192, 197, 202, 210, 214, 229, 241, 269f., 296
Gattungslehre; -systematik 67, 73, 87, 229
Gegenstand (der Darstellung) 11f., 14, 18, 28f., 33-35, 39, 49, 55f., 58, 63, 65f., 68, 73, 75, 83f., 93, 100, 106-

00041672

108, 114-116, 127f., 136, 148-151, 153, 155, 158, 167f., 174, 177f., 180, 184f., 190, 199, 203, 205, 208, 225, 227f., 248, 257, 261, 267, 269, 274, 300, 302f., 311
Gegenständlichkeit (poetische) 277, 280, 283, 292
Gelegenheit 19, 66, 79, 87, 93-96, 98f., 155, 166, 243
Gelegenheitsdichtung; -gedicht; -lyrik; -produktion; -text 66, 71, 78, 81, 93-95f., 101
genera dicendi 198
genus humile 198
genus medium 198
genus sublime 198
Geometrie 30-32, 35, 147
Geschmack 137f., 144-146, 149, 152, 160, 163f., 186f., 192
Gestus 21, 27, 52, 56, 59-61, 71, 79, 82, 125f., 207, 222, 242, 246
Grammatik 28-30, 32, 35

Handlung (dargestellte) 56, 118f., 126, 134f., 139, 156, 176, 185, 253, 258, 298
Handlungen der Menschen 144, 149-151, 153f., 156-160, 162, 164, 175, 177f., 180, 186
Harmonie; harmonisch 13, 145-149, 154, 157f., 163, 168, 172, 180, 203, 253, 260, 261, 263f., 268, 271, 273, 291, 293, 299, 306-310
Harmonisierung; harmonisierend 158, 253, 307-309
Hauptfabel 68, 114, 118, 136
Heldengedicht 68f., 116, 135f., 154, 182
Herkunft (der Poesie) 67, 72, 98, 121f., 130
Hermeneutik 213, 295
Humanismus; humanistisch 70, 164

Ideal 35, 109, 149, 152, 159f., 203, 214, 255, 261, 268, 284, 287-291, 294, 307
Idee 100, 114, 204, 230, 235, 244, 255, 264, 284-291, 296, 307
Igel (vollständiges Fragment) 235f., 238, 259, 270, 278
imitatio; Imitation; imitieren 90, 105-107, 222
immutatio 23f., 194, 202
Individualität 99f., 106, 213, 239f., 250, 255, 257, 282f., 288f., 292-295, 301, 305, 309
Individualisierung; individualisiert 213, 301
Individuum; individuell 89, 97-99, 213, 261, 280, 282f., 288, 290, 296, 298, 301f., 311
Inspiration; inspiriert 67, 82, 89f., 92, 95f., 144
Instrumentalisierung; instrumentalisieren 25, 62, 94f., 98, 100, 110, 210, 219f., 272f., 297
Instrumentalität; intstrumentell 9, 25, 78, 90f., 109, 190, 196, 209, 220, 297f., 305
Interpretation 107, 142, 154, 295, 311
Interpretationsbedürftigkeit 62, 99
Interpretierbarkeit 62, 99
Intertextualität; intertextlich 223, 256
inventio 17, 21f., 35-38, 55, 65f., 68f., 73, 89, 108, 111, 174, 190, 200
Ironie; ironisch 7, 13, 192, 202, 215, 227, 235, 237f., 240-250, 253-257, 261, 267f., 270-276, 278, 282, 284-287, 291-295, 297-299, 306, 308, 310
– romantische 236, 240-243, 246-249, 278, 285, 307, 309
Ironisierung; ironisieren 249, 254, 269f., 272, 279, 284

Jammer (éleos) 107, 156f.

Katharsis; kathartisch 107, 157
Klassik 100, 105
klassisch 19, 24, 36, 52, 57, 65f., 82, 87, 100, 106, 109, 111, 120f., 130, 136, 146, 208, 246, 281, 297, 301
Komödie 69, 131, 138-140, 155, 159
Kosmos 8, 45, 147, 244
Kritik 40, 83, 95, 113, 115, 137f., 140, 147, 150, 168, 181f., 187, 191, 195f., 202, 212, 281, 284, 287, 292, 301, 311
kritisch 9, 23, 42, 52, 111, 113, 115f., 130, 132, 134, 136, 140, 143, 157, 178, 185, 210, 212, 232, 242, 247f., 307, 309
Kunst der Rede 17

Lehre 17, 20, 34, 36, 55f., 65, 72-78, 85f., 90f., 93, 125, 129f., 147, 165, 178, 220, 229, 297

041672

Lehrhaftigkeit; lehrhaft 70, 74-79, 81, 83f., 86-89, 92-94, 97-100
Lehrsatz (moralischer) 79, 109, 114f., 118f., 131, 134, 150, 154-160, 163f., 172, 174, 178, 180f., 184, 187, 189f., 200, 202, 206-208, 210, 220
Lektüre; Lektüreverfahren 7, 11-14, 25, 52, 128, 141, 165f., 173f., 189, 201, 203-206, 208, 210, 212f., 220-222, 225, 227, 234, 237, 240, 245, 277, 279, 285, 291, 293, 303, 305, 311
Lektüretheorie 128, 131
Lesen; lesen; Leser/in 13f., 60, 73, 88, 96, 100, 135, 137f., 199, 201, 203, 210, 213, 220f., 237, 271, 285, 310f.
Liebe 82, 227, 231, 249-274, 276-278, 280, 282, 291-293, 295, 297, 299, 301, 306-308, 310
Lied 122, 124-129
Literatur 9f., 12, 25, 55-57, 59f., 62, 64f., 71, 78f., 86f., 89-91, 95f., 98, 105, 108, 110-118, 120, 130-133, 135, 138-140, 147, 149-152, 154f., 157f., 164-167, 170, 177-179, 183f., 187, 197f., 207, 209, 222, 224, 231, 235, 238f., 241, 243-245, 247, 249-251, 255-257, 259-261, 275, 283, 288, 291f., 297, 305, 307f., 310f.
Literaturtheorie; literaturtheoretisch 10, 55, 65, 72, 88, 99, 105, 110, 115, 120f., 138, 141-143, 163, 199, 207, 213, 222, 225, 241f., 246f., 253, 258f., 261, 295
Literaturwissenschaft 21, 57, 62, 64, 106, 311
Lokales, das; Lokalität; lokal 197, 238, 249, 254, 257, 262-264, 267-269, 273, 276-280, 288-296, 298, 305, 307

Märchen 245, 252, 304
materia 17, 20, 31, 35, 48, 61, 88, 108
Materie 20-22, 59, 61
Mehrdeutigkeit 191, 287, 303f.
Melancholie 310
memoria 17, 36, 111
Menschenfreundlichkeit; menschenfreundlich 155-157
Metapher; metaphorisch 23f., 48, 110f., 192, 198, 201f., 204, 206, 213, 224f., 244, 282f., 298f., 303, 309
Metaphorik; Metaphorisierung; metaphorisieren 204f., 213, 224, 299, 304
Metonymie 23, 192, 202
Mimesis; mimetisch 12f., 105-107, 109-112, 119, 141-144, 153, 157, 165, 184f., 189, 194-197, 199, 203, 205f., 210-213, 219-224, 228, 264, 304-306, 308-312
Mimik, mimisch 228, 230, 242, 245, 255-257, 261, 267f., 276f., 280, 283f., 288, 292f., 296, 305, 309
Mittel (rhetorisches, poetisches) 20, 22, 38, 40, 49, 65, 74, 78, 84, 90f., 94, 98, 109, 113, 118, 125, 128-130, 167, 170, 207, 209f., 242, 272
Mittelbarkeit; mittelbar 56, 62, 99, 124-126, 132, 152, 173, 188, 209
Mittelpunkt (poetisch-universalpoetischer) 253, 282f., 300
Moderne; Modernität; modern 13, 78, 89f., 111, 225, 230, 295, 309-311
Moral; moralisch 11f., 36, 51, 79-81, 86, 108, 113-122, 126f., 130-134, 136, 138-141, 144, 147, 149-161, 163-167, 170-172, 174, 177-185, 187, 189f., 193, 199f., 202f., 206-211, 213-215, 220, 250, 260, 308
movere 22, 37, 47, 66, 73, 108, 110, 198
Musik 29f., 32, 35, 69, 122, 124, 128, 145-147, 149, 157, 296
mutatio 23f.

Nachahmung 84-86, 105-111, 122, 125-128, 131f., 139f., 142-144, 146-159, 164, 167, 171f., 174-180, 182f., 185f., 189, 195, 197, 208f., 220f., 223, 255f., 304-306
Nachahmungstheorie; nachahmungstheoretisch 11-13, 83-85, 105-112, 120, 137, 142, 144, 151f., 157, 160, 166, 170-172, 178f., 184, 190, 196f., 201-203, 207-209, 211f., 219-222, 225
narratio 18, 20, 37-40, 42, 46, 48, 56f., 59-63, 68, 88
narrativ 8, 56f., 62, 75, 87f., 258, 269
Natur; *natura* 33, 83, 95-97, 105, 108f., 123, 126f., 129, 131, 137, 139f., 142-146, 148-153, 157-165, 167-174, 177-180, 184, 187, 196, 208, 219, 250, 253f., 262, 272f., 280, 282, 301-303
– kosmologische 144, 147, 150, 154, 157f., 163f., 171f., 177, 180, 208

00041672

– menschliche 127, 144, 147, 153-155, 157f., 161, 163f., 171f., 178, 180f., 208, 280
Natürlichkeit; natürlich 24, 34, 37, 40f., 44, 96f., 118, 122-124, 129, 135f., 139, 146f., 150-153, 162, 168f., 171, 175, 187, 190, 192-194, 198-200, 202f., 219, 250, 260, 302
Nebenfabel 114, 136
New Criticism 213
Norm; Normierung 10, 12, 101, 106, 120, 134, 140, 161, 166, 179, 183, 188, 194, 197, 209, 229, 299, 307f., 310
Normativität; normativ 11, 21, 64, 67, 69, 79, 89, 112, 114, 132, 186, 207, 209f., 212-215, 219, 223-225, 257, 292, 306, 309f.
Normpoetik 11, 112, 225

Ordnung 7-14, 17f., 20-26, 28, 30f., 35-43, 45, 47-52, 55, 59-61, 63, 67-70, 77, 79, 88, 100f., 108, 111f., 114, 116, 120, 127, 135-137, 139-141, 145-151, 157-159, 161, 163-165, 172f., 183f., 186-189, 192, 197, 207-210, 212f., 221, 223-225, 227-229, 232, 234-236, 241, 244, 253, 268, 294, 298, 306, 310, 312
– kosmologisch-naturgesetzliche 144, 148-150, 154, 158, 163f., 180f.
ordo 26, 31f., 37, 39, 41, 44, 79
ordo rerum 39, 44
Ornamentale, das; ornamental 13, 21, 24f., 67, 111, 176, 178, 199, 205, 211, 220, 244f., 297
ornatus 17, 21f., 24, 66, 68, 76, 78, 109, 192f., 199-201, 203, 206, 211, 219, 224

Paradox; paradox 234-236, 238f., 286, 290, 297, 307
Parekbase; *parékbasis* 41, 43f., 241, 243f., 246, 255f., 291, 296-299
pars orationis 12, 18f., 37, 39-41
pathos 73, 198
permovere 19
peroratio 37, 48
perspicuitas 35, 109, 192f.
persuasio; Persuasion; persuasiv 17, 25, 110f., 132, 164f., 220, 222f., 225
Phantasie (Fantasie) 113, 137, 145, 147, 169, 177, 187, 210, 231, 237, 244-246, 254, 257, 259, 263-265, 267, 270, 273, 281, 301
Phantastik (Fantastik) 255-257, 261, 276
Phantastische, (Fantastische) das 113, 137, 145, 147, 169, 177, 187, 210, 223, 244-246, 254f.
phantastisch (fantastisch) 137, 181, 245f., 256, 269f., 292, 297
Philosophie 17, 28-30, 32, 34, 72, 76f., 142f., 148, 222, 224, 229, 235, 238, 248, 250, 259, 278, 295f., 308, 311
Poesie 55f., 63, 65-68, 70-87, 90, 92-101, 108, 113, 120-122, 124-128, 130-132, 134-136, 142, 144f., 147, 152f., 158, 160, 164, 166-168, 170f., 182, 186-190, 192, 194, 200, 208f., 212, 229-231, 235, 238, 239-241, 243-245, 247-253, 255-257, 259f., 276, 280-283, 288, 291f., 296f., 300-308
– romantische 227, 229f., 232, 236, 241, 243, 247, 249, 251-257, 283f., 292-295, 297, 299, 307-309
– der Poesie 247f., 257
Poetik 11-13, 55-57, 63-67, 69-71, 73-75, 78-81, 85-95, 98-101, 105f., 109, 111-118, 120-122, 124, 126, 129f., 132, 134-144, 147-153, 155, 158, 160, 165f., 167f., 170-173, 177, 181f., 184-190, 194, 196, 198-200, 205-212, 214f., 219-222, 225-228, 232f., 236f., 240, 243f., 246, 249, 252, 254-257, 268, 277f., 281, 289, 292, 294-299, 306, 308
poetologisch 10-14, 63f., 66, 68, 70, 73, 81, 83, 86-89, 91f., 99, 101, 105f., 110-117, 120f., 123, 126-128, 130-134, 136, 138, 140, 143, 150f., 154, 163-167, 171, 188-190, 197, 206, 208f., 212, 219f., 222f., 225, 227-229, 231f., 237-239, 241f., 243, 245, 247, 249f., 252, 254, 257, 259, 261, 263, 267, 273, 277, 281, 283f., 288f., 291-296, 299f., 303-306, 310
Postmoderne 309f.
Poststrukturalismus 291
Präsenz; präsent 91, 134, 197, 205f., 221, 262f., 265, 269, 280, 289, 291f.
probatio 37-40, 42
prodesse 86, 107

041672

Produktion 9, 37, 40, 64, 70, 81, 94, 109, 114, 128, 167, 170, 212, 293, 295, 299
Produktionsästhetik; produktionsästhetisch 11, 55, 112, 197, 207f., 212f., 221f., 293, 305, 310
progredieren 225, 231, 241, 255, 257, 270, 275, 283, 293, 304
Progreß 231, 263, 267, 277, 281
Progression; progressiv 225, 228, 230-232, 238, 240, 244, 249, 251, 256f., 263, 267f., 272f., 275-280, 283, 285, 289-297, 304-306, 310, 312
Progressivität 235, 250, 257, 268, 289
pronuntiatio 17, 36, 46, 111
prooemium 18, 22, 28f., 37, 48
propositio 18, 37, 56f., 62f., 68f.
Publikum 17f., 21f., 56, 58, 60, 84-86, 93, 106, 108, 110, 121, 124f., 129, 184, 243

Realismus; realistisch 152, 180, 204, 256, 311f.
Rebus 214f.
Rede(n),
– poetische(s); literarische(s) 92, 96, 98, 106, 109f., 112, 192-194, 197-199, 206, 211f., 221f., 224, 300, 311
– rhetorische(s) 31, 34, 36f., 55f., 58-60, 93, 108
Redefigur 21, 37, 46, 49, 111, 195, 200, 222f.
Redegattung 34, 47, 55
Redekunst 27-29, 32f., 35, 80, 111, 148, 195
Redensarten, verblümte 192, 194, 198-204, 219
Redeordnung 22, 35f., 40, 42f., 45, 48-52, 55
Redeschmuck; Schmuck 29, 78, 109, 192, 199, 207, 220
Redeteil 12, 17-21, 37-40, 42, 49, 55, 58
Referenz 9, 185, 311
reflektieren 10, 145, 244, 247, 283
Reflexion 9, 11-14, 17, 61, 67, 115, 187, 204, 225-228, 235, 247f., 269, 284, 289, 291, 295f., 299
Reflexivität; reflexiv 61, 245-248, 259, 285, 287, 300, 303f., 310
refutatio 18, 37, 56, 80, 82, 84, 186
Regel; Regelwerk 40, 42, 51, 65, 67-70, 79, 90f., 93, 95, 98f., 113, 135, 138, 145-148, 160, 162f., 172, 186f., 192, 209, 213, 215, 271
Regelhaftigkeit 79, 99f.
Regelpoetik 9, 11f., 63f., 78f., 98, 101, 213, 225
Regression; regressiv 279, 305
Renaissance 55, 63, 78, 90, 98, 105f.
res 20, 25, 31, 33f., 41, 44, 49, 65f., 78, 91, 109, 169, 196
Rezeption 9, 37, 40, 56, 60, 78, 84f., 111, 115, 117, 128f., 170f., 183, 185, 195, 206, 210, 219, 221, 237f., 261, 279, 292f., 295, 297, 299, 305, 310f.
Rezeptionsästhetik; rezeptionsästhetisch 11, 111, 213, 293,
Rezeptionsbedingung 170, 186
Rhetorik 11, 13, 17-21, 23, 25-34, 36f., 40f., 43, 46, 51, 55-61, 63, 65-68, 72, 80, 84, 86, 88, 91-96, 98, 100, 105-112, 121, 132, 168, 190, 192-196, 198f., 202, 210, 220-222, 225, 228f., 292, 296f., 308, 311
– figurale (des Figuralen) 220, 222f., 225, 309, 311f.
– klassische 11, 17f., 25, 27, 32, 36, 55, 66, 93, 106, 108, 111, 188, 191, 219f., 222, 225, 297
– materiale 296
– persuasive 110f., 219f., 222-225
– der Tropen 106, 220
rhetorisch 11-13, 17f., 20-22, 24f., 27, 34-36, 38f., 42, 45, 50-52, 55-63, 66-68, 71, 73, 80, 82, 85, 87f., 90, 92-95, 97, 100, 105, 108-110, 112, 115, 125, 128, 132, 134, 143f., 154, 164, 168f., 174, 192, 196, 198f., 208f., 211, 219, 222f., 225, 228f., 246, 292, 297f., 305, 309f.
Richtung (universalpoetische) 224, 231, 233, 238, 242, 244, 248f., 251, 254f., 257, 261, 267, 272, 276, 278, 285, 292f., 295, 297, 299, 308
Rigorismus; rigoros 12, 113f., 120, 164f., 180, 184, 186, 208f., 211f., 213
Roman 7, 10, 64, 135-137, 168, 210, 236, 241, 243-246, 255, 257-259, 261, 268-270, 296-299
Romantik; romantisch 13, 100, 222, 225f., 228-230, 234-242, 244-247, 249, 251-261, 263, 267-271, 276-278, 281, 283, 288f., 291-295, 297-299, 304f., 307-312

00041672

Rückübersetzbarkeit; rückübersetzbar 131, 178, 180f., 183f., 190, 193f., 200, 202, 207, 209, 211, 224, 304
Rückübersetzung; rückübersetzen 131, 180f., 187, 189, 194f., 200f., 203f., 208, 220, 224f., 303, 305

Sache (Redegegenstand, *res*) 19-22, 28f., 33, 40-45, 50, 66 69, 72-74, 82f., 89, 91, 94, 101, 110, 122, 129, 137, 143, 145f., 152, 154, 157, 175, 187, 194, 196, 201f., 204-206, 216
Sachkundigkeit (als rhetorische Tugend) 31f., 80
Schaudern (phóbos) 107, 156f.
Schönheit 41, 74, 122, 126, 129-131, 136f., 140, 144-152, 154, 157-160, 163f., 171f., 174, 177, 179f., 200-203, 208, 210, 251-253, 255, 274, 302, 306-309
Schönheitsversprechen 159-161, 163f., 172, 174, 178-181, 184f., 189, 199f., 202f., 206, 208, 215
Schreibart,
– poetische 190f., 195-199, 201f., 219, 306
– verblümte 110, 130
Schulrhetorik 25, 58, 65, 80, 93, 195f., 228
scientia 26, 32-34
scientia bene dicendi 32, 34, 36, 51
Sehnsucht 249, 251, 254, 263, 271, 273-276, 279, 289, 310
Selbstaufhebung 284, 292,
Selbstbezug 224, 284, 289, 291
Sentimentale, das; sentimental 249f., 252, 254-257, 269, 276, 288, 292f., 308
Sentimentalität 240, 253, 255-257, 261, 270, 276, 278, 282, 295, 299
Sinnbildung; Sinnentfaltung 165, 206, 210f., 220f., 225, 267, 296
Sinnkonstitution 57, 61f., 88, 99
Sittenlehre 130, 133, 144, 149, 153, 214f.
Sprache, poetische 12f., 25, 62, 77-79, 81, 85f., 88f., 91-93, 95, 97-101, 106, 109, 115, 120f., 130-132, 166, 184, 189-191, 195, 199f., 202f., 206-213, 219-222, 226, 228, 291, 294-299, 304-312
Spur 8, 14, 59, 92, 111, 138, 140, 205, 225, 233, 236, 250, 279, 282, 311
Ständeklausel 69
Stegreifspiel 138-140
Stilarten 17, 47f., 66
Stoff; stofflich 21, 31, 35, 39, 48, 56, 59, 69f., 75, 85, 87f., 109, 117, 119, 131, 135, 139, 163, 166, 200, 208, 213, 256, 268f., 292, 302
Strukturalismus 213
Symbol; Symbolik; symbolisch 309
symbolistisch 312
Symphilosophie 250
Sympoesie 250, 280, 282
Synekdoche 23, 192, 202
Synthese; Synthesis 284-290
Szene; Scene 84, 119, 139f., 153, 176, 246, 291, 295-297, 298f.

Tendenz (der Poesie) 239, 249, 251-256, 292f.
Textaussage 14, 62, 75, 180, 189, 203, 210f., 213
Textbeherrschung 210-213, 219
Textbewegung 100, 141, 220, 229, 245, 247, 249, 267, 272, 292, 310
Textlichkeit 13f., 70, 92, 100f., 112, 165, 203, 205f., 211, 213, 215, 222f., 231, 254, 257, 261, 276-278, 281, 292, 294, 300, 306, 311
Textordnung 8-14, 17f., 22, 25, 35f., 38f., 42, 51f., 55-57, 60, 62-64, 66-69, 84, 87-89, 92, 98f., 101, 107, 116, 118, 134-139, 151, 154, 157f., 163f., 167, 172-174, 185, 188f., 200, 203, 208, 213f., 227-229, 232-236, 240f., 243f., 246
Textordnungstheorie 18, 25, 55f., 63, 67, 87-89, 92, 228f.
Texttheorie; texttheoretisch 11, 55, 294, 309
Theologie; theologisch 66f., 72, 79, 85, 89, 91, 121-122, 132, 182f.
Tierfabel 73, 175, 178, 181, 184
Topik 17, 56
Topos 17, 72, 90, 95, 97, 114, 146, 298
Totalisierung; totalisieren 229f., 257, 292, 294
Tragödie 69f., 107, 117f., 131, 135, 154-157, 232, 242
translatio 23-25, 47, 111

041672

transzendental; transzendieren; Transzendenz 230, 242, 248, 276, 288, 309
Transzendentalphilosophie; transzendentalphilosophisch 235, 247f.
Transzendentalpoesie 247
Trope; Tropus; tropisch 17, 22-25, 46, 49, 55, 110f., 192, 194, 197-200, 202-206, 219-221, 223f., 246, 299, 304f.
Tropik; Tropenlehre 22, 24, 55, 199, 211
Tüchtigkeit; tüchtig 155-157
Tugend; tugendhaft; Tugendhaftigkeit 28, 32, 35, 67, 72-74, 77, 80f., 139, 144, 150, 155f., 158-160, 192f., 242, 260, 266
Tugendlehre 29, 72, 78

Übertragung, übertragen 13, 23-25, 55, 57-59, 61f., 65, 81, 93, 99, 109, 111, 161, 163, 206, 220f., 223f., 236, 298, 303
Uneigentlichkeit, uneigentlich 24f., 110, 192, 196, 199-202, 205-208, 211f., 220f., 223f., 299
unendlich 228-232, 242, 249, 251, 253-255, 263, 267, 274, 283, 286, 289-291, 295-297, 299, 309-311
Unendliche, das; Unendlichkeit 224, 229-232, 238f., 242-245, 250-251, 253, 255, 257, 261-263, 267f., 272, 276-279, 283, 290f., 295, 299, 306f., 309-311
Unganze, das; Unganzheit; unganz 232, 236, 238
Universales, das 243, 276f., 292, 299
Universalisierung 228, 306
Universalität; universal 13, 80, 120, 229, 231, 239f., 243, 249-252, 254-257, 261, 263, 267, 270, 272, 276, 278, 292, 294, 299, 306f.
Universalpoesie, progressive 13, 225-244, 248-257, 259, 263, 268, 270, 276-280, 282f., 289, 291-298, 304-309, 312
universalpoetisch 11, 235, 239, 256, 269, 276, 291, 299, 306, 308f., 311
Unlesbarkeit 14, 284
Unmittelbarkeit; unmittelbar 26, 56, 82, 84, 95, 109, 122-125, 144, 178, 188, 275, 292, 325
Unschärfe (begriffliche); unscharf 52, 60, 76-78, 85, 293-295, 304, 308
Unterhaltung; unterhalten 18, 37, 40, 48, 115, 188, 192, 237
Unterhaltsamkeit; unterhaltsam 73, 115
Ursprungserzählung 121, 131

verba 25, 65f., 78, 91, 109, 169, 196
Verfahren (ordnungsbildendes, poetisches, textliches) 7, 48, 57, 69f., 75, 87, 106, 117-120, 132, 148, 239, 241, 247
Verhalten, menschliches 137, 144, 151, 153, 158
Vermittlung (poetische) 33, 56, 72-76, 82, 91-93, 114f., 154, 156, 158, 163f., 166, 187, 190
vermitteln; vermittelnd; vermittelt 17, 35, 55f., 60, 73, 78, 109, 128, 130f., 148, 155, 158, 168f., 174
Vermögen, schöpferisches 82f.
Vernunft; vernünftig 73, 113, 115, 121f., 131, 137, 143-148, 150, 160, 162f., 168-170, 174, 182f., 187, 196, 198, 200, 209, 250, 257, 271, 301
verschieben (sich) 57, 76, 111, 234
Verschiebung 8, 12f., 40, 43-45, 56, 76-78, 81, 86, 89, 91, 93, 99, 106, 116, 141, 165, 197, 213, 219-225, 246-248, 255, 298, 310
Vielheit 307f., 310
vir bonus 27f., 34, 36, 80, 93
virtus 23, 28f., 32, 67
Vollendetheit; vollendet 230, 235f., 238f., 241, 259f., 263-266, 268-270, 273, 275-278, 283-285, 287, 290
Vollendung; vollenden 33, 233, 250, 260, 264, 269, 281, 283-285, 287
Vollkommenheit; vollkommen 28f., 113, 124, 146f., 150, 152, 161-163, 172, 181, 201, 261-267, 287, 307
voluptas dicendi 14, 35, 40, 42, 45, 48, 52
Vorbild 81, 84, 99, 105, 108f., 146, 150, 158

Wahrscheinlichkeit; wahrscheinlich 107-109, 120, 123, 137f., 140, 142f., 166f., 169-187, 189f., 197, 271f.
– bedingte 175-181, 184, 186, 202f., 207f., 211
– unbedingte 175, 177-184, 186, 202, 207f., 211
Wehmut 251, 274, 310

00041672

Weisheit; Weisheitslehre 72, 74-78, 81f., 85-87, 91, 93, 98, 130
Willkür (dichterische) 89, 146f., 187, 232, 237, 241, 257, 265, 269
Wirklichkeitsbezug 99, 109, 148
Wirkung 11, 13, 17-20, 22, 24, 37, 40f., 43, 48-51, 66f., 73, 85-87, 106-108, 110, 114, 117, 121, 125, 132, 137f., 156f., 161, 167, 170, 184f., 191f., 194, 197, 199, 205, 244, 274, 284, 305
Wirkungsabsicht 18f., 108, 125, 128, 130-132, 139, 190
Wirkungsästhetik; wirkungsästhetisch 170
Wirkungstheorie; Wirkungslehre 11, 80, 83f., 107, 140, 228
Witz 130, 136-138, 144f., 153, 176, 196, 198, 201, 210, 215f., 237, 241, 256-258, 271, 273
Wunderbare, das 116, 131, 165, 167-172, 174, 176, 191
Würde (der Poesie) 70-74, 76-81, 90-92, 94f., 97f., 114, 120-122, 130

Zeichenhaftigkeit; zeichenhaft 88, 99, 210f., 213, 221, 224, 305, 307
Zwischenfabel 118, 136

Bayerische Staatsbibliothek München