

Beiheft zur

ZEITSCHRIFT FÜR
DEUTSCHE
PHILOGIE

Schreibarten im Umbruch

Stildiskurse im 18. Jahrhundert

Herausgegeben von

EVA AXER, ANNIKA HILDEBRANDT und KATHRIN WITTLER

ESV ERICH
SCHMIDT
VERLAG

100 Jahre



BEIHEFTE
ZUR ZEITSCHRIFT FÜR DEUTSCHE PHILOLOGIE

Herausgegeben von

Norbert Otto Eke · Michael Elmentaler · Udo Friedrich · Eva Geulen ·
Monika Schausten · Hans-Joachim Solms

23

Schreibarten im Umbruch

Stildiskurse im 18. Jahrhundert

Herausgegeben von

Eva Axer, Annika Hildebrandt und Kathrin Wittler

ERICH SCHMIDT VERLAG

Weitere Informationen zu diesem Titel finden Sie im Internet unter
<https://ESV.info/978-3-503-23787-6>

DOI <https://doi.org/10.37307/b.978-3-503-23788-3>



Dieses Werk ist lizenziert unter der
Creative-Commons-Attribution-Non-Commercial-NoDerivates 4.0 Lizenz
(BY-NC-ND).

Diese Lizenz erlaubt die private Nutzung, gestattet aber keine Bearbeitung
und keine kommerzielle Nutzung.

Weitere Informationen finden Sie unter
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.en>

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – 536380604 –
und den Open-Access-Publikationsfonds
für Monografien der Leibniz-Gemeinschaft.

Gedrucktes Werk: ISBN 978-3-503-23787-6

eBook: ISBN 978-3-503-23788-3

Alle Rechte vorbehalten

© Erich Schmidt Verlag GmbH & Co. KG, Berlin 2024
www.ESV.info

Die Nutzung für das Text und Data Mining ist ausschließlich
dem Erich Schmidt Verlag GmbH & Co. KG vorbehalten.
Der Verlag untersagt eine Vervielfältigung gemäß § 44b UrhG ausdrücklich.

Satz: Satz-Rechen-Zentrum Hartmann + Heenemann, Berlin

,ERHÖHTE KRAFT‘
NACHDRUCK UND NACHDRÜCKLICHE SCHREIBART
VON GOTTSCHED BIS HERDER

Cornelia Z u m b u s c h , Hamburg

Abstract:

Am Nachdruck, wie er bei Johann Christoph Gottsched, Johann Jacob Bodmer, Johann Jacob Breitinger, Johann Georg Sulzer und Johann Gottfried Herder diskutiert wird, lässt sich exemplarisch beobachten, wie eine Gruppe von rhetorischen Verfahren zur Kennzeichnung von nationalen Kollektivstilen ausgebaut wird. Eine wichtige Voraussetzung für die Ausweitung des Nachdrucks von einer Stilfigur zu einem ‚nachdrücklichen Stil‘, so die hier verfolgte These, ist der über physikalische Leitvorstellungen von Druck, Stoß und Wurf geleistete metaphorische Anschluss an ästhetische Kraftvorstellungen.

In the case of emphasis, as discussed in the works of Johann Christoph Gottsched, Johann Jacob Bodmer, Johann Jacob Breitinger, Johann Georg Sulzer and Johann Gottfried Herder, we can observe examples of how a group of rhetorical procedures is expanded to become a feature of national collective styles. An important prerequisite for the expansion of emphasis from a stylistic figure to an ‘emphatic style’, according to the thesis advanced here, is the metaphorical connection to aesthetic notions of force made under the influence of central concepts of physics: pressure, impact and trajectory.

Die Emphase, so ist es in Handbüchern der Rhetorik nachzulesen, durchläuft im 18. Jahrhundert eine entscheidende Veränderung. Wurde sie in den antiken Rhetoriken noch als Verwandte der Synekdoche, der Antonomasie oder der Paronomasie, also als eine Art der Umschreibung gefasst, so wird sie im Verlauf des 18. Jahrhunderts von einem semantischen Merkmal zu einer Frage der Performanz in Stimme und Geste. Emphase – zu deutsch: der Nachdruck – meint nun in erster Linie die Betonung, die beim Vortrag auf ein Wort oder eine Wortgruppe verlegt wird, um deren Bedeutung zu intensivieren.¹ Im „Deutschen Wörterbuch“ lässt sich unter „Nachdruck“ entsprechend nachlesen: „besonders die erhöhte kraft, womit etwas betrieben, ausgeführt oder (durch betonte rede) hervorgehoben wird“.² Was hier als ‚erhöhte Kraft‘ im Mittelpunkt der Definition steht, wird in anderen europäischen Sprachen mit Kraftbegriffen im weiteren Sinne bezeichnet. Im Italienischen ist die Rede von *calore*, im Spanischen von *fuerza* und im Englischen von *vigour*, entsprechend also von einer

¹ Heinrich Lausberg: Elemente der literarischen Rhetorik. Eine Einführung für Studierende der klassischen, romanischen, englischen und deutschen Philologie, 2., wesentl. erw. Aufl., München 1963, S. 74.

² Art. Nachdruck, in: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Bd. 13, Sp. 42. Digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB> (zuletzt 13.10.2022).

Hitze, Kraft oder Lebenskräftigkeit des emphatischen Ausdrucks.³ Der von diesen Kraftvorstellungen erzeugte metaphorische Hof, von dieser These gehen die folgenden Ausführungen aus, verweist auf eine über die Rhetorik hinausgehende Reichweite des Nachdrucks. Denn statt sich an den Rand der Rhetorik zu begeben und sein weiteres Auskommen in der *pronunciatio* zu finden, rückt der Nachdruck als besonders eindrückliche Form der Darstellung im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts ins Zentrum der Ästhetik. Dieser Anschluss an ästhetische Kraftvorstellungen gestattet die Ausweitung der Emphase von einer Stilfigur zu dem, was bei Sulzer und Herder unter ‚nachdrücklicher Schreibart‘ oder ‚nachdrücklichem Stil‘ firmiert.

Wie Christoph Menke gezeigt hat, wird der Begriff der Kraft in einigen Ästhetiken des 18. Jahrhunderts, etwa bei Sulzer und Herder, als eine den Vermögen entgegengesetzte dunkle Kraft des Menschen und als schwer kanalisierbare Ressource des Ästhetischen neu gefasst.⁴ Im „ästhetischen Ereignis“, so Menke, werden die praktischen Vermögen geübter und disziplinierter Subjekte „in dunkel spielende Kräfte“ verwandelt.⁵ Was sich in Menkes Darstellung zu einer ‚anderen‘ Ästhetik der Kraft jenseits der von Baumgarten begründeten Tradition fügen soll, speist sich aus unterschiedlichen Denktraditionen. Die Vorstellung von einer den lehrbaren Techniken überlegenen göttlichen Kraft (*theia dynamis*) des dichterischen Enthusiasmus geht grundsätzlich auf Platons Dialog „Ion“ zurück und mündet über die Unterscheidung von *ars* und *ingenium* in die neuzeitlichen Inspirations- und Genielehren. Konzepte einer Kraft der Künste speisen sich seit der frühen Neuzeit auch aus der lateinischen Rhetorik und ihrer Lehre von der Kraft (*vis*), andere zu überzeugen oder zu überwältigen. Hier setzt Sulzer an, wenn er als „Kraft (oder Energie)“ der Künste die vielfältigen Techniken beschreibt, mit denen sich Gemüter in Bewegung bringen lassen.⁶ Herder sieht die Kraft der Dichtung nicht allein in der Affekterregung, sondern

³ Lausberg [Anm. 1], S. 74.

⁴ Christoph Menke: Die Kraft der Kunst, Frankfurt/Main 2013.

⁵ Christoph Menke: Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie, Frankfurt/Main 2008, S. 73.

⁶ Johann Georg Sulzer: Von der Kraft (Energie) in den Werken der schönen Künste, in: Ders.: Vermischte philosophische Schriften, Bd. 1, Leipzig 1773 (Nachdruck Hildesheim, New York 1974), S. 122–145. Die Rede von der Kraft der Kunst beschreibt zwischen 1750 und 1770 vor allem Wirkungspotenziale, die mechanistisch gedachten Gesetzen der Seelenbewegung folgen. Vgl. Caroline Torra-Mattenklott: Metaphorologie der Rührung. Ästhetische Theorie und Mechanik im 18. Jahrhundert, München 2002; Dennis Borchardt: Kraft und Bewegung. Zur Mechanik, Ästhetik und Poetik in der Antikenrezeption der Frühen Neuzeit, Hamburg 2021. Michael Multhammer hat kurz darauf hingewiesen, dass „ästhetische Kraft“ in Sulzers Artikel zum Stil eines von sechs Kriterien für eine „gute“ Schreibart“ bildet. Michael Multhammer: Was ist eine ‚natürliche Schreibart‘? Zur Reichweite eines transdisziplinären Wunschbildes der Aufklärung, in: Aufklärung 25, 2013, S. 133–157, hier: S. 139.

insbesondere in ihrer Möglichkeit, durch Worte innere Bilder zu erzeugen.⁷ Damit beerbt er die in der spätantiken Rhetorik vollzogene Fusion der *energeia* und der *enargeia*, wie sie Aristoteles in der verlebendigenden Metapher sowie dem Vor-Augen-Stellen als Leistungen einer besonders anschaulichen, die beschriebenen Vorgänge dramatisch vergegenwärtigenden Dichtung aufgewiesen hatte.⁸ Kraftvorstellungen sammeln sich schließlich in Ästhetiken des Erhabenen, in denen die im Pseudo-Longin'schen Traktat „Über das Erhabene“ kodierten Extremformen des Außer-Sich-Seins oder der sinnlichen Überforderung weitergetragen werden.⁹

Diesen einander immer wieder berührenden Überlieferungssträngen des *move-re*, der lebendigen Darstellung der *energeia/enargeia* und der Überwältigung lässt sich mit der Emphase ein weiterer, bislang erstaunlich wenig kommentierter Leitfaden ästhetischer Kräftelehren hinzufügen. In den Reflexionen auf die nachdrückliche Form der Rede erweist sich die Kraft der Dichtung als Frage des Stils, für den sich konkrete Erzeugungsregeln angeben lassen. Der Fokus auf Konzeptualisierungen nachdrücklicher Rede erlaubt es umgekehrt, einen Berührungspunkt zwischen Stillehren und Ästhetik auszumachen, der dann, so wird bei Herder zu zeigen sein, weniger einen Individualstil als vielmehr nationalsprachliche Kollektivstile betrifft.

Die Aufwertung des Nachdrucks zu einem stilistischen Phänomen, an dem die Kraft der Dichtung verhandelt werden kann, soll hier an Positionen von Gottsched über Breitinger bis hin zu Sulzer und Herder verfolgt werden. Dabei ist zum einen zu zeigen, dass die in den Rhetoriken unterschiedenen Spielarten der semantischen und deklamatorischen Emphase, anders als Lausbergs Darstellung impliziert, einander nicht ablösen, sondern schon seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts nebeneinander herlaufen und sich in den Beschreibungen einzelner Stilphänomene auch immer wieder treffen. Zum zweiten wird nachzuzeichnen sein, wie dieser doppelte Begriff des Nachdrucks dazu genutzt wird,

⁷ Cornelia Zumbusch: ‚es rollt fort‘. Kraft und Energie in Herders Erstem Kritischem Wäldchen, in: *Poetica* 49, 2017/2018, S. 337–358.

⁸ Zur *energeia/enargeia/evidentia*-Rezeption vom 16. bis 18. Jahrhundert: Valeska von Rosen: Die Enargeia des Gemäldes. Zu einem vergessenen Inhalt des *Ut-pictura-poesis* und seiner Relevanz für das cinquecenteske Bildkonzept, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 27, 2000, S. 171–208; Heinrich F. Plett: *Rhetorik der Affekte. Englische Wirkungsästhetik im Zeitalter der Renaissance*, Tübingen 1975; Rüdiger Campe: *Epoche der Evidenz. Knoten in einem terminologischen Netzwerk zwischen Descartes und Kant*, in: *Intellektuelle Anschauung. Figurationen von Evidenz zwischen Kunst und Wissen*, hg. v. Sibylle Peters, Martin J. Schäfer, Bielefeld 2006, S. 25–43; Inka Mülder-Bach: *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der ‚Darstellung‘ im 18. Jahrhundert*, München 1998, S. 103–117.

⁹ Nicola Gess: *Die Gewalt der Musik. Literatur und Musikkritik um 1800*, 2. Aufl., Freiburg/Breisgau 2011. Eine nachkantianische Poetik des Erhabenen entwickelt Kevin McLaughlin: *Poetic Force. Poetry after Kant*, Stanford 2014.

unterschiedliche Schreib- und Sprechstile zu charakterisieren. Beide Entwicklungen, so die These, sind eng mit der Herausbildung eines neuen Vokabulars der Ästhetik verbunden. Denn die Verwandlung von einem Effekt einzelner Stilfiguren zu einem verallgemeinerten Stilbegriff, wie er sich schließlich bei Herder zeigt, speist sich aus einem gesteigerten Interesse an der rhythmischen Organisation poetischer Sprache und damit an dem ästhetischen Gepräge besonderer Sprech- und Schreibformen. Das ist der Argumentationsweg, der sich an vier Stationen aufhalten wird. (I) Nachdruck als Fülle und Füllung in Gottscheds Figurenlehre, (II) Nachdruck als Schlag und Gewicht in Breitingers Diskussion der Gleichnisse, (III) Nachdruck als Nachhaltigkeit und Kriterium ästhetischer Kraft bei Sulzer und zuletzt (IV) Nachdruck als freier Wurf und Argument einer Stilgenetik bei Herder.

I. Nachdruck als Fülle und Füllung (Gottsched)

Johann Christoph Gottsched spricht in seinem „Versuch einer Critischen Dichtkunst“ von Nachdruck, um Stilfiguren wie etwa die Paronomasie, die Verdoppelung (*synonymia*) und die Wiederholung (*repetitio*) zu erläutern. Das Grundmuster dieser Figuren bietet die *repetitio* als wiederholende Häufung desselben zum Zwecke der Verstärkung. Je leidenschaftlicher sich jemand verständlich machen wolle, desto öfter werde er etwas sagen: „[S]o ist es ihm nicht genug, daß er die Sache einmahl sagt; sondern er sagt zwey, drey mahl nach einander, damit man ja den Nachdruck seiner Worte recht einsehen möge.“¹⁰ Allein durch die bloße Wiederholung, so versichert Gottsched, erhält „die Rede einen sehr grossen Nachdruck“.¹¹ Von hier aus erschließt sich Gottscheds Erklärung der anschließend erläuterten Paronomasie, die er erstaunlicherweise nicht als Wortspiel, sondern ebenfalls als „Verstärkung“ fasst:

[W]enn man zwar ein Wort oder eine Redensart, so schon da gewesen, wiederholt, aber mit einem Zusatze, der noch einen besondern Nachdruck verursacht, z. E. wenn Canitz schreibt:

Ein Baum wars, nur ein Baum dran solche Früchte saßen,
Die dort der erste Mensch sollt unbetastet lassen.
Uns aber ist noch mehr zu halten auferlegt;
Weil hier ein gantzer Wald so viel Verbotnes trägt.

Hier ist das Wörtchen *nur* eigentlich dasjenige, so den gantzen Nachdruck gibt, da sonst die Wiederholung hier sehr kalt gewesen seyn würde.¹²

Die Paronomasie schickt Gottsched zufolge einem bereits benutzten Wort ebendieses Wort noch einmal hinterher, indem sie es um ein eigentlich unscheinbares

¹⁰ Johann Christoph Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen, Leipzig 1730, S. 264.

¹¹ Ebd.

¹² Ebd., S. 266.

Beiwort ergänzt. Das Beispiel ist hervorragend gewählt, wird die nachdrückliche Wirkung der Wortwiederholung ‚Ein Baum wars, nur ein Baum‘ doch durch das Beiwort ‚nur‘ verstärkt, in dem sich Einschränkung und Hervorhebung exemplarisch verbinden.

In dem kleinen Kapitel „Von Bey-Wörtern“ weist Gottsched entsprechend darauf hin, dass „besondre Beywörter dem gantzen Verße“ einen „ungemeinen Geist und Nachdruck geben“ können, wenn sie nur richtig gesetzt sind.¹³ Der wirkungsvollste Ort lasse sich für Beiwörter finden, indem man die syntaktische Ordnung gezielt störe. So diskutiert Gottsched im Kapitel „Von poetischen Perioden und ihren Zierrathen“ die Inversion als Verletzung der grammatikalischen Regeln, die in der poetischen Rede dann gerechtfertigt sei, wenn sie durch die hervorbrechenden Leidenschaften hervorgerufen werde und diese entsprechend evozieren könne. In diesem Zusammenhang wird die *pronuncia-tio* relevant:

Offt will man auch den Nachdruck eines Wortes durch den Thon der Aussprache anzeigen, der sich aber an einer Stelle nicht so gut als an der andern hören läst: daher versetzt man dasselbe an einen Ort, wo es sonst nicht hingehöret.¹⁴

Nachdruck bezeichnet hier die hervorhebende Betonung, die sich durch die ungewöhnliche Platzierung eines Worts im Satzgefüge erreichen lässt. Diese „nachdrückliche[n] Verletzungen“ der Satzordnung seien aber, so warnt Gottsched, „mit gutem Bedachte anzubringen“.¹⁵ Dies gelte vor allem für die versifizierte Rede, in der man zu oft verleitet sei, den formalen Anforderungen des Metrums durch übermäßigen Gebrauch von Inversionen beizukommen:

Die Versetzungen sind nicht aus Noth erlaubt, um das Sylbenmaaß vollzustopfen; dieß gehört vor die elendesten Stümper: Sondern nur alsdann steh es frey, sich derselben zu bedienen, wenn ein besondrer Nachdruck, oder eine neue Schönheit des Ausdrucks daraus entsteht.¹⁶

Gottsched schließt seine Diskussion der Inversion mit dem Verbot, Redewendungen aus anderen Sprachen zu übernehmen und Barbarismen zu häufen. Auf dem Weg zu einem lobenswerten Ausdruck habe man sich in den Grenzen der „Natur“ der eigenen Muttersprache zu bewegen.¹⁷ Auch wenn die Frage nach den jeweiligen Ausdrucksmöglichkeiten unterschiedlicher Sprachen hier noch nicht weiter verfolgt wird, ist die unmittelbare Kopplung von Emphase und Barbarismus doch bemerkenswert – bei Herder wird sie zu einem wesentlichen Kennzeichen des nachdrücklichen Stils werden, der sich mit dem von ihm sogenannten ‚Wilden‘ verbindet.

¹³ Ebd., S. 204.

¹⁴ Ebd., S. 255.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Ebd., S. 256.

¹⁷ Ebd.

Festzuhalten ist vorerst: Beim Nachdruck handelt es sich bei Gottsched nicht um eine eigenständige Figur, sondern um einen Effekt, der sich mit einer Reihe verwandter Wortfiguren wie auch Satzfiguren erzeugen lässt. Zugleich wird der Nachdruck für Gottsched zu einem Qualitätskriterium, an dem sich die Wirkung einer Rede bemessen lässt. An diesen beiden Punkten kann der Umbau von einer rhetorischen zu einer ästhetischen Kategorie ansetzen. Unter diesen positiven und durchaus plausiblen Bestimmungen zeichnet sich eine interessante Spannung zwischen den unscheinbaren Mitteln und ihren nachdrücklichen Effekten ab: In Gottscheds Darstellung sind es nicht nur die kleinen und unbedeutenden Beiworte oder Füllsel, die den größten Nachdruck entfalten können. Es sind auch die scheinbar einfallslosen, eher von Redundanz als von Konzentration zeugenden Figuren der Wiederholung und Verdopplung, die nachdrücklich wirken sollen. Die Steigerung des Nachdrucks wird zumindest dort, wo zur Verstärkung des Gesagten unscheinbare Füllwörter herangezogen werden, mit dem Verlust an semantischer Treffsicherheit erkaufte. Diese paradoxe Tendenz zeigt sich auch in Breitingers Überlegungen zu den nachdrücklichen Gleichnissen.

II. Nachdruck als Schlag und Gewicht (Breitinger)

Anders als in Gottscheds „Versuch einer Critischen Dichtkunst“ finden sich Überlegungen zum Nachdruck poetischer Rede bei Johann Jacob Breitinger wie auch bei Johann Jacob Bodmer nicht im Rahmen der Wort- oder Satzfiguren, sondern in der grundsätzlichen Beschreibung bildlicher Redeweisen. Bodmer verweist 1742 in seinen Überlegungen zur „verblühten Schreibart“ auf den Nachdruck:

Diese *verblühte Schreibart* besteht aus uneigentlichen, figürlichen und verblühten Ausdrücken und Gleichnissen. Sie ist eingeführt worden, I. den Begriff durch die Vergleichung mit einem andern, der eine gewisse Aehnlichkeit damit hat, in ein kläreres Licht zu setzen, und gleichsam sichtbar zu machen: *Opportunus translationis usus illustrat orationem*, schreibt Quintilianus; II. den Ausdrücken eine besondere Kraft, ein Gewicht und einen Nachdruck zu geben, damit sie desto tiefer in das Gemüthe des Lesers eindringen, wann sie durch ihre reichen Bilder ähnlicher Dinge die Sinne und das Gemüthe füllen.¹⁸

¹⁸ Johann Jacob Bodmer: Sammlung Critischer, Poetischer, und anderer geistvollen Schriften, Zur Verbesserung des Urtheiles und des Witzes in den Wercken der Wolredeneit und der Poesie, Bd. 3, Zürich 1742, S. 17. Bodmer benutzt den im frühen 18. Jahrhundert geläufigen Begriff der Schreibart, der erst am Ende des Jahrhunderts, etwa bei Sulzer oder Moritz, durch den weitgehend synonym verwendeten Begriff des Stils abgelöst wird. Vgl. Dirk Oschmann: ‚Schreibart‘ oder ‚Stil‘? Zur „Werther“-Rezeption bei Karl Philipp Moritz, in: Poetik des Briefromans. Wissens- und mediengeschichtliche Studien, hg. v. Gideon Stiening, Robert Vellusig, Berlin, Boston 2012, S. 167–178, hier: S. 174. In welchem Maß Bodmers Überlegungen den Regelwerken der Rhetorik

Gleichnisse und Metaphern, also die Ergänzung oder Ersetzung eines Wortes mit oder durch andere, haben eine doppelte Funktion: Sie machen einen abstrakten Begriff sichtbar und verleihen der Rede ihre besonders eindringliche Wirkung. Bodmer bindet beide Funktionen implizit aneinander: Indem die verblümete Rede das Gemüt mit einem ganzen Reichtum an Vorstellungen anfülle, Sorge sie für die besondere Einprägsamkeit des Gesagten. Diese luxurierende Bildlichkeit mache sich dann im Gemüt als ‚Kraft‘, ‚Gewicht‘ und ‚Nachdruck‘ bemerkbar.

Die hier angedeutete Dimension der nachdrücklichen als einer eindrücklichen, sich dem Gemüt buchstäblich eindrückenden Rede kommt in der „Critischen Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse“ (1740) von Johann Jacob Breitinger zur Geltung, der sich im dritten Abschnitt mit „den nachdrücklichen Gleichnissen“ befasst.¹⁹ In den vorhergehenden Abschnitten hat Breitinger erleuchtete, auszierende und lehrreiche Gleichnisse voneinander unterschieden und dabei verfahrenstechnische mit zweckorientierten Kriterien gemischt. Beide Perspektiven treten nun auch im dritten Abschnitt in der Charakterisierung der nachdrücklichen Vergleiche zusammen. Diese seien vorzüglich dazu geeignet, so Breitinger, „einem Gedanken Nachdruck und Gewicht, und einen mercklichen Zusatz an Kraft und Leben mitzuteilen, dergestalt daß derselbe sich in das Gemüth tief genug eindrücket“.²⁰ Die formelhafte Konjunktion von Kraft und Leben zehrt von dem, was Menninghaus als ‚rhetorische Lebendigkeitsdevise‘ rekonstruiert hat.²¹ Breitinger interessiert sich jedoch weniger für die vitalistischen Implikationen der nachdrücklichen Darstellung, sondern baut die physikalische Leitmetaphorik von Gewicht und Druck seinerseits zu einem Gleichnis für die besondere Technik des Nachdrucks aus: „Ein Gedancke setzet sich durch eine gedoppelte Vorstellung in dem Gemüthe desto tiefer und fester, wie ein Nagel durch einen verdoppelten Schlag desto tiefer in das Holtz hineingeht.“²² Das ‚Nach‘ im Wort ‚Nachdruck‘ erhält im Vergleichsbild vom eingeschlagenen Nagel einen besonderen Sinn, wird dem ‚nachdrücklichen Gleichnis‘ doch die Aufgabe zugesprochen, einem bereits Gesagten noch ein zweites Mal nachzuhelfen, um

entnommen sind, deutet sich neben den engen Bezugnahmen auf Quintilian im Untertitel an, demgemäß er sich mit den „Wercken der Wolredenheit und der Poesie“ befassen möchte. In seinen Überlegungen zur ‚Schreibart‘ unterscheidet er selbst nicht zwischen geschriebener und gesprochener Rede.

¹⁹ Johann Jacob Breitinger: Critische Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse, Zürich 1740 (Nachdruck Stuttgart 1967), S. 66.

²⁰ Ebd., S. 66–67.

²¹ Winfried Menninghaus: Ein Gefühl der Beförderung des Lebens. Kants Reformulierung des Topos ‚lebhafter Vorstellung‘, in: Vita aethetica. Szenarien ästhetischer Lebendigkeit, hg. v. Armen Avanesian, Winfried Menninghaus, Jan Völker, Berlin 2009, S. 77–94.

²² Breitinger [Anm. 19], S. 68.

den ersten Schlag gleichsam zu verstärken. Dieser verdoppelte Schlag sei im Medium der dichterischen Rede aber vorsichtig zu führen.²³ Denn Dinge dürften nur zwei Mal gesagt werden, wenn sie beim zweiten Mal in veränderter Wortgestalt aufräten. Eine Verdopplung in Gestalt einer bloßen Wortwiederholung hingegen würden Lesende und Hörende als Unterschätzung ihrer Auffassungsgabe verstehen müssen und entsprechend übel aufnehmen.

In seiner Explication des ‚nachdrücklichen Gleichnisses‘ versammelt Breitinger Beispiele, in denen der treffende, also eigentlich zuständige Begriff schon gefallen ist. Statt das Wort noch einmal zu wiederholen, werde es nun im ‚nachdrücklichen Gleichnis‘ durch ein weiter ausgreifendes Bild ergänzt. In der „Aeneis“ etwa habe Vergil den Untergang Trojas bereits als gänzliche Umkehrung (*ex imo verti*) bezeichnet.

Weil er nun besorgete, das *ex imo verti*, womit er diesen Umstand ausgedrückt hatte, mögte viel zu schwach und undeutlich seyn, als daß es einen genugsamen Eindruck in dem Gemüth des Lesers machen sollte, so bildete er denselben mit folgendem ausführlichen und nachdrücklichen Gleichniß aus, in welchem wir so wohl den Grimm der Feinde, als die gänzliche Verwüstung der Stadt Troja mit Erstaunung vor Augen sehen[.]²⁴

In der Schlusswendung verrät sich die Nähe des Nachdrucks zur *evidentia*, dem rhetorischen Vor-Augen-Stellen, das in der antiken Rhetorik wie auch deren Rezeption im 18. Jahrhundert in den Spielarten einer dramatischen Vergegenwärtigung und einer detailreichen Anschaulichkeit diskutiert wird. Breitinger beschreibt die ‚nachdrücklichen Gleichnisse‘ in den bekannten Registern der *evidentia*-Techniken als ein besonders lebendiges Vor-Augen-Stellen: „Ihr sehet da die freudige Aufwallung in ihrer Brust gleichsam vor Augen.“²⁵ Breitinger geht es hier aber noch nicht um die Illusionsbildung als allgemeiner ästhetischer

²³ Nun trägt diese Technik der Verstärkung durch Verdopplung in sich den Keim zu einer Redundanz, zu der sich jede Theoretisierung des Nachdrucks verhalten muss. Dies hat Breitinger an anderer Stelle selbst bemerkt – und auf diese Stelle aus der „Critischen Dichtkunst“ bin ich durch Caroline Torra-Mattenklott aufmerksam geworden: „Man kan freylich einen spitzi gen Nagel mit vielen mühsam wiederholten matten Schlägen eben so tief in eine Wand hineintreiben, als mit dem einzigen Schläge einer starcken Faust; aber der Nachdruck muß ohne Vergleichung stärker seyn, wenn der Nagel auf einen Schlag eben so tief hineindringen soll, und er wird dann auch viel fester stecken. Wörter, welche viele ausgemachte Begriffe enge zusammenschliessen und also viel gedencken lassen, machen eine Rede kräftig, und beschäftigen das Gemüthe des Lesers mit vielem Nachdenken; hingegen muß eine Rede, die aus lauter Erklärungen und Umschreibungen zusammengesetzt ist, nothwendig matt und kraftloß werden.“ (Johann Jacob Breitinger: Critische Dichtkunst, Bd. 2, Zürich 1740, S. 59) Entscheidend für den Nachdruck der Rede scheint zu sein, möglichst komprimierte, zu vielen Assoziationen einladende Ausdrücke zu finden.

²⁴ Breitinger [Anm. 19], S. 70.

²⁵ Ebd., S. 82.

Qualität eines Textes. Vielmehr steht das vor dem inneren Auge erzeugte Bild im Dienst der Verdeutlichung eines bereits begrifflich bezeichneten Sachverhalts. Nachdrückliche Gleichnisse unterhalten dabei ein interessantes Verhältnis zum rhetorischen *movere*, also dem emotionalen In-Bewegung-Setzen der Lesenden und Hörenden. Grundsätzlich geht Breitinger davon aus, dass die Emotionalisierung zu den Kernaufgaben der Dichtung gehört. Dabei soll die nachdrückliche Rede Leidenschaften nicht nur erregen, sondern diese auch zur Darstellung bringen:

[S]ie dienen überdieß trefflich, die verschiedenen Gemüths-Bewegungen gleichsam sichtbar zu schildern, und die besondern Grade der Höhe, auf welche eine Leidenschaft gestiegen ist, deutlich zu bestimmen, damit das Gemüthe dadurch in der angenehmen Unruhe und Aufwallung nach denen jedes mahl herrschenden Umständen unterhalten werde.²⁶

Zwar bleibt die Emotionalisierung in Gestalt der „angenehmen Unruhe und Aufwallung“ klar im Blick. Im Zentrum steht aber die durch Gleichnisse erreichte ‚deutliche Bestimmung‘ der von den Figuren durchlaufenen Emotionen. Breitinger legt Wert darauf, dass die Lesenden von den so dargestellten Gefühlen nicht selbst erfasst werden. Am Beispiel der Wiedererkennungsszene zwischen Odysseus und Penelope etwa zeigt er, wie es Homer gelinge, durch gut gewählte Gleichnisse die Gefühle der beiden „nachdrücklich zu beschreiben“.²⁷ Die Lesenden, erklärt Breitinger, fühlen nicht die Leidenschaften der epischen Helden, sondern gewinnen eine differenzierte Auffassung von diesen Leidenschaften. ‚Stark‘ sind also Vorstellungen, deren Merkmalsfülle nicht überfordert, sondern zur deutlichen Erkenntnis anregt. Ähnlich wird auch Baumgarten in seiner Metaphysik von 1757 „Begriffe von vielsagender Bedeutung“ als „nachdrücklich“ bezeichnen: „Termini significatus praegnantis sunt EMPHATICI (emphases).“²⁸ Gefasst als einprägsame Darstellung von Begriffen unterhält der Nachdruck schon bei Breitinger eine gewisse Affinität zur rationalen Bezeichnungsform der Allegorie: „Man kans als eine Allegorie ansehen“, vermerkt er kurz.²⁹ Dieser bei Breitinger nicht weiter ausgeführte Bezug des Nachdrucks zur begriffsaffinen Allegorie tritt in Sulzers Überlegungen in den Vordergrund.

²⁶ Ebd., S. 77.

²⁷ Ebd., S. 81.

²⁸ Die Lehre von diesen ‚perceptiones emphatici‘, so stellt Baumgarten in Aussicht, sollen ihren Ort in einer ‚Emphaseologie‘ finden. Alexander Gottlieb Baumgarten: Metaphysik, in: Ders.: Texte zur Grundlegung der Ästhetik. Lateinisch/Deutsch, übers. u. hg. v. Hans Rudolf Schweizer, Hamburg 1983, S. 8–9.

²⁹ Breitinger [Anm. 19], S. 82.

III. Nachdruck als Nachhaltigkeit (Sulzer)

Nachdrücklichkeit, so erläutert Sulzer in seinem Artikel zur Allegorie in der „Allgemeinen Theorie der schönen Künste“, gehört zu den herausragenden Zielen der Allegorie. Der Zweck allegorischer Bildlichkeit bestehe darin, „die Sache stärker und nachdrücklicher zu sagen, zugleich aber ihr auch ein größeres Licht zu geben“.³⁰ Auch hier ist der Lebendigkeitstopos der Rhetorik nicht weit, wenn Bilder gesucht werden, die „Leben und Kraft“ haben.³¹ Der Nachdruck als verallgemeinertes Kriterium rückt in dieser Gestalt ins Zentrum dessen, was Sulzer als „ästhetische Kraft“ bezeichnet. So sollten Allegorien dazu genutzt werden, „der Vorstellung vermittelt des Bildes mehr Klarheit, oder mehr Nachdruck, oder überhaupt mehr ästhetische Kraft zu geben“.³² Im Artikel „Nachdruck“ in der „Allgemeinen Theorie der schönen Künste“ verbinden sich ästhetische Kraft und Nachdruck entsprechend eng: „Die Mittel den Nachdruck zu erreichen sind sehr vielfältig, und liegen bald in dem Gegenstand selbst, bald in dem Ausdruck desselben. Jede Art der ästhetischen Kraft kann den Nachdruck bewirken.“³³ Was unter einer solchen ästhetischen Kraft zu verstehen ist, entfaltet Sulzer in anderen Texten, die er zum Teil auch in die „Allgemeine Theorie der schönen Künste“ aufnimmt. Hier wird der Nachdruck zu einer Chiffre für das, was die Künste können und sollen. In seinem programmatischen Text „Über die Kraft (Energie) in den Werken der bildenden Künste“ gibt Sulzer der Kunst grundsätzlich auf, die „Lehren der Philosophie dem Gemüthe mit einer Kraft einzudrücken, dergleichen die nackte Wahrheit niemals hat“.³⁴ Gerade der Nachdruck steht in Sulzers rationalistischer Ästhetik im Dienst dieser besonderen Einprägbarkeit von Begriffen. Dichtungen sollen die Wahrheit „mit aller Kraft und Energie“ ausdrücken, um „bleibende Wirkungen in dem Verstande und dem Herzen der Menschen“ hervorzubringen.³⁵ Der ästhetische Nachdruck wird bei Sulzer zu einer Frage der moralischen Nachhaltigkeit.

Erst in dieser Fassung steigt der Nachdruck zum Grundbegriff einer Kunstlehre auf, in der rhetorisch-ästhetische Programme der *evidentia* als lebendiger und anschaulicher Darstellung mit rhetorisch-poetologischen Konzepten einer verdoppelnden und verstärkenden Wirkung der Paronomasie, des Gleichnisses und der Allegorie verschmelzen. Das von Sulzer anvisierte Ziel der Künste

³⁰ Johann Georg Sulzer: Allegorie. (Redende und zeichnende Künste.), in: Ders.: Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt, Erster Theil, Leipzig 1771, S. 30.

³¹ Ebd.

³² Ebd., S. 28.

³³ Johann Georg Sulzer: Nachdruck. (Schöne Künste.), in: Ders.: Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt, Zweyter Theil, Leipzig 1774, S. 801.

³⁴ Sulzer [Anm. 6], S. 123.

³⁵ Ebd.

besteht in der formierenden Wirkung eines Ethos, die durch die optimale Abstimmung von Affekt und Verstand erreicht werden soll. Dazu müssen die Begriffe und Ideen der Philosophen an das angeschlossen werden, was Sulzer die „Triebwerke[.] der Seele“ nennt.³⁶ Wie schon in Gottscheds *repetitio* und Breitingers ‚nachdrücklichem Gleichnis‘ handelt es sich auch bei Sulzers Nachdruck als ‚ästhetischer Kraft‘ um ein zweiphasiges Unternehmen:

Nachdem er die Einbildungskraft gerührt hat, wendet er sich an den Verstand und hält ihm die Wahrheit vermittelt jenes starken eindringenden Ausdrucks vor, welcher gleichsam die Aufschrift des Gemäldes ist[.]³⁷

Die Grundstruktur der Verdoppelung ist erkennbar, wenn ein Eindruck durch einen nachfolgenden Eindruck verstärkt werden soll. Den zweiten Schlag liefert hier aber der Verstand, der einen moralischen Leitsatz gleichsam als *subscriptio* nachliefert und dem gerührten Rezipienten umso besser einprägen kann.

Die emphatische *pronunciatio* und Deklamation, die in Sulzers Bindung des Nachdrucks an die allegorische Bildform verloren geht, findet sich in seinen musikästhetischen Überlegungen wieder, etwa in der Lehre von den Akzenten. Zwar gebe es auch in der Rede grammatische und oratorische Akzente. Grundsätzlich habe die Musik aber „unendlich mehr Mittel, als die Sprache, ein Wort und eine Redensart verschiedentlich vor andern zu modificiren, das ist, sie hat eine Mannigfaltigkeit oratorischer und pathetischer Accente, da die Sprache nur wenige hat“.³⁸ Komponisten hätten deshalb darauf zu achten, dass „die kräftigsten Auszierungen des Gesanges, die nachdrücklichsten Verstärkungen oder Dämpfungen der Stimmen, an die Stellen verlegt werden, wo der Ausdruck es erfordert“.³⁹ Auch im Tanz gebe es Akzente, könne man doch Stoß (*frappé*) sowie Beugung der Knie und Sprung (*plié*) als gleichsam mit dem Körper gesetzte Akzente interpretieren. Als Akzentuierung umfasst der Nachdruck also die Techniken der Betonung, des Skandierens wie auch des Pausierens in rhythmisierten Gefügen. Was in der klassischen Rhetorik als reines Performanzelement diskutiert wurde, gewinnt in Sulzers Beschreibung der Rhythmik in Rede, Musik und Tanz eine ästhetische Dimension, die der an die Einbildungskraft gerichteten lebendigen Darstellung unterstützend zur Seite tritt.

Die Herauslösung des Nachdrucks aus der Figurenlehre und sein doppeltes Nachleben in der Theorie der Allegorie und in der Lehre von den Akzenten bildet wohl die wesentliche Voraussetzung dafür, dass der Nachdruck schließlich auch zur Kennzeichnung epochaler Stilumbrüche eingesetzt werden kann. So bahnt der Artikel „Nachdruck“ in Sulzers „Allgemeiner Theorie“ den Übergang

³⁶ Ebd., S. 131.

³⁷ Ebd., S. 132.

³⁸ Johann Georg Sulzer: *Accent. (Redende Künste.)*, in: Ders.: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Erster Theil, Leipzig 1771, S. 11.

³⁹ Ebd.

zu einer Stiltheorie. Der Nachdruck sei eine Würze, die man sparsam auszustreuen habe, zeuge ein Zuviel an Emphase doch von einem „sinkenden Stil“. Sulzer hat hier 1774 zweifellos die erste Generation der Stürmer und Dränger im Blick.⁴⁰ „Ein neulicher Kunstrichter“, so schreibt Sulzer,

scheinet zu bedauern, daß unsre Dichter nicht mehr so durchaus nachdrücklich sind, wie die alten Celtischen Barden gewesen. Er scheinet zu wünschen, daß man izt noch so dichtete, wie die nordischen Barden vor zweytausend Jahren gedichtet haben.⁴¹

Sulzers Polemik richtet sich gegen ein Dichtungsverständnis, das den von James Macpherson fingierten altgälischen Dichter Ossian zum Vorbild nimmt. Dahinter steht die Vorstellung vom nachdrücklichen als einem ‚wildem‘, außerordentlich heftigen Stil. In diesem Sinn wendet sich Sulzer an die Aufgeklärten in seiner Leserschaft:

Jedermann wird gestehen, daß es für einen *Irokese* eine höchst reizende Sache sey, aus dem Hirnschädel seines Feindes starkes Getränk zu trinken und dabey wilde Siegeslieder anzustimmen, wo Ton, Rhythmus und Worte von der heftigsten Leidenschaft angegeben werden. Aber wir sind nicht Irokese, unsre Krieger sollen nicht in die Wuth gesetzt werden, das Blut der erschlagenen Feinde zu trinken, oder ihr Fleisch zu braten.⁴²

Sulzer reagiert hier, wie er selbst in einer Fußnote verrät, auf den „Verfasser der Briefe über den Ossian“ in „Von deutscher Art und Kunst“ – also auf einen frühen Text Herders. Tatsächlich zeigt sich beim jungen Herder, wie der Nachdruck als Wortfigur oder Tropus in den Hintergrund tritt und stattdessen als Ton und Rhythmus für die Kennzeichnung unterschiedlicher Sprachen und ihrer stilistischen Möglichkeiten genutzt wird. Die von Herder ganz anders bewertete ‚Wildheit‘ wird dabei zu einem strategischen Argument in einer Charakteristik des Deutschen als Dichtungs- und Literatursprache.

⁴⁰ Herders Kritik an dem „reduktionistischen Rationalismus“ in Sulzers „Sprachverständnis“ ist bekannt. Hans Adler: Die Sorge um Wort, Text und Sprache: Johann Gottfried Herder, in: Geschichte der Germanistik 39/40, 2011, S. 1–32, hier: S. 24.

⁴¹ Sulzer [Anm. 33], S. 801.

⁴² Ebd. Eine wichtige Pointe besteht darin, dass Sulzer zufolge die höchste Emphase zum Kollaps der Zeichen führe, sodass „die Dichter nicht singen, sondern brüllen und heulen müßten, wie der noch ganz wilde Mensch in der Leidenschaft wird gethan haben. Denn ohne Zweifel ist das unartikulirte Heulen noch weit nachdrücklicher, als die ausgesuchteste Klage in bedeutenden Worten. Es geht also gar nicht an, daß man sich zur Regel mache in den Künsten durchaus den größten Nachdruck zu suchen. Daraus würde folgen, daß man auf der Schaubühne bisweilen die Menschen lebendig schinden müßte; denn dieses wär doch an sich betrachtet das nachdrücklichste Mittel Schrecken und Abscheu zu erwecken.“ Wie Davide Giuriato gezeigt hat, drängt die nachdrückliche Deutlichkeit zum Brutalismus und damit über die Grenze der Darstellung hinaus. Davide Giuriato: ‚klar und deutlich‘. Ästhetik des Kunstlosen im 18./19. Jahrhundert, Freiburg/Breisgau 2015, S. 199–201.

IV. Nachdruck als freier Wurf (Herder)

Herder, und in dieser Hinsicht greift Sulzers Unterstellung, behauptet in seinem „Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker“ nicht nur die Ähnlichkeit des schottischen Bardengesangs mit den „*fünf Nationen in Nordamerika*“,⁴³ sondern bekennt sich auch zu seinem eigenen „Enthusiasmus für die Wilden“.⁴⁴ Die Differenz von Kultiviertem und ‚Wildem‘, die sowohl vorgeschichtliche Kulturen Nord- und Osteuropas als auch indigene Kulturen anderer Kontinente betreffen soll, verläuft entlang der Trennlinie von Kraft und Schwäche.⁴⁵ Über die skaldischen Gedichte, also die skandinavisch-isländischen Dichtungen etwa heißt es:

Der Geist, der sie erfüllet, die rohe, einfältige, aber große, zaubermäßige, feierliche Art, die Tiefe des Eindrucks, den jedes so stark gesagte Wort macht, und der freie Wurf, mit dem der Eindruck gemacht wird – nur das wollte ich bei den alten Völkern, nicht als Seltenheit, als Muster, sondern als Natur anführen, und darüber also lassen Sie mich reden.⁴⁶

Herder betreibt hier den Rückbau dessen, was Breitinger und Sulzer in der Kennzeichnung besonders nachdrücklicher Sprachverwendungen an Kriterien und Regeln aufgeschichtet hatten. Denn statt in nachdrücklichen Gleichnissen oder Allegorien zeigt sich die Stärke der ‚wilden‘ Dichtung aus Herders Sicht im Situativen und Improvisierten als einem scheinbar Hingeworfenen. Herder nennt es auch das, was „der erste Hinwurf“ ergibt,⁴⁷ oder das, was „vom ersten Wurfe eines Gedichts“ zu merken ist.⁴⁸ Die Rede vom Wurf erstreckt sich von der spontanen Produktion des Gedichts bis zu dessen Wirkung. Alles werde „durch Bild und Feuer, Lehre und Tat auf Einmal in Herz und Seele geworfen“.⁴⁹

⁴³ Johann Gottfried Herder: Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker, in: Ders.: Werke in zehn Bänden, hg. v. Günter Arnold u. a., Bd. 2: Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767–1781, hg. v. Gunter E. Grimm, Frankfurt/Main 1993, S. 447–497, hier: S. 454.

⁴⁴ Ebd., S. 456. Laut Sebastian Kaufmann, der Herders Konzept des Wilden in der sogenannten *Ossian*-Abhandlung untersucht, werden ‚alt‘ und ‚wild‘ von Herder „nahezu“ unterschiedslos gebraucht. Sebastian Kaufmann: *Ästhetik des ‚Wilden‘ – Zur Verschränkung von Ethno-Anthropologie und ästhetischer Theorie 1750–1850*, Basel 2020, S. 444–468, hier: S. 444.

⁴⁵ Zur Herausbildung der Vor- und Frühgeschichte als eigenständiger Disziplin, die sich nicht mit der griechischen und römischen Antike, sondern mit den vorschriftlichen Hinterlassenschaften Nord- und Osteuropas befasst, vgl. Cornelia Zumbusch: *Was keine Geschichte ist. Vorgeschichte und Literatur im 19. Jahrhundert*, Stuttgart, Weimar 2021, S. 17–33.

⁴⁶ Herder [Anm. 43], S. 472.

⁴⁷ Ebd., S. 474.

⁴⁸ Ebd., S. 475.

⁴⁹ Ebd., S. 491.

Der Wurf kehrt schließlich auch als Stilkennzeichen wieder. Für die Lieder und Gedichte der „alten, und wilden Völker“ seien „lebhaft Sprünge, Würfe, Wendungen“ besonders typisch.⁵⁰ Herder leitet daraus als Regel ab, „daß nichts in der Welt mehr Sprünge und kühne Würfe hat, als Lieder des Volks, und eben die Lieder des Volks haben deren am meisten“.⁵¹ Wenn Herder, etwas konkreter, auch von „Würfe[n] und Inversionen“⁵² spricht, dann stehen hier noch einmal die von Gottsched katalogisierten „nachdrückliche[n] Verletzungen“ der Satzordnung zur Debatte.⁵³ In der Metaphorik des Wurfs deutet sich allerdings ein verändertes Programm dichterischer Wirkung an, die nicht als direkter Kontakt, wie etwa im Bild vom zuschlagenden Hammer, sondern als Fernwirkung geworfener Objekte imaginiert wird. In dieser von der Redeinstanz losgelösten und sich erst im Rezipierenden voll entfaltenden Kraft, wie sie insbesondere in der Vorstellung vom ins Herz geworfenen Feuer anschaulich wird, spielen mechanische Grundvorstellungen von Gewicht, Druck und Stoß keine Rolle mehr. Die Verlagerung der Leitmetaphorik vom gezielt geführten Hammerschlag zum freien Wurf entkoppelt vielmehr das Verfahren von seiner Wirkung. Was in der Physik auch noch nach Newton eine Denkherausforderung bildet, findet sich in Herders metaphorischer Rede von der Kraft der Poesie wieder, durch Worte auf die Seele zu wirken.⁵⁴ Herders Vorstellung vom kühnen Wurf ließe sich als Tendenz zur Autonomisierung eines Ausdrucks deuten, dessen Effekte auf die Einbildungskraft sich nicht restlos kalkulieren und regulieren lassen.

Weit mehr als für den von Sulzer unterstellten Regress zu einem ‚wilden‘ Anfang interessiert sich Herder in seinen Beilagen zu den „Briefen, die neueste Literatur betreffend“ für Übersetzungs-, Übergangs- und Mischformen zwischen

⁵⁰ Ebd., S. 476–477.

⁵¹ Ebd., S. 477.

⁵² Ebd., S. 490.

⁵³ Gottsched [Anm. 10], S. 255.

⁵⁴ Die Fernwirkungen der Kräfte bilden seit der antiken Physik ein grundlegendes Problem, das erst mit der Feldtheorie zufriedenstellend gelöst wird. Vgl. Mary B. Hesse: *Forces and Fields. The Concept of Action at a Distance in the History of Physics*, London 1961. Wirkungspoetiken des 18. Jahrhunderts können in der Frage nach den Fernwirkungen ihr eigenes Problem wiedererkennen, Affekte über Distanzen zu übertragen oder, wie in Herders Fall, Bilder in einer nach eigenen Gesetzen verfahrenen Einbildungskraft hervorzurufen. So erklärt Herder die Eigenart der „Gesänge wilder Völker“, „kühne Sprünge und Wendungen“ zu häufen, über die Arbeitsweise der Einbildungskraft: „[W]eil das in der Tat die Art der Einbildung ist, und sie auf keinem engeren Wege je fortgehen kann: „Die Seele stellt sich vor! Das setzt Sprünge und Würfe!“ Herder [Anm. 43], S. 486. Diese Überlegung kann auf das zurückgreifen, was Herder im Ersten Kritischen Wäldchen (1769) als „poetische Kraft“ entfaltet hat, mithin als „Kraft, die einmal den Worten beiwohnt, durch Kraft, die zwar durch das Ohr geht, aber unmittelbar auf die Seele wirkt.“ Johann Gottfried Herder: *Kritische Wälder oder Betrachtungen, die Wissenschaft und Kunst des Schönen betreffend*. Erstes Wäldchen, in: Ders.: *Werke in zehn Bänden*, hg. v. Günter Arnold u. a., Bd. 2: *Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767–1781*, hg. v. Gunter E. Grimm, Frankfurt/Main 1993, S. S. 57–245, hier: S. 194.

unterschiedlichen Sprachen wie auch zwischen sprachgenetischen Stufen, aus denen er Aussichten für das Deutsche als Literatursprache ableitet. Ziel seiner Überlegungen ist es, sich über den besonderen Charakter des Deutschen klarzuwerden und Wege der Verbesserung aufzuzeigen. Das reiche Material seiner Beobachtungen zu den Eigenheiten orientalischer, griechischer, römischer, französischer, englischer und deutscher Sprache und Literatur organisiert Herder entlang der Achse von ursprünglicher Poesie und kultivierter Prosa, von unmittelbarer Kraft und sukzessiver Abschwächung:

Jede Nation lieferte die vortrefflichste [sic] Meisterstücke der Poesie, ehe sich noch die Prose von jener getrennet und zu ihrer Runde ausgebildet hatte. Da die Sprache aus der Wildheit zur politischen Ruhe trat, war sie merklich von der prosaischen unterschieden: die stärksten Machtwörter, die reichste Fruchtbarkeit, kühne Inversionen, einfache Partikeln, der klingendste Rhythmus, die stärkste Deklamation – alles belebte sie, um ihr einen sinnlichen Nachdruck zu geben, um sie zur poetischen zu erheben.⁵⁵

Sinnlicher Nachdruck als Belebung scheint hier, ähnlich wie in Sulzers Kennzeichnungen ästhetischer Kraft, gleichbedeutend mit Poetizität als einer vom alltäglichen Sprachgebrauch abgehobenen Sprachverwendung zu sein, die sich durch eine Reihe von Mitteln erzeugen lässt. In Herders Geschichte der Sprach- und Schreibstile wird der Nachdruck nun von einem allgemeinen Qualitätskriterium des Ästhetischen zu einem besonderen Merkmal der deutschen Sprache und ihrer Dichtung, aus dem Herder schließlich auch Vorschläge zu ihrer Weiterentwicklung ableitet.

Zum Deutschen, so erklärt Herder, gehöre der Nachdruck wie zu den Franzosen die „Munterkeit“ und zu den Antiken die „Griechische[] Schönheit“.⁵⁶ Im Nachdruck könne die deutschsprachige Literatur ihre Eigenarten optimal zur Geltung bringen: „Überhaupt kleidet auch eine nachdrucksvolle Schreibart die Deutschen am besten.“⁵⁷ Im Schlussspassus der „Briefe“ heißt es über Baumgarten, er verfüge über „eine so nachdrückliche Kürze, daß jeder Gedanke sich ein Wort selbst zu schaffen scheint“.⁵⁸ Warum liegt den Deutschen die ‚nachdrucksvolle Schreibart‘ Herder zufolge so nahe? Und durch welche sprachlichen Merkmale zeichnet sie sich aus? In der Entfaltung seiner These

⁵⁵ Johann Gottfried Herder: Erste Sammlung von Fragmenten. Eine Beilage zu den Briefen, die neueste Literatur betreffend. 1767 [1766], in: Ders.: Werke in zehn Bänden, hg. v. Günter Arnold u. a., Bd. 1: Frühe Schriften 1764–1772, hg. v. Ulrich Gaier, Frankfurt/Main 1985, S. 185–186. Auch im „Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker“ diskutiert Herder eine Reihe von ‚Populär- oder auch ‚Volksliedern‘, in denen sich die Kraft der natürlichen Rede trotz der grundsätzlichen ‚Schwäche‘ der neueren europäischen Sprachen erhalten habe. Vgl. Herder [Anm. 43], S. 462–463 und S. 474.

⁵⁶ Ebd., S. 249.

⁵⁷ Ebd., S. 211.

⁵⁸ Ebd., S. 256.

rückt Herder von den geläufigen Beschreibungen nachdrücklicher Rede ab. Der deutsche Nachdruck richte sich erstens weniger an die Sinne als vielmehr an den gebildeten Verstand. Zweitens sei eine derartige nachdrückliche Darstellung nicht so sehr durch Repetition, Redundanz und Fülle, sondern durch Kürze gekennzeichnet. Denn „das deutsche Ohr, das Kürze fodert, und der deutsche Verstand, der Nachdruck liebet“ seien gerade nicht mit einem durch „Wiederholungen und Umschreibungen“ gekennzeichneten Stil zufrieden.⁵⁹ Zum Nachdruck als Prägnanz von vielsagenden Einzelworten tritt in Herders Beschreibungen der Nachdruck als Betonung und deklamatorische Hervorhebung von Silben, Worten oder Satzteilen. Nachdruck wird zu einer Frage der Prosodie, die Herder in eine sprachgeschichtliche Perspektive rückt. Hier findet neben der Umstellung und Umwendung einer regelförmigen Syntax auch die bereits bekannte Frage nach den Füllwörtern ihren Ort. Beide Gestaltungsmöglichkeiten richten sich in Herders Analyse nicht ans Auge, dem etwas möglichst lebhaft vorgestellt werden soll, sondern ans Ohr. Für diese Eigenart des Deutschen entwickelt Herder nun zwei sprachgeschichtliche Narrative – eine Geschichte der Inversion und eine der Silbenmaße.

Die frühen Sprachen, so Herder, sagten das zuerst, was sie besonders dringend zeigen wollen. Im „Chaos“⁶⁰ dieses von wechselnden Wortabfolgen geprägten ‚wilden‘ Sprechens orientiere man sich allein an „Geberden“ und „Akzent“.⁶¹ Mit dem Übergang zu Schriftlichkeit träten strengere Konstruktionsregeln an die Stelle der im Mündlichen allein durch Gebärde und Betonung gestifteten Ordnung. Diese neue, nun also grammatikalische „Ordnung der Worte“, die sich in „den prosaischen Perioden herausdrechselte“, ziele auf Eindeutigkeit. Inversionen, aus denen immer „eine doppelte Beziehung entspringen kann“, seien in der Schriftsprache nur noch als Übertretung einer Regel fassbar.⁶² Allerdings wäre eine Prosa ohne Inversionen, so Herder, quälend langweilig. Die deutschsprachige Prosa lasse sich entsprechend dadurch nachdrücklich gestalten, dass besondere Worte durch syntaktische Umstellungen hervorgehoben werden. Im Ergebnis unterscheidet sich diese Diagnose nicht von Gottscheds Anleitungen – sie ist bei Herder aber sprachgenetisch unterfüttert, insofern er die Inversion als Möglichkeit deutet, ein Charakteristikum des poetischen Ursprungs des Deutschen im Medium der modernen Prosa nachzubilden.

⁵⁹ Ebd., S. 197.

⁶⁰ Ebd., S. 218.

⁶¹ Ebd., S. 217. Sabine Gross hat gezeigt, dass Herder in seinen frühen Texten selbst den „Nachdruck der sprachlichen Form zu optimieren suchte“, indem er den „*gestus* und Elemente der *actio* in die sprachliche Form seiner Texte hineinverlagert“. Sabine Gross: Spannungsvolle Präzision. Rhetorik, Stil und Gestus bei J. G. Herder, in: Herders Rhetoriken im Kontext des 18. Jahrhunderts. Beiträge zur Konferenz der Internationalen Herder-Gesellschaft Schloss Beugen nahe Basel 2012, hg. v. Ralf Simon, Heidelberg 2014, S. 295–310, hier: S. 299 und S. 308.

⁶² Herder [Anm. 55], S. 218–219.

In der Poesie hingegen tritt ein weiteres Kennzeichen des deutschen Nachdrucks in den Blick. Die Frage, inwiefern das Deutsche dazu geeignet sei, den griechischen Hexameter nachzubilden, beschäftigt die Literaturkritik spätestens seit Klopstock. Das Grundproblem bildet bekanntlich die Polymetrik mit ihrer Kombination zweisilbiger und dreisilbiger Versfüße. Insbesondere bereitet der daktylische Hexameter, der dem eher schwerfüßigen Deutschen eigentlich nicht liegt, Probleme. Den meist unternommenen Versuch, sich mit einsilbigen Worten zur Füllung der Versfüße zu behelfen, verwirft Herder jedoch. Denn, so argumentiert Herder, das Deutsche verfüge über weniger einsilbige Worte als andere Sprachen, und wo sie vorkämen, da hätten sie eben kein mittleres Maß, sondern seien lang auszusprechen.⁶³ Herder votiert zuletzt dafür, auf überflüssige Füllwörter zu verzichten und statt Daktylen auch Trochäen oder Spondäen zu setzen. Klopstocks freirhythmische Verse werden ihm zum Muster eines im besten Sinne alten Dichtungsstils, der die besondere Prosodie des Deutschen produktiv mache. Klopstocks Verse seien verwandt mit dem „Numerus der Hebräer, so viel wir von ihm wissen, und mit dem Silbenmaß der Barden“.⁶⁴ Diese Anklänge des modernen Deutschen an die orientalische wie auch die altnordische Prosodie machten es zwar nicht für den gräzisierungspolymetrischen Hexameter, wohl aber für einen freien Vers geeignet, in dem die rhythmisierte Prosa zur höheren Poesie werde. Und so schließt Herder: „In dem Barbarischen unserer Sprache, in den Inversionen, in den Silbenmaßen haben wir nichts von den Franzosen zu lernen; wir sind vor ihnen voraus“.⁶⁵ Die ‚nachdrückliche Schreibart‘ speist sich aus Herders Sicht also aus gewagten Umstellungen der Syntax und dem selbstbewussten Verzicht auf Füllwörter, mache doch das spezifische Gewicht spondäischer Worte und Wortfügungen die künstliche Häufung von Füllwörter obsolet. Gerade die Affinität der deutschen Sprache zu vermeintlich wilden und ursprünglichen Sprachen – Herder fasst sie selbst in der Rede vom ‚Barbarischen‘ zusammen – begründet dabei Herders Ansicht, das Deutsche gehöre zur Avantgarde der modernen europäischen Sprachen.

⁶³ In dem abgesetzten Textstück „Über den Hexameter“ zitiert Herder Ramler, der das Wort ‚Nachdruck‘ im Sinne von deklamatorischer Hervorhebung benutzt: „Man hat es sich auch, wie mich dünkt, zu leichtsinnig angewöhnt, die einsilbigen Wörter als gleichgültig in der Prosodie zu betrachten. Allein die Aussprache, oder der Akzent, den der Nachdruck der Rede auf ein einsilbiges Wort legt, bestimmt seine Länge oder Kürze in den meisten Fällen ganz genau, und das Ohr wird sehr beleidigt, wenn es Silben kurz hören muß, die doch der Nachdruck und die Aussprache lang macht – und so umgekehrt.“ Herder [Anm. 55], S. 228.

⁶⁴ Ebd., S. 234.

⁶⁵ Ebd.

V. Fazit

Was sich aus der Sicht der Rhetorikgeschichte als Verdrängung der Emphase aus dem *ornatus* und ihre Reduktion auf das bloße Merkmal eines klanglich akzentuierenden Vortrags darstellt, erweist sich beim Blick auf die Poetik, Ästhetik und die Stillehren des 18. Jahrhunderts als komplexer. Schon bei Gottsched findet sich der Nachdruck in doppelter Position, mithin als Phänomen der Verstärkung durch Wiederholung wie auch als betonende Hervorhebung durch Umstellung der Satzglieder. Die erste Dimension wird bei Breitinger und Sulzer in der Kopplung des Nachdrucks mit den Techniken des metaphorischen und beschreibenden Vor-Augen-Stellens weiterentwickelt. Herder verbindet den Nachdruck als Versinnlichung von Verstandesbegriffen schließlich mit dem Nachdruck als Hervorhebung in versifizierten wie auch prosaischen Phrasen zum besonderen nachdrücklichen Stil der Deutschen. Der Nachdruck wird zum Kennzeichen eines nationalsprachlichen Stilideals, das Herder aus den historisch gewordenen prosodischen Eigenheiten der deutschen Sprache ableitet und das, so seine Aufforderung, weiter zu kultivieren sei.

Was die Stationen der Emphase von einer Stilfigur zu einem Stilbegriff nebenbei verbindet, ist die Freude, mit der man sich immer wieder die im deutschen Wort Nachdruck enthaltenen wahrnehmungsphysiologischen und physikalischen Implikationen zunutze macht. Vorstellungen sollen mit besonderer Stärke besonders tief eingepägt werden, dabei wird mal gehämmert und mal geworfen. Ästhetische Kraft, so implizieren diese Leitmetaphern, ist in dieser Deutungstradition weder dunkel noch unverfügbar. Die erhöhte Kraft nachdrücklicher Rede verdankt sich vielmehr einem handwerklichen Geschick, das in konkreten Tätigkeiten und ihren Werkzeugen vor Augen geführt wird. Stehen dabei lange mechanische Grundvorstellungen von direktem Druck und Stoß im Vordergrund, aus denen sich die Bilder für ästhetische Kräfte speisen, so deutet sich bei Herder eine Neuausrichtung ästhetischer Kraft an, die sich als freier, die Rezipierenden entzündender Wurf von den alten Instrumenten des Einhämmerns löst. In der Rede vom Wurf, die sowohl die durcheinandergeworfene Syntax als auch das ins Gemüt der Rezipierenden geworfene Feuer meinen kann, schreibt Herder das rhetorische Modell einer regelgeleiteten mnemotechnischen Einprägung um. Ziel der von Herder gelobten ‚kühnen Würfe‘ ist nicht die gezielte Verstärkung moralischer Lehrsätze, sondern die Mobilisierung einer Einbildungskraft, die weitgehend eigenen Gesetzen folgt. Dabei kann die gerne evozierte Stärke jederzeit in ein Zuviel, sei es der Übertreibung oder des schlichtweg Überflüssigen, sei es in asymbolische Buchstäblichkeit oder drastischen Brutalismus umschlagen. Dieses Kippmoment verantwortet nicht nur die Konjunkturen der ‚nachdrücklichen Schreibart‘, deren Wildheit den Gelehrten mal mit Grausen, mal mit Lust vor Augen steht – sie prägt auch die Profilierung der Kraft als einer vieldeutigen ästhetischen Kategorie.