

Beiheft zur

ZEITSCHRIFT FÜR
DEUTSCHE
PHILOGOLOGIE

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

INHALT

Einleitung

<i>Eva Axer, Annika Hildebrandt und Kathrin Wittler: Umbruchszeit. Der deutschsprachige Stildiskurs des 18. Jahrhunderts im europäischen Kontext</i>	7
--	---

I. Rhetorik und Stilistik

<i>Roland Spalinger: Ethopoetische Funktion des Stils um 1750. Rhetorik (Gottsched) – Poetik (Breitinger) – Ästhetik (Baumgarten)</i>	33
<i>Dietmar Till: Hugh Blairs Stilkonzept zwischen Tradition und Innovation</i>	51
<i>Jan Oliver Jost-Fritz: Lebhaftige Kürze. Zum Funktionswandel des Stils zwischen Brockes und Klopstock</i>	67

II. Normierung und Individualisierung

<i>Marko Neumann: Musterbriefe im Umbau. Syntaktische Reflexe sich wandelnder Stilkonzepte in Briefstellern des 18. Jahrhunderts</i> ...	89
<i>Sina Dell'Anno und Emmanuel Heman: „Auf eine sokratische Art geschrieben“. Hamanns mimischer Stil im Wandel der Diskurse</i>	109
<i>Valérie Leyh: Ein bröckelnder Kompromiss. Jean-François Marmontels Ansichten zum Stil und ihre Rezeption im deutschsprachigen Raum</i>	125
<i>Anja Voeste: Beispiel und Regel im 18. Jahrhundert. Ein Blick in Christian Ludwigs zweisprachige Wörterbücher</i>	143

III. Stilqualitäten: Flexibilisierung des Literatursystems

<i>Michael Gamper: Stilversuche der Prosa in Herders frühen Schriften</i>	163
<i>Caroline Torra-Mattenklott: Reichtum an Worten und Lakonie des Ausdrucks. Zur Theorie des körnigen Stils</i>	177
<i>Cornelia Zumbusch: ‚Erhöhte Kraft‘. Nachdruck und nachdrückliche Schreibart von Gottsched bis Herder</i>	197
<i>Elisa Ronzheimer: Der Ton der Schreibart. Zum Tonbegriff in der Gattungstheorie des 18. Jahrhunderts</i>	215
<i>Dirk Oschmann: Natürliche Ordnung? Lichtenbergs Sprachreflexionen zwischen „Nomenklatur“ und „Stil“</i>	233

UMBRUCHSZEIT. DER DEUTSCHSPRACHIGE STILDISKURS DES 18. JAHRHUNDERTS IM EUROPÄISCHEN KONTEXT

Eva Axer, Annika Hildebrandt und Kathrin Wittler

Um 1760 lässt der Frankfurter Schreib- und Rechenmeister Johann Michael Schirmer auf eigene Kosten ein Büchlein drucken, das Anleitungen zum Schönschreiben und Vorlagen für deutsche, lateinische und französische Schriften enthält.¹ Auf Blatt Nr. 29 gibt Schirmer eine Übersicht der „Grund-Züge aller Buchstaben und Zieraten, welche zu einer freyen und ungezwungenen Hand erfordert werden“ (Abb. 1). Als Ziel setzt er eine Handschrift, die sich nicht ängstlich an Normvorgaben klammert, sondern eine gewisse Natürlichkeit und Souveränität entwickelt. Diesem Ideal werden allerdings grafisch enge Grenzen gezogen: Schirmer präsentiert die feingeschwungenen Grundzüge von Buchstaben und kalligrafischen Verzierungen als sorgfältig in quadratische Kästchen sortierte Mustervorlagen.² In der Legende am unteren Rand gibt der Schreibmeister dazu noch einen Hinweis: „Das Sternchen zeigt den Anfang eines jeden Zugs.“ Es werden also nicht nur Schriftbilder als Formen zur Nachahmung vorgelegt; die Markierung des Anfangspunkts durch einen Asterisk gibt auch die Schreibbewegung vor, mittels derer diese Formen auf dem Papier entstehen sollen. So wird das Ideal einer „freyen und ungezwungenen Hand“ in einem präskriptiven Rahmen vermittelt. Diesen didaktischen Spagat bewältigt Schirmer dadurch, dass er auf dem Blatt keine voll ausgestalteten Buchstaben und Verzierungen zeigt, sondern nur „Grund-Züge“. Er empfiehlt die Einübung eines Repertoires verschiedener abstrakter Schreibzüge, die dann selbstständig für konkrete Schriften und kalligrafischen Zierrat angepasst, variiert und kombiniert werden können. Das Schreiben soll durch Regeln und Muster erlernt werden, aber nicht angelernt wirken. Das Programm dieses Blattes aus Schirmers „Schreib-Schule“ lässt sich damit als Paradox beschreiben: Einübung in Natürlichkeit.

¹ Johann Michael Schirmer: *Geöffnete Schreib-Schule oder Deutsche, Lateinische, und Französische, Vorschriften, Darinnen die Anfangsgründe einer gesetzten Handschrift deutlich gezeiget, nützliche Exempeln zur Übung gegeben, u. zu vielerley Zieraten, Zügen, gebrochenen Fracturen, Anfangs-Buchstaben u.s.w. Anleitungen gemacht werden. Mit nöthiger Vorerinnerung, Auf Verlangen geschrieben und auf eigene Kosten verlegt.* Frankfurt/Main [ca. 1760].

² Für eine Einordnung in die Schreibdidaktik des 18. Jahrhunderts vgl. Günther Schorch, Manuela Böhm, Olaf Gätje: *Geschichte der Didaktik des Handschreibens*, in: *Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie* 85, 2014, S. 83–110, hier: S. 83–86; zur „Zergliederung der Buchstaben“ als „Zergliederung des Schönen“ in den zeitgenössischen Schreibvorschriftsbüchern Maximilian Kloppert: „auch schön“. *Handschrift als Ornament in der Schreibpädagogik um 1800*, in: *Athenäum* 31, 2021, S. 95–111, hier: S. 102.

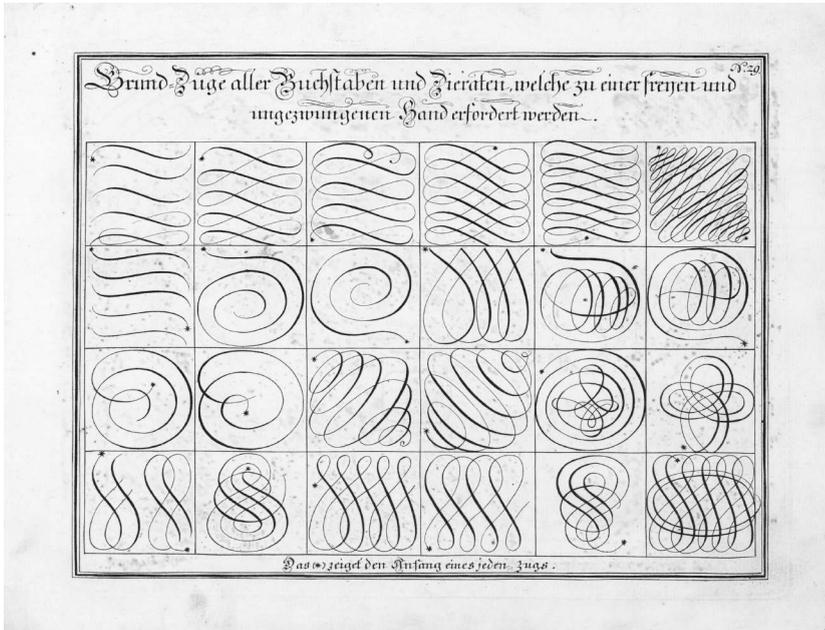


Abb. 1: Johann Michael Schirmer: Geöffnete Schreib-Schule oder Deutsche, Lateinische, und Französische, Vorschriften, ca. 1760, Blatt Nr. 29

Mit der schachbrettartigen Parzellierung arabesk geschwungener Schreibzüge, der Vermittlung von Ungezwungenheit durch Mustervorlagen und den Richtungsvorgaben für die freie Bewegung der Hand bringt dieses Blatt die Grundspannungen des Stildiskurses im 18. Jahrhundert in ein Schriftbild. Wie für das Schreiben im eigentlichen Sinn,³ so stellen sich auch für das Schreiben im übertragenen Sinn drängende Fragen, die nicht zuletzt das Problem der Erlernbarkeit betreffen. Diesen Aushandlungen zwischen Präskription und Deskription, *praecepta* und *exempla*, Künstlichkeit und Natürlichkeit, Regelmäßigkeit und Individualität sowie Nachahmung und Ausdruck gehen die Beiträge des vorliegenden Bandes nach.⁴ Sie beleuchten unter wissens-, gattungs- und sprachgeschichtlichen Blickwinkeln den deutschsprachigen Stildiskurs im europäischen

³ Vgl. zur Schreibwerkzeug-Etymologie des Stilbegriffs Hans-Martin Gauger: *Stil. Kleine Geschichte eines großen Wortes*, in: Ders.: *Über Sprache und Stil*, München 1995, S. 187–202.

⁴ Die Beiträge dieses Bandes sind aus einer Tagung hervorgegangen, die im Oktober 2021 am Leibniz-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung stattfand. Wir danken allen Tagungsteilnehmenden und Beitragenden für die produktive Zusammenarbeit und den studentischen Mitarbeiterinnen Lene Glinsky und Kinga Faraldo-Stoklosa für die redaktionelle Unterstützung.

Kontext. Dabei richten sie den Fokus auf das lange 18. Jahrhundert,⁵ das in Kontinuität mit der Frühaufklärung seit den 1680er Jahren wie mit der Periode um 1800 begriffen wird, und interessieren sich besonders für die Dynamisierungsprozesse, die sich vor der viel beachteten Schwelle der 1770er Jahre ereignen.⁶ Indem sie die Verhandlung der Stil­kategorie im 18. Jahrhundert in ihrem Eigensinn und ihrer Vielstimmigkeit sowie ihrer europäischen Dimension als offenen Möglichkeitsraum ernst nehmen, bieten die Beiträge dieses Bandes eine kritische Befragung gängiger literaturhistorischer Vorannahmen zur Entwicklung des Stilbegriffs und beleuchten auch die historischen Voraussetzungen des gegenwärtigen Nachdenkens über den Stil.⁷

I. Rhetorik und Stilistik

Als Ausgangspunkt des Bandes dient die Beobachtung, dass sich im 18. Jahrhundert im Nachdenken über Schreibweisen und Schreibarten eine Neujustierung der Stil­kategorie abzeichnet, die ihr Verhältnis zur Rhetorik lockert. Eingergehend damit, dass die Rhetorik von *ars* auf Affekt umgestellt wird,⁸ wird die traditionelle Dreistillehre der Frühen Neuzeit mit ihrer Trias von *genus sublime*, *genus mediocre* und *genus humile* flexibilisiert und zu einem Spektrum von Schreibarten differenziert. Wie die seit Beginn des 18. Jahrhunderts

⁵ Vgl. Rudolf Vierhaus: Aufklärung und Reformzeit. Kontinuitäten und Neuansätze in der deutschen Politik des späten 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts, in: Reformen im rheinbündischen Deutschland, hg. v. Eberhard Weis, München 1984, S. 287–301, hier: S. 287–288; Steffen Martus: Das deutsche 18. Jahrhundert – ein Epochenbild, Berlin 2015; für den englischsprachigen Raum Paul Baines: The Long 18th Century, London 2004.

⁶ Vgl. Wilfried Barner: Einleitung, in: Tradition, Norm, Innovation. Soziales und literarisches Traditionsverhalten in der Frühzeit der deutschen Aufklärung, hg. v. dems., München 1989, S. IX–XXIV, hier: S. XVI–XVIII; Annika Hildebrandt: Die Mobilisierung der Poesie. Literatur und Krieg um 1750, Berlin, Boston 2019, S. 1–19.

⁷ Am Leibniz-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung ist 2020 der Forschungsschwerpunkt „Stil. Geschichte und Gegenwart“ eingerichtet worden. Vgl. aus diesem Kontext das von Eva Geulen und Melanie Möller herausgegebene Themenheft „Stil und Rhetorik. Ein prekäres Paar und seine Geschichten“ der Interjekte 14, 2022, online verfügbar unter <https://www.zfl-berlin.org/interjekte.html> (zuletzt 07.08.2023), das von Hanna Hamel und Pola Groß herausgegebene Themenheft „Neue Nachbarschaften: Stil und Social Media in der Gegenwartsliteratur“ der Zeitschrift Sprache und Literatur 51, 2022, H. 1 sowie den 140. Sonderband der „Zeitschrift für deutsche Philologie“: Der Stil in der Literaturwissenschaft, hg. v. Eva Geulen, Claude Haas, Berlin 2021. Vgl. außerdem Maximilian Benz: Über den ‚Stil‘, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 89, 2015, H. 4, S. 666–674; J. Berenike Herrmann, Karina van Dalen-Oskam, Christof Schöch: Revisiting Style, a Key Concept in Literary Studies, in: Journal of Literary Theory 9, 2015, H. 1, S. 25–52.

⁸ Vgl. u. a. Rüdiger Campe: Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert, Tübingen 1990; Dietmar Till: Transformationen der Rhetorik. Untersuchungen zum Wandel der Rhetoriktheorie im 17. und 18. Jahrhundert, Tübingen 2004.

publizierten Rhetorik- und Stillehrbücher zeigen,⁹ wird der Stil aus dem rhetorischen System herausgelöst und sukzessive zu einem vieldeutigen Konzept ausgebaut.¹⁰ Diese Entwicklung lässt sich mit Schlaglichtern auf vier einflussreiche Wortmeldungen – Gottsched, Adelung, Sulzer, Moritz – vergegenwärtigen. Johann Christoph Gottsched stellt seine Überlegungen zum Stil in seiner erstmals 1736 publizierten „Ausführlichen Redekunst“ an, also im Rahmen der Rhetorik. Wie bereits der Titel des entsprechenden Kapitels – „Von der Schreibart, ihren Fehlern und Tugenden“ – anzeigt, verlagert er dabei den Fokus gegenüber der tradierten Dreistillehre. Im Zentrum steht die normative Unterscheidung zwischen einer ‚guten‘ und ‚schlechten‘ Schreibart, die jeweils in verschiedene Qualitäten wie ‚deutlich‘, ‚sinnreich‘, ‚artig‘ einerseits und ‚dunkel‘, ‚pedantisch‘, ‚affektiert‘ andererseits zerlegt werden. Erst in einem zweiten Schritt erfolgt die Abstufung der ‚guten‘ Schreibart, Gottscheds Aneignung der Dreistillehre entsprechend, in eine ‚gelassene‘, eine ‚sinnreiche‘ und eine ‚bewegende‘.¹¹ Maßgeblich ist für Gottsched die rational nachvollziehbare Verknüpfung von Gedanken, die als Gegenstand der Rede (*res*) den sprachlichen Ausdruck (*verba*) bestimmen sollen:

Es theilet sich [...] die Schreibart erstlich überhaupt in eine schlechte oder gute Schreibart ein. Jene ist der Ausdruck schlechter und übel zusammenhangender Gedanken, in einer Schrift oder Rede: diese hergegen ist ein Ausdruck guter und wohl verbundener Gedanken in einer Schrift oder Rede.¹²

Mit diesem Ideal sind Forderungen nach einer Reinigung der Sprache vom barocken ‚Schwulst‘ verbunden,¹³ dessen syntaktische und lexikalische Opulenz

⁹ Vgl. Anke Schmidt-Wächter: Stilauffassungen in Rhetorik- und Stillehrbüchern des 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des Stilbegriffs, in: Sprachstil – Zugänge und Anwendungen. Ulla Fix zum 60. Geburtstag, hg. v. Irmhild Barz, Gotthard Lerchner, Marianne Schröder, Heidelberg 2003, S. 285–294; Gerhard Härle: Reinheit der Sprache, des Herzens und des Leibes. Zur Wirkungsgeschichte des rhetorischen Begriffs *puritas* in Deutschland von der Reformation bis zur Aufklärung, Tübingen 1996, S. 13–15 und S. 146–154.

¹⁰ Vgl. für einen Überblick Dietmar Till: Rhetorik und Stilistik der deutschsprachigen Länder in der Zeit der Aufklärung, in: Rhetorik und Stilistik. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung, hg. v. Joachim Knape, Andreas Gardt, Ulla Fix, Bd. 1, Berlin, New York 2008, S. 112–130, bes. S. 124–126.

¹¹ Vgl. Till [Anm. 8], S. 295–299.

¹² Johann Christoph Gottsched: Ausgewählte Werke, hg. v. Phillip M. Mitchell, Bd. 7.1: Ausführliche Redekunst. Erster, allgemeiner Theil [5. Aufl. 1759], bearb. v. Rosemary Scholl, Berlin, New York 1975, S. 359.

¹³ Diese Bemühungen reichen bis in den pietistischen Sprachgebrauch. Vgl. Peter-André Alt: Reinigung des Stils oder geistlicher Manierismus. Zur pietistischen Bildsprache, in: Religion und Religiosität im Zeitalter des Barock, hg. v. Dieter Breuer, Teil 2, Wiesbaden 1995, S. 563–577.

gegen das aufklärerische Ideal der Deutlichkeit verstößt.¹⁴ Vorrang hat für Gottsched die Vernunft; der Sprachgebrauch ist ihr als Instrument zur Vermittlung von Gedanken nachgeordnet. So betont er,

daß die Schreibeart mehr auf die Gedanken des Scribenten, als auf seine Worte ankömmt; [...] also kömmt es in ganzen Aufsätzen, oder Perioden, hauptsächlich auf die Vernunft an. Denn so schwach oder stark dieselbe bey einem Scribenten ist, so schlecht oder gut pflegt auch seine Schreibeart zu gerathen.¹⁵

Umgekehrt bietet sich die Übung in einer guten Schreibeart unter dieser Prämisse als pädagogisches Verfahren an, um das Denken auszubilden. Diesem Potenzial, das dem Stil unter präskriptiven Prämissen im Horizont der Aufklärung zugesprochen wird, geht Roland Spalinger in seinem Beitrag nach. An einem Reflexionszusammenhang, der von Gottscheds Rhetorik über Bodmers und Breitingers Poetik bis zu Baumgartens philosophischer Ästhetik reicht, zeichnet er nach, wie die rhetorische Praxis stilistischer Progymnasmata in den Dienst einer Einübung von Erkenntnisfähigkeiten gestellt wird, bei der sich der Fokus sukzessive vom Denken aufs Empfinden verschiebt.¹⁶ Stil rücke damit, so Spalinger, an die Schnittstelle von Epistemologie, Anthropologie und Ästhetik. Der bei Gottsched postulierte Vorrang der Vernunft wird im Laufe des 18. Jahrhunderts ebenso in Frage gestellt wie der Vorrang der Gedanken vor den Worten und die Kategorisierung der Schreibeart als Teilgebiet der Rhetorik. Diese Entwicklungen zeichnen sich ein halbes Jahrhundert nach der Erstpublikation von Gottscheds „Ausführlicher Redekunst“ in Johann Christoph Adelungs zweibändigem Lehrbuch „Über den Deutschen Styl“ (1785) ab, das die verschiedenen Schreibarten nicht mehr im Rahmen einer Abhandlung über die Redekunst verhandelt, sondern den Stil selbst zum titelgebenden Thema macht.¹⁷ Wie Gottsched verfolgt auch Adelung mit seinem Interesse an der „Richtigkeit des Ausdruckes durch Worte nach Maßgebung des besten Sprachgebrauches“ und am „zweckmäßigen, schönen Ausdrücke“ einen präskriptiv-normativen

¹⁴ Vgl. Davide Giuriato: „klar und deutlich“. Ästhetik des Kunstlosen im 18./19. Jahrhundert, Freiburg/Breisgau 2015, S. 50–95; Stephanie Blum: Poetologische Lyrik der Frühaufklärung. Gattungsfragen, Diskurse, Genderaspekte, Hannover 2018, S. 98–104.

¹⁵ Gottsched [Anm. 12], S. 358–359.

¹⁶ Vgl. zum Hintergrund auch Rüdiger Campe: Stil als Übung. Eine Skizze zu Stilus, Stil und Schreibszenen, in: Interjekte 14, 2022, S. 17–31, https://www.zfl-berlin.org/files/zfl/downloads/publikationen/interjekte/Interjekte_14_Campe.pdf (zuletzt 07.08.2023).

¹⁷ Vgl. die Einschätzung von Ludwig M. Eichinger: Vom Glück, Regeln zu befolgen – Adelung im Stil des 18. Jahrhunderts, in: Aufklärer, Sprachgelehrter, Didaktiker: Johann Christoph Adelung (1732–1806), hg. v. Heidrun Kämper, Annette Klosa, Oda Vietze, Tübingen 2008, S. 247–270, hier: S. 267: „Adelungs Stilistik ist eine große Systematisierungsleistung all dessen, was im Laufe der ersten sechzig Jahre des 18. Jahrhunderts in grammatischen und stilistisch-rhetorischen Kenntnissen zusammengetragen worden war.“

Ansatz.¹⁸ Explizit aber weist er die Auffassung zurück, der Ausdruck sei den Gedanken nachrangig: Vielmehr seien beide so eng verbunden, „daß *schön denken* und *schön schreiben*, so wie *schlecht denken* und *schlecht schreiben* eigentlich auf das genaueste mit einander verbunden sind, und sich nicht trennen lassen“.¹⁹ Weil diese Annahme einer wechselseitigen Abhängigkeit von Ausdruck und Gedanke zunehmend an die mentalen und körperlichen Voraussetzungen des einzelnen Menschen gebunden wird,²⁰ ergeben sich Spannungen zwischen regelhaftem und individuellem Sprachgebrauch, wie Adelung reflektiert:

Da nun jeder Mensch seine eigene Art zu denken und zu empfinden hat, so ist leicht zu begreifen, daß auch die Art des Ausdruckes bey jedem einzelnen [sic] Menschen verschieden seyn müsse, oder mit andern Worten, daß jeder Mensch seine eigene Schreibart haben müsse, wenn er sich selbst überlassen bleibt, und kein bloßer Nachahmer ist. Indessen müssen doch alle diese verschiedenen Schreibarten in gewissen höhern Eigenschaften überein stimmen, wenn sie ihre Absicht erreichen, und dabey ein schönes Ganzes bilden sollen, eben so sehr, als viele Menschen eine wohl geordnete Gesellschaft ausmachen können, wenn gleich ein jeder sich in der Gemüths- und Denkungsart von dem andern unterscheidet.²¹

Indem Adelung das Verhältnis des einzelnen Menschen zur Sprache, von der er Gebrauch macht, mit dessen Verhältnis zur Gesellschaft parallelisiert, weist er auf die sozialen Implikationen der Stil­kategorie hin. Im 18. Jahrhundert stehen die individuellen Ausdrucksmöglichkeiten des einzelnen Literaten ebenso zur Debatte wie das Projekt „einer wirklich schönen National-Litteratur“,²² und beide sind spannungsreich miteinander verbunden. Während Adelung auf der Ebene der Gesellschaft und ihrer „National-Litteratur“ für verbindliche Regeln plädiert, deren Beachtung den individuellen Ausdruck regulieren soll, regt sich andernorts Widerstand gegen normativ-präskriptive Zugänge.

So wird im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts zunehmend ein deskriptiver Ansatz zur Erfassung der Stil­kategorie profiliert, der sowohl auf Individuen als auch auf Kollektive Anwendung findet. Das deutet sich bereits in Johann Georg Sulzers „Allgemeiner Theorie der schönen Künste“ (1771/74) an. Im Artikel „Schreibart; Styl. (Schöne Künste.)“ heißt es: Wenn ein Künstler ein Werk verfertige,

¹⁸ Johann Christoph Adelung: Ueber den Deutschen Styl. Erster Theil, Berlin 1785, S. 25.

¹⁹ Ebd., S. 28.

²⁰ Vgl. zum Kontext der literarischen Anthropologie den Sammelband: Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert. DFG-Symposion 1992, hg. v. Hans-Jürgen Schings, Stuttgart, Weimar 1994.

²¹ Adelung [Anm. 18], S. 28.

²² Ebd., S. 29.

schildert er in dem Gegenstand auch sich selbst, die ihm eigenthümliche Art die Sachen anzusehen, zu begreifen und zu empfinden, oder wenigstens die, die ihm bey der Arbeit nach seiner Gemüthslage eigen ist. Das besondere Gepräg, das dem Werk von dem Charakter und der, allenfalls vorübergehenden, Gemüthsfassung des Künstlers eingedrückt worden, scheint das zu seyn, was man zur Schreibart, oder zum Styl rechnet.²³

Mit Blick auf das Beispiel des Lachens, das bei allen Menschen unterschiedlich ausfalle, aber immer eine „Empfindung der Lust“ ausdrücke, vermerkt Sulzer einschränkend: „Das Wesentliche der Materie, wird dadurch nicht verändert, sondern nur das Zufällige.“²⁴ Der Stil wird damit als Färbung oder Nuancierung begriffen, die einem Kunstwerk zwar seinen Reiz verleihen kann, aber Akzidens bleibt. Die Gegenstandsorientierung ersetzt die Regelbindung: Sie garantiert bei allen Besonderheiten eine Vermittlung über das einzelne Individuum hinaus. Dass der Großteil des Artikels dann jedoch auf die Bestimmung des Anteils verwendet wird, den der Stil an einem Kunstwerk hat, führt deutlich vor Augen, wie schwer die Trennung von Wesentlichem und Zufälligem, von Materie und Stil fällt, wenn die Lern- und Wählbarkeit des Stils durch dessen Rückführung auf die „eigenthümliche“ Wahrnehmungs- und Ausdrucksweise der jeweiligen Person in Frage gestellt ist. *Res* und *verba* beginnen sich zu überlagern,²⁵ eine Abgrenzung lässt sich allenfalls noch mit Blick auf den Einzelfall vornehmen.

War das Verhältnis von Text, Autor und Gesellschaft zuvor durch das Scharnier des *aptum* vermittelt gewesen,²⁶ geraten die bisherigen Wertmaßstäbe einer ‚guten Schreibart‘ nun in Bewegung; die überkommenen Regeln des Schreibens verlieren ihre verbindliche Funktion als Handlungsanweisungen: Der Schriftsteller wird auf „unbewußte Produktion“ festgelegt, die nicht explizierbaren Regeln folgt.²⁷ Karl Philipp Moritz zieht daraus in seinen „Vorlesungen über den Styl“, die er 1791/92 an der Berliner Artillerieakademie hält, weitreichende Konsequenzen:

²³ Johann Georg Sulzer: Schreibart; Styl. (Schöne Künste.), in: Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt, Zweyter Theil, Leipzig 1774, S. 1047–1055, hier: S. 1047.

²⁴ Ebd.

²⁵ Vgl. Till [Anm. 8], S. 367.

²⁶ Vgl. ebd., S. 361–363.

²⁷ Kerstin Stüssel: Poetische Ausbildung und dichterisches Handeln. Poetik und autobiographisches Schreiben im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert, Tübingen 1993, S. 102.

So abweichend von den gewöhnlichen Begriffen dieß auch klingen mag, so giebt es doch im strengsten Sinne gar keine Regeln des Styls. Denn man denkt sich doch unter Styl das *Eigenthümliche*, woran man die Schreibart eines ieden wieder erkennt, und wodurch sie eigentlich erst zur Schreibart wird; nun aber finden ja über das *Eigenthümliche* keine Regeln statt. Alles, was sich darüber sagen läßt, beschränkt sich auf einzelne *Beobachtungen*, welche zur Selbstbeobachtung und Selbstprüfung Veranlassung geben können.²⁸

Wie Moritz anhand von Goethes Roman „Die Leiden des jungen Werthers“ (1774) vorführt,²⁹ wird damit die für Gottsched wichtige Unterteilung in gute und schlechte Schreibarten ebenso hinfällig wie die Annahme, der Stil sei lernbar und wählbar.³⁰ So werden in Moritz' Unterfangen, Stil als Gegenstand der Beobachtung zu definieren, Ansätze einer deskriptiven Individualstilistik greifbar.³¹ Sobald der Stil aus dem Rahmen eines erlernbaren Regelwerks heraustritt, sind die zentralen Instanzen für die Betrachtung und Wertung von Stilphänomenen nicht mehr Dichtungslehrer, sondern andere Autoren und Kritiker. Die enge Verknüpfung von Stil und Person, die in den dabei aufkommenden individualstilistischen Zugängen angelegt ist, hat weitreichende Folgen.³² Stilbeobachtungen und -bewertungen können nun zum *argumentum ad hominem* werden, wie etwa Friedrich Schillers vernichtendes – und zugleich stilistisches wie psychologisches – Urteil über Gottfried August Bürgers „starke[] nervigte[] Manier“ in seiner Rezension „Über Bürgers Gedichte“ (1791) vorführt.³³

²⁸ Karl Philipp Moritz: Vorlesungen über den Styl oder praktische Anweisung zu einer guten Schreibart in Beispielen aus den vorzüglichsten Schriftstellern. Erster Theil, Berlin 1793, S. 8. Vgl. auch Ders.: Grundlinien zu meinen Vorlesungen über den Styl, Berlin 1791, S. 3: „Der Styl oder die Schreibart, in so fern man sich etwas Unterscheidendes oder Charakteristisches darunter denkt, ist bloß in der *Eigenthümlichkeit der Vorstellungsart eines jeden gegründet, in so fern sich dieselbe durchgängig im Ausdruck zeigt*. Das Charakteristische und Unterscheidende des Styls läßt sich natürlicher Weise nicht lehren sondern nur beobachten.“

²⁹ Vgl. Moritz 1793 [Anm. 28], bes. S. 24–32.

³⁰ 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.

³¹ Vgl. Ulrich Breuer: Stil und Individuum (Individualstil), in: Rhetorik und Stilistik. Ein internationales Handbuch zur historischen und systematischen Forschung, hg. v. Ulla Fix, Andreas Gardt, Joachim Knape, Bd. 2, Berlin, New York 2009, S. 1230–1244, hier: S. 1232–1233.

³² Das zeigt sich etwa an den negativen Konnotationen, die der Begriff der Stilblüte im 19. Jahrhundert erhält. Vgl. Michael Eggers: Florilegien des Bildungsbürgertums. Zur Diskursgeschichte der Stilblüte und zum Stilbegriff um 1800, in: Stil, Stilbruch, Tabu. Stilerfahrung nach der Rhetorik. Eine Bilanz, hg. v. Matthias Rothe, Hartmut Schröder, Berlin 2008, S. 21–38, hier: S. 31.

³³ Friedrich Schiller: Über Bürgers Gedichte, in: Schillers Werke. Nationalausgabe, hg. v. Julius Petersen u. a., Bd. 22: Vermischte Schriften, hg. v. Herbert Meyer, Weimar 1958, S. 245–259, hier: S. 257. Siehe zu diesem Streit unter geschlechterpolitischen Gesichtspunkten Britta Herrmann: Als Mann schreiben. Geschlecht und Stil in literarischen

Im Zuge ihrer Herauslösung aus dem System der Rhetorik wird die Kategorie des Stils, das zeigt der Bogen von Gottsched über Sulzer und Adelung bis zu Moritz, neu justiert. Andersorts in Europa zeichnen sich ähnliche Entwicklungen ab, die in enger Wechselbeziehung zum deutschsprachigen Stildiskurs stehen. So finden sich, wie Dietmar Till in seinem Beitrag ausführt, bei dem schottischen Aufklärer und Rhetorik-Professor Hugh Blair konzeptuelle und praktische Neuansätze im Umgang mit der Kategorie des Stils, die über die Tradition der klassischen Rhetorik hinausführen und für die anglo-amerikanische Stilratgeberliteratur des 19. und 20. Jahrhunderts die Voraussetzungen schaffen.³⁴ Anhand von Blairs „Lectures on Rhetoric and Belles Lettres“ (1783) legt Till dar, wie die Reflexion des Gebrauchs rhetorischer Figuren und Tropen beim Verfassen schriftlicher Prosatexte im Rahmen einer anthropologisch bestimmten Ästhetik zum neuen Ideal einer scheinbar ‚kunstlosen‘ Kunstfertigkeit führt. So modifiziert Blair das Stilprinzip der Einfachheit und zielt mit Blick auf das Ideal der Klarheit (*perspicuity*) als Grundbedingung des Textverständnisses auf einen gelungenen Textaufbau (*composition*). Till folgert, dass die „Ordnung des Stils“ bei Blair eine Auseinandersetzung mit Fragen der kognitiven Textprozessierung erforderlich mache.

Die beginnende Herauslösung der Stilcategory aus dem Rahmen der Rhetorik hat Folgen für individuelle Schreibverfahren. Wie Jan Oliver Jost-Fritz in seinem Beitrag aufzeigt, beginnen verschiedene Autoren, die Effekte stilistischer Gestaltung auf die Einbildungskraft ausgehend von rhetorischen Konzepten neu zu kalkulieren. Anhand einer Gegenüberstellung von Barthold Heinrich Brockes und Friedrich Gottlieb Klopstock arbeitet Jost-Fritz die Unterschiede zwischen einem an der frühaufklärerischen Erkenntnistheorie orientierten analytischen Nominal-Stil, der durch *enargeia* an die Bildimagination appelliert, und dem als ‚lebhaft‘ bezeichneten Stil Klopstocks heraus, der durch die ästhetische Kraft der *brevitas* einen Gesamteindruck des Gedichts in der Einbildungskraft der Leserinnen und Leser erzeugen soll.

Mit Blick auf Rhetoriken, Dichtungstheorien und autorenbezogene Poetologien lassen die Beiträge zum ersten Teil des Bandes erkennen, dass das Verhältnis von Rhetorik und Stilistik im 18. Jahrhundert an Komplexität gewinnt: Das schrittweise Heraustreten der Stillehre aus der Rhetorik wird von intensiven

Debatten um 1800, 1900 und 2000, in: Männlichkeiten denken. Aktuelle Perspektiven der kulturwissenschaftlichen Masculinity Studies, hg. v. Martina Läubli, Sabrina Sahli, Bielefeld 2011, S. 261–284, hier: S. 272–278; zur Engführung von stilistischer und psychologischer Beurteilung auch Eva Axer: Die ‚Eigenthümlichkeit‘ der Annette von Droste-Hülshoff. Ein ambivalenter Topos der Droste-Rezeption als literaturgeschichtliche Wert-Kategorie, in: Droste-Jahrbuch 14, 2023, S. 177–194.

³⁴ Vgl. zur etwas anders gelagerten Entwicklung der Stilübung im deutschsprachigen Raum die Edition der Tübinger Poetikvorlesung (1830–1832) von Ludwig Uhland: Das Stylisticum, 2 Bde., hg. v. Helmuth Mojem, Stefan Knödler, Göttingen 2022.

theoretischen Reflexionen begleitet, in der tradierte Kategorien nicht etwa an Bedeutung verlieren, sondern vielmehr neue Konzepte der Erkenntnistheorie und Ästhetik mitprägen.

II. Normierung und Individualisierung

Die Neujustierung der Stilcategory, die sich bei Gottsched, Sulzer, Adelung und Moritz abzeichnet,³⁵ wird in der Suche nach neuen Metaphern für Stil und Stilphänomene greifbar. Gegen die Vorstellung, dass der Stil die Gedanken einkleide (*exornatio*), setzt sich in den mittleren Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts eine Auffassung von Stil als Verkörperung (*incarnatio*) durch.³⁶ Um diese Vorstellung zu erfassen, werden verschiedene Sprachbilder tastend ausprobiert. Herder lässt seine Leserinnen und Leser in den Fragmenten „Über die neuere deutsche Literatur“ (1766/67) daran teilhaben. Er fragt, ob sich der Ausdruck zum Gedanken „wie ein Kleid zu seinem Körper“ verhalte, und verneint dies mit dem Argument, dass das „beste Kleid [...] bei einem schönen Körper bloß Hindernis“ sei. Er fragt weiter: „Verhält er sich, wie die Haut zum Körper? Auch noch nicht genug: die Farbe und glatte Haut macht nie die Schönheit vollkommen aus.“ Schließlich gelangt er zu dem „Bild, daß *Gedanke* und *Wort*, *Empfindung* und *Ausdruck* sich zu einander verhalten, wie Platons *Seele* zum *Körper*“. Daraus leitet er eine Poetik authentischen Ausdrucks ab, die als Gegenentwurf zur Nachahmungspoetik angelegt ist: Für den Dichter gelte, dass er Empfindungen ausdrücken solle, statt sich blind „in das schöne Kleid, und den Putz der Costume, in die schönen Fingerspitzen der Chineserschönheiten, in das blendende Teint französischer Wendungen, oder in das oft überladene Kolorit britischer Bilder“ zu verlieben.³⁷

Diese Arbeit am metaphorischen Repertoire geht mit Umwertungen einher, die nicht zuletzt das bürgerliche Aufrichtigkeitsideal der Aufklärung stabilisieren helfen.³⁸ Einkleidung wird nicht nur bei Herder als falsche Verkleidung des Eigenen und Eigentümlichen interpretiert; insbesondere die gewundenen Hypotaxen des sogenannten Kanzleistils, der mit Macht und Herrschaft bezie-

³⁵ Vgl. für eine Zusammenstellung zeitgenössischer Definitionsversuche von ‚style‘ in Frankreich auch Peter-Eckhard Knabe: Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich von der Spätklassik bis zum Ende der Aufklärung, Düsseldorf 1972, S. 443–449.

³⁶ Vgl. Wolfgang G. Müller: Topik des Stilbegriffs. Zur Geschichte des Stilverständnisses von der Antike bis zur Gegenwart, Darmstadt 1981, bes. S. 85–98.

³⁷ Alle Zitate dieses Abschnitts nach Johann Gottfried Herder: Über die neuere deutsche Literatur. Fragmente, als Beilagen zu den Briefen, die neueste Literatur betreffend. Dritte Sammlung. 1767, in: Ders.: Werke in zehn Bänden, hg. v. Martin Bollacher u. a., Bd. 1: Frühe Schriften 1764–1772, hg. v. Ulrich Gaier, Frankfurt/Main 1985, S. 367–539, hier: S. 404–405.

³⁸ Vgl. dazu allgemein den Band Gefühlskultur in der bürgerlichen Aufklärung, hg. v. Achim Aurnhammer, Dieter Martin, Robert Seidel, Tübingen 2004.

ungsweise Unterwürfigkeit konnotiert ist, gelten nun als Paradebeispiele für Künstlichkeit und Verstellung.³⁹ Der Stildiskurs wird so an einem moralisch gefärbten Natürlichkeitsideal ausgerichtet: An die Stelle der rhetorischen Taktik der Kunstverbergung (*dissimulatio artis*) tritt die Forderung nach unschuldig-naivem Ausdruck und natürlicher Aufrichtigkeit.⁴⁰ So definiert Sulzer in seiner „Allgemeinen Theorie der Schönen Künste“ dasjenige als ‚naiv‘, was „der unverdorbenen Natur gemäß“ sei: Die höfischen, privatpolitischen Techniken der Dissimulation („Verstekung“) und der Simulation („Einkleidung“) disqualifiziert er, stattdessen sollen unschuldige „Empfindungen“ – gemäß einer im protestantischen Pietismus und der empfindsamen Literatur des 18. Jahrhunderts geprägten Formel – „aus der Fülle des Herzens herausquellen“.⁴¹

Die neuartige Faszination für ‚Natürlichkeit‘, mit der auch eine Modifizierung dieses Ideals einhergeht,⁴² wird vor allem über das Medium des Briefs ventiliert.⁴³ Worin genau der ‚natürliche‘ Briefstil besteht, untersucht Marko Neumann in seinem Beitrag anhand der in drei Auflagen eines einflussreichen Briefstellers vorgenommenen Änderungen. Die präsentierten Musterbriefe lassen erkennen, an welchen Elementen des Sprachgebrauchs, insbesondere auf der Ebene der

³⁹ Vgl. Johannes Schwitalla: Komplexe Kanzleisyntax als sozialer Stil. Aufstieg und Fall eines sprachlichen Imponierhabitus, in: Soziale Welten und kommunikative Stile, hg. v. Inken Keim, Wilfried Schütte, Tübingen 2002, S. 379–398, bes. S. 391; Britt-Marie Schuster, Manuel Wille: Von der Kanzlei- zur Bürgersprache? Textsortengeschichtliche Betrachtungen zur ‚Staats- und gelehrten Zeitungen des Hamburgischen unparteyischen Correspondenten‘ im 18. Jahrhundert, in: Jahrbuch für Kommunikationsgeschichte 17, 2015, S. 7–29.

⁴⁰ Vgl. Ursula Geitner: Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert, Tübingen 1992, bes. S. 284–294; zum europäischen Begriffstransfer Claudia Henn[-Schmölders]: Simplität, Naivetät, Einfalt. Studien zur ästhetischen Terminologie in Frankreich und Deutschland, 1674–1771, Zürich 1974; mit Schwerpunkt auf Stilfragen Hella Jäger: Naivität. Eine kritisch-utopische Kategorie in der bürgerlichen Literatur und Ästhetik des 18. Jahrhunderts, Kronberg/Taunus 1975; zum weiteren Zusammenhang Albrecht Koschorke: Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts, 2. Aufl., München 2003.

⁴¹ Sulzer [Anm. 23], S. 803–808, hier: S. 804. Vgl. Max L. Baeumer: „Fülle des Herzens“. Ein biblischer Topos der dichterischen Rede in der romantischen Literatur, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 15, 1971, S. 133–156.

⁴² Vgl. zur Vorgeschichte Michael Multhammer: Was ist eine ‚natürliche Schreibart‘? Zur Reichweite eines transdisziplinären Wunschbildes der Aufklärung, in: Aufklärung 25, 2013, S. 133–157; Wolf-Dieter Stempel: ‚Natürliches‘ Schreiben – Randbemerkungen zu einer stilistischen Konjunktur im 16. Jahrhundert, in: Sprache, Bewußtsein, Stil. Theoretische und historische Perspektiven, hg. v. Daniel Jacob, Thomas Krefeld, Wulf Oesterreicher, Tübingen 2005, S. 135–154.

⁴³ Vgl. Yulia Mevissen: „Ein galanter mensch muß in allem seinen thun natürlich seyn“. Zur Natürlichkeit als epistolarem Stilprinzip vor und bei Gellert, in: Daphnis 50, 2022, S. 347–372; Ulrike Staffehl: Natürlichkeitsfiktion im späten 18. Jahrhundert: Gellerts Brieflehre, in: Textprofile stilistisch. Beiträge zur literarischen Evolution, hg. v. Ulrich Breuer, Bernhard Spies, Bielefeld 2011, S. 217–234.

Syntax, ‚Natürlichkeit‘ im 18. Jahrhundert festgemacht wird. Durch diesen empirischen sprachwissenschaftlichen Zugriff lassen sich konkrete Indikatoren für das vielbeschworene Natürlichkeitsideal ausmachen: Man versucht im 18. Jahrhundert einen Eindruck von ‚Natürlichkeit‘ herzustellen, so Neumann, indem man die Satzkomplexität reduziert, mündlichkeitsnahe Strukturen einbezieht und durch Verzicht auf Bescheidenheitsmarkierungen – Auslassung oder Nachstellung des Personalpronomens der ersten Person – häufiger auf sich selbst referiert.

Das Natürlichkeitspostulat, das sich bei Sulzer und Blair ebenso zeigt wie in den Briefstellern der Zeit, ist im Nachdenken über den Stil eng verbunden mit den Individualisierungstendenzen auf praktischer und programmatischer Ebene, die Moritz in seinen „Vorlesungen über den Styl“ dokumentiert. So lockern sich die Normen für guten Stil: Der Regelverstoß wird als Ausdruck schöpferischer Originalität zu einer Option neben einem auf Konformität setzenden Stilverhalten.⁴⁴ Das hat weitreichende Konsequenzen für die Maßstäbe, die bei der Bewertung von Literatur angelegt werden. Während Dichter wie Christoph Martin Wieland sich stilistisch mit Grazie, Ironie, Witz und Empfindung einem klassizistischen Urbanitätsideal und damit „dem mittleren Niveau einer gepflegten, auf Kommunikation gegründeten Geselligkeitskultur“ verpflichtet wissen,⁴⁵ wird die *imitatio* und *aemulatio* antiker Vorbilder gegen Ende des 18. Jahrhunderts zunehmend desavouiert; auch bestimmte andere Schreibweisen – etwa die moralisch-didaktische Signatur von Sophie von La Roche – werden an den Rand gedrängt.⁴⁶

Ein ähnliches Schicksal erleiden moderate Konzepte wie der Geschmack (*goût*).⁴⁷ Der französische Dichter und Poetiker Jean-François Marmontel versucht sich, so zeigt Valérie Leyh in ihrem Beitrag, noch einmal an einem Kompromiss zwischen individueller Begabung und erlernten Fähigkeiten, indem er ein Konzept des Geschmacks ausarbeitet, dessen Ausbildung neben dem Studium der Klassiker und den ‚richtigen‘ sozialen Umgangsformen auch individuelles Talent voraussetzt. Solche Kompromisse verlieren indes, wie Leyh anhand der Übersetzung von Marmontels Schrift und deren Rezeption

⁴⁴ Vgl. Aleida Assmann: „Opting in“ and „opting out“. Konformität und Individualität in den poetologischen Debatten der englischen Aufklärung, in: Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements, hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht, K. Ludwig Pfeiffer, Frankfurt/Main 1986, S. 127–143.

⁴⁵ Bernd Auerochs: Wielands Schreibweisen, in: Wieland-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. v. Jutta Heinz, Stuttgart, Weimar 2008, S. 141–149, hier: S. 142. Vgl. auch Cornelius Sommer: Europäische Tradition und individuelles Stilideal. Zur Vergestaltung von Wielands späteren Dichtungen, in: Arcadia 4, 1969, S. 247–273.

⁴⁶ Vgl. Helga Meise: Die Schreibweisen der Sophie von La Roche, in: German Life and Letters 67, 2014, H. 4, S. 530–541.

⁴⁷ Vgl. Wilhelm Amann: „Die stille Arbeit des Geschmacks“. Die Kategorie des Geschmacks in der Ästhetik Schillers und in den Debatten der Aufklärung, Würzburg 1999.

in Deutschland nachzeichnet, bald an Überzeugungskraft. Die Auseinandersetzung mit Marmontels Vermittlungsversuch geht außerdem, wie ein handschriftlich überliefertes Rezeptionszeugnis des Mathematikers Johann Heinrich Lambert zeigt, mit einer Reflexion der unterschiedlichen stilistischen Anforderungen an philosophisches und naturwissenschaftliches Schreiben einerseits und literarische Texte andererseits einher, also der zunehmend auch hinsichtlich des Sprachgebrauchs forcierten Unterscheidung zwischen ‚Vernunftlehre‘ und ‚schönen Wissenschaften‘.

Wie die Marmontel-Rezeption vor Augen führt, handelt es sich bei der Neujustierung der Stil­kategorie um eine transnationale, von Übersetzungsprozessen beförderte Entwicklung. Das lässt sich auch anhand der Karriere einer Redensart nachvollziehen, die noch heute Verwendung findet. Das Diktum „le style est l’homme même“, das auf den „Discours sur le style“ (1753) des Naturforschers Georges-Louis Leclerc de Buffon zurückgeht,⁴⁸ bezieht sich zwar auf das klassizistische Ideal des *honnête homme*, dient im deutschsprachigen Kontext aber als Stichwort für eine Idee des Individualstils, die veränderte Erwartungen an Autorschaft zeitigt. Als wichtiges Moment dieser Umdeutung gilt Johann Georg Hamanns Kommentierung einer deutschen Übersetzung von Buffons „Discours sur le style“ durch Christian Jakob Kraus, die 1776 in der „Beilage zur Königsbergischen gelehrten und politischen Zeitung“ erscheint. Die Übersetzung des vielzitierten Satzes lautet dort: „[D]er Styl ist der Mensch selbst ganz und gar“. Hamann folgert daraus in seinem Kommentar, das „Leben des Styls“ hänge „von der Individualität unserer Begriffe und Leidenschaften ab“,⁴⁹ und interpretiert den Satz damit, so Jürgen Trabant, im Sinne eines „Relativismus des Personalstils, der bei Buffon nicht gemeint war“.⁵⁰ Dem antiken Postulat einer Übereinstimmung von Mensch und Stil,⁵¹ auf das Buffons Satz zurückgeht, wird damit neue Bedeutung verliehen: Nicht der römische *vir bonus* und auch nicht der *honnête homme* des französischen Klassizismus bilden den Bezugspunkt, sondern das individuell Charakteristische und Subjektive des jeweiligen Menschen.⁵² Gut zehn Jahre später verfährt Hamann ähnlich mit Jonathan Swifts Definition eines guten Stils („proper words in proper places“):

⁴⁸ Georges-Louis Leclerc de Buffon: *Discours sur le style*, in: Ders.: *Œuvres. Textes choisis, présentés et annotés par Stéphane Schmitt*, Paris 2007, S. 421–428, hier: S. 427.

⁴⁹ Johann Georg Hamann: *Über den Styl (1776)*, in: Ders.: *Sämtliche Werke*, hg. v. Josef Nadler, Bd. 4: *Kleine Schriften 1750–1788*, Wien 1952, S. 419–425, hier: S. 424.

⁵⁰ Jürgen Trabant: *Die Schäferstunde der Feder: Hamanns Fußnoten zu Buffons „Rede über den Stil“*, in: *Stilfragen*, hg. v. Willi Erzgräber, Hans-Martin Gauger, Tübingen 1990, S. 107–129, hier: S. 117.

⁵¹ Vgl. Melanie Möller: *Der Stil ist der Mensch? Zu einem Topos der antiken Literaturkritik*, in: *Zwischen Tradition und Innovation. Poetische Verfahren im Spannungsfeld Klassischer und Neuerer Literatur und Literaturwissenschaft*, hg. v. Jürgen Paul Schwindt, München, Leipzig 2000, S. 88–108.

⁵² Vgl. Müller [Anm. 36], S. 44.

Hamann überführt Swifts normatives Stilideal, das am *aptum*-Kriterium ausgerichtet ist, als Zitat „in sein Individualstilkonzept, das nicht eine Norm, sondern die Eigentümlichkeit (*proprietas*) des Schreibenden in den Mittelpunkt stellt“,⁵³ wie Janina Reibold formuliert. An Hamanns Äußerungen zum Stil zeigt sich mithin exemplarisch, wie sich das Konzept eines Individualstils in Europa des 18. Jahrhunderts vermittelt durch Übersetzungen, Zitate und Anagnungen durchsetzt, die auch produktives Missverstehen beinhalten.

Die Wiedererkennbarkeit bestimmter, an einzelne Personen gebundener Schreibweisen wird nun, nicht zuletzt befördert durch die anonyme und pseudonyme Publikationspraxis der philosophischen und literaturkritischen Publizistik,⁵⁴ zu einem eigenen Thema. Gerade das Beispiel Hamann verdeutlicht allerdings, wie komplex und auch in sich widersprüchlich die stilistischen Individualitäts- und Originalitätszuschreibungen sind, die unter diesen Umständen vorgenommen werden. Zwar erregt Hamanns ‚dunkler‘ Stil Aufsehen und wird als distinkter Personalstil gehandelt.⁵⁵ Sina Dell’Anno und Emmanuel Heman zufolge lässt sich das allerdings nicht auf einen vermeintlich authentischen Selbsta Ausdruck zurückführen, sondern darauf, dass Hamann als *poeta doctus* emphatische Originalität mit exzessiver Intertextualität verbinde: Auf diese Weise stelle er die Eigentümlichkeit seines Schreibens aus und entziehe sich zugleich dem stilkritischen Zugriff. Hamann entwickle seinen ‚sokratischen Stil‘ im Frühwerk als ironisch verstellte Maskenrede, und zwar dergestalt, dass die Autorinstanz zunächst depotenziert werde. Als kalkulierter Anti-Stil, so das Fazit des Beitrags von Dell’Anno und Heman, zeige Hamanns *stilus atrox* in einer paradoxen Gleichzeitigkeit von Ausstellung und Entzug, dass der bewusste Stilbruch als Option der literarischen Positionierung unterschiedlich konnotiert sein kann.

Während solchen Stilbrüchen in der Forschung einige Aufmerksamkeit zuteil geworden ist, rücken die Beiträge dieses Bandes verstärkt ihre Voraussetzungen in den Blick und unternehmen dazu auch Brückenschläge zwischen Literatur- und Sprachgeschichte.⁵⁶ Wichtig für das Verständnis des Stildiskurses im

⁵³ Janina Reibold: „Proper words“. Zu einer Fehllesung in den edierten Schriften Johann Georg Hamanns, in: Textkritische Beiträge 13, 2012, S. 171–176, hier: S. 176.

⁵⁴ Vgl. Helene Kraus: Anonyme Autorschaft. Literatur- und buchhistorische Studien (1750–1830) [in Vorbereitung].

⁵⁵ Vgl. zuletzt die Beiträge in dem Band „... sind noch in der Mache“. Zur Bedeutung der Rhetorik in Hamanns Schriften. Acta des zwölften Internationalen Hamann-Kolloquiums in Heidelberg 2019, hg. v. Eric Achermann, Janina Reibold, Göttingen 2021; grundlegend Sven-Aage Jørgensen: Zu Hamanns Stil [1966], in: Ders.: Querdenker der Aufklärung. Studien zu Johann Georg Hamann, Göttingen 2013, S. 17–34.

⁵⁶ Vgl. zu den damit verbundenen Herausforderungen Gotthard Lerchner: Stilistische Solidaritäten. Stilgeschichte zwischen Literatur- und Sprachhistoriographie, in: Zeitschrift für Germanistik N. F. 6, 1996, H. 2, S. 337–348; Ulla Fix: Wer liebt eigentlich die Stilistik? Die Stellung der Stilistik zwischen und neben germanistischer Sprach- und

18. Jahrhundert ist, dass die Pluralisierung stilistischer Möglichkeiten zunächst einmal Variantenreduktion auf der Ebene des Sprachsystems erfordert: Erst auf Basis einer weitgehend normierten Schriftsprache ist es möglich, Stilbrüche als individuelle und originelle Sprachgebrauchsinnovationen zu inszenieren. Anders gesagt: Voraussetzung für die stilistischen Individualisierungstendenzen, die sich im Laufe des 18. Jahrhunderts mit Originalitäts- und Genieästhetik durchsetzen, ist der Normierungsprozess der deutschen Schriftsprache, der in Adelungs Wörterbuch ein Monument findet.⁵⁷

Vor diesem Hintergrund wirft Anja Voeste in ihrem Beitrag ein neues Licht auf das Verhältnis von Normierung und Individualisierung im 18. Jahrhundert. Wenn aus einem Variantenspektrum eine einzige ‚normadäquate‘ Variante privilegiert wird, so erläutert sie ausgehend von Christian Ludwigs deutsch-englischen Wörterbüchern, sind alle anderen Varianten regional oder sozial markiert. Voeste plädiert dafür, diese Homogenisierung und Vertikalisierung des Variantenspektrums nicht als Widerspruch zum sich herausbildenden literarischen Prinzip eines Individualstils zu begreifen, sondern als andere Seite derselben Medaille: In beiden Fällen – Normierung wie Individualisierung – sei das Bedürfnis nach bildungsbürgerlicher Statusmarkierung zu berücksichtigen. In dieser Perspektive kann individuelles Stilverhalten mit seinen sozialen Implikationen differenziert betrachtet werden: Nicht nur der bewusste Stilbruch mit Originalitätsanspruch, auch Konformität ist unter den Voraussetzungen der zunehmenden Normierung des Hochdeutschen mit sozialen Absichten verbunden.⁵⁸ „Im Gegensatz zu Luthers durch die Bibel legitimierter Konsultation des ‚gemeinen Mannes‘ als Experten des Sprachgebrauchs“, so Gerhard Härle,

Literaturwissenschaft, in: Literaturwissenschaft und Linguistik von 1960 bis heute, hg. v. Ulrike Haß, Christoph König, Göttingen 2003, S. 223–233.

⁵⁷ Vgl. für eine knappe Einordnung Ulrike Haß-Zumkehr: Deutsche Wörterbücher – Brennpunkt von Sprach- und Kulturgeschichte, Berlin, New York 2001, S. 105–111; Helmut Henne: Einführung und Bibliographie zu Johann Christoph Adelung, Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart (1793–1801), in: Deutsche Wörterbücher des 17. und 18. Jahrhunderts. Einführung und Bibliographie, hg. v. dems., 2., erw. Aufl., Hildesheim 2001, S. 145–178; vgl. zu den Standardisierungsvorgängen des Englischen auch den Sammelband *Eighteenth-Century English. Ideology and Change*, hg. v. Raymond Hickey, Cambridge 2010.

⁵⁸ Vgl. am Beispiel von Dorothea Leporin, die 1754 als erste deutsche Frau einen medizinischen Dokortitel erwarb und ihre Gelehrsamkeit im Bereich der Grammatik durch eine Orientierung an sprachlichen Mustern des 17. Jahrhunderts unter Beweis zu stellen suchte, Anja Voeste: Variantenwahl und Sozialpositionierung im 18. Jahrhundert am Beispiel der Syntax bei Dorothea Leporin-Erxleben, in: Bausteine zu einer Geschichte des weiblichen Sprachgebrauchs IV. Fragestellungen – Methoden – Studien, hg. v. Gisela Brandt, Stuttgart 2000, S. 85–96; mit weiteren Beispielen auch Anja Voeste: Um Anerkennung schreiben. Fünf historische Versuche, sich mit den rechten Worten ins rechte Licht zu rücken, in: *Im Bergwerk der Sprache. Eine Geschichte des Deutschen in Episoden*, hg. v. Gabriele Leupold, Eveline Passet, Göttingen 2012, S. 185–202, bes. S. 191–195. Vgl.

(Fortsetzung der Fußnote auf Seite 22)

„konsultiert um 1800 der ‚deutsche Mann‘ – und zwar nicht nur der ‚gemeine‘ – den normativen Sprachcodex, um seinen Sprachgebrauch daran auszurichten und ihn zu legalisieren.“⁵⁹

So wandelt sich mit der Neujustierung der Stil­kategorie vor dem Horizont von Individualisierung und Normierung auch die gesellschaftliche Funktion von Sprache.⁶⁰ Sie kann auf neue Weise zur Distinktion sowie zur Exklusion bestimmter sozialer Gruppen eingesetzt werden.⁶¹ In der Aufklärung wird die Frage virulent, wie Schreibarten beschaffen sein müssen, um durch sprachlich hergestellte Popularität das ‚Volk‘ zu erreichen.⁶² Angesichts eines zunehmend heterogenen Publikums ergibt sich zudem die Herausforderung, die Pluralität verschiedener Schreibarten für eine potenziell standesübergreifende Rezeption produktiv zu machen.⁶³ In diesem Zusammenhang erhält die tradierte Kategorie des ‚mittleren‘ Stils steigende dichtungstheoretische Aufmerksamkeit. Dies gilt für Gottscheds Aufwertung des ‚sinnreichen‘ Stils, der dem *genus mediocre* entspricht,⁶⁴ ebenso wie für den Fokus der Anakreontiker auf „mittlere[] und kleine[] Gattungen“⁶⁵ wie Fabel, Lied und Epigramm, mit denen diese sich bewusst an ein geschlechterübergreifendes Publikum richten.⁶⁶ Nor-

ferner auch Peter Mauser: Bäuerliches Schreiben zum Ende des 18. Jahrhunderts. Die Kapuzinerchronik des Lungauer Reiterbauern Andre Kocher, in: *Gesprochen – geschrieben – gedichtet. Variation und Transformation von Sprache*, hg. v. Monika Dannerer u. a., Berlin 2009, S. 41–58.

⁵⁹ Härle [Anm. 9], S. 3.

⁶⁰ Vgl. Joachim Gessinger: *Sprache und Bürgertum. Sozialgeschichte sprachlicher Verkehrsformen im Deutschland des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1980.

⁶¹ Vgl. zu sozialen Aspekten des *decorum*-Ideals, das zuvor dafür ausschlaggebend war, Volker Sinemus: *Stilordnung, Kleiderordnung und Gesellschaftsordnung im 17. Jahrhundert*, in: *Stadt, Schule, Universität, Buchwesen und die deutsche Literatur im 17. Jahrhundert. Vorlagen und Diskussionen eines Barock-Symposiums der Deutschen Forschungsgemeinschaft 1974 in Wolfenbüttel*, hg. v. Albrecht Schöne, München 1976, S. 22–43; ausführlich Volker Sinemus: *Poetik und Rhetorik im frühmodernen deutschen Staat. Sozialgeschichtliche Bedingungen des Normenwandels im 17. Jahrhundert*, Göttingen 1978.

⁶² Vgl. Holger Böning: *Das Ringen um „Volkston“ und „Volksbeifall“ in der deutschen Aufklärung. Theorien der Popularität von den ersten Anfängen in der gemeinnützig-ökonomischen Publizistik bis zu Johann Christoph Greiling*, in: *Europa in der Frühen Neuzeit*, Bd. 6: Mittel-, Nord- und Osteuropa, hg. v. Erich Donnert, Köln 2002, S. 325–347; Richard Bauman, Charles L. Briggs: *Voices of Modernity. Language Ideologies and the Politics of Inequality*, Cambridge 2003, S. 170–189.

⁶³ Vgl. Dorothea E. von Mücke: *The Practices of the Enlightenment. Aesthetics, Authorship, and the Public*, New York 2015; Trevor Ross: *Writing in Public. Literature and the Liberty of the Press in Eighteenth-Century Britain*, Baltimore 2018.

⁶⁴ Vgl. Till [Anm. 8], S. 296–300.

⁶⁵ Christoph Perels: *Studien zur Aufnahme und Kritik der Rokokolyrik zwischen 1740 und 1760*, Göttingen 1974, S. 10.

⁶⁶ Vgl. Annika Hildebrandt: *Herzen im Gleichtakt. Zur Liedkultur der Berliner Aufklärung*, in: *Lektüre und Geschlecht im 18. Jahrhundert. Zur Situativität des Lesens zwischen Einsamkeit und Geselligkeit*, hg. v. Luisa Banki, Kathrin Wittler, Göttingen 2020, S. 87–106.

mierung und Individualisierung als ineinandergreifende und voneinander abhängige Entwicklungen des Stildiskurses des 18. Jahrhunderts geben, das deutet sich hier an, der Umstrukturierung des Literatursystems wichtige Impulse.

III. Stilqualitäten: Flexibilisierung des Literatursystems

Indem das Konzept des Stils auf dem Weg zur Originalitäts- und Genieästhetik pluralisiert, historisiert und individualisiert wird,⁶⁷ entfaltet es innovatives Potenzial für die Flexibilisierung des Literatursystems. Das zeigt sich besonders prägnant in der Beurteilung der Prosa, die keinen angestammten Platz im Gattungssystem hat und gerade deshalb im 18. Jahrhundert ein Versprechen für Reformen darstellt. Wie Heinrich Küntzel nachgezeichnet hat, ist es die „originelle Prosa“ der Aufklärung, die dem Konzept des Individualstils den Boden bereitet.⁶⁸ Bei diesem Nachdenken über das Verhältnis von Prosa und Stil werden soziale Verhältnisse mitverhandelt. So überblendet man in England die Prosastilkriterien ‚easy‘ und ‚familiar‘ mit den soziopolitischen Kriterien ‚free‘ und ‚private‘:

Der für die zeitgenössische Literatur angemessene Prosastil soll einen ungezwungen und im intimen Zirkel parlierenden Privatmann als Sprecher suggerieren, weil dessen Haltung nicht nur die individuelle Tugend der Toleranz, sondern auch und vor allem ein für das neue England beanspruchtes Freiheitsideal repräsentiert.⁶⁹

Im deutschsprachigen Raum ist es allen voran Herder, der dem stilistischen Ringen um die Prosa eine kulturpolitische Dimension verleiht.⁷⁰ Indem er seinen Ruf nach einer originären deutschen Prosa durch einen europäischen Stilvergleich begründet, modifiziert er die tradierte Denkfigur eines Wettbewerbs der

⁶⁷ Vgl. Niklas Luhmann: Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst, in: *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht, K. Ludwig Pfeiffer, Frankfurt/Main 1986, S. 620–672.

⁶⁸ Vgl. Heinrich Küntzel: *Essay und Aufklärung. Zum Ursprung einer originellen deutschen Prosa im 18. Jahrhundert*, München 1969, bes. S. 43.

⁶⁹ Gerd Stratmann: „Easy and Familiar“. Zur klassizistischen Theorie des Prosastils, in: *Englische und amerikanische Literaturtheorie. Studien zu ihrer historischen Entwicklung*, Bd. 1: Renaissance, Klassizismus und Romantik, hg. v. Rüdiger Ahrens, Erwin Wolff, Heidelberg 1978, S. 237–251, hier: S. 246; vgl. ausführlich Beate Wackwitz: *Die Theorie des Prosastils im England des 18. Jahrhunderts*, Hamburg 1962; Carey McIntosh: *The Evolution of English Prose, 1700–1800. Style, Politeness, and Print Culture*, Cambridge 1998.

⁷⁰ Vgl. 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; Hans Adler: *Die Sorge um Wort, Text und Sprache: Johann Gottfried Herder*, in: *Geschichte der Germanistik 39/40*, 2011, S. 21–32.

Nationen dergestalt,⁷¹ dass er sie für die Frage nach für die jeweilige Kultur spezifischen Ausdrucksformen produktiv machen kann.⁷² Wie Michael G a m p e r in seinem Beitrag anhand von Herders Fragmenten „Über die neuere deutsche Literatur“ (1766/67) erläutert, wird Stil im kritischen Vergleich unterschiedlicher Sprachen, Literaturen, Gattungen und Individuen nicht nur zum Medium von Herders eigenem Prosa-Ideal, sondern soll auch eine Orientierungshilfe für die individuelle wie kollektive Verbesserung des Deutschen als Literatursprache bieten. Im Rahmen dieser ‚Stilkomparatistik‘ mache Herder, so Gamper, die der Prosa zugeschriebene Flexibilität auch für Übersetzungsfragen, einschließlich der Übertragung fremdsprachiger Verse, produktiv.

In diesem Zusammenhang überführt Herder die tradierte Dichotomie von Poesie und Prosa in ein historisches Entwicklungsmodell. Für ihn vertritt die „Poesie“ das „jugendliche Sprachalter“, das „sinnlich, und reich an kühnen Bildern“ gewesen sei; dagegen markiere die „schöne Prose“ die „Sprache [...] in ihrem männlichen Alter“,⁷³ die im Zeichen der Mäßigung stehe. Sprach- und Stilreflexionen überlagern sich hier mit der Konstruktion kulturgeschichtlicher Narrative. In der Folge gewinnt die Beobachtung von Sprache eine potenziell kulturdiagnostische Funktion;⁷⁴ kulturelle und historische, soziale und geschlechtliche Kodierungen dienen zur Abgrenzung des Eigenen vom Anderen, des Vertrauten vom Fremden.⁷⁵

So eröffnen sich dem Begriff des Stils neue literatur- und kulturtheoretische Anwendungsbereiche. Er verspricht, nebulöse Kategorien wie Individualität und Nationalität in konkreten Texten identifizierbar machen zu können. Nicht allein einzelnen Menschen, sondern auch menschlichen Gemeinschaften wird eine eigene beziehungsweise – so der nun Verbreitung findende

⁷¹ Caspar Hirschi: *Wettkampf der Nationen. Konstruktionen einer deutschen Ehrge-meinschaft an der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit*, Göttingen 2005.

⁷² Vgl. zu den Transformationen, die sich um 1800 aus dem transatlantischen Transfer dieser Diskurse ergeben, Ezra Tawil: *Literature, American Style. The Originality of Imitation in the Early Republic*, Philadelphia 2018.

⁷³ Johann Gottfried Herder: *Über die neuere deutsche Literatur. Erste Sammlung von Fragmenten. Eine Beilage zu den Briefen, die neueste Literatur betreffend. 1767* [1766], in: Ders.: *Werke in zehn Bänden*, hg. v. Martin Bollacher u. a., Bd. 1: *Frühe Schriften 1764–1772*, hg. v. Ulrich Gaier, Frankfurt/Main 1985, S. 161–259, hier: S. 183–184.

⁷⁴ Vgl. Annika Hildebrandt: *Das Deutsche zwischen den Zeilen. Sprachanalyse als nationale Selbstanalyse in Herders „Fragmenten“ (1766/1767)*, in: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 14, 2020, H. 2, S. 33–47.

⁷⁵ Vgl. zur Frage der ‚Fremdbilder‘ auch Rainer Rosenberg: *Paradigmen des literarischen Stils*, in: Ders.: *Verhandlungen des Literaturbegriffs. Studien zur Geschichte und Theorie der Literaturwissenschaft*, Berlin 2003, S. 42–84, hier: S. 45–46.

Begriff – eigentümliche Ausdrucksweise zugeschrieben.⁷⁶ Persönliche und kollektive Schreibart werden dabei oft aufeinander bezogen: Das Originalgenie steht mit seiner individuellen Ausdruckskraft im Dienst der Ausbildung einer eigenständigen nationalen Diktion.⁷⁷ In der Umkehrung wird die Frage virulent, ob Schreibarten spezifischer Autorinnen und Autoren charakterlich, kulturell und geschlechtlich gebunden seien.⁷⁸ Sichtbar wird das etwa in der Annahme, dass eine Autorin ihr Geschlecht oder ihre Herkunft im Stil ‚verraten‘ könne, in stereotypen Vorstellungen von ‚Nationalstilen‘ und in der Durchsetzung des Konzepts der ‚Muttersprache‘ als einzig legitimer Ausdrucksform authentischen Stils.⁷⁹

Pluralisiert, historisiert und individualisiert, empfiehlt sich der Stil als sprachlicher Index für die neuen Kollektivsingulare, die sich in den zeitgenössischen gesellschaftstheoretischen Diskursen herausbilden. An den Schnittstellen von ästhetischen und politischen Projekten begibt man sich auf die Suche nach Schreibarten, in denen die spezifischen Eigenschaften von Nationen hervortreten scheinen. Mit den Grundlegungen der Schweizer Poetik in Johann Jacob Bodmers und Johann Jacob Breitingers „Discoursen der Mahlern“ (1721) sowie Breitingers „Critischer Dichtkunst“ (1740) setzen erste Überlegungen dazu ein, wie sich die je eigenen „Caractern [sic]“ von Völkern auf ihre „Handlungen

⁷⁶ Vgl. Gerhard Plumpe: Eigentum – Eigentümlichkeit. Über den Zusammenhang ästhetischer und juristischer Begriffe im 18. Jahrhundert, in: Archiv für Begriffsgeschichte 23, 1979, S. 175–196; in verschiedene Künste und Lebensbereiche erfassender Perspektive auch: Stil als (geistiges) Eigentum, hg. v. Julian Blunk, Tanja Michalsky, München 2018.

⁷⁷ In seinem Nachruf auf Thomas Abbt stellt Herder gar die „Fehler[]“ von Abbts Schreibart in den Dienst seines Projekts, eine deutsche Nationalliteratur zu bilden: „Versuche, wie er, muß man machen, um unsrer noch gewiß unausgebildeten Sprache Reichtum, Fülle, Leichtigkeit zu verschaffen“ (Johann Gottfried Herder: Über Thomas Abbts Schriften. Ein Torso von einem Denkmal, an seinem Grabe errichtet [1768], in: Ders.: Werke in zehn Bänden, hg. v. Martin Bollacher u. a., Bd. 2: Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767–1781, hg. v. Gunter E. Grimm, Frankfurt/Main 1993, S. 565–608, hier: S. 596).

⁷⁸ Vgl. mit Blick auf ‚weibliche‘ Schreibarten Ursula Geitner: Kritik der Einbildungskraft (poetologisch/pathologisch), in: Bildersturm und Bilderflut um 1800. Zur schwierigen Anschaulichkeit der Moderne, hg. v. Helmut J. Schneider u. a., Bielefeld 2001, S. 307–332; mit Blick auf ‚orientalische‘ Schreibarten Kathrin Wittler: Morgenländischer Glanz. Eine deutsche jüdische Literaturgeschichte (1750–1850), Tübingen 2019, S. 59–114; Kathrin Wittler: Griechischer Philosoph oder orientalischer Rabbi? Moses Mendelssohn im Religionsdiskurs der Aufklärungszeit, in: Aschkenas 32, 2022, H. 1, S. 69–89.

⁷⁹ Vgl. Claus Ahlzhweig: Muttersprache – Vaterland. Die deutsche Nation und ihre Sprache, Opladen 1994, bes. S. 132–153; Michael Townson: Mother-Tongue and Fatherland. Language and Politics in German, Manchester 1992; Thomas Paul Bonfiglio: Mother Tongues and Nations. The Invention of the Native Speaker, New York 2010, S. 122–141; Yasemin Yildiz: Beyond the Mother Tongue. The Postmonolingual Condition, New York 2012, bes. S. 1–14; David Gramling: The Invention of Monolingualism, London, New York 2016.

und Reden“ auswirken.⁸⁰ Bodmer legt in seinen „Critischen Betrachtungen über die Poetischen Gemähle der Dichter“ (1741) schließlich ein Kapitel „Von den charactermässigen Reden der Nationen“ vor, das die Wahrscheinlichkeit von Figurenrede an vermeintlich typische Denk- und Schreibarten von Völkern knüpft.⁸¹

Das Nachdenken über Kollektivstile gewinnt in den 1740er Jahren europaweit an Relevanz. Étienne Bonnot de Condillac lanciert in seinem „Essai sur l'origine des connoissances humaines“ (1746) für die kulturellen Dispositionen von Sprachgemeinschaften das Konzept des *génie des langues*;⁸² diese Denkfigur wird wenig später von Charles-Louis de Montesquieu ins Politische erweitert, wenn er in seiner staats- und gesellschaftstheoretischen Abhandlung „De l'esprit des lois“ (1748) den *esprit général d'une nation* zur Grundlage staatlicher Organisationsformen erhebt.⁸³ Vieldeutige Begriffe wie *esprit*, *spirit* und *Geist* werden in der Folge zu Bezugspunkten, in denen Reflexionen über Sprachgebrauch und Stil mit Reflexionen über politische und kulturelle Zugehörigkeit konvergieren.⁸⁴ Damit in Verbindung steht ein wachsendes Bewusstsein für den Eigensinn von Sprachen, das in der Übersetzungspraxis und Übersetzungsreflexion zu einer Auratisierung des ‚Originals‘ und zu Forderungen nach Ausgangssprachenorientierung führt.⁸⁵ Davon ausgehend verfestigt sich die Vorstellung von – vermeintlich unveränderlichen und unübersetzbaren – Nationalstilen, die dem Stildiskurs neues symbolisches Gewicht verleiht. Vorstellungen von Eigentümlichkeit erlauben einerseits, im Nachdenken über verschiedene Schreibarten die Pluralität von Denk- und Ausdrucksformen zu reflektieren. Andererseits begünstigen sie essenzialisierende Zuschreibungen: In

⁸⁰ [Johann Jacob Bodmer, Johann Jacob Breitingen:] Die Discourse der Mahlern. Erster Theil, Zürich 1721, V. Discours (unpag.).

⁸¹ Johann Jacob Bodmer: Critische Betrachtungen über die Poetischen Gemähle der Dichter. Mit einer Vorrede von Johann Jacob Breitingen, Zürich 1741, S. 478–497.

⁸² Vgl. Étienne Bonnot de Condillac: Essai sur l'origine des connoissances humaines. Ouvrage où l'on réduit à un seul principe tout ce qui concerne l'entendement humain, Bd. 2, Amsterdam 1746, S. 196–223.

⁸³ Vgl. Charles-Louis de Montesquieu: De l'esprit des lois, in: Œuvres complètes, texte présenté et annoté par Roger Caillois, Bd. 2, Paris 1951, S. 225–995, hier: S. 556.

⁸⁴ Vgl. Maïke Oergel: Zeitgeist – How Ideas Travel. Politics, Culture and the Public in the Age of Revolution, Berlin, Boston 2019, S. 27–49; Katja Faulstich: Konzepte des Hochdeutschen. Der Sprachnormierungsdiskurs im 18. Jahrhundert, Berlin 2008, S. 432–437. Vgl. allgemein auch Benedict Anderson: Imagined Communities. Reflections in the Origin and Spread of Nationalism, London 1983, bes. Kap. V: Old Languages, New Models.

⁸⁵ Vgl. Gerhard Kurz: Die Originalität der Übersetzung. Zur Übersetzungstheorie um 1800, in: Zwiesprache. Beiträge zur Theorie und Geschichte des Übersetzens, hg. v. Ulrich Stadler, Stuttgart, Weimar 1996, S. 52–63; Andreas Poltermann: Die Erfindung des Originals. Zur Geschichte der Übersetzungskonzeptionen in Deutschland im 18. Jahrhundert, in: Die literarische Übersetzung. Fallstudien zu ihrer Kulturgeschichte, hg. v. Brigitte Schultze, Berlin 1987, S. 14–52.

der Idee eines geistigen „Charakterbild[es]“⁸⁶ überschneiden sich beispielsweise Stilbeobachtungen und physiognomisches Denken.⁸⁷

Mit dem Interesse an einer Identifizierung von eigentümlichen beziehungsweise charakteristischen Merkmalen, sowohl im Hinblick auf einzelne Schreibende wie auf soziale, kulturelle oder nationale Gemeinschaften, wächst der Bedarf an einer nuancierten Beschreibungssprache. So wird die Dynamisierung der literarischen Verhältnisse an der Neuschöpfung und Umbesetzung zahlreicher Adjektive sichtbar, die den Stil zu einer ästhetischen Reflexionsgröße machen. Wo man zuvor schematisch *genus sublime*, *genus mediocre* und *genus humile* unterschieden hatte, öffnet sich nun ein Beobachtungsraum, in dem naive, scherzhaft-
launische oder auch kräftige Schreibarten identifiziert und als Signaturen von Individuen oder Gattungen kritisch diskutiert werden. In der Poesie werden zum Beispiel Friedrich Gottlieb Klopstocks ‚begeisterter‘ Stil⁸⁸ und Anna Louisa Karschs ‚wilde‘ Natürlichkeit diskutiert.⁸⁹ Verschiedenste Stilzuschreibungen können dazu genutzt werden, bestimmte Autorinnen und Autoren gegeneinander auszuspielen oder auch die jeweils eigene Schreibweise zu bestimmen. So antizipiert Gottlieb Wilhelm Rabener in einem Brief an Christian Fürchtegott Gellert selbstironisch, dass die Nachwelt sie als der „fließende Herr Gellert und der spitzige Herr Rabener“ in Erinnerung behalten werde.⁹⁰ Solche Zuschrei-

⁸⁶ Rosenberg [Anm. 75], S. 65. Vgl. zum Zusammenhang von physiognomischem Denken und nationalen Stilen auch Müller [Anm. 36], S. 118–123.

⁸⁷ So lässt sich eine Linie von den Schriften Wilhelm von Humboldts aus den 1820er Jahren (vgl. seine Äußerungen „Ueber den Einfluss des verschiedenen Charakters der Sprachen auf Literatur und Geistesbildung“ und „Ueber den Nationalcharakter der Sprachen“, beide in: Wilhelm von Humboldt: Werke in fünf Bänden, Bd. 3: Schriften zur Sprachphilosophie, hg. v. Andreas Flitner, Klaus Giel, Darmstadt 1963, S. 26–30 und S. 64–81) zur sprachwissenschaftlichen Stilforschung des Romanisten Karl Vossler ziehen. Vgl. zu dessen Programm einer ‚Nationenkunde durch Stilistik‘ Rosenberg [Anm. 75], S. 68–69. Spuren physiognomischen Denkens zeigen sich auch in der Stildefinition des Germanisten Julius Petersen als „einzig meßbare[r] Symptomatik geistiger Eigenart“, die sowohl auf Individuen wie Kollektive angewandt wird (Julius Petersen: Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik. Eine Einführung in die moderne Literaturwissenschaft, Leipzig 1926, S. 62). Stil wird in diesen Kontexten als Indiz verstanden, dem nicht nur eine soziale, kulturelle und historische Dimension zugeschrieben, sondern dem auch eine „(rasse)biologische Fundierung“ gegeben werden kann. Rosenberg [Anm. 75], S. 45.

⁸⁸ Vgl. Karl Ludwig Schneider: Klopstock und die Erneuerung der deutschen Dichtersprache im 18. Jahrhundert, 2. Aufl., Heidelberg 1965; August Langen: Klopstocks sprachgeschichtliche Bedeutung, in: Wirkendes Wort 3, 1952/53, S. 330–346.

⁸⁹ Vgl. Sabine Mödersheim: „Auch die fruchtbarsten Bäume wollen beschnitten sein“. Georg Friedrich Meiers Konzept der Einbildungskraft und Dichtungskraft und die Kritik an Anna Louisa Karsch, in: Dichtungstheorien der deutschen Frühaufklärung, hg. v. Theodor Verweyen, Hans-Joachim Kertscher, Tübingen 1995, S. 37–54.

⁹⁰ Zit. n. Nadja Reinhard: Der fließende Gellert und der spitzige Rabener. Thematisierung von Anonymität und Autorschaft als Strategie der Selbst- und Werkpolitik in faktischen, fingierten und modifizierten Briefen, in: Cahiers d'études germaniques 70, 2016, S. 161–182, hier: S. 175–176.

bungen sind im 18. Jahrhundert von kaum zu überschätzender Bedeutung für die Verständigung über ästhetische Wertmaßstäbe und Gattungen, die ihre Basis nicht oder nicht mehr ausschließlich in der Rhetorik haben.

Dass viele dieser Kategorien heute längst nicht mehr gängig sind, lässt ihre historische Funktionalität umso deutlicher hervortreten. Als besonders wichtig, etwa für die Beurteilung der Schriften Johann Joachim Winckelmanns,⁹¹ ist die mit Kürze, Deutlichkeit und Nachdruck verbundene Stilzuschreibung von ‚Körnigkeit‘ anzusehen.⁹² Sowohl Poesie als auch Prosa wird ‚körnig‘ genannt, doch besonders für die im Sinne der Aufklärer gute Prosa gilt es als Qualitätsmerkmal, anspielungsreich, vielsagend und durch Kürze ‚nachdrücklich‘ zu sein: Unter dem Banner des Körnigen treten im 18. Jahrhundert, so Küntzel, „Gottsched und Breitinger, Nicolai und Hartmann, Winckelmann, Lessing, Möser, Herder, Goethe und Adelung, Eschenburg und Bouterwek [...] für eine gute moderne Prosa und für die altdeutsche ‚Kernsprache‘ in die Schranken der Kritik“.⁹³

Was solche metaphorischen Zuschreibungen für verschiedene literaturtheoretische, -historische und soziale Ordnungsentwürfe leisten, loten mehrere Beiträge in diesem Band aus. Caroline *Torra-Mattenkloft* zeigt, dass der ‚körnige Stil‘ unter den Vorzeichen bürgerlicher Existenz im 18. Jahrhundert im Dienst einer Bereicherung des Wortschatzes steht: Sparsamkeit und sinnliche Fülle schließen sich im Rahmen ästhetischer Programme, die auf Kraft, Kürze und Konkretion setzen, nicht aus. Sie sind im Gegenteil aufeinander bezogen und verbinden sich seit Gottfried Wilhelm Leibniz mit einer temporalen Doppelkodierung, indem das frühere, ‚kraftvolle‘ Deutsch, das man mit den Namen Luther und Opitz verbindet, als Vorbild einer zukünftigen Literatursprache angepriesen wird. An ästhetische Kraftvorstellungen sind auch die Konzeptionen des Nachdrucks gebunden, deren Nuancen Cornelia *Zumbusch* in ihrem Beitrag von Gottsched über Breitinger und Sulzer bis zu Herder nachverfolgt. Anhand metaphorischer Anschlüsse an physikalische Leitvorstellungen von Druck, Stoß und Wurf macht sie sichtbar, dass die Emphase von einem durch bestimmte rhetorische Figuren erzielten Effekt zum verallgemeinerten Stilbegriff aufsteigt. Zumbusch zufolge interessiert sich Herder, der den Nachdruck in historisch-genetischer Perspektive zum spezifischen Merkmal der deutschen

⁹¹ Vgl. Martin Dönike: „Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst“ und zugehörige Schriften, in: Winckelmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. v. Martin Disselkamp, Fausto Testa, Stuttgart 2017, S. 126–136, hier: S. 128–129.

⁹² Vgl. auch Horst Rüdiger: *Pura et illustris brevitatis*. Über Kürze als Stilideal, in: *Konkrete Vernunft*. Festschrift für Erich Rothacker, hg. v. Gerhard Funke, Bonn 1958, S. 345–372, hier: S. 365–369.

⁹³ Küntzel [Anm. 68], S. 162.

Sprache erkläre, besonders für die Wirkung eines ‚nachdrücklichen Stils‘ auf die Einbildungskraft, die er auch im eigenen Schreiben auslote.⁹⁴

Tritt in einzelnen stilistischen Zuschreibungen punktuell die Leistung metaphorischer Begriffsprägungen hervor, lässt die adjektivtrunkene Vielfalt des Beschreibungsvokabulars im 18. Jahrhundert insgesamt erkennen, wie schwierig es ist, Stilqualitäten sprachlich dingfest zu machen. Auffallend ist, dass es sich bei vielen der verwendeten metaphorischen Ausdrücke um intermediale Übertragungen handelt. So werden Salomon Gessners Prosaidyllen um 1750 für ihren ‚malerischen‘ Stil geschätzt, der an die Stelle der repräsentativen Rhetorik eines ornamentalen ‚blumigen‘ Stils (*style fleuri*) die nuancierte, an die Hell-Dunkel-Kontraste von Zeichnungen erinnernde Vermittlung von Empfindungen setze.⁹⁵ Der Begriff des Tons hingegen findet, wie Elisa Ronzheimer in ihrem Beitrag zeigt, im Stildiskurs des 18. Jahrhunderts nicht primär in seiner akustischen Bedeutungsdimension Verwendung, sondern kennzeichnet – seiner etymologischen Bedeutung als Spannungszustand entsprechend – affektive Grundierungen verschiedener Gattungsformen. In dieser Bedeutung werde er, so Ronzheimer, in den gattungspoetologischen Diskussionen über generische ‚Töne‘ – etwa der Satire oder der Idylle – eingesetzt. Auch wenn dieses Modell mit der Einführung des triadischen Gattungssystems an Bedeutung verliert, kommen ihm zwischenzeitlich wichtige Funktionen zu. Nach der Ablösung von der Regelpoetik gestatte es das Modell der Töne, so Ronzheimer, über Formen der Gattungsmischung nachzudenken. An diesem Beispiel zeigt sich, dass der Begriff des Stils historisch gesehen nicht ohne Konkurrenz war, sobald es darum ging, die eigentümlichen Momente von Texten zu erfassen und dies mit gattungspoetologischen Systematisierungsbestrebungen zu verbinden.

Die Frage, inwieweit (taxonomische) Ordnungsversuche in die Auseinandersetzung mit sprachlichen Phänomenen hineinwirken, beschäftigt auch Dirk Oschmann in seinem Beitrag, der die Idee einer ‚natürlichen Ordnung‘ bei Lichtenberg in Zusammenhang mit dessen Fokus auf die stilistische Bedeutung des verwendeten Wortschatzes setzt. Individualisierung kann auf die Sprache selbst anstatt auf die Autorinstanz bezogen sein, wie Oschmann an Lichtenbergs ‚aufgeklärter Prosa‘ illustriert. Mit Individualisierung ist in diesem Fall technisch-pragmatisch eine Genauigkeit in der Wahl einzelner Wörter (und der Bildung von Komposita) gemeint, die das Bezeichnete auf geistreich-witzige Weise trifft – auch im Sinne eines Urteils, wie Lichtenbergs Neologismen erkennen lassen.

⁹⁴ Vgl. auch Hans Adler: Herder's Style, in: A Companion to the Works of Johann Gottfried Herder, hg. v. dems., Wulf Koepke, Rochester u. a. 2009, S. 331–350.

⁹⁵ Vgl. Ralph Häfner: Schwebende Schatten. Salomon Gessner, Christian Ludwig von Hagedorn und die Blütezeit des malerischen Stils, in: Euphorion 108, 2014, S. 365–395, bes. S. 371–372.

Aus verschiedenen Perspektiven öffnen die Beiträge zum dritten Teil des Bandes den Blick auf die Funktionen, die dem Stil bei der Dynamisierung des Literatursystems im 18. Jahrhundert zukommen. Dabei zeigen sie, dass ein zentrales Potenzial des neu justierten Stilbegriffs darin liegt, eine Suche nach Eigenarten beziehungsweise Eigentümlichkeiten zu initiieren. Einerseits stößt dies eine detaillierte Beschreibung einzelner Texte und Individual- wie Kollektivstile an; andererseits kann die Frage nach solchen Eigenarten in ideologischer Absicht in größere Zusammenhänge eingebettet werden. Gerade dann, wenn Stilbeschreibungen – im Unterschied zu den überlieferten rhetorischen Figuren – ein eigenes semantisches und metaphorisches Feld eröffnen, ergeben sich neue Assoziationen zwischen Texten und Textgruppen auf ästhetischer, sozialer und kulturell-nationaler Ebene. Sie schaffen eine Voraussetzung dafür, dass Stilbeobachtungen in produktionsästhetische und wirkungsästhetische Programme, poetologische wie kulturpolitische Projekte eingebunden werden können. Damit werden im 18. Jahrhundert die Weichen für die weitere Entwicklung des Stildiskurses im 19. und 20. Jahrhundert gestellt. Für den gegenwärtigen Umgang mit der Kategorie des Stils ist deshalb eine Beschäftigung mit ihrer Geschichte unerlässlich.

Abbildungsnachweis:

Abb. 1: Blatt Nr. 29 aus Johann Michael Schirmer: *Geöffnete Schreib-Schule oder Deutsche, Lateinische, und Französische, Vorschriften [...]*. Auf Verlangen geschrieben und auf eigene Kosten verlegt. Frankfurt/Main [ca. 1760]. Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen (SUB), Signatur: DD94 A58, Digitalisat: <http://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?PPN87772914X>

I. Rhetorik und Stilistik

ETHOPOETISCHE FUNKTION DES STILS UM 1750.
RHETORIK (GOTTSCHED) – POETIK (BREITINGER) –
ÄSTHETIK (BAUMGARTEN)

Roland Spalinger, Zürich

Abstract:

Um 1750 gelangt die ethopoetische Funktion des Stils in den Fokus verschiedener Autoren, welche die Kategorie in Rhetorik, Poetik und Ästhetik neu vermessen. Johann Christoph Gottscheds Rhetorik weiß den Stil als Übung zu nutzen, um Empfinden und Denken der Schüler zu trainieren. Der Charakter der Schüler resultiert somit aus einem Ausbildungsprogramm, das vom Spracherwerb bis zum Verfassen von Reden reicht. Johann Jacob Breitingers erläutert in seiner Poetik, wie die Sprache auf einer semiotischen Ebene auf verschiedene Arten ausübt, um das Gemüt zu bewegen und damit sinnliche Erkenntnisse zu generieren. Stil als Übung und Stil als Darstellungsverfahren vereint Alexander Gottlieb Baumgarten in seiner Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis, die sowohl eine Vervollkommnung des sinnlichen Erkennens anstrebt als auch die Verfahren beleuchtet, die für die Darstellung der sinnlichen Erkenntnis verantwortlich sind.

Around 1750, the ethopoetic function of style became an important topic for various authors who reassessed the category in rhetoric, poetics and aesthetics. Johann Christoph Gottsched's Rhetoric shows how to use style as an exercise to develop the students' sensibilities and thinking. The character of the students thus results from an educational programme which ranges from the acquisition of language to the writing of speeches. In his Poetics, Johann Jacob Breitingers explains how language exerts influence in various ways on a semiotic level to move the spirit and thus generate sense cognition. Style as an exercise and style as a process of representation are united by Alexander Gottlieb Baumgarten in his science of sense cognition, which both aims to perfect sense cognition and illuminates the processes responsible for the representation of sense cognition.

Im 18. Jahrhundert erfährt die Kategorie des Stils eine Neubewertung, da mit der „epistemische[n] Konfiguration“¹ der Künste im Allgemeinen und der Poesie im Besonderen die Wissensordnungen ausgehend von semiotischen Reflexionen neu ausgerichtet werden.² Sprache wird zunehmend nicht mehr als transparentes Medium für Dinge und Begriffe verstanden, sondern avanciert zu einer unhintergehbaren Funktion von Wissensordnungen; in der Folge rückt der Stil aus der Rhetorik, wo er als Redeschmuck (*ornatus*) eine dienende Rolle innehatte, ins Zentrum philosophischer Überlegungen. In dieser Hinsicht

¹ Vgl. Frauke Berndt: Poema/Gedicht. Die epistemische Konfiguration der Literatur um 1750, Berlin, Boston 2011.

² Vgl. David E. Wellbery: Lessing's „Laocoon“. Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason, Cambridge u. a. 1984; Michel Foucault: Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines, Paris 1966.

stehen nicht nur Normierungen von Darstellungsformen wie beispielsweise die regelgerechte Verwendung der *genera dicendi* zur Disposition. Vielmehr wird der Stil in der um 1750 neu begründeten Ästhetik zu der Kategorie, in der zutage tritt, wie die Sprache die Konstitution von sinnlicher Erkenntnis und Erkenntnissubjekt verantwortet.³ Der Stildiskurs reflektiert zum einen, wie „Stil als Übung“⁴ den Menschen in seinem Empfinden und Denken praktisch formt und ihn dadurch zu spezifischen Erkenntnisarten befähigt. Zum anderen erlaubt es die Kategorie des Stils, die Verfahren zu erschließen, die diese Erkenntnisse zur Darstellung bringen und vermittelbar machen. Um 1750 entdecken so Rhetorik, Poetik und Ästhetik die ethopoetische Funktion des Stils, die Erkenntnisse mit dem Potenzial ermöglicht, „*ethos* hervor[zu]bringen“ und dadurch „die Seinsweise, die Lebensweise eines Individuums [zu] verändern“.⁵

Im Folgenden zeige ich, dass Rhetorik und Poetik die ethopoetische Funktion des Stils vorbilden und damit den Grundstein für die Ästhetik als Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis legen. Dabei überliefern Rhetorik und Poetik nicht einfach die für die Ästhetik konstitutiven Kategorien,⁶ sondern stellen Übungen und Verfahren bereit, welche die Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis ermöglichen. Einerseits bedarf die Ästhetik des Stils, weil die Ontologie des sinnlich zu Erkennenden von einer ästhetischen Erfahrung abhängt,⁷ die in der Rhetorik eingeübt wird. Andererseits setzt die Ästhetik bei der Poetik an, die mit der Kategorie des Stils die semiotischen Verfahren analysiert, die sinnliche Erkenntnis in der poetischen Darstellung hervorbringen. Rhetorik und Poetik

³ Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht: Schwindende Stabilität der Wirklichkeit. Eine Geschichte des Stilbegriffs, in: Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements, hg. v. dems., K. Ludwig Pfeiffer, Frankfurt/Main 1986, S. 726–788.

⁴ Vgl. Rüdiger Campe: Stil als Übung. Eine Skizze zu Stilus, Stil und Schreibszenen, in: Interjekte 14, 2022, S. 17–31, https://www.zfl-berlin.org/files/zfl/downloads/publikationen/interjekte/Interjekte_14_Campe.pdf (zuletzt 07.08.2023). Zum Stildiskurs im 18. Jahrhundert allgemein vgl. Dietmar Till: Rhetorik und Stilistik der deutschsprachigen Länder in der Zeit der Aufklärung, in: Rhetorik und Stilistik. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung, Bd. 1, hg. v. Ulla Fix, Andreas Gardt, Joachim Knappe, Berlin, New York 2008, S. 112–130; Rainer Rosenberg: Stil. Einleitung; I. Literarischer Stil, in: Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 5, hg. v. Karlheinz Barck u. a., Stuttgart/Weimar 2003, S. 641–664.

⁵ Michel Foucault: Hermeneutik des Subjekts. Vorlesungen am Collège de France (1981/82), 4. Aufl., Frankfurt/Main 2019, S. 297. Zum Ethos-Begriff vgl. Carolin Rocks: Ästhetisches *ethos*. Praxeologie, Foucaults ethische Praktiken und die Literaturwissenschaften, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 66, 2021, H. 1, S. 69–95.

⁶ Vgl. dagegen noch Uwe Möller: Rhetorische Überlieferung und Dichtungstheorie im frühen 18. Jahrhundert. Studien zu Gottsched, Breitinger und G. Fr. Meier, München 1983.

⁷ Vgl. Horst-Michael Schmidt: Sinnlichkeit und Verstand. Zur philosophischen und poetologischen Begründung von Erfahrung und Urteil in der deutschen Aufklärung (Leibniz, Wolff, Gottsched, Bodmer und Breitinger, Baumgarten), München 1982.

untersuchen Stil als Übung und Stil als semiotisches Verfahren, bevor deren Ergebnisse zur neuen philosophischen Disziplin der Ästhetik weiterentwickelt werden können. Im Zuge dieser Entwicklung transformiert sich die Kategorie des Stils zur Kategorie des Ethos beziehungsweise Charakters.⁸

Johann Christoph Gottsched nimmt in diesem Prozess eine Pionierrolle ein, weil er seine Rhetorik mit einem Ausbildungsprogramm rahmt, das durch Stilübungen darauf abzielt, den Schülern⁹ Empfinden und Denken anzutrainieren (I). Johann Jacob Breitinger bemerkt hingegen in seiner „Critischen Dichtkunst“ (1740), dass die verschiedenen Schreibarten von semiotischen Verfahren abhängen, die es ermöglichen, im Medium der Literatur sinnliche Erkenntnisse zur Darstellung zu bringen (II). Diese Reflexionen über den Stil, wie sie in Rhetorik und Poetik angestellt werden, überführt Alexander Gottlieb Baumgarten in eine allgemeine Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis, die er mit seiner „Aesthetica“ (1750, 1758) als neue philosophische Disziplin begründet. Ästhetische Übungen, übernommen aus der Rhetorik, bilden den Charakter des „glücklichen Ästhetikers“ (*felix aestheticus*) aus und trainieren seine Fähigkeit, schön zu denken. Damit dieses schöne Denken den Status der Erkenntnis erhält, bedarf es solcher Darstellungsverfahren, wie sie die Poesie bereitstellt und die Poetik reflektiert. Ausgehend vom Stil als Übung und vom Stil als Darstellungsverfahren können Erkenntnisse, die sich einer vernunftzentrierten Analyse verwehren, innerhalb der Philosophie untersucht werden. Die Metaphysik des Schönen liegt deshalb nicht jenseits von Praktiken und Darstellung, sondern bleibt auf diese angewiesen (III).

I. Gottscheds Rhetorik. Ethopoetische Funktion der Stilübungen

Entgegen dem Trend der um 1700 hoch im Kurs stehenden Aufklärungsrhetoriken¹⁰ greift Gottsched in seinem Lebensprojekt der Redekunst,¹¹ das er spätestens ab 1722 praktisch mit eigenen Reden, theoretisch ab 1726 in Vorlesungen

⁸ Vgl. Dietmar Till: Transformationen der Rhetorik. Untersuchungen zum Wandel der Rhetoriktheorie im 17. und 18. Jahrhundert, Tübingen 2004, S. 361–375.

⁹ Bei Gottsched ist der Schüler durchgängig männlich gedacht. Zum Wechsel vom Gegensatzpaar von ‚männlicher/weiblicher‘ zu ‚männlicher/kindlicher‘ Redeweise in Gottscheds Rhetorik vgl. Lily Tonger-Erk: Actio. Körper und Geschlecht in der Rhetoriklehre, Berlin, Boston 2012, S. 236–244.

¹⁰ Vgl. Gunter E. Grimm: Von der ‚politischen‘ Oratorie zur ‚philosophischen‘ Redekunst. Wandlungen der deutschen Rhetorik in der Frühaufklärung, in: Rhetorik 3, 1983, S. 65–96.

¹¹ Die folgenden Überlegungen zu Gottsched basieren auf meinem gemeinsam mit Frauke Berndt verfassten Beitrag: Rhetorik. Ausführliche Redekunst, in: Johann Christoph Gottsched. Leben – Werk – Wirkung, hg. v. Sebastian Meixner, Carolin Rocks, Stuttgart, Weimar 2023, S. 139–175.

an der Universität Leipzig betreibt,¹² nicht nur auf die Vernunft, sondern auch auf die rhetorischen Klassiker zurück. Wie vor ihm Cicero und Quintilian versteht Gottsched die Rhetorik primär als ein Ausbildungs- und Erziehungsprogramm zum Redner, das in frühester Kindheit beginnt. Dieses Programm schließt nicht nur das Redenschreiben und -aufführen ein, sondern ist weitaus breiter angelegt: Die Vorübungen der Rhetorik (Progymnasmata) und die Rhetorik als Ausbildungsmodell sollen den Menschen dazu führen, sich innerhalb der Welt und der Gesellschaft zurechtzufinden, indem sie durch Selbstpraktiken sein Empfinden und Denken prägen.¹³ Die Ausbildung des Charakters eines Redners, der durch diese Selbstpraktiken zustande kommt, legt Gottsched seinem Rhetorik-Programm zugrunde. Anknüpfend an die antiken Progymnasmata macht er sich dabei die ethopoetische Funktion der Stilübungen zunutze, um eine glückende Inauguration des angehenden Redners in den gesellschaftspolitischen Diskurs und dessen Wissensordnungen zu garantieren.

Die zentrale Position von Stilübungen in Gottscheds Rhetorik ist bis dato kaum beachtet worden, weil das Interesse dem „Primat der Logik“¹⁴ in seiner Rhetorik galt: Bislang herrschte in der Forschung die Vorstellung einer vernunftbasierten Rhetorik vor, die es dem Redner erlaube, andere Menschen nicht einfach zu überreden, sondern zu überzeugen.¹⁵ Wie die aktuelle Forschung jedoch festhält, handelt es sich bei Gottscheds Rhetorik nicht um ein – wie noch Dietmar Till argumentiert – „bloße[s] *Supplement* der Logik“.¹⁶ Denn die Rhetorik wird nicht einfach in den Dienst der Logik gestellt,¹⁷ vielmehr weist sie ein eigenständiges epistemologisches Profil auf.¹⁸ Teil dieses Programms der „Ausführlichen Redekunst, Nach Anleitung der alten Griechen und Römer“ (1736/³1759) ist die praktische Ausbildung zum Redner, ein durchaus straffes

¹² Vgl. Rosemary Scholl: Die Rhetorik der Vernunft. Gottsched und die Rhetorik im frühen 18. Jahrhundert, in: Jahrbuch für Internationale Germanistik 2, 1976, H. 3, S. 217–221, hier: S. 217.

¹³ Vgl. neben den seit Aelius Theon überlieferten Progymnasmata (1. Jh. n. u. Z.) exemplarisch die wahrscheinlich von Anaximenes von Lampsakos stammende „Ars rhetorica“ (4. Jh. v. u. Z.), die „Rhetorica ad Herennium“ (1. Jh. v. u. Z.) sowie Marcus Fabius Quintilianus’ „Institutio oratoria“ (1. Jh. n. u. Z.).

¹⁴ Dietmar Till: Rhetorik der Aufklärung – Aufklärung der Rhetorik, in: Johann Christoph Gottsched (1700–1766). Philosophie, Poetik und Wissenschaft, hg. v. Eric Achermann, Berlin 2014, S. 241–250, hier: S. 247.

¹⁵ Vgl. Joachim Knappe: Allgemeine Rhetorik. Stationen der Theoriegeschichte, Stuttgart 2000, S. 268–271.

¹⁶ Till [Anm. 14], S. 250.

¹⁷ Vgl. dagegen noch Klaus Petrus: Genese und Analyse. Logik, Rhetorik und Hermeneutik im 17. und 18. Jahrhundert, Berlin, New York 1997; Manfred Beetz: Rhetorische Logik. Prämissen der deutschen Lyrik im Übergang vom 17. zum 18. Jahrhundert, Tübingen 1980.

¹⁸ Vgl. Berndt, Spalinger [Anm. 11]; Davide Giuriato: „klar und deutlich“. Ästhetik des Kunstlosen im 18./19. Jahrhundert, Freiburg/Breisgau, Berlin, Wien 2015, S. 85–89.

Erziehungsprogramm, das bald nach der Geburt beginnt. In den ersten zwei Jahren soll sich das Kind die Sprache aneignen, „und man muß sorgen, daß es dieselbe gut und zierlich aussprechen lerne“.¹⁹ In dieser Phase, von der Geburt bis zum dritten Lebensjahr, habe die Mutter den Knaben zu erziehen – Mädchenerziehung steht bei Gottsched nicht zur Debatte. Ab dem dritten Lebensjahr soll ein „Lehrmeister“ (AR I, S. 115) die Erziehung übernehmen, der mit dem Knaben Lese-, Gedächtnis-, Stimm- und Tanzübungen durchzuführen hat. Bis etwa zum siebten Lebensjahr müsse der Knabe neben seiner deutschen Erstsprache Latein, Griechisch und Französisch lernen, sodass er in diesem Alter eine öffentliche Schule besuchen könne.

Bis zum Alter von zwölf Jahren sollen in diesem Ausbildungsprogramm die Stilübungen hinausgezögert werden. Erst wenn intensiv die Reden Ciceros gelesen und erklärt werden, haben die Lehrer mit den Schülern Gottscheds „Vorübungen der Beredsamkeit“ (1754/³1764) durchzugehen und die Jünglinge ins Schreibtraining einzuführen (vgl. AR I, S. 118). Gottsched verweist in der „Ausführlichen Redekunst“ explizit auf diese Schrift, die er in Anlehnung an die antike Lehrbuchgattung der Progymnasmata erstellt.²⁰ Mit den Progymnasmata beginnt in der Antike der Einstieg in den Rhetorikunterricht, und zwar anhand von Schreibübungen. Sie bestehen in der Regel aus zehn bis vierzehn Übungskategorien, die nach steigendem Schwierigkeitsgrad angeordnet sind.²¹ Anhand dieser Schreibübungen – wie beispielsweise Übungen im Loben oder im Tadeln, Übungen zu Spruchweisheiten etc.²² – werden die Schüler in den gesellschaftspolitischen Diskurs der Elite eingeführt und diesem gemäß (aus)gebildet. Bereits in der Antike verstand man die Progymnasmata als Schreibübungen, die den Schüler durch Praktiken formen sollten; deshalb sind die Progymnasmata „a gymnastic training for the mind, true to the root sense of the verb *gymnazô*, shaping it for certain activities just as athletics shaped the body“.²³ Die Schreibübungen als Praktiken, die den Charakter des Schülers bilden, erfahren in Gottscheds „Vorübungen der Beredsamkeit“ eine interessante Erweiterung. Damit die „Köpfe, Zungen und Federn“ der Jünglinge „vorbereitet“

¹⁹ Johann Christoph Gottsched: Ausführliche Redekunst. Erster, allgemeiner Theil, in: Ders.: Ausgewählte Werke, hg. v. Phillip M. Mitchell, Bd. 7/1, Berlin, New York 1975 (= AR I), S. 114.

²⁰ Vgl. Manfred Kraus: Progymnasmata, Gymnasmata, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hg. v. Gert Ueding, Bd. 7, Tübingen 2005, Sp. 159–190.

²¹ Vgl. George A. Kennedy: Introduction, in: Progymnasmata. Greek Textbooks of Prose Composition and Rhetoric, hg. v. dems., Leiden, Boston 2003, S. IX–XVI, hier: S. IX.

²² Als Überblick zu den antiken Progymnasmata vgl. die Textsammlung und Übersetzungen in ebd. [Anm. 21].

²³ Ruth Webb: The „Progymnasmata“ as Practice, in: Education in Greek and Roman Antiquity, hg. v. Yun Lee Too, Leiden, Boston, Köln 2001, S. 289–316, hier: S. 292.

werden,²⁴ stellt er den Schreibübungen die „*fundamenta stili*“ voran.²⁵ Darin handelt er die „Regeln“ für eine „gute Schreibart“ ab, die jeder kennen müsse, der „sein Glück durch die Feder machen will“.²⁶ Bei den *fundamenta stili* handelt es sich aber nicht um ein starres Regelwerk. Den Übergang von normativen Regeln zu Regeln als Übungsanleitungen bildet der Imperativ, dass man ‚kluge‘ und ‚wohlgeschriebene‘ Bücher lesen soll.²⁷ Regeln führen demnach zu Übungen, die gerade nicht darin bestehen, Regeln auswendig zu lernen, sondern sie sich durch Anschauung anzueignen. Die Schüler müssen sich dem Kanon widmen und ihn mit der Zeit beherrschen; zudem sollen sie sich darin üben, über die Bücher zu urteilen und sie zu bewerten. Dass die Regeln nicht bloß auf Vernunft basieren und aus Schulbüchern gelernt werden können, sondern durch Anschauungs- und Urteilstraining eingeübt werden müssen, ist der Kern von Gottscheds Ausbildungsprogramm, das er auch für seine Poetik verwendet.²⁸

Dieses Regeln-Üben, so Gottsched, forme ein gutes Denken, das die Voraussetzung für eine gute Schreibart ausmache.²⁹ Dergestalt werden die Schüler durch die *fundamenta stili* zu Leseübungen, durch die darauffolgenden Progymnasmata zu Schreibübungen angehalten, die ebenfalls primär mittels Anschauung die Schüler und deren Empfinden und Denken ausbilden sollen. Denn in den Schreibübungen haben die Schüler die Textbeispiele nachzuempfinden und nachzuahmen: „Gottscheds rhetorische Progymnasmata vertrauen somit auf die Leistungskraft derjenigen Mittel, die der anschauenden Erkenntnis im Sinne Christian Wolffs förderlich sind“,³⁰ wie Alice Stašková bemerkt. Das Empfindungsvermögen dient dabei als Ausgangspunkt. Durch sinnlich eintrainierte Regeln, die den Übungen vorangestellt sind, sowie durch sinnliche Schreibübungen kommt die ethopoetische Funktion der Rhetorik zustande.

Dieses Prinzip, dass Regeln in Übungen übergehen und so angeeignet werden, unterlegt Gottsched auch seiner „Ausführlichen Redekunst“. Auf den ersten, allgemeinen Teil folgt der besondere Teil, in dem „den Anfängern“ die praktische Anleitung zum Schreiben einer Rede gegeben wird. Damit die „schwachen Lehrlinge[]“ zu ausgebildeten Rednern werden, seien „Übungen in der

²⁴ Johann Christoph Gottsched: Vorübungen der Beredsamkeit, zum Gebrauche der Gymnasien und größern Schulen, 3. Aufl., Leipzig 1764, unpag.

²⁵ Ebd., unpag.

²⁶ Ebd., S. 3.

²⁷ Vgl. ebd., S. 48–49.

²⁸ Vgl. Carolin Rocks, Sebastian Meixner: Fehlerlese. Praktiken der Kritik in Gottscheds Poetik, in: Ethische Praktiken in ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts. Sonderheft Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft hg. v. Frauke Berndt u. a., Hamburg 2024 [im Erscheinen].

²⁹ Vgl. Gottsched [Anm. 24], S. 48–49.

³⁰ Alice Stašková: Wandlungen der Sentenz in Gottscheds Logik, Rhetorik und Poetik, in: Sentenz in der Literatur. Perspektiven auf das 18. Jahrhundert, hg. v. ders., Simon Zeisberg, Göttingen 2014, S. 89–112, hier: S. 95.

Schreibart“ notwendig.³¹ Seine Stilübungen unterteilt Gottsched in zwei Kategorien, durch welche die Schüler zur guten Schreibart der Meister gelängen: das Übersetzen und das Nachahmen. Die einfachste Stilübung liege im Übersetzen von Reden aus fremden Sprachen in die Erstsprache: Indem die Schüler die Meister „nachzeichnen, schattiren, und ausmalen, so beobachten sie, mit der größten Scharfsinnigkeit, alle Kunst und Geschicklichkeit des Urhebers, alle Schönheit und Vollkommenheit ihres Vorbildes“ (AR II, S. 4). Die Urteilsübungen würden durch das Übersetzen gesteigert, da das detaillierte „[N]achzeichnen“ der Texte in einer anderen Sprache eine differenzierte Auseinandersetzung mit einem Text verlange: Mit dem Kopieren der Muster lerne ein Schüler nicht nur die „Fertigkeit, den Pinsel auf eine sichere Art zu führen“, sondern gleichzeitig „eben so zu denken, und seine Gedanken eben so auszudrücken, als sein Vorgänger gethan hat“ (AR II, S. 4–5). Die Stilübungen kultivieren deshalb durch das Darstellen gleichzeitig das Empfinden sowie das Denken.

Wenn die Schüler das Übersetzen beherrschen, sollen sie mit der Übung der Nachahmung fortfahren. Die Nachahmung teilt Gottsched in drei Kategorien ein. Erstens warnt er vor der Einübung einer „kindischen“ Nachahmung, die sich dadurch auszeichne, dass man sich als „gelehrter Dieb[.]“ fremder Redensarten und besonders gelungener Zierrate bediene (AR II, S. 46). Für die zweite Art der Nachahmung, die „männliche[.]“ Nachahmung, sei ein „reiferer Verstand und eine fast männliche Beurtheilungskraft“ notwendig (AR II, S. 48). Hier gelte es, nicht bloß die Redensart, sondern gleichzeitig auch das Denken und die Affekte der Vorgänger zur Darstellung zu bringen. Da die Schüler in diesem Fall das Denken und die Affekte lediglich auf der Textoberfläche nachzuzahlen haben, verspreche diese Übung jedoch nicht die gewünschte Wirkung: „Ein jeder muß seinen eigenen Charakter, sein eigen Naturell ausdrücken“ (AR II, S. 49), verlangt Gottsched, und verwirft deshalb die „männliche“ ebenso wie die „kindische“ Nachahmung. Auch wenn die ersten zwei Arten der Nachahmung laut Gottsched nicht zu empfehlen seien, erweise sich die Nachahmung dennoch als brauchbar:

Will man mir einwenden: daß gleichwohl Plinius der jüngere [...] gesteht, er habe den Demosthenes, und [...] den Cicero nachgeahmet; und daß dieser [...] die Nachahmung angerathen: so werde ich es zugeben, daß man nachahmen könne; allein auf eine ganz andre und dritte Art. (AR II, S. 50)

Deshalb verpflichtet er die Schüler auf die „oratorische Nachahmung“ (AR II, S. 50). Dabei haben die Schüler das Denken und die Affekte ihrer Vorgänger nicht nur wiederzugeben, sondern auch in sich aufzunehmen und ihr Individuelles nach den Meistern zu formen und so ihren Charakter hervorzubringen:

³¹ Johann Christoph Gottsched: Ausführliche Redekunst. Besonderer Theil, in: Ders.: Ausgewählte Werke, hg. v. Phillip M. Mitchell, Bd. 7/2, Berlin, New York 1975 (= AR II), S. 2–3.

Man muß in den Sprachen und Schriften derjenigen, die man nachahmen will, gleichsam erzogen seyn. Man muß ihre Art zu denken und zu reden, sich geläufig und gleichsam eigen gemacht haben; so daß man nicht mehr daran denken darf, daß man sie nachahmen will, und dennoch eben so schreiben und reden kann, als sie geredet und geschrieben haben. (AR II, S. 51)

Der individuelle Charakter des Redners formt sich demnach durch die oratorische Nachahmung: Er komme durch die sinnliche Einprägung von verschiedenen Denkart zustande. Nur so könne der Redner die gute Schreibart beherrschen. Die Stilübung der oratorischen Nachahmung schließt die Ausbildung des Redners ab und ermöglicht ihm, seinen Charakter so zu bilden, dass er im Empfinden und Denken dem Vorgänger gleich wird. Nachahmung und Authentizität fallen so geradezu zusammen.

Die ethopoetische Funktion der Stilübungen bildet den Redner also mithilfe des Kanons der Reden beziehungsweise der Poesie aus, indem sie ihn dergestalt formt, dass er an gesellschaftspolitischen Diskursen und Wissensordnungen partizipiert. Stil als Übung besitzt neben der anthropologischen Komponente, die für die Erziehung des Menschen verantwortlich ist, eine epistemologische, welche die Übungen zu Erkenntnisformen nobilitiert.

II. Breitingers Poetik.

Ethopoetische Funktion der poetischen Schreibart

Während Gottscheds Beschäftigung mit der Rhetorik darauf abzielt, dass sinnliches Erkennen aus Stilübungen resultiert, interessiert sich Breitinger für die Verfahren, die sinnliche Erkenntnis zur Darstellung bringen und vermittelbar machen. Diese Übertragung gelingt seinem Ansatz nach dann, wenn die Sprache auf den Charakter wirkt; deshalb wendet er sich mit seiner „Critischen Dichtkunst“ (1740) der Poesie zu, die dies vermag. Die Darstellungsverfahren der Poesie analysiert Breitinger als die ethopoetische Funktion des Stils, die er in drei Schritten erschließt: Erstens sei die Semiotik der Wörter relevant, da zweitens aus verschiedenen Arten des Bedeutens verschiedene Arten von Kräften resultieren,³² die auf den Charakter wirken. Drittens überführt er verschiedene Arten der Kraft in verschiedene Schreibarten, die es auf jeweils spezifische Weise leisten, sinnliche Erkenntnis darzustellen und so im Gemüt zu produzieren.

Um die ethopoetische Funktion der Schreibart zu analysieren, gliedert Breitinger seine „Critische Dichtkunst“ nach den zwei *officia oratoris*, die Denken und

³² Zum Konzept der Kraft allgemein im 18. Jahrhundert vgl. Dennis Borghardt: Kraft und Bewegung. Zur Mechanik, Ästhetik und Poetik in der Antikenrezeption der Frühen Neuzeit, Hamburg 2021; Caroline Torra-Mattenklott: Metaphorologie der Rührung. Ästhetische Theorie und Mechanik im 18. Jahrhundert, München 2002.

Darstellen in Analogie setzen,³³ nach der *inventio* und der *elocutio*: Der erste Teilband der „Critischen Dichtkunst“ behandelt, wie der Untertitel besagt, „die Poetische Mahlerey in Absicht auf die Erfindung“, der zweite analysiert „die Poetische Mahlerey in Absicht auf den Ausdruck und die Farben“. Bevor er also im zweiten Teil auf die *elocutio* eingeht und dort auch explizit auf die Schreibarten, verhandelt er im ersten Teil die *inventio* im Zuge einer Epistemologie, in der die Erkenntnis von der „Funktion einer bestimmten Darstellungsform“ abhängig ist.³⁴ Als Schaltstelle der zwei Teile fungiert das menschliche „Ergetzen“.³⁵ Dieser epistemischen wie auch anthropologischen Leitkategorie nähert sich Breitinger sowohl von der *inventio* als auch von der *elocutio* her an, um so die ethopoetische Funktion der Poesie zu erfassen. Seine Poetik besteht gerade im Zusammenspiel beider Teile und lässt sich lediglich in deren wechselseitiger Abhängigkeit denken, da sinnliche Erkenntnis und Schreibart aufeinander angewiesen bleiben, sodass die Epistemologie der Poesie bei Breitinger in einer „systematic confusion between *models* and *modes* of representation“ besteht.³⁶

„Des Verfassers Vorhaben“ liegt in der „Critischen Dichtkunst“ darin, „den Ursprung und die Natur desjenigen Ergetzens, das von der poetischen Mahlerey entspringt, in dem Grunde zu untersuchen“ (CD I, S. 3–4, S. 12). Mit dem Ergötzen als zentraler Kategorie seiner Poetik zielt Breitinger auf das sinnliche Erkenntnisvermögen des Menschen ab. Da „die von den Sinnen abgekehrte tiefe Einsicht in den Zusammenhang der Wahrheiten vielmehr ein Werck eines Geistes ist, der von dem Körper gantz frey ist“, also z. B. von Gott erreicht werden könne, der Mensch aber eine „in den groben Körper eingesenckte[] Seele“ besitze, bleibe das menschliche Erkennen auf „sinnliche[] Bilder[] und Gleichnisse[]“ angewiesen. Nur sie erlaubten es, dass Erkenntnis „durch ähnliche Beyspiele, durch die Fabel und Dichtung, mit einem empfindlichen Ergetzen auf das menschliche Gemüthe eindringet“ (CD I, S. 8). Empfindliches Ergötzen durch Poesie helfe da weiter, wo der Mensch aufgrund seiner

³³ Vgl. Berndt [Anm. 1], S. 27–34.

³⁴ Johannes Wankhammer: Poiesis im „Gegenhalt“ der anderen Welten. Epistemische und kosmologische Kontingenz bei Breitinger und Brockes, in: Kosmos & Kontingenz. Eine Gegengeschichte, hg. v. Reto Rössler, Tim Sparenberg, Philipp Weber, Paderborn 2016, S. 112–123, hier: S. 118; vgl. Giuriato [Anm. 18], S. 89–95.

³⁵ Johann Jacob Breitinger: Critische Dichtkunst Worinnen die Poetische Mahlerey in Absicht auf die Erfindung Im Grunde untersucht und mit Beyspielen aus den berühmtesten Alten und Neuern erläutert wird. Mit einer Vorrede eingeführet von Johann Jacob Bodemer, Zürich, Leipzig 1740 (= CD I), S. 7. Johannes Wankhammer argumentiert, dass das Ergötzen bei Breitinger aus der Aufmerksamkeit (*attentio*) resultiert. Vgl. Johannes Wankhammer: On Seeing Otherwise. Johann Jakob Breitinger's Poetics of Attention, in: The Germanic Review 95, 2020, H. 3, S. 162–181.

³⁶ Ebd., S. 177.

Körperlichkeit – metaphysisch gesehen – defizitär ist.³⁷ Insbesondere das „poetische Schöne“ vermöge auf das Gemüt einzuwirken und lebendige Erkenntnis zu generieren (CD I, S. 112). Deshalb wird bei Breitinger die horazische Formel des *prodesse et delectare* zu einem Begriff zusammengezogen: Das Ergötzen erfreut nicht nur, sondern erweist sich auch als nützlich für bewegende Erkenntnis, die Empfinden und Denken beeinflusst (vgl. CD I, S. 101). Poesie dient Breitinger demnach nicht einfach zur Moraldidaxe, sondern implementiert ethische Empfindungs- und Denkweisen, indem sie durch ihre ethopoetische Funktion auf das Gemüt einwirkt.³⁸

Das ergötzende, Erkenntnis generierende Eindringen ins Gemüt gelinge der Poesie, so Breitinger, durch die *enargeia* und die *energeia*³⁹ – Techniken, die Gottsched guten und wohlgeschriebenen Büchern zuschreibt: Die Sprache kann Abwesendes vergegenwärtigen, indem sie es nachahmt. Nachahmung heißt in Breitingers Poetik, dass eine Gleichheit darin vorliegt, wie das Nachgeahmte und das Nachahmende auf das Gemüt wirken. Eine solche Wirkung der Nachahmung rührt einerseits von einer lebhaften Deutlichkeit⁴⁰ der Darstellung her, andererseits von einer Ähnlichkeit bezüglich der dargestellten Merkmale einer Sache mit den Merkmalen der Sache im Original. Die Kraft beziehungsweise der Nachdruck der Nachahmung vermag es, sich des „Gemüthes zu bemächtigen“ (CD I, S. 58) und damit dem Menschen nicht einfach Erkenntnisse zu vermitteln, sondern ihn durch das Ergötzen in seinem Empfinden zu formen. Möglich ist dies, da der Mensch selbst – da sind sich Breitinger und Gottsched einig – auf Nachahmung beruhe, weswegen Nachahmungen der Poesie wiederum durch Kraft auf das Gemüt wirken könnten: „[A]lle seine Handlungen [des Menschen, R. S.] sind nichts anders, als eine blosser Nachahmung, daher kömmt es auch, daß die Exempel eine so grosse Kraft auf das menschliche Gemüthe haben“ (CD I, S. 68), hält Breitinger fest.

Die gemütsprägende Kraft der Poesie, die sie durch das Ergötzen erhält und die in einer detaillierten Merkmalsfülle und lebendigen Deutlichkeit liegt, ist primär von der Schreibart abhängig, argumentiert Breitinger. Zwar räumt er ein, dass auf der Ebene der *inventio* der Grund des Ergötzens im *movere* und *docere* liege (vgl. CD I, S. 84–87). Doch um die „Wahl der Materie“ (CD I, S. 77–106) auch so umzusetzen, dass sich das Ergötzen einstelle, sei die *elocutio* notwendig, womit Breitinger vom ersten zum zweiten Teil wechselt: „Mancher sieht überhaupt dasjenige, was gethan werden sollte, und kan es dennoch

³⁷ Vgl. Nicola Gess: *Stauen. Eine Poetik*, Göttingen 2019, S. 45–50.

³⁸ Vgl. Giuriato [Anm. 18], S. 90–92.

³⁹ Vgl. Wankhammer [Anm. 35].

⁴⁰ Vgl. Giuriato [Anm. 18], S. 89–95.

nicht thun“, leitet er die „Fortsetzung Der Critischen Dichtkunst“ ein.⁴¹ Die Herausforderung des Tuns veranlasst Breitinger nicht direkt dazu, wie Gottsched Übungsanleitungen in der Art der Progymnasmatika aufzustellen. Die „Erwehlung eines geschickten Ausdruckes, das wesentliche Theil der poetischen Mahlerey“ (CD II, S. 9), betrachtet Breitinger vielmehr aus einer semiotischen Perspektive, wodurch das „Wesen der Wörter“ und damit die in ihnen liegende Kraft und der Nachdruck der Sprache analysierbar werde. Worte selbst denkt Breitinger erst einmal als materiale Dinge, als „Cörper“, denen zudem eine „Seele[]“, die Bedeutung, zukomme. Deshalb bestehe das Wesen der Worte „in ihrer Verbindung mit gewissen Begriffen, und ihr Unterschied beruhet auf der verschiedenen Bestimmung der Begriffe, mit welchen sie verbunden werden“ (CD II, S. 96). So nähert sich Breitinger der Schreibart, deren Kraft und Nachdruck einerseits in der Materialität der Zeichen, andererseits in der Art und Weise des Bedeutens der Zeichen liege.

In der Untersuchung der semiotisch generierten Kraft der Wörter widmet sich Breitinger zunächst der Frage, ob Wörter allein durch ihre Materialität eine ethopoetische Kraft haben: „Der beste Richter wird wohl das Ohr seyn“ (CD II, S. 14), hält er fest und führt weiter aus, dass einige Wörter akustisch schöner seien als andere. Ihre „musicalische Kraft“ stamme von der Zusammensetzung der einzelnen Buchstaben, vom Silbenmaß sowie von der Wortfügung (CD II, S. 22). Jedoch sieht Breitinger die engen Grenzen derjenigen Kraft und desjenigen Nachdrucks, die einzig in der Materialität liegen. Denn der „Wohlklang der Worte [ist] erst dann vor eine Schönheit zu halten, wenn er mit der Natur der Sachen und mit den Gedancken nicht streitet, wenn er vielmehr dieselben noch unterstützt“ (CD II, S. 23). Je größer die Übereinstimmung der Materialität des Wortes mit der von ihm bezeichneten Sache sei, desto mehr Nachdruck hätten die Wörter. So hält Breitinger beispielsweise fest, dass man „in dem Verse, *Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum*“⁴² aus Vergils „Aeneis“ „gar eigentlich den Hufschlag eines im Galoppe laufenden Pferdes“ vernehme (CD II, S. 25). Gewänne die „musicalische Kraft“ aber überhand und richte sich nicht mehr an der angestrebten Übereinstimmung mit dem Bezeichneten aus, verkomme sie zu einer pseudopotenten „Magische[n] Kraft“, die keine Auswirkung auf das Gemüt habe, was von einer schlechten Schreibart zeuge (CD II, S. 37).

Für eine gute Schreibart soll die Übereinstimmung aber nicht nur zwischen der Materialität und der Bedeutung, sondern auch in Hinsicht auf die Art des

⁴¹ Johann Jacob Breitinger: Fortsetzung Der Critischen Dichtkunst Worinnen die Poetische Mahlerey In Absicht auf den Ausdruck und die Farben abgehandelt wird, mit einer Vorrede von Johann Jacob Bodemer, Zürich, Leipzig 1740 (= CD II), S. 4.

⁴² Vgl. zum zitierten Vergil-Vers: „Aeneis“ VIII, 596: „Hufe stampfen im Takt des Galopps das lockere Erdreich.“ Publius Vergilius Maro: Aeneis. Lateinisch-deutsch, hg. und übers. v. Niklas Holzberg, Berlin, Boston 2015, S. 437.

Bedeutens bestehen, fordert Breitinger. Alle Wörter hätten eine „wesentliche[] Kraft[,] die Gedanken auszudrücken“ (CD II, S. 14), eine Kraft, die Breitinger höher gewichtet als die musikalische. Die Kraft der Bedeutung ergebe sich durch den „Gebrauch“ und sei bei einem Großteil der Wörter „willkürlich“ (CD II, S. 44). Einige Wörter hätten aber eine wesentlich größere Kraft als andere, nämlich diejenigen Wörter, bei denen „man die Kraft und den Umfang ihrer Bedeutung aus der Ableitung, Zusammensetzung, oder Aehnlichkeit, ziemlich genau bestimmen kan“. Dies gelte vornehmlich für die „figürliche[] Anwendung der Wörter“ (CD II, S. 48). Wenn Wörter uneigentlich verwendet werden, bedeuten sie etwas anderes als in ihrer eigentlichen Verwendung – und in diesem anders Bedeuten stellen sie die Art und Weise ihres Bedeutens mit aus, weswegen ihr Bedeuten nicht mehr ganz willkürlich sei. Eine solche „sinnreiche, verblühtme und hieroglyphische Schreibart“ erhöhe die Kraft und den Nachdruck der Sprache (CD II, S. 306), da in ihr das Vor-Augen-Stellen bereits das Prinzip des Bedeutens sei:

Man muß demnach diese verblühtme und figürliche Schreibart nicht anderst [sic] betrachten, als eine Art der ehemahls bey den Egyptern gewohnten hieroglyphischen Schreibart, da anstatt der Worte gewisse emblematische Bilder gebraucht wurden, die ähnlichen Eigenschaften in Dingen von einer andern Art zu bedeuten. (CD II, S. 313)

Uneigentlich gebrauchte Wörter steigern sowohl die Merkmalsfülle in der Bedeutung als auch die Evidenz des Bedeutens und damit die lebendige Deutlichkeit, so Breitinger, weswegen eine figürliche Schreibart eine kräftigere ethopetische Funktion habe.

Diese Kraftsteigerung durch Merkmalssteigerung und durch erhöhten Nachdruck qua erhöhter Evidenz gilt auch für den ersten Typus der uneigentlich verwendeten Wörter, der diejenigen umfasst, „die durch einen langen Gebrauch in einer Sprache so geläufig worden, daß man sie durchgehends für eigentliche Bedeutungen nimmt, weil man den Grund ihrer figürlichen Anwendung verlohren hat, oder aus der Acht setzet“ (CD II, S. 47). Diese habitualisierten Tropen bezeichnet Breitinger als Machtwörter (vgl. CD II, S. 42–90), die durch ihr indirektes Bedeuten eine Sache „in gantz verschiedenem Lichte vorstellen“ (CD II, S. 91). Richtig eingesetzt erhöhen die Machtwörter die Deutlichkeit in der Bezeichnung, weil habitualisierte Tropen neben ihrer Vielschichtigkeit eine erhöhte Differenzierung im Bezeichnen aufweisen und deshalb „einen weitläufigten und in allen Stücken genau ausgemachten Begriff bezeichnen“ und dadurch „viel gedencken lassen, und ein Ding mit besonderm Nachdruck zu verstehen geben“ (CD II, S. 50). Dank der Machtwörter sei es möglich, Dinge präziser und nach ihren Merkmalen angemessener und deshalb ausgemachter, d. h. evidenten zu bezeichnen, wodurch Kraft und Nachdruck erhöht werden.⁴³

⁴³ Siehe den Beitrag von Cornelia Zumbusch in diesem Band, S. 197–214.

Während die Machtwörter bereits zum Grundinventar der Sprache gehörten, bestehe der zweite Typus aus denjenigen Tropen, die nicht schon vorliegen, sondern durch ein Substitutionsverfahren aktiv gebildet werden müssen und deshalb Erkenntnisverfahren voraussetzen: Die Bildung von Tropen habe einerseits die Funktion, die Sprache dort zu bereichern, wo Worte fehlen. Um tropisch Neologismen zu bilden, seien Erkenntnisse von Ähnlichkeiten einzelner Phänomene notwendig, die es erlauben, eine Bezeichnung für Entitäten zu finden. Die Ähnlichkeit von körperlichem Festhalten und von gedanklichem Erfassen aller Merkmale eines Gegenstandes ermögliche es z. B., dem Begriff „Begriff“ einen Namen zu geben (vgl. CD II, S. 306–311). Andererseits komme dieser Art der figürlichen Schreibart eine höhere Kraft zu, „weil sie die Sachen nicht bloß durch willkürliche Zeichen, die mit den Bedeutungen nicht die geringste Verwandtschaft haben, zu verstehen giebt; sondern dieselben über das noch durch ähnliche Bilder so deutlich vor Augen mahlet, daß man sie nicht ohne Ergetzen unter einem so richtigen und durchscheinenden Bilde erkennen und entdecken muß“ (CD II, S. 315–316). Das als ähnlich Erkannte wird mit dargestellt und dadurch auch die Art des Bedeutens.

Weil die nicht-habitualisierten Tropen die Bedeutung gewissermaßen ausstellen und bildlich zeigen, haben sie eine besondere Evidenz, die nach Breitinger zu einem stärkeren Ergötzen führt (vgl. CD II, S. 316). Deshalb kommt ihnen mehr Kraft und Nachdruck zu, auf das menschliche Gemüt einzuwirken und es zu formen. Die Schreibart steuert in diesem Idealfall das Gemüt und kann sich bis hin zu einer „herzrührenden Schreibart“ steigern, die sich neben dem Gemüt insbesondere auch der Affekte bemächtigt, indem sie von der *enargeia* auf die *energeia* umschaltet (CD II, S. 352–398). Die Poesie, wie sie Breitinger in seinem Modell erfasst, kalkuliert also mit dem sinnlich erkennenden Menschen, indem sie durch das Ergötzen, das wiederum in der Kraft der Schreibart liegt, sein Empfinden und Denken prägt.

III. Baumgartens Ästhetik. Epistemologie des Stils

Die ethopoetische Funktion des Stils, wie sie im Kontext von Rhetorik und Poetik Anfang des 18. Jahrhunderts herausgearbeitet wird, mündet direkt in die neu aufkommende Disziplin der Ästhetik. Stil als Übung und Stil als Darstellungsverfahren innerhalb der Kunst, insbesondere der Poesie, denkt Alexander Gottlieb Baumgarten in seiner 1750 und 1758 erschienenen „*Aesthetica*“ in gegenseitiger Abhängigkeit. Daraus resultiert die Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis. Rhetorik und Poetik gliedern die Ästhetik, indem einerseits die Rhetorik Ordnungs- und Übungsmodelle liefert, andererseits die Poesie sowohl die Gesetze des sinnlichen Erkennens zur Darstellung bringt als auch

Argumentationsverfahren bereitstellt.⁴⁴ Durch die Verschaltung von Stil als rhetorischer Übung mit Stil als poetischem Darstellungsverfahren ist es Baumgarten möglich, die theoretische Grundlage der Ästhetik einzuführen.⁴⁵ Indem Baumgarten Stil als Übung des sinnlichen Erkennens und Stil als Instrumentarium zur Strukturanalyse der sinnlichen Erkenntnis kurzschließt, entfällt Stil als *terminus technicus*, wie Rüdiger Campe argumentiert: Übungen münden in sinnliche Erkenntnis, das Mittelglied des Stils wird durch Baumgartens methodologische Reflexionen obsolet. Wie ich im Folgenden ausführe, tritt an die Stelle des Stils als Übung der Charakter des „glücklichen Ästhetikers“ (*felix aestheticus*). Zudem analysiert Baumgarten die Darstellungsverfahren, in denen sich das ästhetische Ethos abzeichnet.

Die Rhetorik nutzt Baumgarten an zwei Systemstellen innerhalb der Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis. Ebenso wie Breitinger dient ihm die Rhetorik einerseits dazu, Erkennen und Darstellen zueinander in Beziehung zu setzen, andererseits nutzt er wie Gottsched das rhetorische Übungsprogramm, um den „glücklichen Ästhetiker“ zum schönen Erkennen anzuleiten. Als „erkenntnisleistende“ Struktur lässt sich die Rhetorik in Anschlag bringen, da in Baumgartens Erkenntnisssystem sowohl die ontologische Verfasstheit der Dinge, insofern sie sinnlich erkennbar sind, als auch das sinnliche Erkennen selbst den „rhetorischen Organisationsstrukturen“ entsprechen.⁴⁶ Da der Zweck beziehungsweise das Ziel der Ästhetik in der Vervollkommnung der sinnlichen Erkenntnis liegt,⁴⁷ erhält die Kunst die Aufgabe, die Aisthesis zu verbessern, indem in ihrer Darstellung die ontologische Verfasstheit der Dinge und sinnliche Erkenntnis aufeinander abgestimmt werden. Deshalb erschließt Baumgarten die sinnliche Erkenntnis dadurch, dass er Erkennen (*cognoscere*) und Darstellen (*proponere*) miteinander verschränkt: Nur was durch Darstellung wahrnehmbar ist, erlaubt ein sinnliches Erkennen der Sache. Frauke Berndt spricht von der generischen Ambiguität der sinnlichen Erkenntnis, da das Sinnliche „sowohl einen Modus des Denkens als auch einen Modus der Darstellung“ bezeichne.⁴⁸ Dieser Ambiguität unterlegt Baumgarten die *officia oratoris*, genauer gesagt die *inventio*,

⁴⁴ Vgl. Frauke Berndt: *Facing Poetry*. Alexander Gottlieb Baumgarten's Theory of Literature, Berlin, Boston 2020.

⁴⁵ Vgl. Campe [Anm. 4].

⁴⁶ Dagmar Mirbach: Alexander Gottlieb Baumgarten. „Gnoseologische Rhetorik“, in: Herders Rhetoriken im Kontext des 18. Jahrhunderts. Beiträge zur Konferenz der Internationalen Herder-Gesellschaft Schloss Beuggen nahe Basel 2012, hg. v. Ralf Simon, Heidelberg 2014, S. 93–111, hier: S. 96.

⁴⁷ Vgl. Alexander Gottlieb Baumgarten: *Ästhetik*. Lateinisch-deutsch, hg. v. Dagmar Mirbach, Hamburg 2007 (= Ae), S. 20 [§ 14]. Vgl. zudem Ralf Simon: *Rhetorik in konstitutionstheoretischer Funktion* (Leibniz, Baumgarten, Herder), in: Herders Rhetoriken im Kontext des 18. Jahrhunderts. Beiträge zur Konferenz der Internationalen Herder-Gesellschaft Schloss Beuggen nahe Basel 2012, hg. v. dems., Heidelberg 2014, S. 113–127.

⁴⁸ Berndt [Anm. 1], S. 34.

dispositio und die *elocutio*, die er auf die Heuristik, Methodologie und Semiotik spiegelt.⁴⁹

Für die Vervollkommnung der sinnlichen Erkenntnis hat die Übereinstimmung der „SCHÖNHEIT DER SACHEN UND DER GEDANKEN“ (*pulcritudo rerum et cogitationum = inventio*, Ae, S. 22 [§ 18]), der „SCHÖNHEIT DER ORDNUNG“ (*pulcritudo ordinis = dispositio*, Ae, S. 22 [§ 19]) sowie der „SCHÖNHEIT DER BEZEICHNUNG“ (*pulcritudo significationis = elocutio*, Ae, S. 22 [§ 20]) jeweils in sich selbst und untereinander gesteigert zu werden. Je mehr die Dinge, ihre Ordnung im Denken und ihre Bezeichnung in der Darstellung übereinstimmen, desto schöner ist die Erkenntnis. Diese Grundstruktur der sinnlichen Erkenntnis nach den *officia oratoris* unterteilt Baumgarten nach sechs rhetorischen Stilqualitäten, die jeglicher Erkenntnis zukommen:⁵⁰ „Der Reichtum, die Größe, die Wahrheit, die Klarheit, die Gewißheit und das Leben der Erkenntnis“ (Ae, S. 25 [§ 22]).⁵¹ Die Steigerung der einzelnen Stilcategory sowie der Übereinstimmung zwischen den Stilcategoryen erhöhe zugleich die Erkenntnis. Dies geht mit „einer Rhetorisierung der Erkenntnistheorie“ einher,⁵² einer Erkenntnistheorie, deren methodologische Legitimierung nicht einfach in Vernunftwahrheiten wurzelt, sondern in der Rhetorik als „Metasprache (deren Objektsprache der ‚Diskurs‘ ist), die im Abendland vom 5. Jahrhundert v. Chr. bis zum 19. Jahrhundert n. Chr. bestimmend war“.⁵³

Weil sich die Rhetorik nicht auf Wahrheitskriterien jenseits des Diskurses stützen kann, ist sie gesellschaftlich verankert. Roland Barthes macht auf die „rhetorischen Praktiken“ aufmerksam, die neben Wissenschaft und Technik (*ars*) zusätzlich Pädagogik, Ethik und Politik organisieren.⁵⁴ Deshalb taugte die Rhetorik als Metasprache für all diejenigen Erkenntnisse, die sich nicht durch reine Vernunft erfassen lassen. In diesem Modus verfährt auch Baumgarten, der die Rhetorik für eine zweite Systemstelle in seiner Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis nutzt: ihre Ausbildungspraktiken, insbesondere Stilübungen. Rhetorik als erkenntnisleitende Struktur und Rhetorik als Ausbildung sind aufeinander angewiesen, da die sinnliche Erkenntnis nicht anders als durch Übungen und sinnliche Erfahrungen in der Welt und der Gesellschaft zustande kommt.

⁴⁹ Vgl. Marie-Luise Linn: A. G. Baumgartens ‚Aesthetica‘ und die antike Rhetorik, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 41, 1967, H. 3, S. 424–443.

⁵⁰ Vgl. Wellbery [Anm. 2], S. 53. Zu der philosophischen Anknüpfung der Perfektionskategorien vgl. Alessandro Nannini: The Six Faces of Beauty. Baumgarten on the Perfections of Knowledge in the Context of the German Enlightenment, in: Archiv für Geschichte der Philosophie 102, 2020, H. 3, S. 477–512.

⁵¹ „Ubertas, magnitudo, veritas, claritas, certitudo et vita cognitionis“ (Ae, S. 24 [§ 22]).

⁵² Berndt [Anm. 1], S. 30.

⁵³ Roland Barthes: Die alte Rhetorik, in: Ders.: Das semiologische Abenteuer. Aus dem Franz. übers. v. Dieter Hornig, Frankfurt/Main 1988, S. 15–101, hier: S. 16.

⁵⁴ Ebd.

Deshalb widmet Baumgarten nach den Vorbemerkungen und der systematischen Bestimmung der Schönheit der Erkenntnis in der „Aesthetica“ beinahe 100 Paragraphen der Ausbildung zum „glücklichen Ästhetiker“.

Wie Campe bemerkt, liefern die Übungen, mit denen Baumgarten auf die Tradition der Progymnasmata zurückgreift, den „Schlüssel für das Verständnis oder sogar die Möglichkeit der Ästhetik“.⁵⁵ Denn um die sinnliche Erkenntnis zu vervollkommen, muss das Denken geübt werden. Darum hält Baumgarten zu seinen methodologischen Überlegungen abschließend fest, dass in einem ersten Schritt der Charakter des „glücklichen Ästhetikers“ verstanden werden müsse, um die schöne Erkenntnis zu analysieren:

Weil die Schönheit der Erkenntnis eine Wirkung des schön Denkenden ist und weder größer noch edler als dessen lebendige Kräfte, wollen wir vor allem anderen gewissermaßen die Entstehung und die Idee des schön Denkenden, den CHARAKTER DES GLÜCKLICHEN ÄSTHETIKERS, umreißen und eine Aufzählung dessen erstellen, was in einer Seele die näheren Gründe des schönen Erkennens sind.⁵⁶ (Ae, S. 27 [§ 27])

Um ein Verständnis der sinnlichen Erkenntnis zu erhalten, beobachtet Baumgarten die ethopoetische Funktion, die zu dem Charakter des schön Denkenden führt: Was für angeborene Voraussetzungen notwendig sind und wie die Fähigkeit, schön zu denken („habitus pulcre cogitandi“ Ae, S. 38 [§ 47]), – mit und ohne Anleitung – eingeübt werden kann, macht die anthropologische Grundlage der sinnlichen Erkenntnis aus (vgl. Ae, S. 26–92 [§ 28–93]). Oder wie Campe festhält: „Er formuliert eine Theorie der Übung, die nun eigentlich sein Wort zum Menschlichen des Stils sein wird.“⁵⁷

⁵⁵ Campe [Anm. 4], S. 28. Vgl. zudem Anne Pollok: An Exercise in Humanity. Baumgarten and Mendelssohn on the Importance of Aesthetic Training, in: Baumgarten's Aesthetics. Historical and Philosophical Perspectives, hg. v. J. Colin McQuillan, Lanham u. a. 2021, S. 193–211; Berndt [Anm. 44], S. 194–213; Christiane Frey: Zur ästhetischen Übung. Improvisiertes und Vorbewusstes bei A. G. Baumgarten, in: Schönes Denken. A. G. Baumgarten im Spannungsfeld zwischen Ästhetik, Logik und Ethik, hg. v. Andrea Allerkamp, Dagmar Mirbach, Hamburg 2016, S. 171–181; Gabriel Trop: Poetry as a Way of Life. Aesthetics and Askesis in the German Eighteenth Century, Evanston 2015; Christoph Menke: Die Disziplin der Ästhetik ist die Ästhetik der Disziplin. Baumgarten in der Perspektive Foucaults, in: Baumgarten-Studien. Zur Genealogie der Ästhetik, hg. v. Rüdiger Campe, Anselm Haverkamp, Christoph Menke, Berlin 2014, S. 233–247.

⁵⁶ „Pulcritudo cognitionis, § 14, quum sit effectus pulcre cogitantis huius viribus vivis nec maior, nec nobilior, M. §§ 331, 332, ante omnia delineemus aliquam genesin et ideam pulcre cogitaturi, CHARACTEREM FELICIS AESTHETICI, enumerationem eorum, quae in anima naturaliter pulcræ cognitionis causae propiores sunt“ (Ae, S. 26 [§ 27]). Dagmar Mirbach übersetzt „pulcræ cognitionis“ an dieser Stelle mit „des schönen Denkens“. Vgl. dagegen die Übersetzung von Hans Rudolf Schweizer in: Alexander Gottlieb Baumgarten: Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte aus der „Aesthetica“ (1750/58), 2. Aufl., Hamburg 1988, S. 17.

⁵⁷ Campe [Anm. 4], S. 28.

Damit die Schönheit der Erkenntnis zustande kommt, bedarf es neben dem durch Übungen erreichten schönen Denken auch der Lesbarkeit der schönen Erkenntnis, die darin besteht, dass das schöne Denken in Medien zur Darstellung gelangt. Deshalb analysiert Baumgarten in den folgenden 790 Paragrafen das Medium der sinnlichen Erkenntnis, dessen Darstellungsverfahren zur Vervollkommnung der sinnlichen Erkenntnis dienen sollen. Die Ordnungsstrukturen geben die sechs Stil Kategorien vor, anhand derer er beleuchtet, wie sinnliche Erkenntnis innerhalb der Kunst, insbesondere der Poesie vervollkommen werden kann. Einerseits setzt er dazu auf Poetiken, neben Breitinger insbesondere auf Horaz (vgl. Ae, S. 16 [§ 11]), aus dessen „Ars poetica“ (1. Jh. v.u.Z.) er ziemlich genau die Hälfte aller Verse direkt oder indirekt zitiert. Andererseits ist es die Literatur selbst, die durch Beispiele dort Anschauung stiftet, wo rein begriffliche Argumentationsverfahren nicht ausreichen. In der Konfrontation von Poesie als Trägerin von sinnlicher Erkenntnis mit den als Darstellungsstruktur verwendeten Stil Kategorien wird es ihm deshalb erst möglich, seine Ästhetik konsistent zum Abschluss zu bringen – „Facing Poetry“, wie Berndt Baumgartens Vorgehen betitelt.⁵⁸ Dadurch ist es möglich, die ethopoetischen Spuren in der Poesie zu lesen, die das Negativ vom Charakter des *felix aestheticus* ausmachen.⁵⁹ Das ästhetische Ethos (vgl. Ae, S. 168 [§ 192]) zeugt von den ethopoetischen Stilübungen, die nicht nur den Charakter einüben, sondern sich auch in den medialen Produkten niederschlagen. Hier schließt sich der Zirkel, der die ethopoetische Funktion des Stils bestimmt: Stilübungen trainieren den Charakter, der sich im Stil der Texte niederschlägt und als ästhetisches Ethos den Charakter widerspiegelt.

IV. Fazit

Über Übungs- und Darstellungspraktiken organisiert der Stil um 1750 menschliches Empfinden und Denken. Davon ausgehend ließe sich die kulturelle und soziale Funktion der Stil Kategorie beleuchten, wie sie sich bereits in der Mitte des 18. Jahrhunderts abzeichnet. Geht man mit Anselm Haverkamp davon aus, dass Baumgartens „Aesthetica“ die „Begründung der Kulturwissenschaften“ verantwortet,⁶⁰ könnte es sich als gewinnbringend erweisen, den Nexus von Stil und Kultur⁶¹ in Rhetorik, Poetik und Ästhetik der hier behandelten Autoren zu untersuchen. Ausblickend möchte ich die Hypothese formulieren, dass Stil als

⁵⁸ Vgl. Berndt [Anm. 44].

⁵⁹ Vgl. ebd., S. 194–213.

⁶⁰ Vgl. Anselm Haverkamp: Wie die Morgenröthe zwischen Nacht und Tag. Alexander Gottlieb Baumgarten und die Begründung der Kulturwissenschaften in Frankfurt an der Oder, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 76, 2002, H. 1, S. 3–26.

⁶¹ Vgl. Angelika Linke: Stil und Kultur, in: Rhetorik und Stilistik. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung, Bd. 2, hg. v. Ulla Fix, Andreas Gardt, Joachim Knappe, Berlin, New York 2009, S. 1131–1144.

„ein Wahrnehmungsmodus, eine so oder anders sensibilisierte und sozialisierte Empfänglichkeit“, wie Eva Geulen für die Gegenwart festhält,⁶² bereits in den Stildiskursen des 18. Jahrhunderts vorliegt.

⁶² Eva Geulen: Was Stil sagt, in: ZfL Blog vom 01.02.2019, https://www.zflprojekte.de/zfl-blog/2019/02/01/eva-geulen-was-stil-sagt/#_cdn7 (zuletzt 12.09.2022).

HUGH BLAIRS STILKONZEPT ZWISCHEN TRADITION UND INNOVATION

Dietmar Till, Tübingen

Abstract:

Hugh Blairs umfangreiche „Lectures on Rhetoric and Belles Lettres“ sind eines der erfolgreichsten Werke der englischsprachigen Rhetoriktradition. Der Stilbegriff bildet das Zentrum von Blairs Ästhetikkonzept. Blair greift einerseits auf die rhetorische Tradition zurück, bezieht sich andererseits aber auch auf wahrnehmungstheoretische Überlegungen aus der zeitgenössischen empiristischen Psychologie. Neben den ästhetischen Qualitäten des Stils rücken dabei Fragen der Verständnissicherung durch stilistische Klarheit in den Fokus. Blairs „Lectures“ greifen damit über das Feld der Ästhetik entscheidend hinaus.

Hugh Blair's extensive "Lectures on Rhetoric and Belles Lettres" is one of the most successful works in the rhetorical tradition in the English-speaking world. The concept of style is at the centre of Blair's concept of aesthetics. On the one hand, Blair draws on the rhetorical tradition, but on the other hand he also refers to elements of perception theory from contemporary empiricist psychology. In addition to the aesthetic qualities of style, he focuses on questions of ensuring comprehension through stylistic clarity. Blair's "Lectures" thus reach significantly beyond the field of aesthetics.

Hugh Blairs „Lectures on Rhetoric and Belles Lettres“, erstmals 1783 in drei Bänden erschienen, sind eines der einflussreichsten literatur- und rhetoriktheoretischen Werke des 18. Jahrhunderts. Die insgesamt 47 Vorlesungen, die Blair nach seiner aktiven Zeit als Professor für „Rhetoric and Belles Lettres“ an der Universität Edinburgh zum Druck beförderte, erschienen in zahlreichen Auflagen und Ausgaben. Sie waren ein globaler Bestseller: Allein in Großbritannien erschienen 46 Editionen, in den USA sogar 56 Ausgaben. 61 Ausgaben von Übersetzungen in andere Sprachen sind belegt, davon sieben Übersetzungen ins Französische und drei in die deutsche Sprache. Vor allem den *composition*-Unterricht (also die von der Rhetorik geprägte Aufsatzlehre) in den USA hat das Werk stark geprägt, nicht zuletzt durch die zahlreichen gekürzten und didaktisch aufbereiteten Fassungen, die bis ins 20. Jahrhundert hinein publiziert und verwendet wurden.¹ Kurzum: Blairs „Lectures“ waren über 130 Jahre ein Standardlehrbuch im Rhetorikunterricht.

¹ Vgl. Stephen L. Carr: The Circulation of Blair's Lectures, in: *Rhetoric Society Quarterly* 32, 2002, H. 4, S. 75–95; Jerry Tarver: Abridged Editions of Blair's Lectures on Rhetoric and Belles Lettres in America. What Nineteenth-century College Students Really Learned About Blair on Rhetoric, in: *Bibliothek. A Scottish Journal of Bibliography and Allied Topics* 21, 1996, S. 55–68; Don Abbott: Blair „Abroad“: The European Reception of the Lectures on Rhetoric and Belles Lettres, in: *Scottish Rhetoric and Influences*, hg. v. Lynée Lewis Gaillet, Mahwah 1998, S. 67–77.

Betrachtet man Blairs Stellung zur Tradition der Rhetorik, lassen sich bei allem Traditionalismus doch zwei wichtige Verschiebungen identifizieren: Blair integriert die Rhetorik erstens in eine umfassendere Konzeption einer literarischen Ästhetik – darauf weist der im Titel nachgestellte französische Begriff der *belles lettres* hin. Zwar enthalten die „Lectures“ Ausführungen zur Rhetorik als Kunstlehre der monologischen Rede (und zwar mit Schwerpunkt auf der Predigt, nicht auf der weltlichen Rede, die marginalisiert ist), im Zentrum des Werkes stehen aber, schon rein quantitativ, Gattungen der ‚schönen‘ Literatur, Genres der Historiografie und vor allem auch der Philosophie, schließlich dialogische Textsorten und der Brief. Weder bedeutet das Wort *rhetoric* im Titel des Werkes also dasjenige, was die klassische Tradition darunter verstand, nämlich Reden, noch deckt sich der Begriff *belles lettres* mit unserem heutigen Verständnis von ‚schöner‘ Literatur. Blairs Begriff ‚schöner‘ Literatur basiert auf einem weiter gefassten Konzept, das bewusst auch pragmatische Textsorten einbezieht.

Einen Schwerpunkt der „Lectures“ bilden exemplarische Stilanalysen von Werken der englischsprachigen philosophischen und auch theologischen Prosa des 17. und frühen 18. Jahrhunderts, also (was zunächst überrascht) nicht aus Blairs eigener akademischer Wirkungszeit. Sein bemerkenswert schmaler Kanon besteht im Wesentlichen aus fünf Autoren: John Tillotson (1630–1694), Erzbischof von Canterbury, dem Diplomaten Sir William Temple (1628–1699), Jonathan Swift (1667–1745), dem dritten Earl of Shaftesbury (1671–1713) und Joseph Addison (1672–1719). Die ‚schöne‘ Literatur ist durch John Milton (1608–1674) vertreten, dessen Epos „Paradise Lost“ an vielen Stellen der „Lectures“ als Muster und Analysegegenstand herangezogen wird, daneben finden der differenziert bewertete Shakespeare und die Dichtungen des ‚Ossian‘ Berücksichtigung, für dessen Echtheit Blair ebenso vehement wie vergeblich plädiert hat.² Insgesamt dominiert in diesem Kanon das essayistisch-expositorische Schreiben, während die ‚schöne‘ Literatur nachgeordnete Bedeutung hat. Blairs Stilkonzept bezieht sich also nicht nur auf die ‚schöne‘ Literatur im heutigen Verständnis.

Zweitens (und dies fällt mit der schon genannten Marginalisierung der Rede zusammen) steht in Blairs „Lectures“ nicht mehr die mündliche Beredsamkeit im Zentrum, sondern die Ausbildung der Studenten im Verfassen schriftlicher Texte. Zwar widmet er die 33. Vorlesung ganz dem Thema ‚Vortrag‘, das konzeptuelle Zentrum seiner „Lectures“ bildet aber ein von der Schriftlichkeit geprägtes Stilkonzept, das in erster Linie an Prosatextsorten entwickelt wird. Darunter finden sich als *exempla* des guten Stils auch Passagen aus Presstexten,

² Vgl. Wolf Gerhard Schmidt: ‚Homer des Nordens‘ und ‚Mutter der Romantik‘. James Macphersons Ossian und seine Rezeption in der deutschsprachigen Literatur, Bd. 1: James Macphersons Ossian, zeitgenössische Diskurse und die Frühphase der deutschen Rezeption, Berlin, New York 2003, S. 175–206.

etwa aus den Moralischen Wochenschriften („Moral Weeklies“) des 18. Jahrhunderts.

Im Folgenden möchte ich die zentralen Kategorien von Blairs Stilkonzept vorstellen. Meine These ist, dass Blairs Ansatz missverstanden wird, wenn man ihn nur als eine Fortsetzung der klassischen Rhetoriktradition interpretiert. Charakteristisch ist vielmehr die Mischung aus traditionellen und neuen Elementen. Blair geht dabei vom Lesen als psychologischem Prozess der Konstitution von Bedeutung und von Schönheit als zentraler ästhetischer Qualität aus. Weitaus stärker als in den klassischen Lehrbüchern der Rhetorik werden dabei die bedeutungskonstituierenden Textstrategien, die auf den Prinzipien stilistischer Klarheit (*perspicuity*) beruhen, behandelt. In der Analyse philosophischer Prosa, die in den „Lectures“ großen Raum einnimmt, ist sie eine zentrale Analyse-kategorie und Norm guten Stils.

I. Die Funktion der Kunst

Blairs „Lectures“ verfolgen ein Programm, das in einem komplexen Verhältnis zur klassischen Tradition der Rhetorik steht. Unter ‚klassisch‘ soll dabei die Tradition der Lehrbuchliteratur seit den Anfängen der Rhetorik in der Sophistik verstanden werden. Auf ihr basiert die eminente Bedeutung der Rhetorik als Bildungsmacht in Europa. Möchte man eine erste Einordnung wagen, so kann man sagen, dass Blairs Ästhetikkonzept ältere wie neuere Aspekte umfasst. Darauf deutet die bereits genannte Integration der Rhetorik in die Ästhetik und die Konzentration auf die Schriftlichkeit hin. Zudem ist der weitergehende ideen- und philosophiegeschichtliche Kontext einzubeziehen. Blair steht als Inhaber einer Rhetorik-Professur natürlich in der Tradition der klassischen Rhetorik, er ist aber zugleich ein zentraler Vertreter der schottischen Aufklärung. Er verkörpert damit in seiner Person den Traditionalismus der rhetorischen Tradition und den Fortschrittsglauben der Aufklärung zugleich. Die empiristische Philosophie des schottischen Aufklärungsphilosophen David Hume und die seiner Nachfolger wie Adam Smith, dessen Vorlesungen Blair gehört hat und mit dem er befreundet war, prägt an vielen Stellen auch Blairs ästhetiktheoretischen Ansatz, der ganz von Fragen der Wahrnehmung und Wirkung aus perspektiviert wird.³

Die Beschäftigung mit Rhetorik und den schönen Künsten sei, so Blair, augenfälliges Zeichen einer voranschreitenden, positiv gewerteten kulturellen Entwicklung von „polished nations“⁴ in Europa. Das Studium der Rhetorik

³ Vgl. Vincent M. Bevilacqua: Philosophical Assumptions Underlying Hugh Blair's „Lectures on Rhetoric and Belles Lettres“, in: *Western Speech* 31, 1967, S. 150–164; Heather Blain Vorhies: Ordering the Mind: Reading Style in Hugh Blair, in: *Rhetoric Review* 38, 2019, S. 245–257.

⁴ Hugh Blair: *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, hg. v. Linda Ferreira-Buckley, S. Michael Halloran, Carbondale 2005, S. 3.

und vor allem der schönen Künste sei zugleich Motor und Ausdruck dieser Entwicklung. Blair leitet aus dieser Diagnose kulturellen Fortschritts eine geradezu zivilisatorische Bedeutung des Studiums der Rhetorik und der schönen Künste ab. Rhetorik, Kunst und Literatur seien untrennbar verbunden mit dem „improvement of our intellectual powers“. Wer sich mit dem Studium der *composition* beschäftige, so Blair, kultiviere die Vernunft: „[T]rue rhetoric and sound logic are very nearly allied.“⁵ Ästhetik wird hier also heteronom gedacht. Die Funktion des Ästhetischen besteht nicht in der wirkungsvollen Vermittlung abstrakter Normen und Werte (Modell des *prodesse/delectare*), sondern wird vom Vollzug her konzeptualisiert: Durch die Tätigkeit des Hervorbringens ‚schöner‘ Texte wird die Vernunft des Menschen trainiert und zu größerer Vollkommenheit geführt. Diese Kultivierung der Vernunft, welche die Beschäftigung mit Fragen und Objekten der Ästhetik leistet, hat vor der Logik den spezifischen Vorzug der Leichtigkeit. Die ‚schöne‘ Literatur trainiert das Denken ohne zu ermüden und vermittelt Wissen ohne Anstrengung. Daneben besteht ihre Funktion auch in einer Art Kompensationsleistung, hinter der das alte Gegensatzpaar von *negotium* und *otium* steht, das Blair dialektisch wendet: Der Mensch könne nicht immer seinen Geschäften nachgehen, sondern brauche auch das Vergnügen, das gerade die Kunst ihm gebe – und umgekehrt: „The pleasures of taste refresh the mind after the toils of the intellect, and the labours of abstract study“.⁶

Neben diese anthropologische Bestimmung der Funktion von Ästhetik treten bei Blair eine gesellschaftliche und eine ethische. Er bezieht sich dabei auf Theorien des *moral sense*, wie sie in der schottischen Aufklärung gängig waren.⁷ Sozial wirkt die Kunst laut Blair, weil sie den Rezipienten einen „public spirit“⁸ vermittele, also kollektive Werte – etwa die „love of glory“⁹ – anschaulich und damit erlebbar mache. Hier schließt an die gesellschaftlichen Werte nahtlos die moralische Dimension an: Die Übung des Geschmacks ist per se immer schon moralisch und reinigend, und eine moralische Disposition ist zugleich Voraussetzung für die adäquate Rezeption von Kunst – vor allem dort, wo es um das Sublime als höchste Form ästhetischen Genusses geht.¹⁰ Die Qualität des Erhabenen bildet insgesamt den Fluchtpunkt von Blairs Überlegungen; ihm widmet er eine ganze Vorlesung (Vorlesung 4). Hervorragende Vertreter des *sublime in composition* sind Blair zufolge Homer, Shakespeare, Ossian, Milton und andere.

⁵ Ebd., S. 5.

⁶ Ebd., S. 8.

⁷ Vgl. Wolfgang H. Schrader: Ethik und Anthropologie in der englischen Aufklärung, Hamburg 1984.

⁸ Blair [Anm. 4], S. 8–9.

⁹ Ebd., S. 9.

¹⁰ Vgl. ebd.

II. Style

Überlegungen zum Stil nehmen in Blairs „Lectures“, in denen es insgesamt stärker um Aspekte der Form als um Inhalte geht, schon darum eine zentrale Rolle ein, weil Blair von der Textualität und dem Leistungsvermögen von Texten her denkt. Das zeigt der Aufbau des Werkes. Nach einer Diskussion der Grundkategorien *taste*, *genius*, *sublimity* und *beauty* in den Vorlesungen 2 bis 5 geht es um die Geschichte und Struktur der englischen Sprache (Vorlesungen 6–9). Die darauffolgenden zehn Vorlesungen (10–19) beschäftigen sich mit Begriffen und Konzepten des Stils, daran schließt sich ein intensives *close reading* an, in dem Passagen aus Texten von Addison und Swift Satz für Satz untersucht und kommentiert werden. Insgesamt 15 Vorlesungen von 47 sind damit dem Thema ‚Stil‘ gewidmet. Die Betonung der Formaspekte zeigt, wie stark Blair hier in der Tradition der klassischen Rhetorik steht.

In den Kapiteln zum Stil zeigen sich allerdings interessante Neuansätze, die über die Tradition hinausführen. Dabei muss zunächst gesagt werden, dass sich das Wort ‚Stil‘ als *stilus* (zunächst Schreibgriffel, dann metonymisch Schreibart) zwar im Lateinischen (etwa beim jüngeren Plinius¹¹) nachweisen lässt, aber eigentlich nicht zum Begriffsinventar der antiken Rhetorik gehört. Der Begriff für die ‚Vertextung‘ (das Textherstellen) der in der Produktionsphase der *inventio* gefundenen und in der *dispositio* angeordneten Argumente ist *elocutio* (beziehungsweise *lexis* im Griechischen). Unter diese rhetoriktheoretische Systemstelle fassen die Autoren von Lehrbüchern regelmäßig die Normen der Sprachrichtigkeit (*Latinitas*), der Klarheit (*perspicuitas*) und des Schmucks (*ornatus*). Oberstes Regulativ ist stets die Angemessenheit im Verhältnis zu Publikum und Thema (*aptum*). Grundlegendes Organisationsprinzip aller stilistischen Normen ist die Dualität von *virtutes* und *vitia dicendi*, also den Vorzügen (oder wörtlich: Tugenden) und den Fehlern des Ausdrucks.

In Blairs „Lectures“ kommt der Begriff der *elocutio* nicht vor, wohl aber prägt das System von Tugenden und Fehlern sein Stilkonzept. Gewährsmänner seiner Theorie sind vor allem Cicero mit seinen späten Schriften „Brutus“ und „Orator“ sowie besonders Quintilians „Institutio oratoria“, von dem Blair schreibt: „[O]f all the Antient Writers on the subject of oratory, the most instructive, and most usefull, is Quintilian.“¹² In weitaus geringerem Ausmaß bezieht er sich auf die in der römischen Tradition der gerichtlichen Beredsamkeit gewidmeten Lehrbücher, etwa des Auctor ad Herennium und das Jugendwerk „De inventione“ des Cicero. Daneben treten – seltener – griechische Literaturkritiker, vor

¹¹ Vgl. Bernhard Sowinski: Stil, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hg. v. Gert Ueding, Bd. 8, Tübingen 2008, Sp. 1393–1419, hier: Sp. 1393.

¹² Blair [Anm. 4], S. 389; vgl. S. Michael Halloran: Hugh Blair’s Use of Quintilian and the Transformation of Rhetoric in the 18th Century, in: Rhetoric and Pedagogy. Its History, Philosophy, and Practice. Essays in Honor of James J. Murphy, hg. v. Winifred Bryan Horner, Michael Leff, Mahwah 1995, S. 183–195.

allem Pseudo-Longin mit seiner Schrift über das Erhabene. Unter den Zeitgenossen des frühen 18. Jahrhunderts ragt Addison mit den „Pleasures of the Imagination“ heraus, eher beiläufig genannt werden mit Jean-Baptiste Dubos und Jean-François Marmontel auch Theoretiker aus Frankreich. Charles Batteux, der andere große internationale Erfolgsautor auf dem ästhetiktheoretischen Buchmarkt im Europa des 18. Jahrhunderts, fehlt dagegen bei Blair – augenscheinlich, weil er auf der britischen Insel eine weitaus geringere Rolle spielte als im kontinentalen Europa.

An die Stelle der vier *virtutes dicendi* der klassischen Rhetorik tritt bei Blair ein dichotomisches System aus zwei Hauptprinzipien des guten Stils: *perspicuity* und *ornament*.¹³ Das ist eine deutliche Verschiebung gegenüber der Tradition vor allem der frühneuzeitlichen Lehrbücher, die der *ornatus*-Lehre stets breiten Raum zugestanden hatten, während man sich im Falle der *perspicuitas* meist mit kurzen Definitionen begnügt hat. Dahinter steht Blairs von der Wahrnehmung (wir würden heute vielleicht sagen: kognitiven Text-Prozessierung) herkommender Ansatz: Die Klarheit der Darstellung ist demnach eine unumgängliche Voraussetzung dafür, dass sich Vergnügen beim Lesen einstellen kann. Wenn wir uns beim Lesen sehr anstrengen und einen Satz sogar ein zweites Mal lesen müssen, um den Text zu verstehen, so Blair, werde die Freude am Lesen nicht lange bestehen.¹⁴ Daraus leitet sich auch das für Blair zentrale Natürlichkeitspostulat ab, das im Falle der Satzkonstruktion in folgender Weise begründet wird: „The fundamental rule of the construction of Sentences [...] undoubtedly is to communicate in the clearest and most natural order, the ideas which we mean to transfuse into the mind of others.“¹⁵ Die Ordnung des Stils hat also eine kognitive Grundlage.

III. Ornament

Die Lehre vom Redeschmuck, vom *ornatus*, wird in den „Lectures“ vergleichsweise knapp und selektiv behandelt. Dahinter steht ein für Blairs Ästhetikkonzept zentrales Natürlichkeitspostulat. Figuren sind zwar Abweichungen, Deviationen, von einer einfachen Ausdrucksweise (ähnlich wie Quintilian die Figuren als Körper-Haltungen bestimmt hatte), aber diese seien nicht kalkuliert und künstlich, sondern im Gegenteil „most natural“; Figuren als Affektausdruck seien die „most common method of uttering our sentiments“.¹⁶ Das wiederum ist eine klare Abweichung von Quintilian, der die Figuren stets als

¹³ Blair [Anm. 4], S. 99.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 100.

¹⁵ Ebd., S. 130.

¹⁶ Behandelt werden Metapher (15. Vorlesung), Hyperbole, Personification, Apostrophe (16. Vorlesung) sowie Comparison, Antithesis, Interrogation, Exclamation (17. Vorlesung).

strategisch konstruiert aufgefasst hatte.¹⁷ Blair kritisiert hier die (wie Roland Barthes einmal gesagt hat) „Einteilungswut“¹⁸ der Rhetoriker, die zahllosen Termini und Listen mit Tropen und rhetorischen Figuren, wie sie sich vor allem in frühneuzeitlichen Schulrhetoriken finden.¹⁹

Blair zufolge ist die Grundunterscheidung von Ausdrucksfigur (*figura verborum*) und Gedankenfigur (*figura sententiarum*) in der Praxis der Textproduktion wenig hilfreich. Dafür liefert er zwei Argumente. Das erste ist topisch und findet sich bereits bei Quintilian: Um Figuren zu produzieren, müsse man deren Namen nicht kennen. Das zweite ist interessanter, weil hier Pseudo-Longins Erhabenheitskonzept und die in der frühen Neuzeit virulente Idee eines erhabenen christlichen Stils ins Spiel kommt: Die Schönheit eines Textes hängt Blair zufolge nicht an der Präsenz von Tropen und Figuren. Diese Vorstellung der Identifikation von Redeschmuck und Ästhetik sei ein Irrweg der Rhetorikgeschichte, und die Lehrbücher mit ihren Listen und Systemen der Stilmittel hätten fälschlicherweise die Ansicht befördert, dass die Schönheit eines Textes auf dem Vorhandensein von Tropen und Figuren beruhe. Diese Fixierung auf den Redeschmuck führe aber von der Natürlichkeit weg, hin zur Affektation. Und hier kommt Pseudo-Longin ins Spiel. Blair schreibt, nachdem er eine Stelle aus Vergils Epos „Aeneis“ (X,781) zitiert hat:

A single stroke, drawn by the very pencil of Nature, is worth a thousand Figures. In the same manner, the simple style of the bible: ‚He spoke, and it was done, he commanded, and it stood fast.‘ – ‚God said, Let there be light; and there was light.‘²⁰

Das erste Zitat stammt aus Psalm 33, das zweite ist das berühmte *fiat-lux*-Zitat aus der biblischen Genesis (1,3), das sich in Pseudo-Longins „Peri hypsus“ an prominenter Stelle findet (*Peri hypsus* 9,9).²¹ Blair folgert: „The fact is, that the strong pathetic, and the pure sublime, not only have little dependance on Figures of Speech, but, generally, reject them.“²² Die Idee, dass sich das Pathos und damit die Emotionalität gerade nicht im hohen Stil des *genus grande* artikulierten, sondern im Gegenteil im einfachen Stil des *genus humile*, ist ein seit Boileau in der ästhetiktheoretischen Diskussion häufig vorgebrachtes Argument.²³

¹⁷ Vgl. Dietmar Till: Exclamatio, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hg. v. Gert Ueding, Bd. 3, Tübingen 1996, Sp. 48–52.

¹⁸ Roland Barthes: Die alte Rhetorik, in: Ders.: Das semiologische Abenteuer. Aus dem Franz. übers. v. Dieter Hornig, Frankfurt/Main 1988, S. 15–101, hier: S. 86.

¹⁹ Vgl. z.B. die Zusammenstellung in Lee Ann Sonnino: A Handbook to Sixteenth-Century Rhetoric, London 1968.

²⁰ Blair [Anm. 4], S. 147.

²¹ Vgl. insgesamt Dietmar Till: Das doppelte Erhabene. Geschichte einer Argumentationsfigur von der Antike bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts, Tübingen 2006.

²² Blair [Anm. 4], S. 148.

²³ Till [Anm. 21].

Das Kapitel über die *perspicuity* ist der theoretische Kern von Blairs „Lectures“, und auch in den stilistischen Analysen nimmt Blair stärker Bezug auf die Kategorien aus dem *perspicuity*-Kapitel als auf die aus dem Kapitel über *ornament*. Grund ist, dass zwischen *perspicuity* und *ornament* (beziehungsweise den Figuren) ein fundamentaler Unterschied besteht in der Frage der Lehr- und Lernbarkeit, also, rhetorisch gesprochen, im Verhältnis zu *ars* und *natura*. Der figurale Ausdruck ist, da er eine sprachliche Form des Affektausdrucks darstellt, primär Sache der *natura*, während sich Klarheit – nicht zuletzt durch die Nähe zur Grammatik – deutlich stärker als regelhaft beschreiben lässt. Blair selbst sagt am Schluss der zwölften Vorlesung über die ‚Stärke‘ (*strength*) von Sätzen: Es sei ein Thema „which, by its nature, can be rendered more didactic, and subjected to precise rule, than many other subjects of criticism“.²⁴

Hinzu kommt, dass zwischen der Klarheit des Ausdrucks und der Figuralität eines Textes auch eine Hierarchie besteht: Klarheit des Ausdrucks ist vor dem Hintergrund von Blairs wahrnehmungstheoretischen Grundlagen die unbedingte Voraussetzung dafür, dass ein Text oder eine Rede überhaupt ‚wirken‘ kann. Die Figuren als Zentrum der Rhetorik (jedenfalls in ihrer frühneuzeitlichen Version) werden damit gleichsam dezentriert. Die damit verbundene Zurücksetzung der Rhetorik als *ars* wird vor dem Hintergrund von Blairs Systematik der allgemeinen Aspekte des Stils klarer: Blair greift auf den *stilus humilis*, den niederen Stil zurück, der zum Paradigma guten Stils überhaupt wird. *Simplicity* des Stils ist für Blair „of great importance“,²⁵ denn der einfache Ausdruck sei eben der „Natural Style“, dessen Gegenbegriff derjenige der vitiösen „Affectation“ ist.²⁶ Die Dichotomie von Natürlichkeit und fehlerhafter Affectation, die Blair bereits in den Figurenkapiteln betont hatte, kehrt hier also wieder. Sie wird an dieser Stelle der „Lectures“ allerdings nicht vom Konzept des Erhabenen her verstanden, sondern von der Simplizität des Stiles; doch sind dies schlussendlich lediglich zwei Seiten derselben Medaille.

Blair unterscheidet im Folgenden vier Typen von *simplicity*. Zunächst nennt er Einfachheit der *composition* (im Sinne der Einfachheit des Plots eines Epos) und Einfachheit der Gedanken (im Sinne des Themas eines Textes oder einer Rede). Für die Frage nach Blairs Stilkonzept sind besonders die Unterteilungen drei und vier relevant. Die dritte Version von Einfachheit bestimmt Blair im Sinne der rhetorischen Dreistillehre als ‚einfachen Stil‘. Das vitiöse Gegenkonzept dazu ist „too much ornament, or pomp of language“.²⁷ In der vierten Version geht es dann nicht um den Grad der Geschmücktheit, sondern um die „easy and natural manner in which our language expresses our thoughts“;²⁸

²⁴ Blair [Ann. 4], S. 130.

²⁵ Ebd., S. 208.

²⁶ Ebd.

²⁷ Ebd., S. 209.

²⁸ Ebd.

wieder steht dahinter letztlich die Frage, wie kognitive Verarbeitungsprozesse funktionieren und wie sie sich textuell optimal ausgestalten lassen – hier nur nicht von der Seite der Rezeption, sondern der der Produktion aus konzeptualisiert. Dieses Konzept von *simplicity* hat als Kern nicht, wie im dritten Fall, die ‚Einfachheit‘ (*plainness*) des Ausdrucks, sondern ist im Gegenteil „compatible with the highest ornament. Homer, for instance, possesses this Simplicity in the highest perfection; and yet no writer has more Ornament and Beauty“.²⁹ Es geht hier also nicht um Einfachheit als Texteigenschaft, sondern produktionsbezogen einmal mehr die *affectedness*, die „appearance of labour about style“,³⁰ also die Mühe des Textverfassens, wie sie sich im Stil notwendig repräsentiert. Gerade Einfachheit sei eine „distinguishing excellence in writing“,³¹ nicht zuletzt, weil sie das Innere eines Menschen dadurch auf natürliche Weise textuell repräsentiert. Einen Autor zu lesen, der auf diese Weise natürlich schreibt, sei wie ein vertrautes Gespräch zu führen – hier löst also das Modell der zwanglosen privaten Konversation dasjenige der öffentlichen Rede und damit das rhetorische Modell von *ars* und *imitatio* ab. Kunstlosigkeit ist gewissermaßen höchste ästhetische Kunstfertigkeit – eine Konzeption, die jenseits des Modells der rhetorischen Kunstlehre zu verorten ist.

Diese Form der Simplizität bezeichnet Blair mit dem französischen Terminus der *naïveté*,³² den er von dem französischen Literaturtheoretiker und Autor Marmontel übernimmt, von dem die einschlägigen Artikel in der „Encyclopédie“ stammen.³³ In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wird der Begriff zu einer Leitvokabel des ästhetischen Diskurses; das ist er bei Blair noch nicht. Allerdings deutet Blair Marmontel im Sinne seines Ideals der Einfachheit leicht um:³⁴ Bei Marmontel ist die Naivität nicht unbedingt ein positiv besetzter Begriff, insofern Naivität mangelndes Vermögen zur *dissimulatio artis* und mangelnde Zurückhaltung beim Ausdruck der Gefühle bedeutet.³⁵ Das sind letztlich Elemente einer (älteren) höfischen Ästhetik, bei der dasjenige, was bei Blair zum ästhetischen Ideal wird, nämlich das unverstellte Lesen-Können des Gegenübers (was auch das Lesen im Text als Ausdruck von Persönlichkeit und Individualität sein kann), fehlende Selbstkontrolle bedeutete. Bei Blair ist diese negative Bedeutung der Naivität zwar noch präsent, aber deutlich ins Positive umgedeutet. Der Fabeldichter Jean de La Fontaine und vor allem die antiken

²⁹ Ebd.

³⁰ Ebd.

³¹ Ebd.

³² Vgl. Claudia Henn[-Schmolders]: *Simplizität, Naivität, Einfalt. Studien zur ästhetischen Terminologie in Frankreich und Deutschland, 1674–1771*, Zürich 1974.

³³ Vgl. hierzu Peter-Eckhard Knabe: *Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich von der Spätklassik bis zum Ende der Aufklärung*, Düsseldorf 1972.

³⁴ Blair [Anm. 4], S. 210.

³⁵ Vgl. zu Marmontel auch den Beitrag von Valérie Leyh in diesem Band, S. 125–141.

Autoren, die ‚natürliche Genies‘ gewesen seien, sind für Blair Exempel dieser neuen Art von *naïveté*.³⁶

IV. Perspicuity

Damit noch einmal zur Kategorie der *perspicuity*, die bei Blair so ausführlich behandelt wird. Ihre Behandlung ist unterteilt nach dem klassischen Schema Einzelwort (*in verbis singulis*) und Wortverbindung beziehungsweise Satz (*in verbis coniunctis*).

Wie gezeigt, ist Verständlichkeit durch Klarheit des Ausdrucks eines der zentralen Elemente von Blairs Stilprogramm. Klares Denken ist laut seiner Überzeugung Voraussetzung für den klaren Ausdruck, der wiederum „a degree of positive beauty“³⁷ darstelle; zwischen beiden herrscht bei Blair ein Entsprechungsverhältnis. Reinheit (*purity*), also der sprachliche Purismus im Englischen, Eigentlichkeit (*propriety*) im Ausdruck, und vor allem die sprachliche Präzision (*precision*), der adäquate Ausdruck einer Idee, ihre, wie Blair sagt, „exact copy“,³⁸ sind die zentralen Aspekte auf Ebene des Einzelwortes. Diese Suche nach dem einen treffenden Wort prägt auch die Analysen der Texte von Addison und Swift in den Vorlesungen 20 bis 24. An Blairs Diskussion der Kategorie der sprachlichen Präzision zeigt sich zugleich, dass er insgesamt ein Stilideal vertritt, in dem es gerade nicht um Formen der Polysemie, der Ambiguität oder andere Formen von Wortverwendung geht, die in semantische Offenheit münden. Es geht im Gegenteil um Schließung im Sinne der Sicherstellung von Verständlichkeit, die absolute Priorität hat.

Die Forderung nach Klarheit betrifft auch die Satzebene, auf der Blair eine feingliedrige Unterteilung anlegt, die in der klassischen Rhetorik ohne Parallele ist (auch wenn, teilweise, Elemente der Prosa Kompositionslehre, der *compositio*, integriert werden). Neben der Frage der Länge oder Kürze der Sätze, bei der Blair vor allem für Variabilität plädiert, die gegen Uniformität und Langeweile beim Lesen oder Hören wirken soll,³⁹ geht es auch auf Satzebene um *clearness* beziehungsweise *precision*, sodann um *unity*, *strength* (oder *liveliness of impression*) und *harmony*. Auf diese Kategorien kann an dieser Stelle nicht detailliert eingegangen werden. Wenige Ausführungen zur Kategorie der *harmony* scheinen aber sinnvoll, weil mit der, wie Blair sagt, „agreeableness to the ear“⁴⁰ eine klanglich-musikalische Kategorie ins Spiel kommt, die in Relation zu einer anderen Kunst, der Musik, in Beziehung steht. Musik habe, so Blair, eine natürliche Fähigkeit, Emotionen auszulösen, und da die Sprache diese Fähigkeit in

³⁶ Blair [Anm. 4], S. 210.

³⁷ Ebd., S. 100.

³⁸ Ebd., S. 100–101.

³⁹ Ebd., S. 111: „For nothing is so tiresome as perpetual uniformity.“

⁴⁰ Ebd., S. 132.

gewisser Weise auch habe, sei es ihr möglich, diejenigen Ideen, die ein Sprecher oder Autor vermitteln möchte, zu verstärken und dadurch den Eindruck der Schönheit eines Textes zu steigern: Die Ideen sind also „enforced by corresponding sounds“.⁴¹ Blair weist hier auf die Differenz zwischen dem Englischen und den klassischen Sprachen Griechisch und Latein hin, die ein ganz anderes Potenzial zur Musikalität des Stils aufwiesen. Die Griechen und Römer waren demnach musikalischere Nationen, und jede Deklamation und jeder öffentliche Vortrag war eine Art des Singens oder Skandierens nach bestimmten harmonischen Mustern.⁴²

V. Exemplarische Lektüren: Addison und Blair

In den Vorlesungen 19 bis 24 wendet Blair seine stilistischen Kategorien praktisch an. Gegenstand seiner Analysen sind Addisons „Essays on the Pleasures of the Imagination“ von 1714 (genauer: die Nummern 412 bis 414 aus dem „Spectator“) und Swifts „A Proposal for the English Tongue“ aus dem Jahre 1712.

A critical analysis of the Style of some good author will tend further to illustrate the subject; as it will suggest observations which I have not had occasion to make, and will show, in the most practical light, the use of those which I have made.⁴³

Beide Texte sind keine Beispiele ‚schöner‘ Literatur und doch bewertet Blair sie als ‚schön‘: Addison etwa sei „one of the most beautiful writers in the Language“.⁴⁴ Zugleich weise Addisons Stil aber auch Fehler auf: „[H]e is not the most correct“.⁴⁵ Genau diese Mischung macht Addison und (in geringerem Maße) Swift für Blair interessant, denn in einer akribischen Stil-Analyse, die sich Satz für Satz und Paragraf für Paragraf durch die Texte arbeitet, zeigt er an konkreten Formulierungen, was der ‚gute‘ Stil seiner Konzeption nach ist. Grundlage ist ein Modell der Abweichung; Blairs Ziel ist es, die „negligences and defects“⁴⁶ des schlechten Stils zu identifizieren und konkrete Vorschläge zur Verbesserung zu machen. Er lässt dabei keinen Zweifel daran, dass er Addisons (und auch Swifts) Texte für äußerst gelungen (und deshalb ‚schön‘) hält, aber gerade dadurch fielen die Fehler „just like those spots in the sun“⁴⁷ nur umso stärker auf, wie Blair durch Verweis auf Quintilian schreibt, der in der „Institutio oratoria“ Cicero als den perfekten Redner preist, der nachzuahmen

⁴¹ Ebd.

⁴² Ebd., S. 134–135.

⁴³ Ebd., S. 219.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Ebd.

sei (X,1,112). Quintilians Beschreibung von Ciceros Stil als ebenso kunstlos wie wirkungsvoll stimmt mit Blairs Stilnormen weitgehend überein.

Der erste Satz von Addisons „Pleasures of the Imagination“ – „Our sight is the most perfect, and most delightful of all our senses“⁴⁸ – wird von Blair zunächst gelobt, im weiteren Verlauf der Analyse aber auch kritisiert. Blair stellt zunächst positiv heraus, dass der Satz aufgrund seiner Klarheit, Präzision, Kürze und Einfachheit ein Muster für einen Eingangssatz darstelle. Er diskutiert dann aber mögliche alternative Formulierungen des Satzes, im Grunde Mikrovariationen durch Addition eines „the“ oder die Hinzufügung von „useful“ zu „delightful“. Solche kleinen Hinzufügungen machen in Blairs Urteil die Formulierung erst perfekt. Der zweite, längere Satz in Addisons Text wird dann schon stärker kritisiert. Er hat nur noch die Eigenschaften eines fast perfekten Satzes. Zwar sei der Satz klar und enthalte keine überflüssigen Worte, er sei ebenso harmonisch geordnet wie durch die Verwendung einer Metapher figurativ formuliert. Der Satz repräsentiert also alle positiven Stileigenschaften, die Blair in seiner Analyse angeführt hatte, sein Urteil fällt aber zurückhaltend aus, denn im Verlauf der Analyse der Schönheiten der Formulierung entdeckt Blair, der sich selbst als „a strict Critic“⁴⁹ bezeichnet, immer öfter unklare und unpräzise Ausdrücke. Bei der Analyse des dritten Satzes kippt dann Blairs Urteil ins Negative. Dieser Satz sei weder klar noch elegant formuliert, es fehle der Formulierung vor allem an der notwendigen philosophischen Präzision.⁵⁰ Für diesen in Blairs Augen verunglückten Satz schlägt er eine alternative Formulierungen vor, von der er sich eine größere Klarheit verspricht.

Blairs Kritikpunkte wirken auf einer mikrostilistischen Ebene, die an Fragen der Wortwahl, der Wortstellung, der Phraseologie und damit insgesamt der Grammatik ansetzen. Die zugeschriebene Schönheit und Eleganz der Prosa Addisons basiert Blair zufolge nicht in erster Linie auf rhetorischen Stilmitteln, sondern auf größtmöglicher syntaktischer Präzision, treffender Wortwahl (Eigentlichkeit) und Knappheit der Formulierung.⁵¹ Weniger Redeschmuck – die Verwendung des *genus humile* – wird also in der Regel vorgezogen. Nur vergleichsweise selten verwendet Blair in den Analysen deshalb rhetorisches Vokabular. Der richtige Stil wird von ihm häufig durch Verwendung von Bewegungsverben charakterisiert: Der Stil „flows in an easy and agreeable manner“.⁵² Oder: „The style is flowing and full, without being too diffuse.“⁵³ Der leichte Fluss der Wörter und Satzelemente erzeugt also schon für sich ‚Schönheit‘, die ein Effekt möglichst mühelosen und eindeutigen Textverstehens ist.

⁴⁸ Ebd., S. 220.

⁴⁹ Ebd., S. 221.

⁵⁰ Vgl. ebd.

⁵¹ Ebd., S. 234. – Das Gegenteil wäre „verbosity“ (ebd.).

⁵² Ebd., S. 232.

⁵³ Ebd., S. 243.

Eine Art Zusammenfassung seiner Stilnormen liefert er am Beginn der Diskussion von Jonathan Swifts Stil, den Blair aufgrund seiner Natürlichkeit und Schlichtheit Addisons vorzieht:

He [Swift, D. T.] is esteemed one of our most correct writers. His Style is of the plain and simple kind; free from all affectation, and all superfluity; perspicuous, manly, and pure. These are its advantages. But we are not to look for much ornament and grace in it. On the contrary, Dean Swift seems to have slighted and despised the ornaments of Language, rather than to have studied them. His arrangement is often loose and negligent. In elegant, musical, and figurative language, he is much inferior to Mr. Addison.⁵⁴

Durch die Gegenüberstellung von Addison und Swift zeigt Blair, dass diese zwei Autoren, die im 18. Jahrhundert als mustergültig angesehen wurden, doch ihre charakteristischen stilistischen Defizite haben. Den perfekten Stil gibt es also noch nicht, er bleibt Ideal. Stil ist Ergebnis eines fortdauernden Prozesses, in dem Inhalte immer neu beurteilt, formuliert und reformuliert werden. Dabei hat der Schriftsteller zwei Referenzgrößen, die sein Urteilsvermögen anleiten: Die antiken Autoren als Vorbilder⁵⁵ und Muster der Nachahmung sowie die Psychologie des Lesens als Grundlage stilistischen Urteilens.

VI. Schluss

Blairs „Lectures on Rhetoric and Belles Lettres“ stellen eines der einflussreichsten Werke der englischsprachigen Rhetorikgeschichte dar. Blairs Detailbeobachtungen zu einzelnen stilistischen Phänomenen knüpfen einerseits an die rhetorische Tradition an, entwickeln diese aber andererseits weiter und revidieren dabei klassische Postulate. Der richtige Stil wird zu einer Grunderfordernis erfolgreicher Kommunikation (im Schreiben wie Sprechen) und Stil zum Vehikel des Transports von Inhalten, zur Voraussetzung des Verstehens der intendierten Botschaft und zu ihrem emotionalen ‚Verstärker‘. Anders als es der Titel „Lectures on Rhetoric and Belles Lettres“ vielleicht suggerieren mag, hat Blair kein ‚enges‘ Konzept von Ästhetik und/oder Literatur. Vielmehr kreisen die Stilanalysen häufig um philosophische oder expositorische Prosa, daneben auch um die Predigt als zentrale Gattung mündlicher Rede. Zu deren Gattungsgeschichte steuerte Blair selbst fünf Bände mit ‚Sermons‘ bei, die zwischen 1777 und 1801 erschienen und ein großer Erfolg waren.

Diese Ausrichtung auf anwendungsbezogene Textsorten ist gewiss eine der Ursachen für den überwältigenden Erfolg von Blairs „Lectures“ in den Vereinigten Staaten im 19. Jahrhundert: Nach dem ‚goldenen Zeitalter‘ der amerikanischen politischen Beredsamkeit um die Mitte des Jahrhunderts, dem Zeitalter von Daniel Webster, John C. Calhoun, Henry Clay und dem 1865 ermordeten

⁵⁴ Ebd., S. 253.

⁵⁵ Ebd., S. 263.

Präsidenten Abraham Lincoln, gab es ein oft von pragmatischen Zwecksetzungen, d. h. dem Erfolg im Beruf, motiviertes Interesse an der Einübung von schriftlichen Textsorten.⁵⁶ Das prägte in Form der *composition studies* den Rhetorikunterricht an den Universitäten und Colleges in den USA bis weit ins 20. Jahrhundert – zum Teil bis heute. In der amerikanischen Forschung nennt man diese Form des Aufsatzunterrichtes, der sich Ende des 18. Jahrhunderts vor allem auf der theoretischen Grundlage von Blairs „Lectures“ herausgebildet hat, *composition rhetoric* oder auch (in einer stärker auf die Literatur fokussierten Begriffsvariante) *belletristic rhetoric*.⁵⁷

Ähnliche Entwicklungen gab es seit dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts auch in Deutschland. Ein bis ins 19. Jahrhundert aufgelegtes Beispiel für die Integration der Rhetorik in die Ästhetik und die daraus gleichzeitig resultierende Marginalisierung der Rhetorik in der Ästhetik ist Johann Joachim Eschenburgs „Entwurf einer Theorie und Litteratur der schönen Wissenschaften“ von 1783. Das Buch geht auf Vorlesungen des Verfassers am Braunschweiger Collegium Carolinum zurück. Eschenburg untergliedert sein Lehrbuch in drei Hauptkapitel, für die er folgende knappe Überschriften formuliert: „I. Aesthetik“, „II. Poetik“ und „III. Rhetorik“. Schon beim flüchtigen Blick auf das Inhaltsverzeichnis wird klar, dass Eschenburg – ähnlich wie Blair – ein Verständnis von Rhetorik hat, das sich nicht mehr am klassischen Paradigma der mündlichen Einzelrede orientiert, sondern unter Rhetorik eine – so die erste Unterkapitelüberschrift im Kapitel III – „Allgemeine Theorie der prosaischen Schreibart“ versteht. Unter diese Theorie der Prosa fasst der Braunschweiger Schulmann den Brief, den Dialog, die ‚dogmatische Schreibart‘ (also philosophische Textsorten), Biografie, Historiografie und auch den Roman sowie (marginalisiert am Schluss des Buches) die ‚Rednerische Schreibart‘.⁵⁸ Auch bei Eschenburg finden sich also pragmatische Textsorten. Im Vergleich mit Blairs intensiven und anschaulichen Textanalysen bleiben seine Stilvorstellungen allerdings unkonkret, weil Eschenburg sich stets auf einer theoretischen Metaebene bewegt. Sein Werk liefert Begriffsdefinitionen und -distinktionen, aber keine Evidenzen.

⁵⁶ Vgl. Martin J. Medhurst: *The History of Public Address as an Academic Study*, in: *The Handbook of Rhetoric and Public Address*, hg. v. Shawn J. Parry-Giles, J. Michael Hogan, Malden, Oxford 2010, S. 19–66, hier: S. 20; vgl. auch Albert R. Kitzhaber: *Rhetoric in American Colleges, 1850–1900*, Dallas 1990.

⁵⁷ Vgl. James A. Berlin: *Writing Instruction in Nineteenth-Century American Colleges*, Carbondale/Edwardsville 1984; James A. Berlin: *Rhetoric and Reality. Writing Instruction in American Colleges 1900–1985*, Carbondale/Edwardsville 1987.

⁵⁸ Vgl. Carsten Zelle: *Eschenburgs Rhetorik. Zur Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften bzw. Redekünste (1783/1836) im Transformationsprozeß der rhetorischen Schriftkultur der Sattelzeit*, in: *Angewandte anthropologische Ästhetik. Konzepte und Praktiken 1700–1900 / Applied Anthropological Aesthetics. Concepts and Practices 1700–1900*, hg. v. Proska Balogh, Gergeley Fórizs, Hannover 2020, S. 209–232.

Der Erfolg von Blairs „Lectures“ war ein globales Phänomen. Seine Stilvorstellungen prägten den Unterricht in der *composition rhetoric* bis ins 20. Jahrhundert hinein. Diese produktionsorientierte Form der Auseinandersetzung mit dem Thema ‚Stil‘ hat in der deutschen Tradition kein Gegenstück. Bis heute prägt der von der Rhetorik herkommende Zugang zum Schreiben, der auf einfache Regeln und praktische Umsetzung setzt, die Schreibratgeber in der englischsprachigen Welt. An dieser Stelle seien nur die „Elements of Style“ des amerikanischen Anglisten William Strunk, Jr. (1869–1946) genannt, die 1920 erstmals erschienen: Bis heute wurden über 10 Millionen Exemplare des immer wieder überarbeiteten Buches verkauft.⁵⁹

Und, ganz im Sinne von Blairs Anknüpfen an Fragen der Wahrnehmungspsychologie, haben in jüngerer Zeit gerade Kognitionswissenschaftler Stilratgeber vorgelegt. Davon möchte ich das Buch „The Sense of Style: The Thinking Person’s Guide to Writing in the 21st Century“ (2015) des Harvard-Psychologen Steven Pinkers nennen, das der Verlag mit einem Argument bewirbt, das dem Programm von Blairs „Lectures“ nicht unähnlich ist:

Drawing on the latest research in linguistics and cognitive science, Steven Pinker replaces the recycled dogma of previous style guides with reason and evidence.⁶⁰

⁵⁹ The Elements of Style, in: Wikipedia.org, https://en.wikipedia.org/wiki/The_Elements_of_Style (zuletzt 5.10.2021).

⁶⁰ The Sense of Style. Webseite des Verlages, in: Penguin Books.uk, <https://www.penguin.co.uk/books/183573/the-sense-of-style-by-pinker-steven/9780241957714> (zuletzt 19.10.2022).

LEBHAFTE KÜRZE. ZUM FUNKTIONSWANDEL DES STILS ZWISCHEN BROCKES UND KLOPSTOCK

Jan Oliver Jost-Fritz, Johnson City, TN

Abstract:

Um 1750 zeichnet sich eine grundlegende Verschiebung in der Funktion des Stilbegriffes ab, die sowohl die Theorie als auch die Praxis literarischen Schreibens veränderte. Während sich das an der frühaufklärerischen Erkenntnistheorie orientierte Ideal der ersten Jahrhunderthälfte als analytischer Stil beschreiben lässt, zielt die Dichtungstheorie und -praxis in der zweiten Jahrhunderthälfte auf einen synthetischen Stil, der sich im poetischen Text als „übersummatives Ganzes“ (Ulf Abraham) manifestiert; die poetische Absicht wird durch diesen Stil in einem korrelativen Verhältnis von Text und Einbildungskraft verwirklicht. In einer vergleichenden, den historischen Kontext einbeziehenden Analyse zweier Gedichte von Barthold Heinrich Brockes und Friedrich Gottlieb Klopstock wird nachgewiesen, dass sich das Verständnis von Stil von einer Art Verdoppelung des Erkenntnisprozesses (Brockes) zu einer kognitiven Funktion (Klopstock) hin verschiebt.

Around 1750, a fundamental shift takes place in the function of the concept of style, which changed both the theory and the practice of literary writing. While the ideal of the first half of the century, oriented towards the epistemology of the early Enlightenment, can be described as analytical style, in the second half of the century poetic theory and practice aim at a synthetic style, which manifests itself in the poetic text as a “super-summative whole” (Ulf Abraham); the poetic intention is realised through this style in a correlative relationship between text and imagination. A comparative analysis of two poems by Barthold Heinrich Brockes and Friedrich Gottlieb Klopstock, which takes the historical context into account, demonstrates that the notion of style changes from a kind of replication of the cognitive process (Brockes) to a cognitive function (Klopstock).

Im literarischen Diskurs um 1750 zeichnet sich eine parallele Entwicklung in der Theorie und Praxis literarischer Stile einerseits und im Bereich der Erkenntnistheorie andererseits ab. Die Frage, ob es zwischen beiden Bereichen einen systematischen Zusammenhang gibt, lässt sich in diesem Rahmen sicher nicht abschließend beantworten. Es liegt allerdings nahe, beide Entwicklungen als Teil der Konfiguration von Ästhetik und Literatur um 1750 zu verstehen, in der literarische Sprache als reflektiertes Erkenntnismedium etabliert wird.¹ Angestoßen durch die Aufwertung sinnlicher Erkenntnis und die daraus sich ergebenden Konsequenzen für die poetische Sprach- und Bildverwendung, die sich nicht mehr auf eine analytische, rationale Hermeneutik verlassen konnte, ging es in poetologischen Schriften wie in der poetischen Praxis nach der Jahrhundertmitte darum, literarische Evidenzstrategien zu entwickeln, die der neuen

¹ Frauke Berndt: Poema/Gedicht. Die epistemische Konfiguration der Literatur um 1750, Berlin 2011, S. 2.

Situation angepasst waren.² Dass das vornehmlich auch eine Sache des Stils wurde, möchte ich in den folgenden Überlegungen als Hypothese verfolgen.

Dem Zusammenhang von Evidenz und Stil hatte sich die Rhetorik schon seit ihren Anfängen gewidmet, wobei Stilfragen, wie etwa bei Quintilian, vorrangig im Rahmen des *ornatus* und als Teil der *elocutio* diskutiert wurden.³ Die konzeptuelle Neuerung im 18. Jahrhundert lag dagegen darin, dass Stil und Stilphänomene ihre vornehmlich am *aptum* orientierte dekorative oder pragmatische Funktion gegen eine kognitive auswechselten – und dass genau diese Entwicklung Teil des Selbstbeschreibungssystems der Literatur wurde. Ein Testfall für diese Verschiebung von Dekor zu Erkenntnis waren Techniken dichterischer Beschreibung und deren Einwirkung auf die Einbildungskraft, um die sich dann ein guter Teil der poetologischen Debatten in der ersten Jahrhunderthälfte gruppierte. Während Johann Christoph Gottsched Beschreibungstechniken noch weitgehend abhängig vom rhetorischen System konzipiert hatte, ohne sich weiter um die kognitiven Wirkungszusammenhänge zu bekümmern,⁴ forderte vor allem Alexander Gottlieb Baumgarten in seiner „sinnespsychologische[n] Ästhetik“, dass der Gegenstand dichterischer Beschreibung in seiner ganzen raum-zeitlichen Phänomenalität in der Einbildungskraft zur Erscheinung gebracht werden solle.⁵ Eine solche Beschreibung kann nicht auf eine wie auch immer geartete Visualisierung des Gegenstandes gründen; eine „logische Merkmalanalyse“, wie man sie etwa in der Dichtung Barthold Heinrich Brockes’ als Verfahren erkennen kann, muss nach Ralf Simon notwendig „vor der sinnlichen Kompaktheit des Schönen resignieren“, sodass dementsprechend nur „eine Rede von spezifischer Art“ den Gegenstand in der Einbildungskraft hervorrufen konnte.⁶ Eine solche „spezifische Art“ war, wie im Folgenden gezeigt werden soll, eine Rede im lebhaften Stil. Der poetische Text, der Ausdruck und die Einbildungskraft sind in diesem neuen Stilverständnis kognitiv

² Siehe Lothar van Laak: Hermeneutik literarischer Sinnlichkeit. Historisch-systematische Studien zur Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts, Tübingen 2003, bes. S. 110–145; Ralf Simon: Das Gedächtnis der Interpretation. Gedächtnistheorie als Fundament für Hermeneutik, Ästhetik und Interpretation bei Johann Gottfried Herder, Hamburg 1998, bes. S. 227–284.

³ Siehe Ansgar Kemmann: Evidentia, Evidenz, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hg. v. Gerd Ueding, Bd. 3, Tübingen 1996, Sp. 33–47, bes. Sp. 41–47; Marcus Fabius Quintilianus: Die Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher. Lateinisch/Deutsch, übers. u. hg. v. Helmut Rahn, Darmstadt 2011, S. 151–189 (VIII.3.1–90). Zitate aus Quintilian werden im Folgenden mit der üblichen Angabe von Buch (römische Zahl), Kapitel und Absatz (arabische Zahlen) nachgewiesen.

⁴ Das erklärt sich auch aus seiner Konzentration auf die Dichtungspraxis; siehe etwa Johann Christoph Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst, Leipzig 1751 (Nachdruck Darmstadt 1962), S. 327–328.

⁵ Berndt [Anm. 1], S. 58–59.

⁶ Simon [Anm. 2], S. 277.

und emotiv notwendige Korrelate; der literarische Text wird in seiner sprachlichen Form und Ausdrucksqualität selbst relevant. So schreibt etwa Klopstock:

Es ist nichts gewöhnlicher, als daß man den Ausdruck mit dem Gedanken wechselt. Man sagt: Es ist eben der Gedanke; es ist nur ein anderer Ausdruck. Und der Gedanke wird doch geändert, so bald der Ausdruck geändert wird. Dieser ist an sich selbst weiter nichts, als das Zeichen des Gedanken. Gleichwohl muß eine genaue Kenntniß aller Bestimmungen dieser Zeichen, die sie haben, und durch gewisse neue Stellungen haben können, zu erlangen, eine von den vornehmsten Beschäftigungen eines guten Dichters und eines Lesers seyn, der sich nicht zu viel schmeicheln will, wenn er seine Urtheile für entscheidend hält.⁷

Ausgehend von einer Kontextualisierung der Reflexionen über Kürze (*brevitas*) und Lebhaftigkeit bei Autoren wie Gottsched und Johann Gottfried Herder möchte ich im Folgenden die zunehmend kognitive Funktion des Stils für die Einbildungskraft in einer vergleichenden Analyse der Bildevokation bei Brockes und bei Klopstock darlegen. Die Bedeutung der Kürze für die Bildung von Gedanken und Vorstellungen vor allem für Klopstock, der sich dem Thema in seinen späteren Jahren intensiv widmete, ist hinlänglich bekannt.⁸ Darüber hinausgehend, sollen beide Stilphänomene in ihrer Funktion für die Evokation mentaler Bilder untersucht werden; es soll also der Frage nachgegangen werden, wie die von Baumgarten anvisierte „phänomenale[] Individualität und Komplexität“ des beschriebenen Gegenstandes in der Einbildungskraft erreicht werden kann.⁹

Unter einem wirkungsästhetischen Aspekt hat Klopstock das mit seiner Theorie der „fastwirklichen Dinge[]“ beschrieben.¹⁰ Ich möchte das allerdings nicht allein als Manifestation eines Individualstils verstehen, sondern darin ein Symptom der oben angesprochenen epistemischen Konfiguration von Literatur und Ästhetik um 1750 allgemein sehen. Dazu gehört auch, dass Herder ganz

⁷ Friedrich Gottlieb Klopstock: Gedanken über die Natur der Poesie, in: Ders.: Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe, hg. v. Horst Gronemeyer u. a., Abteilung Werke, Bd. 9.1: Kleine Prosaschriften, hg. v. Horst Gronemeyer, Klaus Hurlebusch, Berlin, New York 2019, S. 107–112, hier: S. 110.

⁸ So spricht August Langen von der „Intensivierung und Verknappung des Einzelworts wie des Satzes“ als Stilmerkmal bei Klopstock, wobei vor allem der Hinweis auf die Intensivierung der Periode, die Klopstocks Stil etwa von Breitingers Theorie des Machtwortes abhebt, später wichtig wird. Siehe August Langen: Der Wortschatz des 18. Jahrhunderts, in: Deutsche Wortgeschichte, hg. v. Friedrich Maurer, Heinz Rupp, 3., neubearb. Aufl., Berlin, New York 1974, Bd. 2, S. 31–244, hier: S. 72–73. Zur Kürze bei Klopstock mit vielen Beispielen siehe Karl Ludwig Schneider: Klopstock und die Erneuerung der deutschen Dichtersprache im 18. Jahrhundert, Heidelberg 1960, S. 57–86.

⁹ Berndt [Anm. 1], S. 58.

¹⁰ Friedrich Gottlieb Klopstock: Von der Darstellung, in: Ders.: Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe, hg. v. Horst Gronemeyer u. a., Abteilung Werke, Bd. 9.1: Kleine Prosaschriften, hg. v. Horst Gronemeyer, Klaus Hurlebusch, Berlin, New York 2019, S. 352–357, hier: S. 353.

ähnliche Bemerkungen macht, wenn er über die durch Literatur evozierten mentalen Bilder nachdenkt;¹¹ Herders Überlegungen möchte ich später vor dem Hintergrund der Diskussion des lebhaften Stils im englischen Sprachraum kurz betrachten. Da Herder unter anderem von britischen Autoren wie James Harris oder Henry Home beeinflusst war, hilft ein Exkurs zur Konzeptualisierung des lebhaften Stils im englischen Sprachraum dabei, zu verstehen, welche konkrete Funktion diesem Stil im deutschsprachigen Diskurs für die Aktivierung der Einbildungskraft zugeschrieben wurde.¹²

Beginnen möchte ich meine Überlegungen mit der Analyse einer Strophe aus Brockes' Leergedicht „Irdisches Vergnügen in Gott“, die ich mit der Wolff'schen Erkenntnistheorie lese. Dem Zusammenhang von nominalem Stil und aufklärerischer Erkenntnis- und Sprachtheorie und seiner Relevanz für poetische Beschreibungstechniken gehe ich dann anhand von Johann Jacob Breitingers Konzept des nachdrücklichen Machtwortes und dessen direkter und indirekter Kritik durch Herder und Johann Christoph Adelung nach. Deren Theorien einer bewegten und lebhaften Sprache, mit impliziten Rückschlüssen auf die kognitive Wirkung von Sprache und Dichtung, bilden dann den Rahmen für eine Interpretation der Stilpraxis Klopstocks, in der das Moment des Bewegten, Lebhaften und Temporal-Dynamischen konstitutiv für die sprachliche Form der Dichtung ist. Ein kurzer Exkurs zur Bedeutung der Präfixverben und des verbalen Stils bei Herder und Adelung soll dabei verdeutlichen, wie Lebhaftigkeit von einem Element rhetorischer Stiltheorie zu einem kognitiv fundamentalen Aspekt der Sprache umfunktionalisiert wurde. Zum Abschluss möchte ich Klopstocks Stil als Technik der Aufmerksamkeitssteuerung des Lesers untersuchen. Das Ziel der Darstellung, die „fastwirkliche[n] Dinge“ hervorzubringen, wird – so die These – nicht durch analytische Sequenzierung des Gegenstandes (wie in der aufklärerischen Erkenntnistheorie und bei Brockes) erreicht, sondern durch eine Synthese aller stilistischen Elemente eines poetischen Textes. Stil wird ab 1750 verstanden als „übersummatives Ganzes“, das eine holistische, nicht mehr an partikuläre Textelemente gebundene Wahrnehmung ermöglicht.¹³

¹¹ Herder spricht von „*Phantastische[r] Gegenwart*“ (Johann Gottfried Herder: Die kritischen Wälder zur Ästhetik, in: Ders.: Werke in zehn Bänden, hg. v. Martin Bollacher u. a., Bd. 2: Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767–1781, hg. v. Gunter E. Grimm, Frankfurt/Main 1993, S. 9–442, hier: S. 438).

¹² Zu Herders Rezeption der Schriften von James Harris siehe den Kommentar zu Herders Abhandlung „Über den Ursprung der Sprache“ in: Johann Gottfried Herder: Werke, hg. v. Wolfgang Pross, Bd. 2: Herder und die Anthropologie der Aufklärung, München 1987, S. 966–968.

¹³ Siehe dazu Ulf Abraham: Stil als ganzheitliche Kategorie: Gestalthaftigkeit, in: Rhetorik und Stilistik / Rhetoric and Stylistics. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung / An International Handbook of Historical and Systematic Research, hg. v. Ulla Fix, Andreas Gardt, Joachim Knape, Bd. 2, Berlin 2009, S. 1348–1367, hier: S. 1348.

I. Analytischer Stil

Das Lehrgedicht mit seinen vielfältigen Gelegenheiten für dichterische Beschreibung bot im 18. Jahrhundert einen Ort, an dem zentrale literarästhetische Themen verhandelt werden konnten. Ob als Manifestation rationalistischer Erkenntnistheorie, als Testfall für die Inklusion des Wunderbaren und damit der Grenzen literarischer Imagination generell oder als Moment der Herausbildung einer Theorie der spezifisch literarischen Semiotik in Abgrenzung zu den anderen Künsten – das Lehrgedicht war die praktische Schnittstelle des Literarischen mit Erkenntnistheorie, Kognition und Emotion.¹⁴ Im Rahmen des schleichenden, allerdings nie ganz vollzogenen Loslösungsprozesses von der Rhetorik in ihrer traditionellen Ausprägung als eines präskriptiven Systems manifestierte sich diese Entwicklung in einem „hermeneutische[n] und zeichentheoretische[n] Modell von Offenheit, Unabgeschlossenheit und Vieldeutigkeit“.¹⁵ Dieses Modell steht in Verbindung mit einem ganz anderen Stil als etwa die verschiedenen Spielarten des Barock, die ihr Fundament in einem stabilisierenden „Systemdenken“ hatten.¹⁶ Für das Lehrgedicht hieß das, dass seine Beschreibungen nicht mehr im Rahmen der Topik zu leisten, sondern die Techniken der Nachahmung der Natur neu zu überdenken waren.

Die ausführlichen Beschreibungen in Brockes' Lehrgedicht „Irdisches Vergnügen in Gott“ (1721–1747) entstanden vor dem Hintergrund eines komplexen Systems von Evidenzstrategien, die letztlich auf Quintilian zurückgehen.¹⁷ Bis weit ins 18. Jahrhundert hinein wirkte dessen Verständnis der *enargeia* als Leitkonzept der dichterischen Beschreibung.¹⁸ Wie Hans-Georg Kemper gezeigt hat, folgt die beschreibende Gattung des Lehrgedichts in der Frühaufklärung aber nicht mehr unbedingt dem (missverstandenen) horazischen *ut pictura poesis*, sondern ergänzt die Bildpoetik durch neu entwickelte Erkenntnistheorien.

¹⁴ Siehe zu dieser Trias Olga Katharina Schwarz: *Rationalistische Sinnlichkeit. Zur philosophischen Grundlegung der Kunsttheorie 1700 bis 1760. Leibniz – Wolff – Gottsched – Baumgarten*, Berlin, Boston 2022.

¹⁵ Van Laak [Anm. 2], S. 14; die (semiotische) Verschiebung von Rhetorik zu Hermeneutik in der Dichtungstheorie des 18. Jahrhunderts ist in aller Ausführlichkeit beschrieben in Rüdiger Campe: *Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen 1990.

¹⁶ Zur literatursprachlichen Relevanz des Systembegriffs siehe Conrad Wiedemann: *Barocksprache, Systemdenken, Staatsmentalität. Perspektiven der Forschung nach Barners „Barockrhetorik“*, in: Internationaler Arbeitskreis für deutsche Barockliteratur, 1. Jahrestreffen in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, 27. bis 31. August 1973, Vorträge und Berichte, hg. v. Paul Raabe, Barbara Strutz, Hamburg 1973, S. 21–51.

¹⁷ Siehe Kemmann [Anm. 3], Sp. 33–47.

¹⁸ Der Begriff *enargeia* spielt vor allem in der Diskussion um Beschreibungstechniken bei Quintilian eine Rolle und ist leicht mit der aristotelischen *energeia* zu verwechseln. Siehe Campe [Anm. 15], S. 230. Eine vergleichende Analyse beider Begriffe bietet Monika Westin: *Aristotle's Rhetorical Energeia. An Extended Note*, in: *Advances in the History of Rhetoric* 20, 2017, H. 3, S. 252–261, bes. S. 252–253.

Das gilt besonders für Brockes, dessen „Irisches Vergnügen“ wohl auch vor dem Hintergrund intensiver Locke- und Wolff-Lektüren gelesen werden muss.¹⁹ Wie für Locke ist für Brockes der Mensch eine *tabula rasa*; er kann nicht wie bei Descartes auf angeborene Ideen zurückgreifen, um Wissen über die Welt zu entwickeln. „Our observation“, schreibt Locke zu Beginn des zweiten Buches seines „Essay concerning Human Understanding“, „employed either, about external sensible objects, or about the internal operations of our minds perceived and reflected on by ourselves, is that which supplies our understandings with all the *materials* of thinking“.²⁰ Übertragen auf die Dichtung erfordert diese epistemologische Voraussetzung einen Stil, der sich an beides richtet, die Empfindung („external objects“) und die kognitiven Erkenntnisvermögen, wie sie in den „internal operations“ manifest sind. Dementsprechend malt Brockes für den Leser ein komplexes mentales Bild, indem er zwar sinnlich suggestiv schreibt, die Bildevokation aber letztlich im Nachvollzug rationalistischer Erkenntnismethodik leistet. Als Beispiel soll hier die erste Strophe von Brockes' Gedicht „Morgen-Gebet im Sommer, vom 22. Juni bis den 22. Sept. zu gebrauchen“ kurz analysiert werden.

Die schwartze Nacht hat sich verborgen:
Des schwühlen Sommers kühler Morgen
Bricht itzt mit Glantz und Licht herein.
Auroren Rosen-rother Schein
Färbt Wolcken, Berge, Bäum' und Hügel:
Es tritt der glatten Fluhten Spiegel
Zusamt der Erd ins Licht-Reich ein;
Mein Hertz, willst du noch schläfrig seyn?²¹

Die Strophe ist zum einen durch einen nominalen Stil geprägt, der sich unmittelbar an die visuelle Imagination zu richten scheint und in dem die Aufmerksamkeit des Lesers durch die Abfolge von Substantiven geleitet wird. Zum anderen ist der Strophe eine appellative Gesamtstruktur eigen, die als Aufforderung an den Leser fungiert, den visuellen Eindruck tatsächlich in einer körperlichen *actio* nachzuvollziehen. Diese hat ihren Ursprung in Aristoteles' dritter

¹⁹ Hans-Georg Kemper: Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit, Bd. 5.2: Frühaufklärung, Tübingen 1991, S. 101. Zu Brockes' Locke-Rezeption siehe Charlotte Lee: Barthold Heinrich Brockes and Distributed Cognition: The Delicate Flux of World and Spirit, in: Distributed Cognition in Enlightenment and Romantic Culture, hg. v. Miranda Anderson, George S. Rousseau, Michael Wheeler, Edinburgh 2019, S. 40–52. Zu Brockes und Wolff siehe Heinz Drügh: Ästhetik der Beschreibung. Poetische und kulturelle Energie deskriptiver Texte (1700–2000), Tübingen 2006, bes. S. 40–55.

²⁰ John Locke: An Essay Concerning Human Understanding, hg. v. Alexander Campbell Fraser, Bd. 2, Oxford 1894, S. 9.

²¹ Barthold Heinrich Brockes: Werke, hg. v. Jürgen Rathje, Bd. 2: Irisches Vergnügen in Gott. Erster und Zweiter Teil, Göttingen 2013, S. 367.

Funktion der Rhetorik, der Überzeugung durch gute Argumente,²² und sie soll hier gemäß Brockes' physiko-theologischer Methode von der Naturbeschreibung zur bewundernden Anbetung Gottes führen. Den einfachen Sachverhalt, einen Sonnenaufgang, beschreibt er mit nicht weniger als 17 Substantiven, denen lediglich sieben Verben beigegeben sind. Im Zentrum der Strophe steht der mythologische Vergleich des aktuellen Morgens mit dem immer wiederkehrenden Morgen Auroras.

Quintilian hatte im Vergleich und in der Metapher, also in der Kombination zweier (oder mehrerer) heterogener Bildbereiche, eine ideale Verwirklichung der *perspicuitas* gesehen.²³ Eine solche klare und deutliche Erkenntnis als Ergebnis einer Aussage forderte auch die aufklärerische Theorie. In diesem Beispiel wird durch die Figur des Vergleichs der konkrete Sonnenaufgang, den Brockes wie seine Leser jeden Morgen selbst beobachten konnte, durch die mythologische Anspielung als immer wiederkehrendes Ereignis transzendiert und gerade dadurch die Antwort auf die Suggestivfrage in der letzten Zeile vorweg beantwortet: Im Anblick des theologisch aufgeladenen kosmischen Ereignisses wird keines Lesers Herz „schläfrig“ bleiben.

Die Voraussetzung für diese analytisch-argumentative Struktur der Strophe ist ein spezifisches Sprachverständnis, in dem ein determiniertes *res/verba*-Verhältnis dafür sorgt, dass sowohl das mentale Bild als auch die allegorische Interpretation dem Leser bewusst sind.²⁴ Entscheidend ist dabei die stark sinnliche Suggestion, die Formulierungen wie „schwarze Nacht“ oder „Auroren Rosenrother Schein“ implizit ist; dazu gehört auch eine der wenigen dynamischen Verbalkonstruktionen der Strophe, das Phänomen der sich durch den Sonnenaufgang verändernden Farben. Die Affizierung des Sehens als Evidenzstrategie entspricht ganz der theoretischen Darstellung der Evidenz bei Quintilian, der betont, dass Dinge, die ‚nur‘ bis ans Ohr dringen, beim Rezipienten nicht ihre wahre Macht entfalten; vielmehr müsse der Leser oder Hörer den Eindruck haben, als „zeige sich die Sache vor seinem geistigen Auge“.²⁵ Das *sub oculos subiecto* ist selbst zu einem festen Topos der poetologischen Diskussion über die Beschreibung geworden.²⁶ Wichtiger ist in diesem Zusammenhang allerdings, dass mit der Konzeption der Evidenz als *enargeia*, der „Detaillierung des Gesamtgegenstandes“, ein bestimmtes Sprachkonzept aufgerufen ist,

²² Aristoteles: Rhetorik. Griechisch/Deutsch, übers. u. hg. v. Gernot Krapinger, Stuttgart 2018, 1356b, 6.

²³ Quintilian [Anm. 3], VIII.3, 72.

²⁴ Heinrich Lausberg: Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft, 2. Aufl., Bd. 1, München 1973, S. 419.

²⁵ Quintilian [Anm. 3], VIII.3, 62.

²⁶ Siehe Kemman [Anm. 3]; Schwarz [Anm. 14], S. 285–286.

nämlich ein „repräsentationslogisch-statische[s]“ Verständnis von Sprache,²⁷ das auch die Sprachtheorie Lockes prägt.²⁸

Brockes' Beschreibungstechnik geht allerdings da über die klassische Rhetorik hinaus, wo er den Prozess der Bildentwicklung mit der frühaufklärerischen Erkenntnistheorie verbindet. Wie Heinz Drügh im Detail gezeigt hat, folgt Brockes' Gestaltungsprinzip der Wolff'schen Erkenntnistheorie und ihren rationalistischen Prinzipien.²⁹ In der oben zitierten Strophe wird der Sonnenaufgang durch die in den einzelnen Formulierungen deutliche zunehmende Lichtintensität des Sonnenaufgangs versinnlicht; während die ersten Zeilen mit der „schwarzen Nacht“, dem „schwülen Sommer[]“ und dem plötzlich hereinbrechenden „Glantz“ noch eine amorphe Wahrnehmung aufrufen, wird der fast mechanische Ablauf des Naturgeschehens in Zeile fünf und sechs evident. Wolff hatte in seinen „Vernünfftigen Gedancken von Gott“ darauf hingewiesen, dass die Einbildungskraft gegenüber der sinnlichen Empfindung – etwa im kognitiven Eindruck von Farben – so lange defizitär bleibe, wie die Einbildung mit einer tatsächlichen sinnlichen Wahrnehmung in Verbindung stehe. Wenn Einbildungen autonom seien, dann scheinen sie „eine grössere Klarheit zu haben, daß sie auch alsdenn für Empfindungen gehalten werden“.³⁰ Brockes muss also gerade den Abstand zur sinnlich erfahrenen Wirklichkeit betonen, die er dann als mentales Bild beim Leser wieder hervorrufen will. Das ist die Funktion der mythologischen Anspielung auf Aurora, die hier nicht Teil des *ornatus* ist, sondern gerade auf die Differenz zum Beschriebenen verweist, dessen prozessualer, teleologischer Ablauf in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit rückt.

Dementsprechend evoziert Brockes das mentale Bild nicht durch mimetische Figuren der Nachahmung der Natur in ihrer sinnlichen Erscheinung, sondern durch die Replikation natürlicher Kausalverhältnisse. Das aus der Dunkelheit aufkommende Licht ist natürlich visuell suggestiv, wirkt letztlich aber kausal auf die weitere Entwicklung der Beschreibung: Zunehmendes Licht macht die Szenerie ganz einfach heller. Die einzige prozessuale Dynamik in der Strophe, die Lichtveränderung, hat also die Funktion, den teleologischen Ablauf des Naturereignisses zu versinnlichen. Nun hatte Locke gerade in den Wörtern selbst die Ursache für eine nur undeutliche Erkenntnis der Ideen und Dinge gesehen: „[Words] interpose themselves so much between our understandings [...] that

²⁷ Lausberg [Anm. 24], S. 402; Campe [Anm. 15], S. 230.

²⁸ Locke [Anm. 20], Bd. 2, S. 9 (Buch III, Kapitel 2, Abschnitt 1). Zu Lockes Sprachverständnis allgemein siehe Walter Ott: *Locke's Philosophy of Language*, Cambridge 2004.

²⁹ Drügh [Anm. 19], S. 38.

³⁰ Christian Wolff: *Vernünfftige Gedancken von Gott, Der Welt und der Seele des Menschen, Auch allen Dingen überhaupt*, Den Liebhabern der Wahrheit mitgetheilet, 8. Aufl., Halle 1741, S. 131 (§ 237).

[...] the obscurity and disorder do not seldom cast a mist before our eyes, and impose upon our understandings.³¹

Um dieser Art der Undeutlichkeit entgegenzuwirken, ist Brockes' Stil ganz auf die *perspicuitas* ausgerichtet und räumt sowohl durch den Ursache-Wirkungs-Mechanismus in der Abfolge von Substantiven als auch in der Argumentationsstruktur selbst die Undeutlichkeit aus, die durch Wörter wie „schwartz“ oder „schwühl“ entstehen könnte.³² Wenn die Strophe mit dem Prozess von Dunkelheit zu Licht auch einen temporalen Index trägt, verdichtet sich der Aussagegehalt, und letztlich der als Frage formulierte Appell, schließlich doch im absoluten Präsens des „itzt“.³³ Die insinuierte Präsenz erfüllt den Zweck, den Nebel zu lichten, da die suggerierte Gegenwart des Gegenstandes den sprachlichen Ausdruck selbst letztlich überflüssig macht; Locke hatte einen ähnlichen Vorgang als Dominanz der Idee über das Zeichen beschrieben:

If we but separate the idea under consideration from the sign that stands for it, our knowledge goes equally on in the discovery of real truth and certainty, whatever sounds we make use of.³⁴

Wolffs Rationalismus und Lockes Empirismus lassen sich sicher nicht auf einen gemeinsamen Nenner bringen; für Brockes, der in seiner Erkenntnistheorie eklektisch verfährt, ist das allerdings nicht der entscheidende Punkt.³⁵ Wichtig festzuhalten ist hier, dass der Stil eine kognitive Funktion hat, die im Laufe der ersten Jahrhunderthälfte beginnt, die klassische Theorie der *genera dicendi* als dominantes Stilparadigma zu überlagern, selbst wenn diese noch bis weit ins 18. Jahrhundert hinein – wie bei Gottsched und noch in Ansätzen bei Adelung – eine propädeutische Funktion behalten sollten.

Während die Literatur des 17. Jahrhunderts durch die Transformation von Wirklichkeit in Sinnbilder einen gemeinsamen Verstehenshorizont zwischen Autor, Text und Leser voraussetzte, offenbarte die Literatur des Aufklärungsjahrhunderts ein problematisches Verhältnis von Wirklichkeit, Zeichen und Verstehen.

³¹ Locke [Anm. 20], Bd. 2, S. 119 (Buch III, Kapitel 9, Abschnitt 21).

³² Zur *perspicuitas* als Stilprinzip bei Brockes siehe Martina Wagner-Egelhaaf: Gott und die Welt im Perspektiv des Poeten. Zur Medialität der literarischen Wahrnehmung am Beispiel Barthold Heinrich Brockes, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 71, 1997, H. 2, S. 183–216.

³³ Siehe dazu auch Lausberg [Anm. 24], Bd. 1, S. 404–406 (§ 814).

³⁴ Locke [Anm. 20], Bd. 2, S. 235 (Buch IV, Kapitel IV, Abschnitt 9), und ebd.: „For what need of a sign, when the thing signified is present and in view?“

³⁵ Weder sind Lockes und Wolffs Positionen gänzlich kompatibel (siehe dazu Klaus Fischer: John Locke in the German Enlightenment. An Interpretation, in: Journal of the History of Ideas 36, 1975, H. 3, S. 431–446), noch sind die beiden Brockes' einzige philosophische Gewährsmänner; im dritten Teil des „Irdischen Vergnügens“ etwa fügt er eine Übersetzung eines Cartesischen Lehrgedichts ein, der „Principes de Philosophie“ von Abbé Charles-Claude Genest (Barthold Heinrich Brockes: Werke, hg. v. Jürgen Rathje, Bd. 3: Irdisches Vergnügen in Gott. Dritter und Vierter Theil, Göttingen 2014, S. 5–246).

Diese mochten zwar alle in einem Verhältnis zueinander stehen, waren aber nie in eine wirklich geschlossene Form zu bringen, zumal der Status von Wirklichkeit im Sinne phänomenaler Wahrnehmung selbst in den Blick rückte. Das „klassifikatorische und systemorientierte Denken“³⁶ des Barock schien nicht geeignet, Leibniz' *petites perceptions*³⁷ oder Herders „Ocean von Empfindungen“³⁸ literarisch darstellbar zu machen.

Das hieß zugleich, dass die Ästhetik die Kontrolle über die rezeptive Einbildungskraft jenseits einer traditionellen Topik neu definieren musste.³⁹ Die Parallelisierung von Wahrnehmung und Prozesshaftigkeit der Erkenntnis als poetologische Leitvorstellung, der Brockes diese Leistung anvertraute, kam allerdings schon um die Jahrhundertmitte in Misskredit, und das gerade wegen der impliziten Gleichsetzung der Sukzessivität der Darstellung und der Simultaneität des Sehnsinns.⁴⁰ Darüber hinaus simuliert der analytische Stil der oben zitierten (und für Brockes' Vorgehen repräsentativen) Gedichtstrophe zwar die Deutlichkeit der Repräsentation ihres Gegenstandes, der Darstellung fehlt aber die auf die Empfindung gerichtete Lebhaftigkeit, die vor allem Herder und Klopstock später als fundamentale Rezeptionsästhetische Kategorie einfordern sollten. Die schon in der ersten Jahrhunderthälfte immer wichtiger werdenden Figuren der Kürze sollten genau diese emotionale Lebhaftigkeit hervorbringen.

II. Lebhafter Stil

Kürze (*brevitas*) war in unterschiedlichen Formen fester Bestandteil nachbarocker Sprachtheorien und der ästhetischen Selbstbeschreibungen der Literatur. In seiner rationalistischen Sprachtheorie führt Gottsched die Kürze, die er mit dem „Nachdruck“ gleichsetzt, als dritte elementare Eigenschaft eines guten Sprachgebrauchs auf, gleich nach der grammatischen Richtigkeit und der semantischen Fülle (*copia verborum*). Kürze gestatte es, dass „man mit wenigen Worten, viele Gedanken entdecken“ könne.⁴¹ Es ist allerdings auffällig, dass

³⁶ Wiedemann [Anm. 16], S. 32.

³⁷ Siehe Drügh [Anm. 19], S. 44–55.

³⁸ Johann Gottfried Herder: Über den Ursprung der Sprache, in: Ders.: Werke, hg. v. Wolfgang Pross, Bd. 2: Herder und die Anthropologie der Aufklärung, München 1987, S. 251–399, hier: S. 276.

³⁹ Siehe Conrad Wiedemann: Topik als Vorschule der Interpretation. Überlegungen zur Funktion von Toposkatalogen, in: Topik. Beiträge zur interdisziplinären Diskussion, hg. v. Dieter Breuer, Helmut Schanze, München 1981, S. 233–255.

⁴⁰ Gotthold Ephraim Lessing: Laokoon, in: Ders.: Werke, hg. v. Herbert G. Göpfert, Bd. 6: Kunsttheoretische und kunsthistorische Schriften, München 1974, S. 7–187, hier: S. 110.

⁴¹ Johann Christoph Gottsched: Vollständigere und Neuerläuterte Deutsche Sprachkunst. Nach den Mustern der besten Schriftsteller des vorigen und itzigen Jahrhunderts abgefasst, und bey dieser vierten Auflage merklich vermehret, Leipzig 1757, S. 15; zum Begriff der Kürze als Gedankenfigur im Rahmen der Rhetorik siehe die Übersicht bei Andreas Gardt: Kürze in Rhetorik und Stilistik, in: Sprachliche Kürze. Konzeptuelle, strukturelle und pragmatische Aspekte, hg. v. Jochen Bär u. a., Berlin 2007, S. 70–88.

die Kürze in der „Critischen Dichtkunst“ nur am Rande eine Rolle spielt. Das gilt auch für die „Ausführliche Redekunst“, in der Gottsched die „allzu kurze Schreibart“ (die „lakonische“) tadelt und ihr die „natürliche“, die „sinnreiche“ und die „bewegliche Schreibart“ gegenüberstellt. Selbst in dieser letzten, die ein erhöhtes Affektpotenzial voraussetzt, will Gottsched nicht vorschreiben, „daß man keine, noch daß man viel verblümete Redensarten; kurze, noch lange Sätze“ brauchen solle.⁴² „Kürze“ ist bei Gottsched vor allem ein elementarer Aspekt der Sprache, nicht der Dichtung.⁴³ Wenn Gottsched die Kürze mit dem nachdrücklichen Stil verbindet, deutet sich schon an, dass mit dieser Gedankenfigur im Rezeptionsakt mehr der Einbildungskraft als der semantischen Präzision vertraut wird; wenn Gottsched einen Stil der Kürze auch nicht zurückweist, so bleibt für ihn in einem solchen doch immer auch die Gefahr des Dunklen und Verworrenen, das nicht rational eingeholt werden kann.

Dieser Punkt stand im Zentrum des Streites über den Wert der Dichtung Albrecht von Hallers, dessen Vorliebe für verkürzende Partizipialkonstruktionen Breitinger gelobt und Gottsched verworfen hatte.⁴⁴ Die Dunkelheit des Ausdrucks ist allerdings im Zusammenhang zu sehen mit der Aufwertung der unteren Erkenntnisvermögen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die im poetischen Text zu Bedeutungsunsicherheiten führen konnten.⁴⁵ Brockes hat das, wie oben gesehen, dadurch zu kompensieren versucht, dass er den Erkenntnisprozess im Fortschreiten des Textes selbst strukturell nachvollzieht.

Breitinger dagegen traut dem kurzen und prägnanten Ausdruck, und damit auch der Einbildungskraft, deutlich mehr zu; sogenannte Machtwörter werden in seiner „Critischen Dichtkunst“ als nachdrückliche Steigerung bestimmt, die das Wort auf seinen „weitläufigen und in allen Stücken genau ausgemachten Begriff“ zurückführt – also auf seine semantische Fülle.⁴⁶ Fülle und Komplexität rücken das Machtwort hier in die Nähe der Metapher und des beschreibenden Epithetons. Breitingers Konzept des nachdrücklichen Machtwortes

⁴² Johann Christoph Gottsched: Ausführliche Redekunst, Nach Anleitung der alten Griechen und Römer, wie auch der neuern Ausländer, in zween Theilen verfasst; und itzo mit den Exempeln der größten deutschen Schriftsteller erläutert, 4. Aufl., Leipzig 1750, S. 343 und S. 358–362.

⁴³ Siehe Gottsched [Anm. 41], S. 155.

⁴⁴ Siehe Jürgen Wilke: Der deutsch-schweizerische Literaturstreit, in: Kontroversen, alte und neue, hg. v. Albrecht Schöne, Bd. 2: Formen und Formgeschichte des Streits. Der Literaturstreit, hg. v. Franz J. Worstbrock, Helmut Koopmann, Tübingen 1986, S. 140–152.

⁴⁵ Schwarz [Anm. 14], S. 132–148; Schwarz schlägt darüber hinaus plausibel vor, dass Gottsched durchaus ein Anteil an der Aufwertung der Sinnlichkeit und ihrer epistemologischen Funktion, wie Baumgarten sie bestimmt, zugesprochen werden muss (S. 129–132). Siehe auch van Laak [Anm. 2], S. 120.

⁴⁶ Johann Jacob Breiting: Critische Dichtkunst, mit einem Nachwort v. Wolfgang Benda, Zürich 1740 (Nachdruck Stuttgart 1966), Bd. 2, S. 50.

scheint allerdings eine weitgehend quantitative Idee zugrunde zu liegen; obwohl Machtwörter dem Ausdruck „Licht und Gewicht“ verleihen, sind sie ihm letztlich vor allem die „herrlichste Zierde einer Sprache“, d. h. als Teil der *elocutio* sind sie schmückender Ausdruck, der die Sache selbst – oder die fingierte Wahrnehmung der Sache – nicht signifikant berührt.⁴⁷ Allerdings hat Ralf Simon darauf hingewiesen, dass Breitingers Machtworttheorie auf Baumgarten vorverweist, der das Gedicht dann als „ursprüngliche Paraphrase eines imaginären Signifikats“ bestimmen sollte.⁴⁸

Trotzdem haben Kritiker eine Generation später gerade den Mangel an Imagination und Beweglichkeit der Machtwörter beklagt. Herder etwa untersucht verschiedene Beispiele aus Bodmers Dichtung, die er allesamt für „künstlich und tot“ erklärt.⁴⁹ Für Herder, aber auch für Klopstock, wie gleich deutlich werden soll, waren die „möglichst sinnschwere[n]“⁵⁰ Machtwörter zwar beladen mit Bedeutung, hatten aber nicht genügend ästhetische Prägnanz.

Wie unterscheidet sich die durch das Machtwort im Sinne Breitingers manifestierte Kürze von derjenigen Kürze, die Klopstock und Herder vor Augen haben? Meine These ist, dass das Verständnis von Kürze sich im Kontext der sprachtheoretischen Diskussion im 18. Jahrhundert selbst verändert: von einem Element der rhetorischen Figurenlehre wird Kürze zu einer kognitiven Kategorie.

Der Aufklärungsgrammatiker Johann Christoph Adelung etwa behandelt „eliptische und figürliche“ Sprache als verkürzende und verdichtende Ausdrucksweisen implizit in seinen Ausführungen zur Wortbildung, vor allem im Abschnitt zu den Komposita.⁵¹ So definiert er: „Ein Wort ist ein vernehmlicher Ausdruck einer Vorstellung, welcher ohne Absatz und auf einmal ausgesprochen wird.“⁵² Sprache und Vorstellung sind für Adelung gleichursprünglich, das eine könne ohne das andere nicht entstanden sein. „Vorstellungen und Nahmen unsinnlicher Dinge“, präzisiert er in seinem Stil-Buch, „sind insgesamt von sinnlichen entlehnt und erst nach lange fortgesetzter Ueberlegung und

⁴⁷ Breitinger konzipiert das Machtwort letztlich als amplifizierte Kongruenz zwischen „Worten mit den Gedancken und Vorstellungen“; Wörter ganz allgemein sind zunächst nichts anderes als „Dolmetscher der Gedancken“ (Breitinger [Anm. 46], Bd. 2, S. 50, S. 8 und S. 43).

⁴⁸ Simon [Anm. 2], S. 276.

⁴⁹ Johann Gottfried Herder: Über die neuere deutsche Literatur. Fragmente, in: Ders.: Werke, hg. v. Wolfgang Pross, Bd. 1: Herder und der Sturm und Drang 1764–1774, München 1984, S. 63–354, hier: S. 278.

⁵⁰ Langen [Anm. 8], S. 38. Diese zu Hallers Wortgebrauch geprägte Definition gilt so auch für Breitinger, der explizit auf Komposita eingeht (siehe Breitinger [Anm. 46], Bd. 2, S. 52–56 und S. 62).

⁵¹ Johann Christoph Adelung: Umständliches Lehrgebäude der Deutschen Sprache, zur Erläuterung der Deutschen Sprachlehre für Schulen, Bd. 1, Leipzig 1782, S. 864.

⁵² Adelung [Anm. 51], Bd. 1, S. 178.

Abstraktion auf jene übertragen worden“.⁵³ Adelung meint, dass dem abstrakten Denken immer ein Rest sinnlicher Eindrücke zugrunde liege. Zwar verliere die Vorstellung durch den Abstraktionsprozess ihren sinnlichen Aspekt, dieser werde aber gleichsam stellvertretend im Wort aufbewahrt. Dietrich Tiedemann drückt es in seiner Sprachursprungsschrift von 1772 lakonischer aus: Wörter „befördern unsere Einsicht in die Dinge, indem sie sie abkürzen“.⁵⁴

Dem Wort wie auch seinem Kontext im Satz kommt in den Diskursen des 18. Jahrhunderts also eine entscheidende Rolle bei der Aktualisierung der Empfindungen und Vorstellungen zu. Am Beispiel der zusammengesetzten Verben kann man verdeutlichen, worauf Adelung hinauswill. Im Bereich der Verben unterscheidet er zwischen echten Komposita, worunter er Verbindungen von Verben mit (zumeist präpositionalen) Präfixen versteht, und reinen Ableitungen, die er mit den untrennbaren Verbpräfixen wie *ver-*, *ent-*, oder *be-* identifiziert. Zwar gesteht er ein, dass die definitiorischen Grenzen zwischen Zusammensetzungen und Ableitungen fließend seien und historischen Veränderungen unterlägen. Wichtig festzuhalten ist aber, dass er den echten Zusammensetzungen einen größeren Grad an Klarheit zuschreibt, da hier zwei klare Vorstellungen verbunden seien, während die Bedeutung der untrennbaren Präfixe selbst dunkel bleibe: „[S]ie knüpfen einen Nebenbegriff an ein Wort durch einen Wurzellaut, dessen Begriff oft gleichfalls nur dunkel gedacht werden kann“.⁵⁵

Die Bedeutung der Wortzusammensetzung geht bei Adelung also über eine etymologische und morphologische Beschreibung hinaus. Er behandelt sie als Mittelglied zwischen seiner Erklärung der „Empfindungswörter“ und seinen Ausführungen zur Syntax, also der Organisation des Diskurses, und er betont ausdrücklich, dass die Wortzusammensetzung „am schicklichsten zwischen beyde“ eingeschaltet sein solle,⁵⁶ als wolle er darauf hinweisen, dass diese bestimmte Methode der Wortbildung eine gewichtige Stelle im sprachlichen Abstraktionsprozess einnehme. In seiner Erklärung des „Tones“, also des Wortakzents, schreibt Adelung, dass der Ton „von der größern oder geringern Bestimmtheit der Wörter und Sylben und von der Wichtigkeit ihres Verhältnisses zur ganzen Vorstellung“ abhängt.⁵⁷ Adelung greift hier eine Idee aus Herders Sprachursprungsschrift auf. Herder hatte im Zuge seiner Beschreibung des Verbreichtums des Hebräischen eine besondere Nähe zwischen „Ton“ und

⁵³ Johann Christoph Adelung: *Ueber den Deutschen Styl*, Bd. 1, Berlin 1800, S. 10. Siehe dazu auch ders. [Anm. 51], Bd. 1, S. 191–194.

⁵⁴ Zit. nach Gerda Haßler: *Ontologie, Zeichen, Sprache und Denken*, in: *Lexikon sprachtheoretischer Grundbegriffe des 17. und 18. Jahrhunderts*, hg. v. Gerda Haßler, Cordula Neis, Bd. 1, Berlin, New York 2009, S. 135–449, hier S. 390.

⁵⁵ Adelung [Anm. 51], Bd. 2, S. 212.

⁵⁶ Ebd., S. 200–208 und S. 210.

⁵⁷ Adelung [Anm. 51], Bd. 1, S. 249.

„Sache“ bemerkt, die vom jeweiligen Grad der Sinnlichkeit auf verschiedenen Stufen der menschlichen Kulturentwicklung abhängt:

so sind z.E. *die morgenländischen Sprachen voll Verba als Grundwurzeln der Sprache*. Der Gedanke an die Sache selbst schwebte noch zwischen dem Handelnden und der Handlung; der Ton mußte die Sache bezeichnen, so wie die Sache den Ton gab; *aus den Verbis wurden also Nomina und nicht Verba aus den Nominibus*.⁵⁸

Adelung kann also den verbalen Präfixkomposita eine besondere Anschaulichkeit zuschreiben, da sich in der Regel zwei hauptbetonte Wurzelwörter verbinden, also auf engstem Raum komplexe Vorstellungen klar und deutlich artikuliert werden können. Betroffen sind Perzeption genauso wie Klarheit und Präzision, die Adelung in seiner Stiltheorie gemäß der rhetorischen Tradition zusammendenkt. Lebhaftigkeit ist im ersten Band seines Stil-Buches der Oberbegriff, unter dem Adelung seine Figurenlehre ganz allgemein entwickelt, während der Begriff im zweiten Band noch einmal ausführlich im Rahmen des „poetischen Stils“ diskutiert wird. Der „poetische Stil“ selbst ist hier nicht mehr durch die *genera dicendi* bestimmt, sondern durch die formale Unterscheidung von Poesie und Prosa. Die notwendige Lebhaftigkeit der poetischen Rede entstehe erst dort, wo „die Aufmerksamkeit entweder überhaupt in der gehörigen Spannung erhalten, oder auf diese und jene Vorstellung besonders gerichtet wird“.⁵⁹ Die Qualität leitet er gerade nicht aus normativen oder präskriptiven Vorgaben ab, sie ist begründet „in der Wirkung desselben auf die untern Kräfte“.⁶⁰ Ohne eine solche Wirkung auf die Einbildung, die durch sprachliche Aufmerksamkeitsimpulse gesteuert wird, bliebe jede Vorstellung amorph. Zu Wissen kondensiere Wahrnehmung nur durch einen Wechsel geringerer und größerer Bewegung.⁶¹ Adelung geht es, wie Rüdiger Campe formuliert, um die „Dynamisierung des Zeichens in einer unmittelbaren Psychologisierung der Zeichenwirkung“.⁶²

Adelungs, Herders und Klopstocks Sprach-, Poesie- und Stilbegriffe sind nicht in allen Einzelheiten kompatibel;⁶³ es soll hier aber auch gar nicht um individuelle

⁵⁸ Herder [Anm. 38], S. 290. Hervorh. i. O.

⁵⁹ Adelung [Anm. 53], Bd. 2, S. 248.

⁶⁰ Adelung [Anm. 53], Bd. 1, S. 282.

⁶¹ Das ist ein Gedanke, der letztlich auf Aristoteles' Begriff der Aufmerksamkeit in „De sensu“ zurückgeht, siehe Bernhard Waldenfels: *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*, Frankfurt/Main 2004, S. 17.

⁶² Campe [Anm. 15], S. 504.

⁶³ Zu Adelung und Klopstock siehe Renate Baudusch: *Klopstock und Adelung. Ein Beitrag zur Sprachwissenschaft im 18. Jahrhundert*, in: *Sprache und Kulturentwicklung im Blickfeld der deutschen Spätaufklärung*. Der Beitrag Johann Christoph Adelungs, hg. v. Werner Bahner, Berlin 1984, S. 173–179. Zum Verhältnis von Klopstock und Herder siehe Dieter Lohmeier: *Herder und Klopstock. Herders Auseinandersetzung mit der Persönlichkeit und dem Werk Klopstocks*, Bad Homburg 1968.

Theorien gehen, sondern um den lebhaften Stil als generelle Erscheinung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Dementsprechend ist zu beleuchten, welche kognitive Funktion der lebhafteste Stil gegenüber dem analytischen Stil der Frühaufklärung, wie er sich in Brockes' Beschreibungskunst manifestiert, zugeschrieben wurde. Die „Psychologisierung der Zeichenwirkung“, wie Campe es nennt, ist von Herder vor allem mit dem von James Harris in die ästhetische Diskussion eingebrachten Begriff der Kraft (*energy*) erklärt worden, der implizit auch Klopstocks Theorie des Mitausdrucks sowie seine poetische Praxis prägt.⁶⁴ Da Herder seine Theorie nicht zuletzt vor dem Hintergrund der ästhetischen Diskussion in England entwickelt, kann ein kurzer Blick auf Elemente dieser Debatte die Konzeptualisierung des lebhaften Stils (zumindest auf der Ebene historischer Selbstbeschreibung) besser erklären.

Herder schrieb die besondere Wirkung der Dichtung einer Kraft zu, „die dem Innern der Worte anklebt, die Zauberkraft, die auf meine Seele durch die Phantasie und Erinnerung wirkt: sie ist das Wesen der Poesie“.⁶⁵ Diese „Zauberkraft“ der Worte ist allerdings nicht zu verwechseln mit Breitingers Machtwörtern, denen in Herders Begriffsverwendung die Position des statischen Werkes zukommt, ähnlich wie Harris es mit der begrifflichen Unterscheidung von „Work“ und „Energy“ vorgezeichnet hatte.⁶⁶ Im Rezeptionsprozess, so Herder weiter, solle der Signifikant gleichsam verschwinden; „die Seele muß nicht das Vehikulum der Kraft, die Worte, sondern die Kraft selbst, *den Sinn*, empfinden“.⁶⁷ Wenn Herder hier vom „Wort“ spricht, so ist damit nicht allein die Semantik gemeint, auf deren Fülle sowohl Brockes' Dichtungspraxis als auch Breitingers Figurenlehre aufbauen; worauf Herder darüber hinaus, trotz seiner Zurückweisung des „Vehikulums“, Wert legt, ist die Materialität des Wortes als Hörbares, d. h. seine raum-zeitliche Dimension im Rezeptionsakt. Während der Schweizer energetisierte Wörter und den gravitatischen Nachdruck als Mittel verdichtender Kürze vor Augen hat, geht es Herder wie Klopstock um das energetische Aufladen der Sprache selbst. Diese soll, wie Herder es im vierten

⁶⁴ Zum Kraft-Begriff bei Herder siehe Cornelia Zumbusch: „es rollt fort“. Energie und Kraft der Dichtung bei Herder, in: *Poetica* 49, 2017/18, H. 3/4, S. 337–358; zu Klopstocks Theorie des Mitausdrucks Lea Pao: Remembering Klopstock's Mitausdruck, in: *Goethe Yearbook* 26, 2019, S. 101–122.

⁶⁵ Herder [Anm. 11], S. 197.

⁶⁶ James Harris: *Three Treatises*, 3. Aufl., London 1772, S. 30. Siehe Herder [Anm. 11], S. 194: „[D]ie Künste, die *Werke* liefern, wirken im Raume; die Künste, die durch Energie wirken, in der Zeitfolge; die schönen Wissenschaften, oder vielmehr die einzige schöne Wissenschaft, die Poesie, wirkt durch *Kraft*.“ In Harris' linguistischem Hauptwerk „Hermes“ konnte Herder auch eine grammatisch orientierte Theorie der energetischen Wirkung der Verben finden: „And thus is it, that every Energy is necessarily situated between two Substantives, an Energizer which is *active*, and a Subject which is *passive*“ (James Harris: *Hermes, or a Philosophical Inquiry Concerning Universal Grammar*, 5. Aufl., London 1794, S. 173–183, hier: S. 174).

⁶⁷ Herder [Anm. 11], S. 195.

seiner „Kritischen Wälder“ ausführt, „*Phantastische Gegenwart*“ erzeugen.⁶⁸ Herder greift hier wie auch in der weiter oben zitierten Bemerkung zur Bedeutung von „Phantasie und Erinnerung“ Henry Homes Idee der „vigorous exertion of memory“ auf, mit der er die „ideal presence“ des Gegenstandes im poetischen Text erklärt.⁶⁹ Diese Form der Präsenz ist graduell unterschieden von „real presence“ (wohl in der Form sinnlicher Wahrnehmung, die in der Materialität des poetischen Zeichens präsent sein kann) und der sinnlich nicht distinkten „reflective remembrance“. Es ist dabei gerade die Energie poetischer Sprache, die „lively and distinct“ darstellen kann.⁷⁰

Was bei Home unter dem Stichwort der „ideal presence“ beschrieben wird und bei Herder als „*Phantastische Gegenwart*“ erscheint, ist auch bei Klopstock erkennbar, wenn es um den Wirklichkeitsgehalt der Dichtung geht. Klopstock spricht von „fastwirkliche[n] Dinge[n]“, die weder reine Vorstellungen (bei Home „remembrance“) noch die Dinge selbst („real presence“) seien:

Es gibt wirkliche Dinge, und Forstellungen, di wir uns dafon machen. Di Forstellungen fon gewissen Dingen können so läbhaft wärden, daß dise uns gegenwertig, und beina di Dinge selbst zu sein scheinen. Dise Forstellungen nen ich fastwirkliche Dinge. Es gibt also wirkliche Dinge, fastwirkliche, und blosser Forstellungen.⁷¹

Wie bei Herder hat die Darstellung einen temporalen Aspekt, da sie das Gewicht nicht auf das semantisch verdichtende Einzelwort legt, sondern auf die Wortfolge, also die Bedeutungsgenerierung in der Periode. Dass Klopstock das nicht zuletzt als Form der Kürze denkt, hat er in „Fon der Darstellung“ (1779) deutlich gemacht.⁷² Das schnelle Denken, auf das Klopstock hier abzielt, ist aber nicht als quantitative Geschwindigkeit zu verstehen. Es geht vielmehr um eine qualitative Steuerung der Aufmerksamkeit, die letztlich durch den Stil geleistet werden soll. „Unsere Sprache“, so erklärt er in „Fon der Wortfolge“ (1779), „zeigt schon darin einen Hang Erwartung zu feranlassen, daß si das Beiwort for die Benennung, und di Modifikazion vor das Modifizirte sezt.“⁷³ In dieser Hinsicht kommt Inversionen und Abweichungen von der Wortfolge

⁶⁸ Ebd., S. 438.

⁶⁹ Henry Home, *Lord Kames: Elements of Criticism. Seventh Edition with the Author's last Corrections and Additions*, Bd. 1, Edinburgh 1788, S. 91.

⁷⁰ Ebd., S. 93.

⁷¹ Klopstock [Anm. 10], S. 352. Der Text wird hier nach der historisch-kritischen Ausgabe in Klopstocks Reformorthografie wiedergegeben.

⁷² Ebd., S. 354: „Durch Hülfe der Kürze denkt oder fühlt man schneller. [...] Und dise Schnelligkeit fergrössert den Eindruk des Dargesteltnen“.

⁷³ Friedrich Gottlieb Klopstock: *Fon der Wortfolge*, in: Ders.: *Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, hg. v. Horst Gronemeyer u. a., Abteilung Werke, Bd. 9.1: *Kleine Prosaschriften*, hg. v. Horst Gronemeyer, Klaus Hurlebusch, Berlin, New York 2019, S. 358–362, hier: S. 362. Klopstock betont also gerade das als Vorzug des Deutschen, was Lessing scharf kritisiert hatte (siehe Lessing [Anm. 40], S. 119).

der natürlichen Sprache eine zentrale Bedeutung zu. Herder hat das in seiner Rezension zu Klopstocks Oden von 1771 als das „prophetische Fortleiten des Ohres“ bezeichnet, dessen Fehlen in einigen Gedichten Klopstocks er zwar bemängelt, das aber allgemein dessen Dichtung kennzeichnet.⁷⁴ Ein mentales Bild wird nicht, wie durch Brockes' Kombination Quintilian'scher Evidenztechniken und Wolff'scher Epistemologie, nach und nach vor den Augen des Lesers oder Hörers aufgebaut, sondern synthetisch in der syntaktischen Gestalt des Textes evoziert. Während Brockes' Evidenzstrategie darin besteht, dass er den Sonnenaufgang als naturgesetzlichen Prozess vor dem inneren Auge des Lesers entwickelt, ist ein Sonnenaufgang bei Klopstock temporal ambivalent. So heißt es etwa in der ersten Strophe seiner 1783 von Carl Philipp Emanuel Bach vertonten Ode „Morgengesang am Schöpfungsfeste“:

Noch kommt sie nicht die Sonne, Gottes gesendete,
Noch weilt sie die Lebensgeberin:
Von Dufte schauert es ringsumher
Auf der wartenden Erde.⁷⁵

Die aus neun vierzeiligen Strophen bestehende Ode hat insgesamt 40 Verben (Partizipien und Verbalsubstantive mitgezählt), die dem Text ein lebhaftes, bewegtes Ansehen geben, ganz so, wie es das „schnelle Denken“ Klopstocks fordert. Dabei liegt die Pointe vor allem der ersten Strophe darin, dass nicht jedes Verb eine räumliche oder zeitliche Bewegung impliziert; vielmehr entsteht der Eindruck einer Dynamik gerade durch die Kombination von Verben und Partizipien, die Bewegung („kommt“ in der ersten Zeile, „schauert“ in der dritten⁷⁶) und Stillstand, oder zumindest Verzögerung („weilt“ in der zweiten und „wartenden“ in der vierten Zeile) implizieren.

Das bedeutet allerdings auch, dass kein Verb, oder im strengen Sinne kein Wort in dieser Strophe ohne potenzielle Bewegungsimplikation bleibt. Die temporale Repräsentation des Sonnenaufgangs bleibt zeitlich in der Schweben. Schon das erste Wort, „noch“, hat in Hinsicht auf die temporale Struktur eine doppelte Bedeutung. Zum einen verweist das „noch“ in die Vergangenheit eines kontinuierlichen und fortwährenden Prozesses, andererseits weckt das „noch“ in Kombination mit dem Negativadverb eine Erwartungshaltung, die zunächst

⁷⁴ Johann Gottfried Herder: Klopstocks Oden, in: Ders.: Werke in zehn Bänden, hg. v. Martin Bollacher u. a., Bd. 2: Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767–1781, hg. v. Gunter E. Grimm, Frankfurt/Main 1993, S. 779–791, hier: S. 787.

⁷⁵ Friedrich Gottlieb Klopstock: Morgengesang am Schöpfungsfeste, in: Ders.: Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe, hg. v. Horst Gronemeyer u. a., Abteilung Werke, Bd. 1.1: Oden, hg. v. Horst Gronemeyer, Klaus Hurlebusch, Berlin, New York 2010, S. 430–431, hier: S. 431.

⁷⁶ „Schauern“ hier in der Bedeutung der affektiven Betroffenheit, siehe den Abschnitt 2b im Art. schauen, verb, in: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=S05462> (zuletzt 01.10.2022).

uneingelöst bleibt. Die Spannung wird erst im „Aufersteht!“ der sechsten Strophe gelöst, womit auch die theologische Botschaft der Ode verwirklicht wird. Die Hinführung auf den theologischen Gehalt, den Brockes durch seinen analytischen Beschreibungsstil des Sonnenaufgangs versinnlicht, wird bei Klopstock abgelöst durch den zeitlich zwischen Opfertod Christi und dem eschatologischen Ende der Zeit liegenden Standpunkt als reine Erwartung, aber eben auch feste Gewissheit. „Noch“ symbolisiert hier zugleich Potenzialität und Gewissheit, wobei die Bedeutungsverdichtung ihre Wirksamkeit erst im „prophetischen Fortleiten des Ohres“ entwickelt.

III. Einbildungskraft, analytischer und synthetischer Stil

Klopstock ging es in seiner Dichtungstheorie wie auch in seiner dichterischen Praxis nicht um ein analytisches Zergliedern, sondern um die Evokation poetischer Bedeutung in einem synthetischen Akt; die symbolische Struktur des literarischen Textes ist für ihn das Ergebnis einer „Synthese aller strukturellen und materialen Aspekte“ der Sprache sowie des literarischen Produktions- und Rezeptionsprozesses.⁷⁷ Die „fastwirkliche[n] Dinge“ lassen sich durch ein analytisch-logisches Verfahren nicht darstellen; aus Sicht der Ästhetik nach 1750 ist Brockes' Verdoppelung der Verfahrensweise von sinnlicher Erkenntnis zur literarischen Darstellung defizitär. Und das ist gerade darum der Fall, weil Brockes' poetische Beschreibung die Sukzessivität der Verfahrensweise vor einen (imaginierten) Totaleindruck stellt. „Ein Werk, das im Ganzen nicht Klarheit genug hat“, so popularisiert Johann Georg Sulzer den ästhetischen Gegenentwurf Baumgartens und Klopstocks dann etwas später, „ist bey allen Schönheiten einzelner Theile, als eine Sammlung von Trümmern anzusehen.“⁷⁸ Wenn Schönheit nicht ein Effekt des Gesamteindrucks – der „phänomenale[n] Individualität“ – ist, bleibt zugleich die ästhetische Vollkommenheit und damit die Wahrheit des literarischen Kunstwerks auf der Strecke.⁷⁹

Das blieb nicht ohne entscheidende Folgen für die literarische Stilpraxis, denn der analytische, sich von Substantiv zu Substantiv bewegende Stil der Frühaufklärung, wie er in Brockes' Lehrgedicht „Irdisches Vergnügen“ manifest ist, verdeckt die Individualität des Gegenstandes der Einbildungskraft hinter einer „Sammlung von Trümmern“, wie Sulzer es ausdrückt. Das Partikulare, das einzelne Element scheint sich erst zu einer Synthese zu verdichten, wenn der Schwerpunkt nicht mehr auf diesem Partikularen liegt, sondern auf der

⁷⁷ Berndt [Anm. 1], S. 278.

⁷⁸ Johann Georg Sulzer: Klarheit. (Schöne Künste.), in: Allgemeine Theorie der schönen Künste, in einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt. Zweite verb. Aufl., Bd. 3, Leipzig 1779, S. 28–33, hier: S. 28.

⁷⁹ Berndt [Anm. 1], S. 78–84, hier: S. 79. Zum Begriff der Sinnliches und Metaphysisches umfassenden Individualität bei Baumgarten, der auch hier im Hintergrund steht, siehe Simon [Anm. 2], S. 251.

lebhaften Bewegung, die in der Einbildungskraft die einzelnen Elemente verbindet. Nicht dass behauptet werden soll, Klopstocks lebhafter Stil sei der Endpunkt einer Diskussion um poetische Bildevokation und Beschreibungstechnik; seine „Bilderlosigkeit“ ist ja von den Zeitgenossen ausdrücklich bemerkt worden.⁸⁰ Trotzdem zeichnet sich in seiner stilistischen Innovation der Lebhaftigkeit, in der Stil nicht mehr eine präskriptive rhetorische Kategorie ist, sondern eine kognitive Funktion für die Einbildungskraft erfüllt, der Beginn einer langsam sich entwickelnden modernen Literatursprache ab. Während Brockes' analytischer Stil und seine Allegorisierung des Sonnenaufgangs das individuelle Phänomen verallgemeinern, individualisiert Klopstocks Stil das kosmische Naturereignis und betont durch seinen lebhaften Stil gerade die Möglichkeit des persönlichen Nacherlebens des theologischen Gehalts seines „Morgengesanges“. Klopstocks synthetischer Stil hat demnach eine unmittelbare Einwirkung auf die Einbildungskraft, indem der Stil holistisch die „Konstruktion einer Gestaltqualität“ des Textes vorantreibt⁸¹ und die poetische Aussage nicht mehr in einem präskriptiven Erkenntnisrahmen determiniert.

⁸⁰ Winfried Menninghaus: Klopstocks Poetik der schnellen „Bewegung“, in: Friedrich Gottlieb Klopstock: Gedanken über die Natur der Poesie. Dichtungstheoretische Schriften, hg. v. Winfried Menninghaus, Frankfurt/Main 1989, S. 259–361, hier: S. 327–328. Zu Schillers und Humboldts Urteil siehe zusammenfassend Hildegard Benning: *Ut Pictura Poesis – Ut Musica Poesis*. Paradigmenwechsel im poetologischen Denken Klopstocks, in: Klopstock an der Grenze der Epochen. hg. v. Kevin Hilliard, Katrin Kohl, Berlin 1995, S. 80–96, hier: S. 90.

⁸¹ Zum Zusammenhang von Stil und Gestaltbegriff siehe Abraham [Anm. 13], S. 1356–1364, hier: S. 1363.

Die Arbeit an diesem Aufsatz wurde durch einen RDC Small Grant der East Tennessee State University gefördert.

II. Normierung und Individualisierung

MUSTERBRIEFE IM UMBAU. SYNTAKTISCHE REFLEXE SICH WANDELNDER STILKONZEPTE IN BRIEFSTELLERN DES 18. JAHRHUNDERTS

Marko Neumann, Gießen

Abstract:

Im vorliegenden Beitrag geht es um die Frage, wie sich Natürlichkeit als ein zentrales Stilkonzept im 18. Jahrhundert auf die syntaktische Gestaltung von Texten ausgewirkt hat. Grundlage der empirischen Untersuchung sind neunzig Musterbriefe, die aus drei Ausgaben des Schröter'schen Briefstellers (¹1743, ⁷1767, ⁸1785) stammen und die im Sinne der ‚neuen‘ Stilauffassungen überarbeitet wurden. Die Briefe zeigen unter anderem einen Rückgang in der Satzkomplexität, eine Aufwertung der Selbstreferenz und eine verstärkte Einbindung mündlichkeitsnaher Strukturen.

This article deals with the question of how naturalness as a central stylistic concept affected the syntactic design of texts in the eighteenth century. The empirical study is based on ninety sample letters taken from three editions of Schröter's "Briefsteller" (¹1743, ⁷1767, ⁸1785), which were revised according to the 'new' stylistic concepts. The letters show, among other things, a decrease in sentence complexity, an increase of self-reference and a greater integration of structures associated with orality.

Das in sprachreflexiven Werken des 18. Jahrhunderts vielfach erörterte Konzept der Natürlichkeit wird von der Forschung im Allgemeinen als eine rationalistische Gegenbewegung zum überladenen, komplizierten Barock- und Kanzleistil aufgefasst.¹ Auch wenn das sprachliche Konzept an sich wesentlich älter ist,² avancierte die natürliche Schreibart in der Mitte des 18. Jahrhunderts zu einem

¹ Vgl. z. B. Peter von Polenz: *Deutsche Sprachgeschichte vom Spätmittelalter bis zur Gegenwart*. Bd. 2: 17. und 18. Jahrhundert, 2. Aufl., Berlin, Boston 2013, S. 35–36, S. 108–109, S. 336–337. Kritisch zur Konstituierung solcher Epochenstile vgl. Gotthard Lerchner: *Stilideale literarischer Epochen, Epochenstile und Sprachstilgeschichte*. Trivialisierungstendenzen in der deutschen Briefkultur des 18./19. Jahrhunderts, in: *Stile, Stilprägungen, Stilgeschichte*. Über Epochen-, Gattungs- und Autorenstile, hg. v. Ulla Fix, Hans Wellmann, Heidelberg 1997, S. 41–54.

² Vgl. Wolf-Dieter Stempel: ‚Natürliches‘ Schreiben – Randbemerkungen zu einer stilkritischen Konjunktur im 16. Jahrhundert, in: *Sprache, Bewußtsein, Stil*. Theoretische und historische Perspektiven, hg. v. Daniel Jacob, Thomas Krefeld, Wulf Oesterreicher, Tübingen 2005, S. 135–154; Andreas Gardt: Natürlichkeit. Eine strukturelle und pragmatische Kategorie der Sprachnormierung in Texten der frühen Neuzeit, in: *German Life and Letters* 61, 2008, S. 404–419. Zur Natürlichkeit in der scholastischen Sprachtheorie des Mittelalters vgl. Ludger Kaczmarek: Natürlichkeit. Anmerkungen zu einer Geschichte der Sprachtheorie, in: *Zur Theorie und Methode der Geschichtsschreibung der Linguistik*. Analysen und Reflexionen, hg. v. Peter Schmitter, Tübingen 1987, S. 224–237. Zur antiken Dialektik von *ars* und *natura* vgl. Heinrich Lausberg: *Handbuch der literarischen Rhetorik*. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft, 4. Aufl., Stuttgart 2008, S. 45–46.

bedeutenden „Stilprinzip“ oder „Stilideal“,³ das nach Ansicht der älteren Forschung nicht nur die literarische Prosa, sondern die gesamte deutsche Schriftsprache prägte.⁴ Als eine wichtige Vermittlungsinstanz zwischen der literarischen und der Alltagssprachlichen Welt im 18. Jahrhundert werden Briefsteller betrachtet.⁵

Briefsteller sind Lehr- und Musterbücher zum Abfassen von Briefen; sie enthalten in der Regel einen Anleitungsteil mit theoretischen Grundlagen zum Briefeschreiben und eine Musterbriefsammlung mit Beispielen für die Praxis.⁶ Reinhard Nickisch hat anhand eines umfangreichen Briefstellerkorpus zum 17. und 18. Jahrhundert verschiedene in der Geschichte der Epistolografie wirksame Stilprinzipien herausgearbeitet. Er betont, dass das Natürliche – mit unterschiedlichen Stoßrichtungen – bereits von Kaspar von Stieler (1673), Christian Weise (1691), August Bohse (1697), Christian Friedrich Hunold (1704) und Benjamin Neukirch (1709) thematisiert wurde; zu einer „große[n] Reform des deutschen Briefstils“ kam es aber erst durch die Schriften Christian Fürchtegott Gellerts (1742 und 1751) und Johann Christoph Stockhausens (1751).⁷ Dabei verstanden die Reformer unter Natürlichkeit keinesfalls die genaue Nachbildung der „naturhaft-zwanglosen Redeweise“ eines beliebigen Sprechers, sondern eine Schreibart nach dem Vorbild der gepflegten, urbanen Umgangssprache gebildeter Kreise.⁸ Es handelte sich mithin um eine ‚korrekte‘, ‚kultivierte‘, ‚poetisierte‘ oder ‚schöne‘ Natürlichkeit.⁹

³ Zum Begriff der Stilprinzipien vgl. Bernhard Sowinski: *Stilistik. Stiltheorien und Stilanalysen*, 2. Aufl., Stuttgart, Weimar 1999, S. 77: „Man versteht darunter Grundsätze oder Zielvorstellungen, nach denen sich die Stilgestaltung richten sollte.“ Zur Entwicklung des Stilbegriffs im 17. und 18. Jahrhundert vgl. Anke Schmidt-Wächter: *Die Reflexion kommunikativer Welt in Rede- und Stillehrbüchern zwischen Christian Weise und Johann Christoph Adelung*, Frankfurt/Main u. a. 2003, S. 145–157.

⁴ Vgl. Eric A. Blackall: *Die Entwicklung des Deutschen zur Literatursprache 1700–1775*, Stuttgart 1966, S. 110–156; Reinhard M. G. Nickisch: *Die Stilprinzipien in den deutschen Briefstellern des 17. und 18. Jahrhunderts. Mit einer Bibliographie zur Briefschreiblehre (1474–1800)*, Göttingen 1969, S. 218 und S. 238.

⁵ Vgl. ebd., S. 240; Lerchner [Anm. 1], S. 45.

⁶ Vgl. Markus Schiegg: *Briefsteller*, in: *Handbuch Brief. Von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, hg. v. Marie Isabel Matthews-Schlinzig u. a., Berlin, Boston 2020, S. 276–281.

⁷ Nickisch [Anm. 4], S. 158–183, S. 218–219. Vgl. auch Yulia Mevissen: „Ein galanter mensch muß in allem seinen thun natürlich seyn“. Zur Natürlichkeit als epistolarem Stilprinzip vor und bei Gellert, in: *Daphnis* 50, 2022, S. 347–372.

⁸ Nickisch [Anm. 4], S. 218. Gellert schließt hier an Gottsched an, dessen Vorstellung von Natürlichkeit durch französische Vorbilder wie die *Art poétique* von Boileau (1674) geprägt war. Vgl. ausführlich Rafael Arto-Haumacher: *Gellerts Briefpraxis und Brieflehre. Der Anfang einer neuen Briefkultur*, Wiesbaden 1995, S. 199–203.

⁹ Zu weiteren Umschreibungen vgl. Nickisch [Anm. 4], S. 175. In dem begrifflichen Überangebot spiegelt sich zu einem gewissen Grad die inhaltliche Unschärfe des Konzepts wider.

Während Nickisch die Natürlichkeit anderen Stilprinzipien wie Deutlichkeit, Kürze, Angemessenheit und Lebendigkeit zur Seite stellt und sie somit als gleichrangig einstuft, ist die jüngere Forschung eher geneigt, Natürlichkeit als ein übergeordnetes Stilprinzip zu betrachten, das verschiedene Teilprinzipien beinhaltet.¹⁰ Diese Sichtweise wird insofern durch die Quellen gestützt, als der Ausdruck *natürlich* – je nach Zeit und Autor – immer auch mithilfe anderer stilistischer Kategorien (z. B. *deutlich*, *klar*, *lebendig*, *locker*, *üblich*, *ungezwungen*, *verständlich*) umschrieben wird.¹¹ Eine streng systematische Abgrenzung ist daher weder möglich noch war sie von den Zeitgenossen intendiert. Hinzu kommt, dass die aus den stilistischen Kategorien abgeleiteten Anweisungen oft ungenau waren und einander sogar widersprechen konnten.¹² Marek Konopka weist etwa darauf hin, dass sich in der Sprachtheorie des 18. Jahrhunderts Befürworter der älteren komplexen Schreibart und Befürworter der jüngeren einfachen Schreibart gleichermaßen auf Prinzipien der Deutlichkeit und Verständlichkeit beriefen.¹³ Die Nutzerinnen und Nutzer von Briefstellern, denen eine Vertrautheit mit dem Umgangston der gebildeten Kreise sicherlich nicht pauschal unterstellt werden kann, dürften diese Vagheiten als unbefriedigend empfunden haben. Schließlich standen sie vor der sehr konkreten Aufgabe, einen Brief Wort für Wort zu formulieren und das Natürlichkeitsideal dabei auf allen sprachlichen Ebenen umzusetzen.

Aus linguistischer Sicht stellt sich daher die Frage, welche sprachlichen Merkmale das Natürlichkeitsideal im 18. Jahrhundert genau beförderte. Angesichts der unterschiedlichen Begriffsvorstellungen kann eine Untersuchung dieser Frage freilich keinen allgemeinen Gültigkeitsanspruch erheben, sie muss stets am Einzeltext ansetzen. Die vorliegende Fallstudie wählt dabei einen empirischen

¹⁰ Vgl. Bernhard Asmuth: Stilprinzipien, alte und neue. Zur Entwicklung der Stilistik aus der Rhetorik, in: *Stil – Stilistik – Stilisierung. Linguistische, literaturwissenschaftliche und didaktische Beiträge zur Stilforschung*, hg. v. Eva Neuland, Helga Bleckwenn, Frankfurt/Main u. a. 1991, S. 23–38. Als „eine Art Superprinzip und -ideal“ wird Natürlichkeit bezeichnet bei Juliane Schröter: *Offenheit. Die Geschichte eines Kommunikationsideals seit dem 18. Jahrhundert*, Berlin, New York 2011, S. 143.

¹¹ Zum lexikalischen Umfeld von *natürlich* vgl. Asmuth [Anm. 10], S. 30; Gardt [Anm. 2], S. 416; Schröter [Anm. 10], S. 120, S. 136. Vgl. ferner Oskar Reichmann: *Die Konzepte von ‚Deutlichkeit‘ und ‚Eindeutigkeit‘ in der rationalistischen Sprachtheorie des 18. Jahrhunderts*, in: *Sprachgeschichte des Neuhochdeutschen. Gegenstände, Methoden, Theorien*, hg. v. Andreas Gardt, Klaus J. Mattheier, Oskar Reichmann, Tübingen 1995, S. 169–197, hier: S. 174.

¹² Vgl. Susanne Ettl: *Anleitungen zu schriftlicher Kommunikation. Briefsteller von 1880 bis 1980*, Tübingen 1984, S. 39–40 und Sowinski [Anm. 3], S. 77.

¹³ Vgl. Marek Konopka: *Syntaxtheorie und Sprachpraxis im 18. Jahrhundert*, in: *Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000: Zeitenwende – Die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert*, hg. v. Peter Wiesinger, Bern u. a. 2003, S. 299–304, hier: S. 300–301.

und produktionsorientierten Zugang,¹⁴ indem erstmals Musterbriefe zur Analyse herangezogen werden. In Musterbriefen kommen die spezifischen Stilideale des Produzenten unmittelbar zum Ausdruck; die natürliche Schreibart wird in ihrer tatsächlichen Realisierung erfahrbar und muss nicht (allein) mithilfe metasprachlicher Aussagen rekonstruiert werden.¹⁵ Die Studie beschränkt sich auf syntaktische Implikationen des Natürlichkeitsideals. Dies erscheint insofern gerechtfertigt, als sich Prosastile maßgeblich in der Syntax manifestieren und gerade der Beitrag der Syntax zur diachronen Stilforschung bislang eher gering ist.¹⁶

Wenn nach syntaktischen Reflexen eines veränderten Stilideals gefragt wird, ist zunächst das Verhältnis von Stil(wandel) und Syntax(wandel) zu bedenken.¹⁷ Als eine „Globalkategorie, die sich auf alle Ebenen des Sprachsystems bezieht“, schließt Stil selbstverständlich mehr ein als nur die Syntax, nämlich etwa auch die Wortbildung, die Lexik und den Text.¹⁸ Umgekehrt sind aber nicht alle Merkmale der Syntax automatisch auch stilistisch relevant. So ist etwa die Stellung des definiten Artikels vor dem Bezugsnomen ab einem bestimmten Zeitpunkt in der Sprachgeschichte des Deutschen als Regel festgelegt und kann stilistisch nicht mehr produktiv genutzt werden.¹⁹ Grundlage von Stil(wandel) ist also das Nebeneinander unterschiedlicher, semantisch invarianter Ausdrucksmöglichkeiten, aus denen mit stilistischer Absicht und Wirkung ausgewählt werden kann.²⁰

¹⁴ Vgl. Bernd Spiller: Stil, in: Soziolinguistik. Ein internationales Handbuch zur Wissenschaft von Sprache und Gesellschaft, hg. v. Ulrich Ammon u. a., 2. Aufl., Berlin, New York 2004, S. 206–216, hier: S. 210–212.

¹⁵ Zum Mangel an empirischen Untersuchungen in der modernen Stilforschung vgl. z. B. Sowinski [Anm. 3], S. 70. Spiller [Anm. 14], S. 212–213 kritisiert: „Gemeinhin werden nur antagonistische Stiltendenzen unterschieden, z. B. *Nominalstil* vs. *Verbalstil* [...]. Die meisten dieser Termini entstammen der literaturwissenschaftlichen Interpretation und entbehren bislang ebenso wie die häufig genannten Stilprinzipien [...] einer linguistischen Beschreibung.“

¹⁶ Vgl. Anne Betten: Grundzüge der Prosasyntax. Stilprägende Entwicklungen vom Althochdeutschen zum Neuhochdeutschen. Tübingen 1987, S. 2; Hans-Werner Eroms: Syntax und Stilistik, in: Syntax. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung, hg. v. Joachim Jacobs u. a., Berlin, New York 1995, S. 1528–1545, hier: S. 1528.

¹⁷ Vgl. allgemein Ingo H. Warnke: Stilwandel und Sprachwandel, in: Rhetorik und Stilistik. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung, hg. v. Ulla Fix u. a., Berlin, New York 2009, S. 1381–1395.

¹⁸ Ebd., S. 1382.

¹⁹ Vgl. Eroms [Anm. 16], S. 1539.

²⁰ Vgl. Spiller [Anm. 14], S. 207. Wichtig zu betonen ist, dass syntaktischer Wandel nicht per se stilistisch motiviert ist. Es erscheint daher problematisch, wenn Gardt [Anm. 2], S. 415–416 allgemeine Syntaxtendenzen im 18. Jahrhundert ohne empirischen Nachweis auf die Durchsetzung des Natürlichkeitsprinzips zurückführt. Eine differenzierte Einschätzung zu den Auswirkungen stilistischer Forderungen präskriptiver Grammatiker findet sich bei Marek Konopka: Strittige Erscheinungen der deutschen Syntax im 18. Jahrhundert, Tübingen 1996, S. 230–232.

In der linguistischen Forschung ist die Auffassung von Stil als Ergebnis einer Wahl ein unangefochtenes Postulat.²¹ Gängig ist auch die Sichtweise, dass der Wahlakt mit zwei gegensätzlichen Intentionen erfolgen kann: zum einen „kollektiv-normeinhaltend“, d. h. Ausdrücke werden im Einklang mit Normen, Mustern und Konventionen gewählt, sodass ein stilistisch einheitliches Ganzes entsteht; zum anderen „individuell-normdurchbrechend“, d. h. Ausdrücke werden mit dem Ziel der Abweichung vom Erwarteten gewählt, um bestimmte Stileffekte zu erreichen.²² Während sich das kollektiv-normeinhaltende Stilverständnis im gehäuftem Auftreten bestimmter Gebrauchsweisen zeigt und daher durch Frequenzanalysen ermittelt werden kann, äußert sich das individuell-normdurchbrechende Stilverständnis gerade im seltenen Auftreten bestimmter (z. B. veralteter) Ausdrücke.²³ Zur Charakterisierung der natürlichen Schreibart erscheint es sinnvoll, beide Ebenen im Blick zu behalten und sowohl nach dem syntaktischen ‚Normalfall‘ als auch nach syntaktischen Besonderheiten zu fragen. Um sicherzustellen, dass die syntaktischen Merkmale wirklich das Natürlichkeitsideal kennzeichnen, ist es außerdem zweckmäßig, die Untersuchung kontrastiv anzulegen.

I. Untersuchungsgegenstand: Schröters Briefsteller

Als Untersuchungsgegenstand eignet sich besonders der im Lauf des 18. Jahrhunderts neunmal herausgegebene Briefsteller von Chrysostomus Erdmann Schröter.²⁴ Gemessen am Ausmaß der vorgenommenen Änderungen können drei Bearbeitungsstadien unterschieden werden (1: ¹1743; 2: ²1745 bis ⁷1767; 3: ⁸1785 [bis ⁹1792]). Von der ersten zur zweiten Ausgabe erfolgte eine starke Überarbeitung der Musterbriefe. Insbesondere die sprachlichen Eingriffe sind als massiv zu bezeichnen (Inhalt, Adressat und Schreiber blieben im Wesentlichen konstant, sodass man die Ausgangstexte durchaus noch wiedererkennen kann). Zu den Gründen der Umarbeitung wurden keine Angaben gemacht. Der Theorieteil wurde nicht verändert. Trotz der genannten Eingriffe sind sämtliche

²¹ Vgl. Hans-Werner Eroms: *Stil und Stilistik. Eine Einführung*, 2. Aufl., Berlin 2014, S. 23. Kritisch dazu Johannes Anderegg: *Literaturwissenschaftliche Stilauffassungen*, in: *Rhetorik und Stilistik. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung*, hg. v. Ulla Fix u. a., Berlin, New York 2009, S. 1076–1092, hier: S. 1083–1084.

²² Eroms [Anm. 16], S. 1529–1530. Vgl. auch Eroms [Anm. 21], S. 14 und S. 30.

²³ Eroms [Anm. 16], S. 1537.

²⁴ Der Briefsteller ist von der linguistischen Forschung bisher kaum betrachtet worden. Vgl. nur Gerhart Wolff: *Sprach- und Stilpflege in Briefstellern aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in: *Stil und Stilwandel*, hg. v. Ulla Fix, Gotthard Lerchner, Frankfurt/Main u. a. 1996, S. 395–409. Die einzelnen Ausgaben des Briefstellers sind dokumentiert bei Nickisch [Anm. 4], S. 295 und Herbert E. Brekle u. a.: *Bio-bibliographisches Handbuch zur Sprachwissenschaft des 18. Jahrhunderts. Die Grammatiker, Lexikographen und Sprachtheoretiker des deutschsprachigen Raums mit Beschreibungen ihrer Werke*, Bd. 7, Tübingen 2001, S. 409–412. Die Ausgabe von 1792 konnte nicht eingesehen werden.

Ausgaben bis 1767 zu den oft von Kanzleischreibern verfassten „konservativen Briefbüchern“ zu zählen.²⁵ Johann Christoph Stockhausen greift diese Ratgeber in der Einleitung seines eigenen Briefstellers von 1753 frontal an:

Die Deutschen haben bisher mehr Lehrer im Briefschreiben, als gute Muster gehabt. Ich nenne diejenigen, die mir bekannt sind, und die meisten sind mir nur nach dem Titel bekannt; als [...] *Schröters* Briefsteller etc. Darf ich mein Urtheil über alle diese Bücher sagen, wenn ich nicht für neidisch gehalten werde; so glaube ich, daß sie alle mehr den Geschmack verderben, als bessern und reinigen können, und daß man die Jugend nicht genug davor hüten könne, mit ihnen vertraut zu werden.²⁶

Im Vorwort der Schröter-Ausgabe von 1785 nimmt der anonyme Bearbeiter diese Kritik auf und schreibt:

Seit der Erscheinung des Schröterischen Briefstellers hat sich Sprache, Geschmack und Kultur der Deutschen so sehr geändert, daß man jetzt die ältern Ausgaben dieses Buches unmöglich als Muster anempfehlen kann, so vielen Dank auch der Herr Verfasser damals verdiente, als er es schrieb. Eine völlige Umarbeitung war also schlechterdings nöthig, wenn die gegenwärtige Auflage brauchbar werden sollte. [...] Dies einzige kann der Verfasser nicht unerinnert lassen, daß er bei seiner Arbeit die Schriften eines Adellung, Bolte, Haynatz, Moriz, Stockhausen, Gellerts und anderer benutz hat [...].²⁷

In dieser Ausgabe sind nun nicht nur die Musterbriefe ganz neu zusammengestellt, auch der theoretische Teil mit den metasprachlichen Vorgaben wurde völlig umgearbeitet. Das stilistische Prinzip, nach dem die Musterbriefe verfasst sind, wird hier klar benannt: „Die Schreibart muß [...] *natürlich* seyn“.²⁸ Insgesamt bietet der Schröter'sche Briefsteller somit die Möglichkeit, den Wandel vom älteren, an der Kanzleisprache orientierten Briefstil zur neueren, natürlichen Schreibart anhand eines einzigen Werks zu untersuchen.²⁹

Für die Analyse wurden je 30 Musterbriefe aus den Ausgaben von 1743, 1767 und 1785 ausgewählt. Es handelt sich dabei um Glückwunsch-, Beileids-

²⁵ Wolff [Anm. 24], S. 400. Zum Leben des Autors liegen keine gesicherten Informationen vor; laut Titelblatt von 1745 war Schröter königlich-kurfürstlich sächsischer Amtschreiber. Ob Schröter auch der Bearbeiter der Ausgabe von 1745 war, ist unklar.

²⁶ Johann Christoph Stockhausen: Grundsätze wohleingerichteter Briefe [...], 2. Aufl., Helmstädt 1753, S. 2–3. Hervorh. i. O.

²⁷ Chrysostomus Erdmann Schröter: Schröters Briefsteller neu umgearbeitet, 8. Aufl., Leipzig 1785, Vorrede.

²⁸ Ebd., S. 125. Hervorh. i. O.

²⁹ Dass Musterbriefe an den aktuellen Sprachgebrauch angepasst wurden, ist an sich nicht ungewöhnlich und lässt sich auch noch im 19. Jahrhundert belegen. Vgl. Marko Neumann: Soldatenbriefe des 18. und 19. Jahrhunderts. Untersuchungen zu Syntax und Textstruktur in der Alltagsschriftlichkeit unterschiedlicher militärischer Dienstgrade, Heidelberg 2019, S. 71. Die im vorliegenden Kontext zu beobachtenden Änderungen sind allerdings als tiefgreifend zu betrachten.

Einladungs- und Entschuldigungsschreiben, also primär um Briefe des privaten Handlungsbereichs.³⁰ Bei der Auswahl wurde darauf geachtet, dass die Briefe der Ausgaben von 1743 und 1767 einander direkt entsprechen; bei der Ausgabe von 1785 wurde auf thematische und adressatenspezifische Übereinstimmung geachtet.³¹ Die fiktiven Briefpartner stehen in einem eher symmetrischen Beziehungsverhältnis zueinander (Familie, Freunde, Bekannte) und stammen überwiegend aus gebildeten Gesellschaftsschichten (Kaufleute, Geistliche, Amtspersonen).³²

Die Briefe wurden in zentralen Bereichen der Syntax (Satzkomplexität, Satztypen, Wortstellung) umfassend analysiert.³³ In der folgenden Befunddarstellung geht es allerdings nicht um eine vollständige und lückenlose Aufbereitung der Analysedaten; vielmehr werden auffällige Befunde nach thematischen Schwerpunkten gebündelt und in fünf Abschnitten nacheinander präsentiert. Vorgaben aus den theoretischen Abschnitten der Briefsteller werden punktuell einbezogen; die meisten syntaktischen Veränderungen blieben von den Briefstellern jedoch unkommentiert.

II. Reduktion der Satzkomplexität

Das vielleicht auffälligste Merkmal der älteren Kanzleisyntax ist der komplizierte Periodenstil, der sich durch das gehäufte Auftreten komplexer, verschachtelter Satzgefüge auszeichnet.³⁴ Die Musterbriefe der Ausgaben von 1743 und 1767 weisen eine solche syntaktisch-stilistische Prägung auf; es gibt sogar

³⁰ Zur Entstehung der Musterbriefe heißt es bei Schröter [Anm. 27] in der Vorrede: „Die als Beispiele aufgestellten Briefe sind theils wirkliche Originale, theils Erdichtungen, theils aus andern Büchern entlehnt.“

³¹ Die untersuchten Briefe finden sich nacheinander auf folgenden Seiten: Chrysostomus Erdmann Schröter: Allzeitfertiger, und auf allerley Fälle gerichteter Briefsteller [...], Leipzig 1743, S. 154–165, S. 167–171, S. 173–183; Chrysostomus Erdmann Schröter: Allzeitfertiger und auf allerley Fälle gerichteter Briefsteller [...], 7. Aufl., Naumburg, Leipzig 1767, S. 178–184, S. 185–190, S. 192–194, S. 196–198, S. 199–207; Schröter [Anm. 27], S. 187–189, S. 190–194, S. 197–200, S. 207–208, S. 210–211, S. 213, S. 228–230, S. 243–244, S. 245–246, S. 249–250, S. 322–326, S. 327–329, S. 499–500, S. 505–506, S. 513.

³² Dies spricht letztlich wohl eher gegen die These Wolffs [Anm. 24], S. 404, dass das Zielpublikum des Schröter'schen Briefstellers die weniger gebildeten Schichten waren. Allgemein zum Adressatenwandel von Briefstellern des 18. Jahrhunderts vgl. Schiegg [Anm. 6], S. 279–280.

³³ Das Korpus umfasst insgesamt 12.408 Wörter (1743: 3.726 Wörter; 1767: 3.722 Wörter; 1785: 4.960 Wörter). Die Anrede am Briefbeginn und die Orts- und Datumsangabe wurden bei der Analyse nicht berücksichtigt. Das Vorgehen bei der Bestimmung der syntaktischen Einheiten orientiert sich an Neumann [Anm. 29], S. 163–173.

³⁴ Zum Periodenbegriff im 18. Jahrhundert vgl. Konopka [Anm. 20], S. 72–74; Johannes Schwitalla: Komplexe Kanzleisyntax als sozialer Stil. Aufstieg und Fall eines sprachlichen Imponierhabitus, in: Soziale Welten und kommunikative Stile, hg. v. Inken Keim, Werner Kallmeyer, Tübingen 2002, S. 379–398.

Briefe, die aus nur einer einzigen, in sich gestaffelten Periode bestehen.³⁵ Die umfangreichste Periode (mit 112 Wörtern und 12 Teilsätzen) stammt aus einem Kondolenzschreiben von 1743:

(1) Nachdem aber alles, was GOtt thut, wohlgethan ist, wie er denn Dero Fr. Ehegenoßin vielleicht, wie überhaupt aus dieser bösen Welt, also besonders einen ihr etwa aufstossenden schweren Creutz und Unglück entrissen, und aus diesem Thränenthal in den ewigen Freudensaal versetzt; *Also bitte*, diese harte Heimsuchung mit christlicher Gelassenheit für den heiligen und erforschlichen Willen GOTTes zu erkennen, und zu erwägen, wie Ihro Fr. Liebste nunmehr nach ihrem sel. Hintritt zu dem Genuß aller unaussprechlichen Freude und Wonne gelanget, da Sie [sic] unter dem seligen Anschauen des dreyeinigen GOTTes, in Gemeinschaft aller heiligen Engel, triumphiret, und ein Heilig, Heilig, Heilig ist der HErr, nach dem andern anstimmet; Können Sie ihr das wohl mißgönnen? (1743, S. 168)³⁶

Das Charakteristische des Periodenbaus, das hier auf die Spitze getrieben wurde, ist der zentral gestellte, meist kurze Hauptsatz („Also bitte“), dem mehrere abhängige Sätze voran- und nachgestellt sind.³⁷ Die abhängigen Sätze sind häufig koordinativ miteinander verbunden und/oder enthalten weitere abhängige Sätze. Wladimir Admoni bezeichnet solche SatzbaufORMen als „zentrierte“ Kompositionstypen, die kognitiv schwieriger zu verarbeiten sind als etwa „abperlende“ Kompositionstypen, bei denen der Hauptsatz am Ganzsatzbeginn steht und die Nebensätze ihm nachfolgen.³⁸ Die syntaktische Komplexität kann durch den Gebrauch bestimmter verdichtend wirkender Konstruktionen (z. B. afinitiver Nebensätze) verstärkt werden.

³⁵ Das sind Schröter 1743 [Anm. 31], S. 163 und Schröter 1767 [Anm. 31], S. 188.

³⁶ Belege aus dem Korpus werden hier und im Folgenden durch das Erscheinungsjahr der Ausgabe und die Seite mit der Belegstelle ausgewiesen. Hervorhebungen durch Kursivierung stammen vom Verfasser des vorliegenden Beitrags und dienen zur Veranschaulichung inhaltlicher Aussagen.

³⁷ In der Ausgabe von 1743 sind die Vordersätze grafisch meist deutlich vom Hauptsatz separiert (durch Semikolon oder Doppelpunkt und Folgemajuskel); diese starke Markierung wird schon in der Ausgabe von 1767 vollständig durch Komma und Minuskel ersetzt.

³⁸ Wladimir Admoni: Zur Ausbildung der Norm der deutschen Literatursprache im Bereich des neuhochdeutschen Satzgefüges (1470–1730). Ein Beitrag zur Geschichte des Gestaltungssystems der deutschen Sprache, Berlin 1980, S. 35–36. Vgl. auch Simon Pickl: Gesamtsatzstrukturen zwischen online- und offline-Verarbeitung. Syntaktische Progression und Regression am Beispiel historischer deutscher Predigten, in: Textkohärenz und Gesamtsatzstrukturen in der Geschichte der deutschen und französischen Sprache vom 8. bis zum 18. Jahrhundert, hg. v. Delphine Pasques, Claudia Wich-Reif, Berlin 2020, S. 145–172.

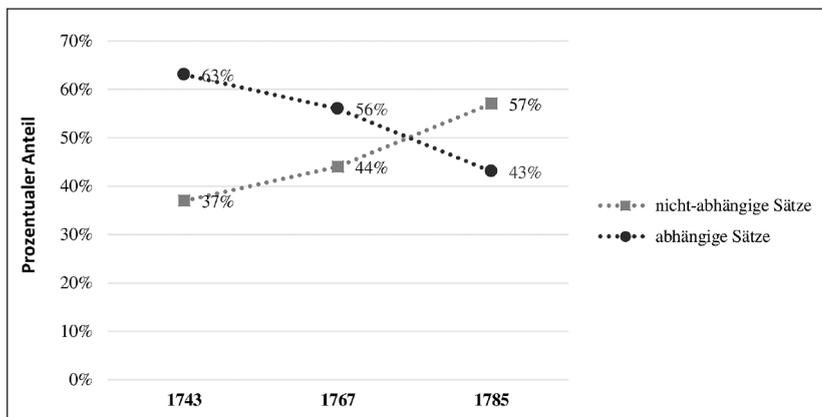


Abb. 1: Verhältnis der abhängigen zu den nicht-abhängigen Sätzen in den Musterbriefen

Im Zuge der Musterbriefbearbeitungen wurde der komplexe Periodenstil gelockert. Dies spiegelt sich am eindrucklichsten im Verhältnis der abhängigen zu den nicht-abhängigen Sätzen wider (Abb. 1).³⁹ In den Musterbriefen von 1743 stehen sich abhängige und nicht-abhängige Sätze im Verhältnis von etwa zwei zu eins zugunsten der abhängigen Sätze gegenüber. Es besteht also eine deutliche Tendenz zur Hypotaxe (Unterordnung). In den Briefen von 1767 haben sich die Werte angenähert, wobei die abhängigen Sätze noch immer überwiegen. Erst in der Neubearbeitung von 1785 haben die nicht-abhängigen Sätze die Oberhand gewonnen. Das zeitgenössische Ideal der Natürlichkeit beinhaltet also eine Neigung zu einfacheren, parataktischen Konstruktionen. Der komplexe Periodenbau, der mit einem hohen Planungsaufwand und einer enormen Rezeptionsleistung verbunden war, wurde durch einen durchsichtigeren, verständlicheren Satzbau substituiert. Diese Entwicklung zeichnet sich schon in den Briefen von 1767 ab, obwohl der Kanzlei- oder Kuralstil im Theorieteil dieses Briefstellers noch eine prominente Rolle spielt⁴⁰ und erst in der Ausgabe von 1785 als „dem Briefton nicht angemessen“ getadelt wird.⁴¹

³⁹ Als nicht-abhängige Sätze werden Einfachsätze sowie Hauptsätze in komplexen Sätzen zusammengefasst. Syntaktisch abhängige Sätze sind Nebensätze und nebensatzwertige Infinitiv- und Partizipialkonstruktionen. Absolute Belegzahlen: nicht-abhängige Sätze (1743: 156; 1767: 177; 1785: 369), abhängige Sätze (1743: 262; 1767: 222; 1785: 278).

⁴⁰ Vgl. Schröter 1767 [Anm. 31], S. 157–159.

⁴¹ Schröter 1785 [Anm. 27], S. 218.

Die weiteren Kennwerte zur Entwicklung der Satzkomplexität bestätigen diesen Befund und geben genauere Einblicke in die Art der stilistisch-syntaktischen Veränderungen (Tab. 1).⁴²

	1743	1767	1785
Ganzsatzlänge (in Wörtern)	Ø 36,2	Ø 31,5	Ø 19,0
Teilsatzlänge (in Wörtern)	Ø 8,9	Ø 9,3	Ø 7,7
Aufbau der Ganzsätze:			
Anteil der Einfachsätze	8 %	8 %	19 %
Anteil der Satzreihen	28 %	25 %	27 %
Anteil der Satzgefüge	64 %	67 %	54 %
Satzreihen:			
Anzahl der Hauptsätze pro Satzreihe	Ø 2,5	Ø 2,4	Ø 2,2
Anteil der Koordinationsellipsen	34 %	21 %	17 %
Satzgefüge:			
Anzahl der abhängigen Sätze pro Satzgefüge	Ø 2,9	Ø 2,0	Ø 1,6
„abperlender“ Kompositionstyp	58 %	69 %	76 %
Anteil koordinierter abhängiger Sätze	47 %	25 %	12 %
Grad der Unterordnung	Ø 1,5	Ø 1,4	Ø 1,3

Tab. 1: Weitere Kennwerte zur Entwicklung der Satzkomplexität in den Musterbriefen

Die Abkehr vom komplexen Periodenstil wird zunächst darin deutlich, dass sich die Länge der Ganzsätze im Untersuchungszeitraum fast halbiert hat. Bei genauerer Betrachtung ist dies vor allem auf die starke Abnahme der abhängigen Sätze pro Satzgefüge, insbesondere der koordinierten abhängigen Sätze zurückzuführen. Auch die Zunahme des „abperlenden“ Kompositionstyps zeigt, dass der für die Kanzleisyntax typische Periodenbau in der Ausgabe von 1785 kaum noch Verwendung fand.

Des Weiteren wurden im Zuge der Musterbriefbearbeitung bestimmte verdichtend wirkende Konstruktionen zurückgenommen. Hierzu zählen Nebensätze ohne finites Verb, d. h. afinite Nebensätze (Bsp. 2), in den Trägersatz eingebettete Infinitivkonstruktionen (Bsp. 3) sowie erweiterte Partizipialattribute (Bsp. 4).⁴³

⁴² Die Analyse geht vom Ganzsatz aus. Unter Ganzsätzen werden inhaltlich, formal und strukturell abgeschlossene Einheiten verstanden. Vgl. Wladimir Admoni: *Historische Syntax des Deutschen*, Tübingen 1990, S. 4–5. Absolute Belegzahlen für den Ganzsatz: 1743: 103; 1767: 118; 1785: 261.

⁴³ Absolute Belegzahlen: afinite Konstruktionen (1743: 28; 1767: 30; 1785: 2), eingebettete Infinitivkonstruktionen (1743: 14; 1767: 10; 1785: 5), erweiterte Partizipialattribute (1743: 31; 1767: 8; 1785: 6).

(2) So hat denn mein treuemeynter Wunsch, den ich vor 9. Monathen bey Ihrer frohen Hochzeit ablegte, glücklich eingetroffen, *indem Eur. Wohl=Edl. Frau Eheliebste vorgestern mit einem lieben Töchtergen niedergekommen.* (1743, S. 158–159)

(3) [...] vollzogen werden soll, wobey denn wir *die vornehme Gegenwart Eur. Hoch=Edl. als unsers hochgeschätzten Herrn Gevatters, und des Bräutigams hochgeehrtesten Herrn Pathens, zu genießen, besonders wünschen:* So ergethet [...]. (1743, S. 174)

(4) Aus Eur. Wohl=Edl. *an mich gütigst abgelassenen* hochgeehrten Invitations-Schreiben habe ich [...] ersehen [...]. (1743, S. 155–156)

Die drei Strukturtypen tragen auf unterschiedliche Weise zur syntaktischen Kondensierung bei, sie stellen ausgesprochen schriftsprachliche Erscheinungen dar.⁴⁴ Ihr Rückgang fügt sich also gut in die allgemeine Tendenz zur Reduktion der Satzkomplexität ein.

Die Stärkung der Parataxe in den Briefen von 1785 zeigt sich nicht nur in einer Abschwächung subordinativer Strukturen, sondern vor allem auch in der häufigeren Nutzung von Einfachsätzen (Tab. 1). Der Anteil der Satzreihen bleibt zwar konstant, innerhalb der Satzreihen treten aber weniger Koordinationsellipsen (zusammengezogene Sätze) auf, was wiederum dem Eindruck der Komprimiertheit und Verdichtung entgegenwirkt und auf Veränderungen in der Textkohäsion schließen lässt.

III. Sparsamkeit im Konnektoregebrauch

Unter Kohäsion wird die Herstellung des innertextlichen Zusammenhangs durch explizite, d. h. „an der Textoberfläche direkt zu registrierende“ Mittel verstanden.⁴⁵ Im Folgenden werden nur Verknüpfungen zwischen nicht-abhängigen Sätzen betrachtet, weil damit Aussagen über die Ganzsatzebene hinaus zur – stilistisch besonders relevanten – Ebene des Texts möglich sind.⁴⁶ Die Mittel zur Herstellung solcher Verknüpfungen sind in erster Linie syntaktisch-lexikalischer

⁴⁴ Zu afiniten Konstruktionen vgl. z. B. Karsten Rinas: Afinite Konstruktionen im Kontext der älteren Rhetorik und Stilistik, in: Sprachwissenschaft 44, 2019, S. 73–109. *Haben* und *sein* im Nebensatz auszulassen, gehört zu den am häufigsten angemahnten Verstößen gegen die Deutlichkeit in Briefstellern des 18. und 19. Jahrhunderts. Vgl. Neumann [Anm. 29], S. 238–244, S. 262–263. Die teilweise widersprüchlichen Forderungen präskriptiver Grammatiker zur Stellung einfacher und erweiterter Infinitivphrasen hat Kopopka [Anm. 20], S. 134–140 aufgearbeitet. Zur Verbreitung erweiterter Partizipialattribute durch den Kanzleistil vgl. Andreas Lötscher: Variation und Grammatisierung in der Geschichte des erweiterten Adjektiv- und Partizipialattributs des Deutschen, in: Neuere Forschungen zur historischen Syntax des Deutschen, hg. v. Anne Betten, Tübingen 1990, S. 14–28, hier: S. 22–26.

⁴⁵ Eroms [Anm. 21], S. 47.

⁴⁶ Zur Textgebundenheit von Stil vgl. Barbara Sandig: Textstilistik des Deutschen, 2. Aufl., Berlin, New York 2006, S. 4–6; Eroms [Anm. 21], S. 43.

Art (Konjunktionen, Konjunkional- und Präpositionaladverbien, Demonstrativphrasen). In Abbildung 2 ist der Anteil der nicht-abhängigen Sätze, die ein Verknüpfungsmittel aufweisen, dargestellt.

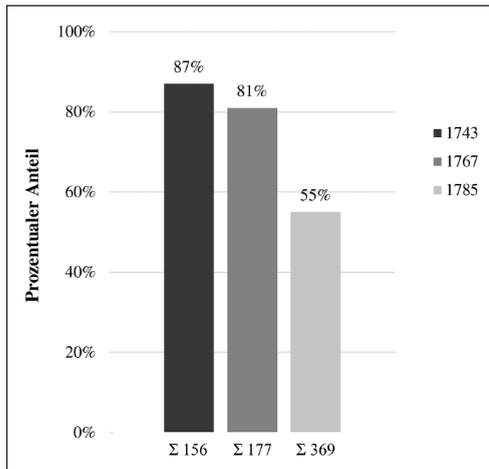


Abb. 2: Häufigkeit von Verknüpfungsmitteln in den Musterbriefen

Verknüpfungsmittel zwischen nicht-abhängigen Sätzen nehmen im Untersuchungszeitraum insgesamt ab. Zwar ist speziell in der Gruppe der Konjunktionen kein Rückgang zu verzeichnen (es treten auf: *und*; seltener *aber*, *denn* und *sondern*; nur 1767 *allein*), die übrigen Verknüpfungsmittel verlieren jedoch – besonders in der Ausgabe von 1785 – stark an Bedeutung. Bei den Präpositionaladverbien (z. B. *dafür*, *darauf*; *hiervon*, *hierbei*, *hierüber*) und bei den nicht als Begleiter, sondern als Stellvertreter von Substantiven gebrauchten Demonstrativa (z. B. *diese*, *das*, *derselbe*) handelt es sich um rein frequenzielle Unterschiede. Bei den Konjunkionaladverbien hat sich dagegen auch das Inventar verkleinert, insbesondere zusammengesetzte, d. h. strukturell gewichtige Adverbien (*alsdann*, *annebst*, *hinwiederum*) wurden schon früh aussortiert:⁴⁷

⁴⁷ Eine ähnliche Tendenz besteht bei Nebensatzleitenden Wörtern, ganz besonders in den Kausalsätzen. Es treten auf: 1743: *allermaßen*, *da*, *dahero*, *indem*, *nachdem*, *wann*, *weil*; 1767: *da*, *dahero*, *weil*, *zumal*; 1785: *da*. In den Ausgaben von 1743 und 1767 ist *daher(o)* als Haupt- und Nebensatzleiter noch funktional mehrdeutig. Vgl. dazu Franz Hundsnurscher: *Syntaxwandel zur Gottsched-Zeit*, in: *Neuere Forschungen zur historischen Syntax des Deutschen*, hg. v. Anne Betten, Tübingen 1990, S. 422–438, hier: S. 426–435.

1743	1767	1785
<i>aber, also, auch, daher(o), dann, doch, indessen, nun, so, übrigens</i> im Übrigen		
<i>demnach, inzwischen, nämlich, vielmehr</i>		
<i>allerdings, alsdann, anebst, gewiss, hinwiederum, jedoch, zugleich</i>	<i>abermals, dagegen, gleichfalls, im Gegenteil, schließlich</i>	<i>da, dennoch, folglich, unterdessen</i>

Abb. 3: Inventar der Konjunktionaladverbien

Der Rückgang der Kohäsionsmittel deutet darauf hin, dass der Briefzusammenhalt in der natürlichen Schreibart stärker durch die logische Verbindung von Aussagen hergestellt wurde als durch die explizite Kennzeichnung inhaltlicher Bezüge. Dazu passt, dass die im Theorieteil der Briefsteller von 1743 und 1767 noch sehr ausführlich dargestellten „Bindungs=Wörter“ in der Ausgabe von 1785 als „Fesseln“ des Kanzleistils bezeichnet werden: „Nachdem, sintemal und alldieweil – demnach aber und dieweil – [...] wem möchten dabei nicht die Ohren gällen!“⁴⁸

IV. Aufwertung der Selbstreferenz

Bei der Selbstreferenzialität geht es um die Frage, wie ein Referent (hier: der fiktive Briefschreiber) auf sich selbst Bezug nimmt. Aus syntaktischer Sicht gibt es im Untersuchungsmaterial drei markante Veränderungen, die darauf hindeuten, dass die Selbstreferenz in der natürlichen Schreibart deutlicher hervorgehoben und insofern kommunikativ aufgewertet wird.⁴⁹

Zum ersten ist hier der Befund zu nennen, dass das Subjektpronomen *ich* in der Ausgabe von 1785 nie ausgespart wird, in den Musterbriefen der Ausgaben von 1743 und 1767 dagegen öfter (jeweils 38 Belege):

(5) Solche hohe Affection erkenne mit ergebensten Danck [...]. (1743, S. 174)

(6) Bedauere hierbey im übrigen nichts mehr, als daß meinem lieben Herrn Pathen bey seinem Ehrentage nicht meine Aufwartung machen kann. (1767, S. 200–201)

Die „Verschweigung des Pronominis“ wurde von Adelung und anderen zeitgenössischen Grammatikern häufig und dabei meist ausgesprochen negativ als „Mode=Höflichkeit“ und als „Merkmal der Bescheidenheit“ aus der älteren

⁴⁸ Schröter [Anm. 27], S. 135, S. 139, S. 147.

⁴⁹ Zur sozialsymbolischen Funktion von Selbstbezeichnungen vgl. Klaas-Hinrich Ehlers: Selbstbezeichnungen in Briefen des 19. und 20. Jahrhunderts. Ein Kommunikationsproblem aus der Sicht zeitgenössischer Briefsteller und Sprachratgeber, in: Sprache und Beziehung, hg. v. Angelika Linke, Juliane Schröter, Berlin, New York 2017, S. 311–337.

Brief- und Kanzleisprache beurteilt.⁵⁰ Man empfand entsprechende Konstruktionen als gekünstelt und maniert, als eine rein schriftsprachliche Ausdrucksweise, die mit dem Natürlichkeitsideal nicht vereinbar war.

Ähnlich ist wohl auch das zweite Phänomen einzuschätzen, das von Otto Behaghel zu den „Stellungen der Ehrerbietung“ gezählt wird.⁵¹ Es handelt sich um einen auffälligen Stellungswechsel im syntaktischen Mittelfeld, bei dem das Subjektpronomen *ich* nach der Bezeichnung des Adressaten erscheint. Anders als bei der Aussparung des Subjektpronomens wird die Späterstellung bereits bei der ersten Umarbeitung der Musterbriefe vollständig getilgt; Belege finden sich daher nur in der Ausgabe von 1743 (6 Belege):

- (7) Für wohlgemeynte Gratulation, und beygefügten Wunsch wegen annahender Osterferien, bin *Ihnen ich* sehr verbunden [...]. (1743, S. 163)
- (8) Damit nun unser aller Vergnügen sodann desto vollkommener sey: So er suche *Eur. Wohl=Ehrw. ich* hierdurch ergebenst [...]. (1743, S. 181)

Dass die Selbstreferenz in der natürlichen Schreibart gestärkt wird, zeigt sich schließlich auch im syntaktischen Vorfeld. In Tabelle 2 ist dargestellt, wie häufig das Vorfeld in Aussagesätzen durch das Subjektpronomen *ich* und die Adressatennennung (im Nominativ oder Dativ) besetzt ist:

	1743	1767	1785
<i>ich</i>	16 %	11 %	27 %
Adressat (Nom./Dat.)	17 %	13 %	9 %

Tab. 2: Vorfeldbesetzung in den Musterbriefen: Selbstreferenz vs. Adressatennennung

Die beiden Einheiten treten in den Ausgaben von 1743 und 1767 etwa gleich häufig auf, in der Ausgabe von 1785 bildet *ich* dann aber dreimal so oft die satzöffnende und damit die besonders prominent platzierte Konstituente. Davon abgesehen besteht in allen drei Ausgaben eine starke Tendenz zur *ich*-Vermeidung im brieferöffnenden Satz (1743: 3 %; 1767: 3 %; 1785: 8 %); der Adressat erscheint dagegen besonders häufig in dieser textuell herausgehobenen Position (1743: 36 %; 1767: 24 %; 1785: 20 %). An dieser Stelle greift also wiederum der Bescheidenheitstopos, sich selbst nicht als Erstes zu nennen.⁵²

Die drei genannten Veränderungen sind zwar zunächst als eine gewollte Abgrenzung gegenüber traditionellen, als veraltet empfundenen Konventionen der brieflichen Höflichkeit zu verstehen. Im Interesse einer positiven Begriffsbestimmung von Natürlichkeit ist aber entscheidend, dass das durch die

⁵⁰ Johann Christoph Adelung: Umständliches Lehrgebäude der Deutschen Sprache [...], Bd. 2, Leipzig 1782, S. 367.

⁵¹ Otto Behaghel: Deutsche Syntax. Eine geschichtliche Darstellung, Bd. 4, Heidelberg 1932, S. 258.

⁵² Der Ratschlag findet sich auch im theoretischen Teil von Schröter [Anm. 27], S. 291.

devotionale syntaktische Gestaltung entstandene Manko, nämlich die Verdunklung des Schreiberbezugs, durch die Eingriffe behoben wurde und die Selbstreferenz nun wesentlich klarer zum Ausdruck kommt.

V. Einbindung mündlichkeitsnaher Strukturen

In Anbetracht der Gellert'schen Bestimmung von Natürlichkeit als Nachahmung der gepflegten, kultivierten Umgangssprache liegt es auf der Hand, die Musterbriefe auch auf das Auftreten von Konstruktionen hin zu befragen, für die ein gesprochensprachlicher Hintergrund wahrscheinlich ist.⁵³ Die syntaktische Analyse liefert diesbezüglich einige Anhaltspunkte.

Interessant ist zunächst die Verteilung der Satzarten im Korpus (Aussage-, Frage-, Aufforderungs- und Ausrufesatz). Satzarten sind insofern stilistisch relevant, als sie im Prinzip Ausdrucksalternativen darstellen. Dies wird besonders bei rhetorischen Fragen deutlich, die man als Aussagen in Frageform interpretieren kann, z. B. „Wer ist glücklicher als ich?“ (1785, S. 191).⁵⁴ Wahlmöglichkeiten bestehen aber auch bei anderen Satzarten. In den folgenden Beispielen aus zwei Einladungsbriefen wird der zentrale performative Akt des Einladens einmal als Aussage und einmal als Aufforderung formuliert:

(9) Mein Vergnügen würde sich verdoppeln, wenn Sie mir dabei Ihre Gegenwart schenken wolten. (1785, S. 324)

(10) Erzeigen Sie mir die Gefälligkeit, sich dabei einzufinden. (1785, S. 324)

Eroms zufolge gelten „die meisten Formen, die anstelle von Aussagesätzen gewählt werden, als expressiv markiert“, weil sie zusätzliche „emotional[e] und situationell[e] Konnotationen“ aufweisen; sie treten häufig „in der Alltagskommunikation und in der öffentlichen Sprache“ auf.⁵⁵ Dass expressive Satztypen in der Ausgabe von 1785 fast zwanzig Prozentpunkte mehr ausmachen als in den Vorgängerversionen, kann demnach als ein Indiz dafür gewertet werden, dass Natürlichkeit (auch) als eine mündlichkeitsnahe Schreibart verstanden wurde:

	1743	1767	1785
Aussagesatz	92 %	93 %	74 %
Fragesatz	2 %	2 %	8 %
Aufforderungssatz	1 %	1 %	6 %
Ausrufesatz	5 %	4 %	12 %

Tab. 3: Verteilung der Satzarten in den Musterbriefen

⁵³ Die vorsichtige Formulierung trägt der Tatsache Rechnung, dass auf die gesprochene Sprache im 18. Jahrhundert heute nicht mehr zugegriffen werden kann. Einflüsse aus der gesprochenen Sprache werden im Folgenden mithilfe gegenwartssprachlicher Literatur erarbeitet.

⁵⁴ Vgl. Lausberg [Anm. 2], S. 379.

⁵⁵ Eroms [Anm. 16], S. 1537.

Interessant ist auch, dass Anreden innerhalb eines Briefs wie „liebste Schwester“ (1785, S. 189) oder „lieber Freund“ (1785, S. 324) 1743 gar nicht und 1767 nur zweimal vorkommen, während sich in der Ausgabe von 1785 fünfzehn Belege finden lassen, im Durchschnitt also in jedem zweiten Brief einer. Auch das Einbinden von Anreden als eine direkte und emotionale Form der Kontaktaufnahme kann als Bemühen um eine mündlichkeitsnahe Konzeption verstanden werden.⁵⁶

Des Weiteren treten in den Musterbriefen der Ausgabe von 1785 Phänomene auf, die mehr oder weniger stark von der ‚normalen‘ schriftsprachlichen Syntax abweichen und deren Besonderheiten als charakteristisch für (heutige) gesprochene Sprache gelten. Sie lassen sich zwar in keiner nennenswerten Frequenz nachweisen, prägen durch ihr sporadisches Auftreten aber doch das stilistische Gesamtbild der Briefe. Zu nennen sind hier satzwertige Einheiten ohne finites Verb (Bsp. 11, 12), durch einen Langstrich gekennzeichnete Satzabbrüche (Bsp. 13, 14) sowie Einschübe mit metakommunikativer Funktion (Bsp. 15).⁵⁷

(11) Gottes Seegen mit Dir und Deiner lieben Gattinn! (1785, S. 188)

(12) Und nun, nur noch eine Bitte. (1785, S. 246)

(13) Da seid ihr spröde, unerbittlich, laßt alles um Euch herum schmachten, und endlich – aber ich will Dir keine längere Gardinenpredigt halten. (1785, S. 189)

(14) Und Du, laße Dirs ja nicht beigehen, aus einem höhern Tone zu sprechen, denn sonst – (1785, S. 194)

(15) [...] so versichere ich Sie hiermit, *wie bereits gesagt*, feierlich von dem gänzlichen Ungrund derselben [...]. (1785, S. 506)

Für eine mündlichkeitsnahe Gestaltungsweise spricht auch der Gebrauch von Interjektionen und Gesprächspartikeln, die für dialogische Kommunikation kennzeichnend sind und die regulär am linken Satzrand erscheinen:⁵⁸

(16) *Ach* ich bin auch Vater [...]. (1785, S. 228)

(17) *Gott!* so früh schon, mußte Ihr verehrungswürdiger Herr Gemahl Ihnen entrissen werden! (1785, S. 229)

(18) *Ja* von allem diesen schreibe ich Dir kein Wort [...]. (1785, S. 213)

(19) *Nein*, Freund, Ihr Schmerz ist auch der meinige. (1785, S. 244)

Auch am rechten Satzrand begegnen Strukturen, die man besonders aus der Mündlichkeit kennt. So steht die Subjektphrase in Beispiel 20 nach dem klammerschließenden Element; im Vorfeld steht der zugehörige pronominale

⁵⁶ Vgl. Johannes Schwitalla: *Gesprochenes Deutsch. Eine Einführung*, 4. Aufl., Berlin 2012, S. 145–146, S. 154.

⁵⁷ Zu den genannten Konstruktionen vgl. ebd., S. 101–110, S. 118, S. 124–125.

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 156–160.

Ausdruck. Durch solche „Herausstellungen“ können sich auffällige Hervorhebungseffekte ergeben.⁵⁹

(20) *Sie sind erhört diese Gebete [...].* (1785, S. 199)

Die genannten Beispiele verleihen den Musterbriefen von 1785 insgesamt einen lockereren Zug, der aber nicht mit mündlicher Rede gleichgesetzt werden darf. Der Briefsteller nutzt zwar Konstruktionen, die für (heutige) gesprochene Sprache typisch sind, setzt sie aber wohldosiert (also in geringer Frequenz) und wohlkalkuliert in den Brieftext ein. Oft werden sie für emotionalere Passagen gebraucht und in kurzer Abfolge hintereinander präsentiert. Der Briefsteller will also – im Sinne von Gellerts Definition – nur den Anschein von Mündlichkeit erwecken, es handelt sich um eine Art ‚stilisierte Mündlichkeit‘.⁶⁰

VI. Formen der Mehrgliedrigkeit im Wandel

Bei der syntaktischen (Um-)Gestaltung der Musterbriefe ist auch der gezielte Einsatz von Stilfiguren zu bedenken. Einschlägig sind dabei besonders die durch Hinzufügung gebildeten Figuren, etwa lexikalische Paarformen, Aufzählungen und Wiederholungen.⁶¹ Ein Problem bei der historischen Textanalyse ist jedoch, dass wir aus gegenwartssprachlicher Sicht häufig nicht zweifelsfrei beurteilen können, ob sich durch eine Hinzufügung ein auffälliger Stileffekt beziehungsweise eine Ausdruckssteigerung ergibt und ob es mithin gerechtfertigt ist, eine Satzfigur anzunehmen. Zwar kann die Kombination mit anderen Stilmitteln diesbezüglich wichtige Hinweise liefern, für die Mehrheit der Fälle bleibt die Einordnung aber unsicher. Um diesem Problem methodisch zu begegnen, werden durch Koordination entstandene Einheiten im Folgenden zusammenfassend behandelt und neutraler als Formen der Mehrgliedrigkeit bezeichnet.

Formen der Mehrgliedrigkeit begegnen auf Phrasen- und auf Satzebene; die koordinierten Glieder können mit Konjunktion (syndetisch) und ohne Konjunktion (asyndetisch) verbunden sein. Betrachtet man zunächst nur die syndetische Koordination von Phrasen (Attributen und Satzgliedern), zeigt sich ein deutlicher Rückgang im Untersuchungskorpus: Auf 1.000 Wörter gesehen kommen in den Ausgaben von 1743 und 1767 ca. 13 bis 14 solcher Kombinationen vor,

⁵⁹ Vgl. ebd., S. 114–115.

⁶⁰ Zur Abgrenzung von Realismus und Stilisierung der mündlichen Rede in literarischen Texten des 18. Jahrhunderts vgl. Anne Betten: *Sprachrealismus im deutschen Drama der siebziger Jahre*, Heidelberg 1985, S. 147–158 und S. 216–217.

⁶¹ Allgemein zu den Figuren der Hinzufügung vgl. Eroms [Anm. 21], S. 195–198; Lausberg [Anm. 2], S. 310–345. Zum Begriff der lexikalischen Paarform vgl. Peter Bichsel: *Hug Schapler – Überlieferung und Stilwandel. Ein Beitrag zum frühneuhochdeutschen Prosaroman und zur lexikalischen Paarform*, Bern u. a. 1999, S. 187.

in der Ausgabe von 1785 sind es nur acht.⁶² Der Unterschied zwischen den Ausgaben ist tatsächlich rein quantitativer Natur; die Art der Verbindungen ändert sich kaum: Überwiegend handelt es sich um zwei mit *und* verbundene Substantive, die in einem (quasi-)synonymen Bedeutungsverhältnis stehen oder zumindest aus einem übereinstimmenden (engen oder weiten) Bedeutungsbe-
 reich stammen, z. B. „Freude und Wonne“ (1743, S. 168), „Heulen und Weinen“ (1767, S. 192), „Ehrfurcht und Hochachtung“ (1785, S. 193). Gelegentlich begegnen auch adjektivische und verbale Verbindungen, z. B. „willig und bereit“ (1743, S. 183), „feuriger und inniger“ (1785, S. 207); „wachsen und zunehmen“ (1767, S. 182), „liebt und verehrt“ (1785, S. 193). Andere Wortarten (etwa Adverbien) sind selten, z. B. „einzig und allein“ (1767, S. 181). Selten ist auch, dass die Bestandteile Antonyme bilden, z. B. „Leben und Tod“ (1743, S. 179), „Glück und Unglück“ (1767, S. 193), „gesprochen oder gethan“ (1785, S. 500). Für die Kombinationen von Fremdwort und deutschem Wort gibt es nur einen Beleg: „Hauß und Mobilien“ (1743, S. 171). Der ausdruckssteigernde Charakter solcher Fügungen ist immer dort greifbar, wo die Bestandteile im Anlaut übereinstimmen, also Alliterationen bilden (z. B. „sanfft und seliges“, 1743, S. 179; „gesund und gesegnet“, 1743, S. 165), eine – zumindest aus heutiger Sicht – gewisse Festigkeit und Idiomatizität aufweisen (z. B. „Staub und Asche“, 1767, S. 179; „Ja und Amen“, 1767, S. 186), oder – bei dreigliedrigen Kombinationen – eine stufenartige Steigerung darstellen (z. B. „Brod, Bier und eine Ganß“, 1743, S. 183; „Mühseligkeit, Schmerz und Jammer“, 1767, S. 193).

Wichtig zu betonen ist, dass Formen der Mehrgliedrigkeit in der Ausgabe von 1785 nicht grundsätzlich zurückgehen; vielmehr tritt hier ein vergleichsweise starker Gebrauch konjunktionsloser Verknüpfungen auf.⁶³ Solche asyndetischen Reihungen stehen meist im Zusammenhang mit einer Wortwiederholung, z. B. „Mein Herz ist so voll, so voll“ (1785, S. 211), einer Alliteration, z. B. „den Rechtschafnen, den Redlichen“ (1785, S. 244), oder mit einer Klimax, z. B. „Sie sind mir Lehrer, Vater, Freund“ (1785, S. 198). Entsprechende Fälle begegnen hier auch auf der Satzebene: „Alles was ich bin, alles was ich habe“ (1785, S. 210), „Ich müßte ganz fühllos, müßte Ihrer Güte nicht würdig seyn“ (1785, S. 505), „Er war der Liebbling des Fürsten – war die Hofnung seines Vaterlandes, war Ihr Sohn“ (1785, S. 228).

Durch die Verbindung des Asyndetons mit anderen Stilfiguren entstehen besonders expressive Ausdrucksformen, die offenbar als der natürlichen Schreibart angemessen beurteilt wurden. Vermutlich sind diese Fälle – wie oben – im Kontext einer ‚stilisierten Mündlichkeit‘ zu sehen. Dazu würde jedenfalls passen, dass Behagel die „Lebendigkeit der Rede“ als Funktion solcher Fügungen

⁶² Ausgeschlossen wurden Verbindungen unterschiedlicher Personen- oder Ortsbezeichnungen, bei denen keine Formulierungsalternativen bestehen.

⁶³ Anteil der asyndetischen Verknüpfungen an sämtlichen koordinierten Phrasen: 1743: 4 %; 1767: 0 %; 1785: 28 %.

betrachtet und mündliche wie literarische Belege als Stütze liefert.⁶⁴ Demgegenüber gelten Paarformen, die den Kernbestand der oben angesprochenen syndetischen Verknüpfungen ausmachen, als ein Charakteristikum der frühneuhochdeutschen Kanzlei- und Verwaltungssprache sowie der Übersetzungsprosa.⁶⁵ Es erscheint daher plausibel, dass solche Kopplungsstrukturen – ähnlich wie der Periodenbau, die Häufung von Konnektoren und die verschiedenen Höflichkeitssignale – von den Zeitgenossen als Merkmale der ‚älteren‘ Syntax, also als konservative Stilelemente, wahrgenommen wurden und man ihnen daher mit Zurückhaltung begegnete. Dies würde den gemäßigten Gebrauch in der neu bearbeiteten Ausgabe von 1785 erklären.

VII. Zusammenfassung

Die Untersuchung hat gezeigt, dass das Natürlichkeitsprinzip, so wie es sich in den Musterbriefen des Schröter'schen Briefstellers darstellt, zwei Dimensionen hat, die gewissermaßen in dieselbe Richtung verweisen: Zum einen bedeutet natürliches Schreiben, Charakteristika des traditionellen, an der Kanzleisprache orientierten Briefstils dezidiert zu vermeiden. Dies betrifft vor allem die hohe Komplexität der Ganzsätze, die intensive Kennzeichnung des textlichen Zusammenhangs durch mehrgliedrige Konnektoren, den häufigen Einsatz von Paarformen und das Vermeiden der Selbstreferenz. Besonders mit der *ich*-Vermeidung wurde in den frühen Briefen eine Bescheidenheit konstruiert, die auf eine Hierarchisierung des Verhältnisses zwischen den Briefpartnern abzielte. Mit der Abkehr vom ‚Alten‘ geht somit nicht nur ein Stilwandel, sondern auch ein Wandel des Höflichkeitsverständnisses einher.

Zum anderen bildet die natürliche Schreibart aber auch eigene Spezifika aus. Dies zeigt sich vor allem in der (moderaten) Aufnahme von Konstruktionen, die man besonders aus der (heutigen) gesprochenen Sprache kennt. Dazu zählen etwa expressive Satztypen, Herausstellungsstrukturen und asyndetische Wiederholungen. In der Kombination, dass einerseits stark auf die Bedingungen der Schriftlichkeit zugeschnittene Strukturen zurückgenommen und andererseits an der Mündlichkeit orientierte Strukturen vermehrt in den Briefen eingesetzt wurden, offenbart sich ein entscheidender Einschnitt in der jüngeren Sprachgeschichte des Deutschen: Die in der frühen Neuzeit angestoßene Entwicklung zur Dissoziation von gesprochener und geschriebener Sprache wird

⁶⁴ Vgl. Otto Behagel: Deutsche Syntax. Eine geschichtliche Darstellung, Bd. 3, Heidelberg 1928, S. 502.

⁶⁵ Vgl. Dieter Wolf: Lexikologie und Lexikographie des Frühneuhochdeutschen, in: Sprachgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Sprache und ihrer Erforschung, 2. Aufl., hg. v. Werner Besch u. a., Berlin, New York 2000, S. 1554–1584, hier: S. 1567.

durch das Natürlichkeitsideal abgebremst; geschriebene und gesprochene Sprache nähern sich (wieder) einander an.⁶⁶

Interessanterweise war die Annäherung von geschriebener und gesprochener Sprache bereits die Triebfeder der ersten Musterbriefbearbeitung (von 1743 zu 1745/1767). Viele Veränderungen, die in den Musterbriefen von 1785 durchschlagen, waren schon in der Vorgängerausgabe angelegt (z. B. der Rückgang der Satzkomplexität). Da der präskriptive Druck zur Zeit der ersten Umarbeitung noch relativ gering gewesen sein dürfte, stellt sich allgemein die Frage nach den Ursachen des Stilwandels. Mit der starken Fokussierung auf die Leistungen einzelner Schriftsteller wie Gellert und Sprachautoritäten wie Gottsched und Adelung dominiert in der Forschung eine Perspektive, die die Initiierung eines Wandels ‚von oben‘ nahelegt. Aus Sicht der vorliegenden Untersuchung erscheint es jedoch eher so, als würde in den sprachreflexiven Werken ein Trend konstatiert (und damit natürlich auch verstärkt), der in der Praxis längst im Gange war. Um solche Überlegungen zu vertiefen, wäre es wichtig, die Stilgeschichtsforschung künftig noch stärker empirisch auszurichten.

⁶⁶ Zur Dissoziierung im Zuge der Vertikalisierung vgl. Oskar Reichmann: Die Entstehung der neuhochdeutschen Schriftsprache: Wo bleiben die Regionen?, in: Die deutsche Schriftsprache und die Regionen. Entstehungsgeschichtliche Fragen in neuer Sicht, hg. v. Raphael Berthele u. a., Berlin, New York 2003, S. 29–56, hier: S. 42–46. Vgl. ferner Anja Voeste: A Mensa et Thoro. On the Tense Relationship Between Literacy and the Spoken Word in Early Modern Times, in: Current Trends in Historical Sociolinguistics, hg. v. Cinzia Rossi, Berlin, New York 2016, S. 237–261.

„AUF EINE SOKRATISCHE ART GESCHRIEBEN“. HAMANN'S MIMISCHER STIL IM WANDEL DER DISKURSE

Sina Dell'Anno und Emmanuel Heman, Basel

Abstract:

Für die Mitte des 18. Jahrhunderts wurde ein umfassender Wandel im Bereich des Stilverständnisses konstatiert, das ab 1750 von zwei gegensätzlichen Stilbegriffen geprägt ist: einem traditionell rhetorischen einerseits und einem sich neu etablierenden Individualstil andererseits. Der Beitrag versucht, mit einem Schlaglicht auf das Frühwerk Johann Georg Hamanns („Sokratische Denkwürdigkeiten“ und „Wolken“) diesen für das Verständnis der stilgeschichtlichen Umbrüche zentralen Autor im skizzierten Diskursfeld zu verorten. Ein näherer Blick auf Hamanns sokratische Schreibart erlaubt es, die geläufige Rollenzuschreibung, die in Hamann vor allem einen Wegbereiter des Individualstils erkennt, zu problematisieren und ein Paradox herauszuarbeiten: Die Entwicklung zum Individualstil beginnt im Falle von Hamanns ironisch verstellter Maskenrede mit einer radikalen Depotenzierung der Autorinstanz.

A comprehensive change in the conception of style has been observed in the middle of the eighteenth century, characterised from 1750 onwards by two opposing concepts of style: a traditional rhetorical style on the one hand and a newly established individual style on the other. This article attempts to shine a light on the early work of Johann Georg Hamann (“Sokratische Denkwürdigkeiten” and “Wolken”) in order to situate this author, who is central to an understanding of the stylistic upheavals, in the discursive field. A closer look at Hamann’s Socratic style of writing leads to a questioning of the common view that Hamann was above all a pioneer of the individual style, and also presents us with a paradox: the development towards a notion of individual style begins in the case of Hamann’s ironically disguised masked speech with a radical reduction of the author’s authority.

I. Hamann als Exponent eines veränderten Stilbegriffs

Das Verständnis dessen, was Stil sei, befindet sich gegen Mitte des 18. Jahrhunderts in einem tiefgreifenden Umbruch.¹ Bis zu diesem Zeitpunkt war Stil eine Kategorie innerhalb der Rhetorik und hatte sich einem pragmatischen Zweck unterzuordnen. Stil respektive die unterschiedlichen Stillagen (*genera dicendi*) galten als Mittel, das der Redner je nach Absicht sowie Anlass seiner Rede in angemessener Art und Weise zu verwenden hatte. Der Einsatz entsprechender Stilmittel wurde über Referenzgrößen wie Sprachrichtigkeit

¹ Für eine Übersicht zur Geschichte des literarischen Stils vgl. Rainer Rosenberg u. a.: Stil, in: Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 5, hg. v. Karlheinz Barck u. a., Stuttgart, Weimar 2010, S. 641–702, hier: S. 650–658; Bernhard Sowinski: Stil, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 8, hg. v. Gerd Ueding, Tübingen 2007, Sp. 1393–1419, hier: Sp. 1408–1411.

(*puritas*), Deutlichkeit (*perspicuitas*) oder Angemessenheit (*aptum*) gesteuert.² In den deutschen Rhetoriklehren des frühen 18. Jahrhunderts wird Stil deshalb funktional begriffen: Sein Zweck besteht darin, die Gedanken des Redners möglichst eingängig und klar zu präsentieren. So ist etwa in Friedrich Andreas Hallbauers „Anweisung zur verbesserten deutschen Oratorie“ (1728) zum Stil folgende Passage zu lesen:

Der Ausdruck der Gedancken geschiehet durch den stilum, oder eine gewisse Art zu reden und zu schreiben, welche sich den Sachen, der Beschaffenheit der Leser und Zuhörer, auch der Absicht des Redners genau schicket, und andern eben die Gedancken beyzubringen fähig ist.³

Exemplarisch ist hier jenes Verständnis von Stil zum Ausdruck gebracht, das den Diskurs bis dahin noch dominiert: Stil wird als Kleid für die Gedanken gefasst,⁴ als Redeschmuck (*ornatus, decorum*), der um eine vorgängige gedankliche Substanz gelegt wird. Guter Stil ist regelgeleitet und aus dieser Perspektive lern- und reproduzierbar. Die alltagssprachliche Formulierung, die sich aus diesem Verständnis ableitet und die man zuweilen auch in der Forschung findet, ist der Gegensatz zwischen dem Wie und dem Was einer Rede.⁵

In Opposition zu diesem Stilbegriff entwickelt sich um 1750 ein zweiter, der den Stil mit der Persönlichkeit des Autors kurzschließt: Stil ist nun Individualstil, er wird als geistiger Aus-, manchmal auch als Abdruck eines Autors verstanden. Einen wichtigen Anstoß für diese Idee von Stil gibt ein berühmter Halbsatz Buffons, der sich in seiner Antrittsrede (1753) für die Académie Française findet: »[L]e style est l'homme même.«⁶ Buffons Diktum wurde dergestalt

² Gert Ueding: *Klassische Rhetorik*, München 1995, S. 69. Die von Ueding aufgezählten Prinzipien gelten in ihren Grundzügen auch noch für das 18. Jahrhundert. Vgl. dazu den Eintrag „Schreibart“ in Johann Heinrich Zedler: *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, Bd. 35, Leipzig 1743, Sp. 1121–1135, hier: Sp. 1121: „Schreibart, Lat. *Stylus*, Französisch *Stile*, ist eine Zusammensetzung der Wörter, wodurch wir unsere Gedancken auszudrücken suchen. Diese Zusammensetzung überhaupt ist entweder gut oder fehlerhaft. Zu einer guten Schreibart gehört, daß sie in der Sprache rein, in der Verbindung ordentlich, und in der Ausdrückung deutlich sey. [...] Hier bemerken wir eine General-Eintheilung der guten Schreibart. Es kann nemlich die gute Schreibart überhaupt eingetheilet werden, in eine niedrige, fließende und hohe.“

³ Friedrich Andreas Hallbauer: *Anweisung zur verbesserten deutschen Oratorie*, Jena 1728, S. 470–471.

⁴ Bernd Spillner: *Linguistik und Literaturwissenschaft. Stilforschung, Rhetorik, Textlinguistik*, Stuttgart u. a. 1974, S. 26–28.

⁵ Vgl. Hans-Martin Gauger: *Was ist eigentlich Stil?*, in: *Stilfragen*, hg. v. Gerhard Stieckel, Berlin, New York 1995, S. 7–26, hier: S. 15–21.

⁶ Georges-Louis Leclerc de Buffon: *Discours sur le style*, in: Ders.: *Œuvres. Textes choisis, présentés et annotés par Stéphane Schmitt*, Paris 2007, S. 421–428, hier: S. 427. Die kaum zu überschätzende Wirkung dieses Halbsatzes beruht auf einem Missverständnis. Für Buffon ist Stil ein verinnerlichtes Form- und Ordnungsvermögen, das die Gedanken richtig zu gliedern weiß. Er versteht Stil als einen rein geistigen Vorgang, den er

aufgefasst, dass sich im Stil der Mensch selbst zeige, sodass Stil zu einer Physiognomie des Geistes avancierte.⁷ In einer berühmten Formulierung Lessings: „Jeder Mensch hat seinen eignen Stil, so wie seine eigne Nase.“⁸ Hier offenbart sich die Spannung zum rhetorischen Stilbegriff besonders deutlich: Ein so begriffener Personalstil beruht weder auf Regeln noch ist er funktional zu begreifen, sondern er ist eine anthropologische Kategorie, die sich dem Ordnungsdispositiv der Rhetorik entziehen muss. Der ‚Abdruck‘ oder das Einprägen einer Spur der jeweiligen Individualität in der Schreibart geschieht unwillkürlich, ohne bewusste Steuerung, weshalb sich Individualstile nicht systematisieren lassen. Die Konsequenz aus dieser Einsicht ist nicht nur eine Individualisierung, sondern zugleich eine Pluralisierung von Stilen (jedes Individuum hat seinen eigenen Stil). Stil lässt sich folglich nicht mehr über allgemeine Grundsätze vermitteln, sondern nur noch über konkrete Beispiele. In programmatischer Absetzung gegenüber der traditionellen Rhetorik bringt Karl Philipp Moritz dieses individualstilistische Paradigma in seinen „Vorlesungen über den Styl“ (1793/1794) zum Ausdruck:

So abweichend von den gewöhnlichen Begriffen dieß auch klingen mag, so giebt es doch im strengsten Sinne gar keine Regeln des Styls. Denn man denkt sich doch unter Styl das *Eigentümliche*, woran man die Schreibart eines ieden wieder erkennt, und wodurch sie eigentlich erst zur Schreibart wird; nun aber finden ja über das *Eigentümliche* keine Regeln statt. Alles, was sich darüber sagen läßt, beschränkt sich auf einzelne *Beobachtungen*, welche zur Selbstbeobachtung und Selbstprüfung Veranlassung geben können.⁹

Als das ‚Eigentümliche‘ jeder Schreibart bildet der Stil nicht länger einen Gegenstand regelpoetischer Erlernbarkeit; er ist vielmehr Angelegenheit einer auf individuelle empirische Selbsterforschung zielenden Kasuistik.

In dieser von zwei gegensätzlichen Stilbegriffen geprägten Konstellation nimmt Johann Georg Hamann eine interessante Position ein. Hamann wird in doppelter Hinsicht als Wegbereiter des Individualstils gehandelt: Einerseits hat er die

zudem als Distinktionsmerkmal der Aristokratie definiert. Es geht ihm nicht um eine je verschieden sich ausdrückende Individualität, sondern um die sich im Stil manifestierende Subjektivität eines exzellenten Subjektes. Weil Buffon in seiner Rede zugleich gegen den rhetorischen *ornatus* polemisiert, nennt Jürgen Trabant Buffons Stilbegriff „antirhetorisch“. Jürgen Trabant: Die Schäferstunde der Feder: Hamanns Fußnoten zu Buffons „Rede über den Stil“, in: Stilfragen, hg. v. Willi Erzgräber, Hans-Martin Gauger, Tübingen 1992, S. 107–128, hier: S. 113.

⁷ Vgl. dazu Wolfgang G. Müller: Topik des Stilbegriffs. Zur Geschichte des Stilverständnisses von der Antike bis zur Gegenwart, Darmstadt 1981, S. 99–108.

⁸ Gotthold Ephraim Lessing: Zweiter Anti-Goeze, in: Ders.: Werke. Schriften II, hg. v. Kurt Wölfel, Frankfurt/Main 1976, S. 452–457, hier: S. 453.

⁹ Karl Philipp Moritz: Vorlesungen über den Styl oder praktische Anweisung zu einer guten Schreibart in Beispielen aus den vorzüglichen Schriftstellern. Erster Theil, Berlin 1793, S. 8.

übersetzte Fassung der Akademierede Buffons annotiert und damit entscheidende Impulse für die Rezeption jenes einen Satzes im deutschen Sprachraum gegeben.¹⁰ Andererseits wurden Hamanns eigene Schriften selbst sehr lange innerhalb dieses Paradigmas rezipiert. Berühmt ist Georg Wilhelm Friedrich Hegels ambivalenter Befund, Hamanns Schriften seien „durch und durch Stil“. In den Augen des Philosophen verstellt die aufdringliche Eigentümlichkeit der Hamann'schen Schreibart den Inhalt seiner Texte in einer Weise, die jedem rhetorischen *aptum* spottet:

Die Franzosen sagen: *Le stil c'est l'homme même*. Hamanns Schriften haben nicht sowohl einen eigentümlichen Stil, als daß sie durch und durch Stil sind. In allem, was aus Hamanns Feder gekommen, ist die Persönlichkeit so sehr zudringlich und das Überwiegende, daß der Leser durchaus allenthalben mehr noch auf sie als auf das, was als Inhalt aufzufassen wäre, hingewiesen wird. An den Erzeugnissen, welche sich für Schriften geben und einen Gegenstand abhandeln sollen, fällt sogleich die unbegreifliche Wunderlichkeit ihres Verfassers auf, sie sind eigentlich ein – und zwar ermüdendes – Rätsel, und man sieht, daß das Wort der Auflösung die Individualität ihres Verfassers ist; diese erklärt sich aber nicht in ihnen selbst.¹¹

Hegel erklärt die Faktur der Texte Hamanns mit einem negativ gewendeten Individualstil: Dass man den Inhalt nur schwer erfassen könne, liege an der Idiosynkrasie und Exzentrizität des schreibenden Individuums, das keinen Gedanken klar und konzis abhandeln könne. Das Missverhältnis von Inhalt (*res*) und Ausdruck (*verba*) besteht darin, dass letzterer bei Hamann vom Kleid der Gedanken zum exzentrischen Habitus eines ‚wunderlichen‘ Individuums mutiert. Stil zu *sein* statt zu *haben*, bedeutet mithin, dass die dem (individualisierten) Stilbegriff implizite Wahrnehmungsweise des Autors subversiv zum eigentlichen Gegenstand des Schreibens avanciert: Das Wie wird zum Was.

Hegels Charakteristik lässt Hamann als Vorreiter eines radikalen, die ‚Eigentümlichkeiten‘ des schreibenden Subjekts zur Schau stellenden Individualstils erscheinen. In der Tat galt Hamann lange Zeit als mystischer Schwärmer, der in seinem anti-aufklärerischen Irrationalismus der Bewegung des Sturm und

¹⁰ Die mit Anmerkungen von Hamann versehene deutsche Übersetzung von Buffons „Discours sur le style“ durch Christian Jakob Kraus erschien 1776 in der „Beylage zur Königsbergischen gelehrten und politischen Zeitung“. Vgl. Johann Georg Hamann: Über den Styl (1776), in: Ders.: Sämtliche Werke, hg. v. Josef Nadler, Bd. 4: Kleine Schriften 1750–1788, Wien 1952, S. 419–425.

¹¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Hamanns Schriften, in: Ders.: Sämtliche Werke, Bd. 11: Berliner Schriften, Hamburg 1956, S. 221–294, hier: S. 221.

Drang den Weg bereitet habe.¹² Dieses Hamann-Bild hält indes einer näheren Betrachtung nicht stand.

Tatsächlich ist in Hamanns Werk ein instruktiver diskursiver Knotenpunkt zu entdecken, dessen Rekonstruktion für das Verständnis der stilgeschichtlichen Umbrüche, die sich ab 1750 bemerkbar machen, von großem Interesse ist. Sein berüchtigter *stilus atrox*, der ihm auch von geneigteren Zeitgenossen wie Moses Mendelssohn den Vorwurf übermäßiger ‚Originalitätsgier‘ eintrug,¹³ ist von einem Geniegedanken her rekonstruiert worden,¹⁴ dessen theologischer Enthusiasmus die normativen Regeln des guten Geschmacks missachte.¹⁵ Wie die Forschung indes herausgearbeitet hat, handelt es sich beim ‚Magus in Norden‘ tatsächlich um einen durch und durch versierten Stilisten: Bei einem genaueren Blick auf seine ‚monströse‘ Schreibart¹⁶ zeigt sich Hamann als ein *poeta doctus*,¹⁷ der als profunder Kenner der rhetorischen Tradition durch gezielte,

¹² Rudolf Unger: Hamann und die Empfindsamkeit. Ein Beitrag zur Frage nach der geistesgeschichtlichen Struktur und Entwicklung des neueren deutschen Irrationalismus, in: Euphorion 30, 1929, S. 154–175; Isaiah Berlin: Der Magus in Norden. J. G. Hamann und der Ursprung des modernen Irrationalismus, hg. v. Henry Hardy, übers. v. Jens Hagedstedt, Berlin 1995.

¹³ So äußert Moses Mendelssohn in seiner anonymen Rezension von Hamanns „Kreuzzügen des Philologen“ in den Briefen, die neueste Literatur betreffend, XVter Theil, Berlin 1763 (Nachdruck Hildesheim 1974), S. 172–188, hier: S. 174: „Ich habe itzt einen Schriftsteller vor mir, der eine feine Beurtheilungskraft besitzt, viel gelesen und verdauet hat, Funken von Genie zeigt, und den Kern und Nachdruck der deutschen Sprache in seiner Gewalt hat, der also vermöge dieser Eigenschaften einer unsrer besten Schriftsteller hätte werden können, der aber durch diese Begierde ein Original zu seyn verführt, einer der tadelhaftesten Schriftsteller geworden ist.“ Dass Mendelssohns anfängliche Wertschätzung von Hamanns genialisch-witziger Schreibart rasch in Unbehagen an deren antiaufklärerischem Impetus umschlug, vermerkt auch Kathrin Wittler: Von Autorschaft, Freundschaft und anderen Hasardspielen. Mendelssohns Zueignung seiner „Philosophischen Schriften“ (1761) an Lessing, in: Lessing Yearbook 45, 2018, S. 7–27, bes. S. 16–20. Auf das komplexe, als Maskenspiel gegenseitiger intertextueller Bezugnahmen sich gestaltende Verhältnis Hamanns und Mendelssohns kann hier nicht in angemessener Tiefe eingegangen werden. Vgl. neuerdings auch Yvonne Al-Taie: Poetik der Unverständlichkeit. Schreibweisen der *obscuritas* als problematisiertes Weltverhältnis bei Johann Fischart, Johann Georg Hamann, Franz Kafka und Paul Celan, Paderborn 2021, S. 129–209.

¹⁴ Jochen Schmidt: Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945, Bd. 1: Von der Aufklärung bis zum Idealismus, Darmstadt 1985, S. 100–119.

¹⁵ Vgl. zur theologischen Dimension von Hamanns Stilbegriff den Beitrag von Hans Graubner: ‚Stil‘, ‚Anti-Stil‘ und ‚stilus atrox‘. Zu Hamanns Theologie des Stils, in: „... sind noch in der Mache“. Zur Bedeutung der Rhetorik in Hamanns Schriften. Acta des zwölften Internationalen Hamann-Kolloquiums in Heidelberg 2019, hg. v. Eric Achermann, Janina Reibold, Göttingen 2021, S. 69–82.

¹⁶ Michael Wetzels: Der monströse Stil. J. G. Hamanns Metakritik der Sprache und das Problem der Subjektivität, in: Katabole, 1981, H. 2, S. 12–46.

¹⁷ Sven-Aage Jørgensen: Zu Hamanns Stil, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift 16, 1966, H. 4, S. 374–387.

provokative Überschreitungen des *decorum* einen programmatischen Anti-Stil zelebriert.¹⁸ Der Blick auf Hamanns Texte offenbart dabei ein interessantes Spannungsfeld, das sich näher zu erkunden lohnt: In ihnen kommt ein hypertropher Cento-Stil, der ein wildes Maskenspiel mit zitierten Autoritäten treibt, mit einem Sprachverständnis zusammen, das „das Leben des Styls [...] von der Individualität unserer Begriffe und Leidenschaften“ abhängig macht, wie es in Hamanns Anmerkung zu Buffons Satz „le style est l'homme même“ heißt.¹⁹ Wie sich diese beiden Pole verbinden, ein intertextueller Zitationismus einerseits und eine emphatische Originalität andererseits, lässt sich an Hamanns frühen Texten, insbesondere an den „Sokratischen Denkwürdigkeiten“ (1759) und den „Wolken“ (1761), exemplarisch nachvollziehen.

II. Hamanns sokratische Schreibart: Stil als Maskenrede

Hamanns Rolle als Exponent eines radikal individuellen Personalstils verkompliziert sich bei näherem Blick auf seinen ersten schriftstellerischen Auftritt, die „Sokratischen Denkwürdigkeiten“ (1759), erheblich.²⁰ In einem Brief an seinen engen Freund Johann Gotthelf Lindner berichtet Hamann Mitte August 1759 vom Beginn seiner Schreibarbeiten:

Ich habe hier den Anfang gemacht zu einem kleinen Aufsatz über einige Denkwürdigkeiten in Sokrates Leben. [...] Sie wissen wie schwerfällig ich arbeite, und daß ich mehr mit umgekehrtem Griffel als mit dem spitzen Ende deßelben schreiben muss.²¹

¹⁸ Generell zum Anti-Stil vgl. Renate Lachmann: Synkretismus als Provokation von Stil, in: Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements, hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht, K. Ludwig Pfeiffer, Frankfurt/Main 1986, S. 541–558. Vgl. spezifisch zu Hamanns Anti-Stil Graubner [Anm. 15] sowie Eric Achermann: Verbriefte Freiheiten. Zu Epistolariät und Essay bei Hamann, in: Hamanns Briefwechsel. Acta des zehnten Internationalen Hamann-Kolloquiums an der Martin Luther-Universität Halle-Wittenberg 2010, hg. v. Manfred Beetz, Johannes von Lüpke, Göttingen 2016, S. 57–101; Sina Dell'Anno: Stilistischer Medusenschild. Hamanns monströse Schreibart im Kontext von Jean Pauls Rhetorik des Witzes. Mit einem Ausblick auf die satirischen Vorbilder des *stilus atrox*, in: „... sind noch in der Mache“. Zur Bedeutung der Rhetorik in Hamanns Schriften. Acta des 12. Internationalen Hamann-Kolloquiums in Heidelberg 2019, hg. v. Eric Achermann, Janina Reibold, Göttingen 2021, S. 83–112.

¹⁹ Hamann [Anm. 10], S. 424. In der deutschen Übersetzung lautet der Satz: „[D]er Styl ist der Mensch selbst ganz und gar.“

²⁰ Die Ausführungen der folgenden Abschnitte (II–IV) stammen, teilweise in wörtlicher Übernahme, aus dem Hamann-Kapitel von Sina Dell'Anno: *satura* – Monströses Schreiben in Antike und Aufklärung. Lucilius, Varro, Horaz, Petron, Martianus Capella, Hamann, Jean Paul, Berlin, Boston 2023, S. 378–433. Darin wird insbesondere die komisch-satirische Tradition von Hamanns *stilus atrox* ausführlich rekonstruiert.

²¹ Die Briefe Hamanns werden im Folgenden unter der Sigle ZH mit Angabe von Bandnummer und Seitenzahl aus dieser Ausgabe zitiert: Johann Georg Hamann: Briefwechsel, Bd. 1–3, hg. v. Walther Ziesemer, Arthur Henkel, Wiesbaden 1955–1957; Bd. 4–7, hg. v. Arthur Henkel, Wiesbaden, Frankfurt/Main 1965–1979. Das obige Zitat stammt aus

Das Bild des verkehrten Griffels, mit dem Hamann seinen hohen stilistischen Anspruch zum Ausdruck bringt, stammt aus der zehnten Satire des Horaz. Darin fordert der Satiriker den zeitgenössischen Dichter auf, „oft den *stilus* zu wenden“ (*saepe stilum vertas*²²), mithin das Geschriebene mit dem stumpfen Ende des Griffels auszuradieren und zu verbessern. Bemerkenswert an Hamanns Anspielung auf diese etymologische Urszene des Stils ist, dass der umgekehrte Griffel bei ihm nicht als Korrektur-, sondern als Schreibwerkzeug erscheint. In der paradoxen Idee, mit umgekehrtem Griffel zu *schreiben*, verbinden sich Kreation und Destruktion zu einem autoaggressiven Schaffensprozess. Tatsächlich lässt sich die im Brief angedeutete Schreibszene als ein poetologisches Denkbild lesen: Der umgewendete Griffel, dessen spitzes Ende gegen den schreibenden Autor zeigt, stünde demnach für ein Schreiben, das zugleich einen genuinen Selbstbezug und einen selbstdestruktiven Impuls ins Werk setzt.²³ Im Folgenden soll an Hamanns Frühwerk exemplarisch veranschaulicht werden, inwiefern der ungekannten Stärkung der Autorfunktion im Zeichen origineller Individualität im Falle Hamanns zugleich eine programmatische Depotenzenzierung des schreibenden Subjekts korrespondiert.

Der im Brief an Lindner angekündigte „Aufsatz“ erscheint Ende 1759 unter dem Titel „Sokratische Denkwürdigkeiten für die lange Weile des Publicums zusammengetragen von einem Liebhaber der langen Weile“. Auf den ersten Blick reiht sich Hamanns Erstlingsschrift in die von Thomas Stanley begründete Tradition philosophiehistorischer Sokrates-Porträts ein, zu deren wichtigsten Vertretern François Charpentier mit seiner „Vie de Socrate“ (1699) gehörte.²⁴ Pointiert erklärt allerdings die Vorrede der anonym erschienenen Schrift, diese

einem Brief an Johann Gotthelf Lindner, Königsberg, 18. August 1759, ZH I, S. 396–400, hier: S. 400.

²² Hor. sat. I,10,72.

²³ In den 1763 erschienenen „Hirtenbriefen das Schuldrama betreffend“ findet Hamann für diesen autoaggressiven Selbstbezug seines Schreibens ein prägnantes biblisches Bild: „Weil ich die Gefahr der Geschäfte fürchte“, verkündet der Autor im ersten Brief, „so will ich die Schmach der Muße geduldig tragen, und mich meiner Schreibfeder bedienen, wie Hiob ‚eine Scherbe nahm, sich schabte und in der Asche saß.‘“ Johann Georg Hamann: Fünf Hirtenbriefe das Schuldrama betreffend, in: Ders.: Sämtliche Werke, Bd. 2: Schriften über Philosophie, Philologie, Kritik 1758–1763, hg. v. Josef Nadler, Wien 1950, S. 353–374, hier: S. 354.

²⁴ Charpentiers Biografie erschien ursprünglich als Beigabe zu seiner Übersetzung von Xenophons „Memorabilia“, auf deren Titel Hamanns „Denkwürdigkeiten“ anspielen. Vgl. zu Hamanns Quellen ausführlich Leonard Keidel, Janina Reibold: Einführung, in: Johann Georg Hamann: Sokratische Denkwürdigkeiten. Wolken. Mit einer Einführung und einem Stellenkommentar, hg. v. Leonard Keidel, Janina Reibold, Hamburg 2021, S. XI–CX, hier: S. LVII.

sei „auf eine sokratische Art geschrieben“.²⁵ Die Vorbildfunktion des antiken Philosophen, auf die auch die Sokrates-Biografien des 17. Jahrhunderts abhoben, ist bei Hamann also zur Schreibweise des Textes adjektiviert. Und diese Adjektivierung hat es in sich. Denn mit Sokrates wählt sich Hamann die Verkörperung eines Stilprinzips zur Galionsfigur seines Schreibens, das zugleich ein manifestes Stilproblem darstellt. Der dritte Abschnitt der „Sokratischen Denkwürdigkeiten“ bringt die Problematik von Sokrates' eigentümlicher Ausdrucksweise zur Geltung:

Die Kunstrichter waren mit seinen *Anspielungen* nicht zufrieden, und tadelten die Gleichnisse seines mündlichen Vortrages bald als zu weit hergeholt, bald als pöbelhaft. Alcibiades aber verglich seinen [sic] Parabel gewissen heiligen Bildern der Götter und Göttinnen, die man nach damaliger Mode in einem kleinen Gehäuse trug, auf denen nichts als die Gestalt eines ziegenfüßigen Satyrs zu sehen war. (SD, S. 42)

Die Passage spielt auf die berühmten Stellen in Platons „Symposion“ an, in denen Alkibiades seinen Lehrer Sokrates mit einem Silen, also einer aufklappbaren Statuette, vergleicht, weil er von einem satyrhaft-hässlichen Äußeren sei, innen aber von göttlicher Weisheit.²⁶ Die stilistische Dimension dieses Sokrates-Porträts wird wenig später expliziert: Ein grotesker Kontrast von Außen und Innen kennzeichne auch die Reden des Sokrates, der auf geradezu lachhafte Weise ständig „von Lasteseln, Schmieden, Schustern und Gerbern“²⁷ spreche; Reden, die sich aber, wenn man sie öffne und in ihr Inneres gelange, als die einzig vernünftigen überhaupt entpuppten. Der niedrige Stil der sokratischen Gleichrede hüllt mithin eine göttliche Vernunft in satyrhafte Worte und Phrasen.²⁸

Sokrates figuriert also in genau derjenigen Tradition, in die sich Hamanns „Denkwürdigkeiten“ einreihen, als paradoxe Verkörperung eines Schreibens, bei dem das äußere Erscheinungsbild zum geistigen Gehalt in einem radikalen, dichotomischen Kontrast steht.²⁹ Dabei interpretieren die „Denkwürdigkeiten“

²⁵ Johann Georg Hamann: Sokratische Denkwürdigkeiten, in: Ders.: Sokratische Denkwürdigkeiten. Wolken. Mit einer Einführung und einem Stellenkommentar, hg. v. Leonard Keidel, Janina Reibold, Hamburg 2021, S. 1–45, hier: S. 11. Im Folgenden direkt im Fließtext zitiert unter der Sigle SD.

²⁶ Plat. symp. 215b.

²⁷ „ὄνους γὰρ καθηλίους λέγει καὶ χαλκείας τινὰς καὶ σκυτοτόμους καὶ βυρσοδέψας“; Plat. symp. 221e.

²⁸ Plat. symp. 221e–222a.

²⁹ Vermittelt über Erasmus' „Adagia“ hat Rabelais den platonischen Vergleich im Prolog seines „Gargantua“ zum poetologischen Emblem eines Buches gemacht, dessen groteske Erscheinung in einem radikalen Missverhältnis zu seinem wertvollen Gehalt stehe. François Rabelais: Gargantua [1534], in: Ders.: Œuvres complètes, hg. v. Mireille Huchon, Paris 1994, S. 6–7. Vgl. zur Silen-Gestalt des Sokrates als einem satirischen Topos auch Christoph Deupmann: ‚Furor satiricus‘. Verhandlungen über literarische Aggression im 17. und 18. Jahrhundert, Tübingen 2002, S. 205–206.

den antiken Topos theologisch: Seine satyrhaft hässliche Gestalt macht den weisen Sokrates für Hamann zur Präfiguration Christi, der bestürzend niedrigen Verkörperung des göttlichen Logos.³⁰ In seiner Figur kollabiert die rhetorische Trennung von *genus humile* und *genus sublime* im Paradox einer göttlichen Niedrigkeit. Stilistisch gewendet, bedeutet das für Hamann so zentrale Theologumenon der Kondeszendenz, der Herunterlassung Gottes ins *genus humile* der *conditio humana*,³¹ nichts anderes als eine irreduzible Verstelltheit des Schreibens.

III. Die ‚mimische Arbeit‘ der ‚Denkwürdigkeiten‘

Die Vorrede der ‚Denkwürdigkeiten‘ findet für deren ‚sokratische‘ Schreibart eine aufschlussreiche doppelte Charakteristik: Zum einen expliziert der Autor, Sokrates habe seinem Denken „die *Ironie* zu[m] Leibe“ (SD, S. 11) gegeben. Mit dem Schlagwort der Ironie ist die mit Sokrates verbundene Idee einer rhetorischen Verstellung (gr. εἰρωνεία) aufgerufen,³² die die Absicht und das wahre Innere des Sprechers verschleiert. In ebendiesem Sinne hebt der anonyme Vordredner der ‚Denkwürdigkeiten‘ hervor: „Ungewißheit und Zuversicht mögen mir so eigenthümlich seyn als sie wollen; so müssen sie hier doch als ästhetische Nachahmungen betrachtet werden.“ (SD, S. 11) Im Zeichen einer ‚ästhetischen‘ Mimesis ergeht hier eine Absage an physiognomische Lesarten des Textes, die in den dargestellten Habitus die Eigentümlichkeit des Autors erkennen wollen. Das imitative Prinzip der ‚Sokratischen Denkwürdigkeiten‘ wird gleich im nächsten Absatz noch einmal bekräftigt, wo von der vorgelegten Schrift als einer ‚mimischen Arbeit‘ (SD, S. 11) die Rede ist.³³ In seinem Kommentar der ‚Denkwürdigkeiten‘ hat Fritz Blanke die Position vertreten, dass Hamann mit dieser Wendung das typologisch-autobiografische Maskenspiel seiner Schrift bezeichne. Die ‚Sokratischen Denkwürdigkeiten‘ bedienen sich demnach der antiken Figuren als *personae*, um durch eine doppelte, christologische und autobiografische, Umdeutung der Philosophiegeschichte an den Verhältnissen

³⁰ Ihr einschlägiges Vorbild hat diese christliche Adaptation der Silenfigur in Erasmus' Rezeption des platonischen Topos, insbesondere im Adagium „Sileni Alcibiadis“ (1515). Vgl. zur silenischen Poetik der Frühen Neuzeit Thilo Leclère: *Silene. Weisheit, Sprichwort, Körper*, Diss. Köln 2014. Dass sich Hamanns Schreiben in diese von Rabelais prominente aktualisierte Tradition stellt, bemerkt auch Deupmann [Anm. 29], S. 106; vgl. auch Dell'Anno [Anm. 20], S. 26.

³¹ Vgl. zur zentralen Bedeutung der Kondeszendenz für Hamanns Autorschaft die Studie von Christina Reuter: *Autorschaft als Kondeszendenz. Johann Georg Hamanns erlesene Dialogizität*, Berlin, New York 2005.

³² Vgl. Uwe Japp: *Ironie*, in: *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. 16, hg. v. Horst Robert Balz u. a., Berlin, New York 1987, S. 287–292, hier: S. 287–289.

³³ „Das ganze Werk ist mimisch und besteht in einer Einleitung, 3 Abschnitten und einer Schlußrede“, hatte Hamann die „Sokratischen Denkwürdigkeiten“ am 31. August 1758 in einem Brief an Johann Gotthelf Lindner beschrieben (ZH I, S. 404).

der eigenen Zeit Kritik zu üben.³⁴ So sei etwa in Sokrates nicht nur eine Präfiguration Christi zu erkennen, sondern auch Hamann selbst, der gegen den Vernunftglauben seiner aufklärerischen Freunde Immanuel Kant und Johann Christoph Berens vorgehe. Blankes Charakteristik der ‚mimischen Arbeit‘ lässt die Ebene der sprachlichen Verfahren unberücksichtigt. Im Kontext der Frage nach den sich diversifizierenden Schreibarten verdient aber gerade sie eine nähere Betrachtung.

Hamann selbst thematisiert das rhetorische Verfahren der „Sokratischen Denkwürdigkeiten“ in den Paratexten seiner Schrift explizit. So ist in der Vorrede „an das Publicum“ zu lesen, der Autor habe in der „mystischen Sprache eines Sophisten geschrieben“ (SD, S. 6). Im Gestus der nachäffenden Mimikry hält sich der sokratische Autor also die Redemaske des Aufklärers vor.³⁵ In einem Brief aus dem Erscheinungsjahr der „Denkwürdigkeiten“ hat Hamann diese Taktik der ironischen Verstellung, der sich die sokratische Schreibart bedient, als Kennzeichen seiner Autorschaft beschrieben. Anonym und in umstürzlerischer Absicht, so lässt sich dem Brief entnehmen, begibt sich der maskierte Autor ins diskursive Feld der „schönen Geister und der großen unserer Zeit“, um diese mit ihren eigenen Waffen zu schlagen:

Kein beßer Schwerdt als Goliaths; so braucht der Christ die Ironie um den Teufel damit zu züchtigen. Diese Figur ist die erste in seiner Redekunst gewesen; und mit dieser Figur führte Gott die ersten Eltern zum Paradiese heraus; nicht sie sondern ihren Verführer damit zu spotten.³⁶

Das Verfahren von Hamanns subversiver Kritik besteht also darin, den Gegner mittels Ironie in das eigene Schwert stürzen zu lassen. Mit dem Hinweis auf die Vertreibung aus dem Paradies bemüht der Brief für dieses ironische Verfahren ebenjenes biblische Beispiel, mit dem auch in den „Sokratischen Denkwürdigkeiten“ die Instabilität sprachlicher Prägungen demonstriert wird: Als Beleg dafür, dass die „Begriffe [...] gleich den Münzen, nach Ort und Zeit wandelbar“ (SD, S. 30) sind, zitiert der sokratische Autor im ersten Abschnitt den Kommentar, mit dem „Jehova“ Adam und Eva aus dem Paradies verweist: „Siehe! Und Adam ist geworden als Unser einer“ (SD, S. 30; 1. Mose 3, 22), ein höhnisches Echo des Versprechens „Ihr werdet seyn wie Gott“ (SD, S. 30; 1. Mose 3, 5), das die Schlange Adam und Eva gegeben hatte.

Seine fortan privilegierte Bezeichnung für dieses Verfahren der ironischen Subversion fand Hamann in Lindners „Anweisung zur guten Schreibart überhaupt

³⁴ Vgl. Fritz Blanke: Johann Georg Hamanns Hauptschriften erklärt, Bd. 2: Sokratische Denkwürdigkeiten, Gütersloh 1959, S. 13–20.

³⁵ Unter Mimikry ist hier also, im Sinne des biologischen Terminus, eine Strategie der imitativen Tarnung zu verstehen. Vgl. zum Begriff der ‚Maskenrede‘ auch Wilhelm Koepf: Der Magier unter Masken. Versuch eines neuen Hamannbildes, Göttingen 1965.

³⁶ Brief vom 5. Juni 1759, ZH I, S. 339.

und zur Beredsamkeit insonderheit“ (1755): Unter den verschiedenen Arten der Ironie führt Lindner auch die „Mimesis“, die er als „spöttische Wiederholung der Worte des andern“ definiert.³⁷ In ebendiesem Sinne ist Hamanns „mimische[r] Stil“³⁸ zu verstehen: Er zitiert fremde Ausdrucksweisen, um sie einer ideologischen Umdeutung zu unterziehen.³⁹ Es ist nicht zuletzt diese Taktik der mimisch-ironischen Subversion, die für die monströse Uniform von Hamanns Texten verantwortlich zeichnet. Die charakteristischen Schwierigkeiten seines Stils hat Hamann selbst lebhaft beschrieben:

Ein Lay und Ungläubiger kann meine Schreibart nicht anders als für *Unsinn* erklären, weil ich mit mancherley Zungen mich ausdrücke, und die Sprache der Sophisten, der Wortspieler, der Creter und Araber, der Weißen und Mohren und Creolen rede, Critick, Mythologie, rebus und Grundsätze durch einander schwatze, und bald κατ' ἀνθρώπων bald κατ' ἔξοχην argumentire.⁴⁰

Es handelt sich um die prägnante Charakteristik eines Schreibens, das ob seiner proteischen Vielgestaltigkeit kaum zu fassen ist. Hamanns verstellte Schreibart praktiziert mithin eine extreme Pluralisierung des Stils zu einem schwer lesbaren Durcheinander der Sprachen und Sprechweisen. Dass ein solch polyglotter Flickenteppich zitierter Reden das schreibende Individuum ebenso sehr in seiner Eigentümlichkeit verrät, wie er es dem hermeneutischen Zugriff des Stilkritikers zugleich nachhaltig entzieht – um dieses Paradox kreisen nicht nur die „Sokratischen Denkwürdigkeiten“, sondern auch deren „Nachspiel“, die 1761 publizierten „Wolken“.

³⁷ Johann Gotthelf Lindner: Anweisung zur guten Schreibart überhaupt und zur Beredsamkeit insonderheit, Königsberg 1755, S. 28.

³⁸ Von seinem „mimischen Stil“ spricht Hamann immer wieder, etwa auch im Brief an Kant vom 27. Juli 1759 (ZH I, S. 378), insbesondere aber im Kontext der „Sokratischen Denkwürdigkeiten“. Auf die einschlägige Definition des ‚Mimischen‘ in Lindners Rhetoriklehrbuch hat Harald Steffes aufmerksam gemacht. Vgl. Harald Steffes: Der Genius aus der Wolke. Hamanns Brief an Kant vom 27.7.1759 als Keimzelle der „Sokratischen Denkwürdigkeiten“, in: Hamanns Briefwechsel. Acta des zehnten Internationalen Hamann-Kolloquiums an der Martin Luther-Universität Halle-Wittenberg 2010, hg. v. Manfred Beetz, Johannes von Lüpke, Göttingen 2016, S. 173–200, hier: S. 199.

³⁹ Die Hamann-Forschung hat diesem umwertenden Verfahren unter dem von Hamann selbst verwendeten Begriff des Metaschematismus viel Aufmerksamkeit geschenkt. Hamann bezieht sich dabei auf Paulus (1. Kor. 4, 6) und nutzt diese Technik der zitierenden Umformung als eine „umgekehrte[] Nachahmung“, um seinen Gegnern etwas „Unbegriffenes [...] so sinnfällig darzustellen, dass eine Umkehrung bei seinen Lesern bewirkt wird“. Knut Martin Stünkel: Metaschematismus und formale Anzeige – Über ein biblisch-paulinisches Rüstzeug des Denkens bei Johann Georg Hamann und Martin Heidegger, in: Neue Zeitschrift für systematische Theologie und Religionsphilosophie 47, 2005, H. 3, S. 259–287, hier: S. 262 und S. 267. Vgl. allgemein zum Begriff des Metaschematismus Elfriede Büchsel: Metaschematismus, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 5, hg. v. Joachim Ritter, Karlfried Gründer, Basel 1980, Sp. 1299–1300.

⁴⁰ ZH I, S. 396.

IV. Die Selbstreflexion der sokratischen Schreibart in den „Wolken“

Mit den 1761 publizierten „Wolken. Ein Nachspiel sokratischer Denkwürdigkeiten“ reagiert Hamann auf die unterschiedlichen Rezensionen seiner Sokrates-Schrift.⁴¹ Für die Frage nach der schwierigen Schreibart des sokratischen Autors ist der Text in doppelter Hinsicht einschlägig, denn das notorisch unverständliche Verfahren der maskierten ‚Zungenrede‘ wird in diesem publizistischen „Nachspiel“ zugleich aktualisiert und reflektiert. In ironisch-zitierender Auseinandersetzung mit den Rezensenten seiner Schrift stellt sich der sokratische Autor hier der Frage, wie der scheinbare „Unsinn“ der „Denkwürdigkeiten“ zu lesen sei.⁴² Dabei beginnt die Selbst-Darstellung der „Sokratischen Denkwürdigkeiten“, die Hamann im zweiten Aufzug der „Wolken“ unternimmt, mit einer Reflexion auf das oben exponierte ‚mimische‘ Prinzip des Textes: „Im Buche selbst“, bemerkt der anonyme Autor, stehe „leserlich genug geschrieben, daß seine Absicht keine andere gewesen als

μμησαμενος — —
εις αλλοτριας γαστερας ενδὺς κωμωδικα πολλὰ
χεασθαι **⁴³

Hamann zitiert hier die Selbstbeschreibung des Komödiendichters Aristophanes, der in der Parabasis seiner „Wespen“ bekennt, er sei „durch Imitation in fremde Bäuche geschlüpft und habe aus ihnen viel Komisches fließen lassen“.⁴⁴ Die aristophanische Formulierung zum Inbegriff der komischen Mimesis umdeutend, erhebt Hamann dieses bauchrednerische Prinzip zur Hauptintention der „Sokratischen Denkwürdigkeiten“. Dabei liegt die stilistische Problematik solcher Mimikry auf der Hand: Als eine radikal parasitäre Schreibart hat der mimische Ventriloquismus keinen eigenen, charakteristischen Stilgestus. Er gefällt

⁴¹ Es handelt sich um die Rezensionen von Moses Mendelssohn (pseudonym in: Briefe, die neueste Litteratur betreffend, 113. Brief, 19. Juni 1760, S. 385–400), Johann Joachim Christoph Bode (anonym in: Staats- und Gelehrte Zeitung Des Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten, Nr. 102, 25. Juni 1760) und – vor allem – Christian Ziegria (anonym in: Hamburgische Nachrichten aus dem Reiche der Gelehrsamkeit 1760, 57. Stück, S. 452–454). Alle drei Rezensionen sind abgedruckt im Anhang der Edition von Keidel, Reibold [Anm. 24], S. 97–113.

⁴² Als „Aberwitz und Unsinn“ hatte Christian Ziegras polemische Rezension die „Denkwürdigkeiten“ diffamiert (Keidel, Reibold [Anm. 24], S. 54) – und damit präzise die Selbstcharakteristik bestätigt, die Hamann im Brief an Lindner von seiner „Schreibart“ gibt (ZH I, S. 396; s. o.).

⁴³ Johann Georg Hamann: Wolken, in: Ders.: Sokratische Denkwürdigkeiten. Wolken. Mit einer Einführung und einem Stellenkommentar, hg. v. Leonard Keidel, Janina Reibold, Konrad Bucher, Hamburg 2021, S. 47–92, hier: S. 66. Im Folgenden direkt im Fließtext zitiert unter der Sigle W.

⁴⁴ Aristoph. Vesp. 1019–1020: „μμησάμενος τὴν Εὐρυκλέους μαντείαν καὶ διάνοιαν, / εἰς ἀλλοτρίας γαστέρας ἐνδύς κωμωδικὰ πολλὰ χέασθαι“. Der Chor skizziert hier die Laufbahn des Aristophanes, der als ‚Ghostwriter‘ für andere Komödiendichter begann. In Hamanns entstellender Zitierweise wird das Zitat freilich zur Beschreibung der komischen Mimesis.

sich vielmehr darin, die Redeweisen anderer zitierend der Lächerlichkeit preiszugeben. Von einem Personalstil im Sinne einer sprachlich zum Ausdruck gebrachten Individualität des schreibenden Subjekts kann hier also keine Rede sein.

In der Tat bekommen wir es im zweiten Aufzug der „Wolken“ mit den hermeneutischen Problemen zu tun, die das maskierte Schreiben Hamanns mit sich bringt. Mit der entschieden vorgebrachten Behauptung, die „Aufschrift der Denkwürdigkeiten“ sei „das beste Schild von ihrem Inhalt“ (W, S. 65), scheint der sokratische Autor das physiognomische Paradigma einer Kritik zu bedienen, die Verfasser und Werk nach ihrer äußeren (sprachlichen) Erscheinung beurteilt. Phraseologisch ausgedrückt: *Always judge a book by its cover*. In ebendiesem Sinne heißt es gleich im Anschluss über den sokratischen Autor: „Die Schellen um und um an dem Saum des *Seidenrockes* lassen seines Ganges Klang laut genug hören.“ (W, S. 66) Im Bild des Seidenrockes ist unschwer die dem Stildiskurs angestammte Kleidermetaphorik zu erkennen: Wie der auffällige Ornat auf den Gewandträger schließen lässt, so gibt sich auch im exzentrischen Titelblatt der „Denkwürdigkeiten“ bereits deren Inneres zu erkennen. Hamann erläutert diese Position mit dem Hinweis auf ein alternatives Motto, das man der Schrift hätte beigegeben können. Es handelt sich um ein weiteres Aristophanes-Zitat, diesmal aus den „Thesmophoriazusen“ (W, S. 66):

Εγὼ δὲ τὴν ἐσθῆθ' ἅμα γυνώμῃ φορῶ.
Χρὴ ποιητὴν ἀνδρὰ πρὸς τὰ δράματα,
ἂ δὲ ποιεῖν, πρὸς ταῦτα τοὺς τρόπους ἔχειν
— — —
μετουσίαν δὲ τῶν τρόπων τὸ σῶμ' ἔχειν

Ich trag zu meiner Denkart passend das Kostüm.
Ein Dichter nämlich muss nach seinen Dramen, die
Er dichten soll, danach auch sein Verhalten richten. [...]
Muss man auch körperlich daran [an dem, was man dichtet] beteiligt sein.⁴⁵

Tatsächlich spricht hier nicht, wie Hamanns Zitierweise suggeriert, Aristophanes selbst,⁴⁶ sondern der im Stück auftretende Dichter Agathon, der gerade in Frauenkleidern sein soeben komponiertes ‚Frauen-Drama‘ rezitiert.⁴⁷ Mit der zitierten Rede antwortet Agathon auf eine spöttische Bemerkung über seinen effeminierten Habitus: Sein Gesprächspartner wollte die augenfällige Verweichlichung des

⁴⁵ Übers. zit. n. dem Kommentar der kritischen Ausgabe von Keidel, Reibold [Anm. 24], S. 263.

⁴⁶ Vgl. die zum Zitat gehörige Fußnote (W, S. 66): „Aristoph. in θεσμοφ.“

⁴⁷ Hamanns Zitat entstellt nicht nur den syntaktischen Zusammenhang, es ist auch orthografisch ungenau; vgl. den Originaltext Aristoph. Thesm. 148–152: „ἐγὼ δὲ τὴν ἐσθῆθ' ἅμα γυνώμῃ φορῶ. / χρὴ γὰρ ποιητὴν ἀνδρὰ πρὸς τὰ δράματα / ἂ δὲ ποιεῖν πρὸς ταῦτα τοὺς τρόπους ἔχειν. / [αὐτίκα γυναικεῖ ἦν ποιητὴς τὰ δράματα,] / μετουσίαν δὲ τῶν τρόπων τὸ σῶμ' ἔχειν.“

Dichters in dessen Versen reflektiert sehen. Agathon kontert also den Rückschluss von der Poesie auf den Verfasser damit, dass er das mimetische Ähnlichwerden von Autor und Werk zum notwendigen Prinzip der poetischen Produktion erklärt.⁴⁸ In der Idee, dass sich der Dichter in der Art eines Travestiekünstlers seinen Figuren ähnlich machen sollte, wird man unschwer die oben exponierte Nachäffungskunst des mimisch-ironischen Stils erkennen. Der Kontext, in den Hamann das Zitat integriert, lässt denn auch darauf schließen, dass er in der angeführten Passage aus den „Thesmophoriazusen“ das Darstellungsprinzip der dramatischen Dichtung überhaupt formuliert fand, also auch das der aristophanischen Komödie,⁴⁹ und es als solches auf die ‚mimische Arbeit‘ der „Sokratischen Denkwürdigkeiten“ überträgt.

Was nun aber auf den ersten Blick wie eine abermalige Bekräftigung jener physiognomischen Lesart anmutet, die zuvor in den Bildern vom Titelblatt als „Schild“ des Inhalts und vom verräterischen „Seidenrock“ des Autors zum Ausdruck zu kommen schien, erweist sich auf den zweiten Blick als eine veritable Crux. Denn zwar wird hier noch einmal der hermeneutische Rückschluss vom Äußeren auf das Innere, von der Verkleidung (ἔσθῆς) des Dichters auf dessen Geist (γνώμη), aufgerufen. Allerdings verdichtet sich in der zitierten Passage der „Thesmophoriazusen“ zugleich eine charakteristische Vexierbildlichkeit solch ‚mimischer‘ Poesie: Dass der Dichter bis zur Ununterscheidbarkeit mit seinem Werk, d. h. mit seinen Figuren, verschmilzt, bedeutet nämlich zugleich, dass in seinen Figuren niemand anderes als er selbst zur Darstellung kommt. Agathons poetologische Maxime kann also auch als Postulat einer radikalen Selbstinszenierung verstanden werden; einer Selbstinszenierung freilich, bei der sich die Identität des Verfassers in den nachgeäfften Figuren bis zur Unkenntlichkeit verliert.

Indem Hamanns Selbstrezension den Autor der „Sokratischen Denkwürdigkeiten“ als einen rhetorischen Travestiekünstler präsentiert, als ein „Chamäleon“, wie es wenige Seiten später heißt (W, S. 70), subvertiert er die hermeneutische Identifikation von Verfasser und Werk. Die Grundoperation einer physiognomischen Stilistik, vom Äußeren des Werkes auf den Geist des Autors zu schließen, wird im zweiten Aufzug der „Wolken“ ebenso emphatisch affirmiert, wie ihr zugleich der Boden entzogen wird. Es sind dies die Komplikationen jener

⁴⁸ Den poetologisch äußerst wirkmächtigen Topos einer Entsprechung von Dichter und Werk eingehend untersucht hat Melanie Möller: *Talis oratio – qualis vita. Zu Theorie und Praxis mimetischer Verfahren in der griechisch-römischen Literaturkritik*, Heidelberg 2004, S. 103–132.

⁴⁹ Die neuere Forschung zeichnet demgegenüber ein differenzierteres Bild dieser poetologischen Szene (Möller [Anm. 48], Kap. 6). Es ist indes der Bemerkung wert, dass sich Hamanns poetisch inszenierte Theorie des mimischen Stils beziehungsweise seine anhaltende Auseinandersetzung mit der hermeneutischen Identifikation von Autor und Werk durchaus in jene „Gegen-Tradition“ (Möller [Anm. 48], S. 128) einreihet, welche die komisch-satirische Dichtung in ihrer Subversion ebendieser Gleichsetzung begründet.

sokratischen Autorschaft, die in Alkibiades' berühmtem Gleichnis zum Ausdruck kommt: Das göttliche Innere von Sokrates' Rede ist von einem grotesken Äußeren, der „Gestalt eines ziegenfüßigen Satyrs“ (SD, S. 42), verhüllt. In diesem ambivalenten Sinne ist denn auch das auffällige Titelblatt der „Denkwürdigkeiten“ in seiner sprachlichen wie schriftbildlichen Extravaganz als „Schild“ ihres Inhalts zu begreifen (W, S. 65): Es ist Ankündigung und sprechender Hinweis auf das Dahinterstehende, aber auch Schutzwanne und Mittel zu dessen (Ver-)Deckung. Wie bereits dieser kurze Blick auf die „Wolken“ zeigt, haben wir es hier mit einer komplexen Reflexion jener Verstellungskunst zu tun, der sich auch die „mimische[] Arbeit“ (SD, S. 12), das Maskenspiel von Hamanns Erstlingsschrift verschreibt.

V. ‚Personalstil‘ – Schlusswort

Das Schlaglicht, das hier auf den Beginn von Hamanns Autorschaft geworfen wurde, enthüllt ein Paradox, das der diskursgeschichtlichen Berücksichtigung wert ist: Die Entwicklung hin zum Individualstil, für die man Hamann – nicht zu Unrecht – in Anspruch genommen hat, beginnt mit einer radikalen Depotenzenierung der Autorinstanz:⁵⁰ Hamanns sokratische Schreibart spezialisiert sich auf eine Verstellungskunst, in der der (anonyme) Autor lediglich als Träger stilistischer Masken in Erscheinung tritt. Vom Personalstil Hamanns ist mithin nur in der irreduziblen Ambivalenz der *persona* zu sprechen: als ebenso eigenwillig-persönliche wie undurchsichtig-maskierte Schreibart. Sokratisch ist diese Schreibart nicht nur darin, dass sie sich ironisch in ein dem Inneren inkommensurables Sprachgewand hüllt, sondern auch in der Absicht, den Parodierten durch diese stilistische ‚Mimesis‘ zur Selbsterkenntnis zu verhelfen. So vergleicht sich Hamann, um ein letztes Mal den Brief an Lindner vom August 1759 zu zitieren, in aufschlussreicher Weise mit einem „comische[n] Dichter“ und erklärt: „Ich arbeite bey meinem Lachen. Warum lachst du aber? Du bist selbst der Mann der Fabel“.⁵¹ Im horazischen Diktum, nach dem der satirische Text *mutato nomine* vom ‚Zuhörer‘, d. h. vom Leser selbst, handelt, kondensiert sich der rezeptionsästhetische Imperativ von Hamanns sokratischer Schreibart. Sie fordert von den Leser:innen, dass sie das Gelesene in

⁵⁰ Den theologischen Impetus dieser „Schwächung“ hat Christian Senkel expliziert. Vgl. Christian Senkel: Zwischen den Stylen. Hamann und die Schwächung Gottes, in: Literatur und Theologie im 18. Jahrhundert. Konfrontation – Kontroversen – Konkurrenzen, hg. v. Hans Edwin Friedrich, Wilhelm Haefs, Christian Soboth, Berlin, New York 2011, S. 296–309.

⁵¹ ZH I, S. 396. Mit „Warum lachst du aber? Du bist selbst der Mann der Fabel“ paraphrasiert Hamann eine berühmte Wendung aus der ersten Satire des Horaz: „*Quid rides? Mutato nomine / de te fabula narratur*“ [„Was lachst du? Ändere den Namen, und die Geschichte handelt von dir“] (Hor. sat. I,1,69–70). Vgl. zur Programmatik dieser Briefstelle Oswald Bayer: Autorität und Kritik. Zu Hermeneutik und Wissenschaftstheorie, Tübingen 1991, S. 21–22; Reuter [Anm. 31], S. 48.

produktiver „Anwendung“⁵² auf sich selbst beziehen. Erklärtes Ziel der Hamann'schen Maskenrede ist es also, die implizit und explizit Adressierten auf eine „Höllenfahrt der Selbsterkenntnis“ zu schicken.⁵³ So gesehen, bildet die Stilgeste tatsächlich den springenden Punkt von Hamanns Autorschaft. In diesem (und nur in diesem) Sinne wäre Hegel also Recht zu geben.

⁵² ZH I, S. 396.

⁵³ Die Wendung stammt aus den 1761 im direkten Anschluss an die „*Wolken*“ erschienenen „*Chimärischen Einfällen*“ (Johann Georg Hamann: *Chimärische Einfälle*, in: Ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 2: *Schriften über Philosophie, Philologie, Kritik 1758–1763*, hg. v. Josef Nadler, Wien 1950, S. 156–165, hier: S. 164). Zum Motiv der katabatischen Selbsterkenntnis bei Hamann und Kant, der die Hamann'sche Wendung in seiner „*Metaphysik der Sitten*“ zitiert, vgl. Jürgen Goldstein: *Die Höllenfahrt der Selbsterkenntnis und der Weg zur Vergötterung bei Hamann und Kant*, in: *Kant-Studien* 101, 2010, H. 2, S. 189–216. Allerdings konzentriert sich Goldstein, im Einklang mit dem größten Teil der Hamann-Forschung, auf die biblische Herkunft des Ausdrucks und lässt damit die hier in den Vordergrund gerückte satirische Sokratik außer Acht.

EIN BRÖCKELNDER KOMPROMISS. JEAN-FRANÇOIS MARMONTELS ANSICHTEN ZUM STIL UND IHRE REZEPTION IM DEUTSCHSPRACHIGEN RAUM

Valérie L e y h , Namur

Abstract:

In seiner „Poétique française“ (1763) und seinen „Eléments de littérature“ (1787) entwickelt der französische Dichter und Theoretiker Jean-François Marmontel Ansichten zum Stil, die von der traditionellen Regelpoetik geprägt sind, allmählich aber einen Übergang zur Individualstilpoetik andeuten. Während er diese verschiedenen Paradigmen durch den Geschmacksbegriff noch zu vereinen sucht, zeigt die deutsche Rezeption seiner Theorie, insbesondere Gottlob Benedikt von Schirachs Übertragung, wie sich der Kompromiss aufzulösen beginnt und wie sich neben der Durchsetzung der Individualstilpoetik auch eine Trennung zwischen Wissenschaft und Kunst anbahnt.

In his “Poétique française” (1763) and his “Eléments de littérature” (1787), the French poet and theorist Jean-François Marmontel develops notions of style which are influenced by traditional rule-governed poetics but gradually hint at a transition to a poetics of individual style. While he still seeks to unite these different paradigms through the concept of taste, the German reception of his theory, especially Gottlob Benedikt von Schirach’s translation, shows how the compromise begins to dissolve and how, in addition to the implementation of a poetics of individual style, a separation between science and art is also starting to appear.

In der Forschung zur deutschsprachigen Literatur des 18. Jahrhunderts ist der französische Autor Jean-François Marmontel (1723–1799) vor allem als Verfasser erzählerischer Werke bekannt: Seine zunächst im „Mercure France“, ab 1756 als Buchausgabe erschienenen moralischen Erzählungen („Contes moraux“) gehörten in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu den in Europa überall gelesenen und vielfach übersetzten bzw. adaptierten Texten.¹ Bezieht man sich allein auf den deutschsprachigen Raum, können neben Heinrich von Kleist² etwa Christian Friedrich Daniel Schubart und Jakob Michael Reinhold Lenz, aber auch die weniger bekannte Sophie Eleonore von Titzenhofer als Autorinnen und Autoren genannt werden, die in ihren jeweiligen Texten „Zur Geschichte

¹ Vgl. u. a. Max Freund: Die moralischen Erzählungen Marmontels. Eine weit verbreitete Novellensammlung, ihre Entstehungsgeschichte, Charakteristik und Bibliographie, Halle 1905; Gotthold Otto Schmid: Marmontel. Seine moralischen Erzählungen und die deutsche Literatur, Straßburg 1935; Karl Knauer: Ein Künstler poetischer Prosa in der französischen Vorromantik: Jean-François Marmontel, Pöppinghaus 1936.

² Vgl. Gisela Schlüter: Kleist und Marmontel. Nochmals zu Kleist und Frankreich, in: Arcadia 24, 1989, H. 1, S. 13–24.

des menschlichen Herzens“, „Zerbin“³ und „Lausus und Lydie“⁴ von moralischen Erzählungen Marmontels beeinflusst wurden. Im Bereich der Prosa sorgte auch Marmontels Roman „Bélisaire“ (1767) für großes Aufsehen: Aufgrund der enthaltenen Religionskritik löste der Text einen heftigen Skandal aus, der sich als „Affaire Bélisaire“ inner- und außerhalb von Frankreich wie ein Lauffeuer ausbreitete.⁵

Weniger bekannt ist, dass Marmontel auch der Verfasser mehrerer theoretischer Schriften und zahlreicher Beiträge war, die etwa in der „Encyclopédie“, im „Supplément de l'Encyclopédie“ und in der 1782 vom Verleger Charles-Joseph Panckoucke entworfenen „Encyclopédie méthodique“ erschienen. Mit seiner 1763 veröffentlichten „Poétique française“, in der er eine eigene Theorie des Stils entwickelt, konnte sich Marmontel als literarische Autorität in Paris etablieren, was ihm wohl zur Mitgliedschaft in der Académie française verhalf.⁶ Auch im deutschsprachigen Raum lasen zahlreiche Schriftsteller diese Poetik und setzten sich produktiv mit ihr auseinander. So konnte John George Robertson bereits 1911 in einem kurzen Aufsatz zeigen, dass sich Gotthold Ephraim Lessing in seiner „Hamburgischen Dramaturgie“ sowie in seinem „Laokoon“ auf Marmontels „Poétique française“ stützte.⁷ In den folgenden Jahrzehnten vertiefte Marmontel seine theoretischen Reflexionen und veröffentlichte 1787 die umfangreiche Schrift „Eléments de littérature“, die sich nach Eberhard Ostermann aus ästhetischer Sicht durch Gegensätze auszeichnet:

Einerseits argumentiert M[armontel] noch normativ auf rationalistischem Boden, wenn er am ästhetischen Prinzip der Nachahmung einer idealen Natur festhält und den moralischen Nutzen der Dichtkunst postuliert, die er, wie die herkömmliche Poetik, in der Nähe der Rhetorik ansiedelt. Dabei sucht er nach einem einheitlichen Prinzip, das allen künstlerischen Schöpfungen zugrunde

³ Vgl. Christopher Meid: Moralische Erzählung und anthropologische Fallgeschichte. Marmontel-Transformationen in Schubarts „Zur Geschichte des menschlichen Herzens“ (1775) und Lenz' „Zerbin oder die neue Philosophie“ (1776), in: Cahiers d'études germaniques 82, 2022, Themenheft: Fictions morales à la fin du XVIIIe siècle. Traduction, diffusion, réception à l'échelle européenne, hg. v. Alexa Craïs, Magali Fourgnaud, Valérie Leyh, S. 89–102.

⁴ Vgl. Alexa Craïs, Magali Fourgnaud: „Lausus et Lydie“, du conte au théâtre: Étude comparée du récit de Marmontel et du drame de Sophie von Titzenhofer, in: Cahiers d'études germaniques 82, 2022, S. 103–120. Vgl. zur Rezeption der moralischen Erzählungen auch Katherine Astbury: The Moral Tale in France and Germany (1750–1789), Oxford 2002.

⁵ Vgl. Jost Eickmeyer: Ein Feldherr unter Metaphysikern. Marmontel, die „affaire Bélisaire“ und ihre Wirkung auf Debatten der deutschen Aufklärung 1767–1772, in: Jahrbuch für internationale Germanistik 44, 2012, H. 2, S. 9–70.

⁶ Er wurde am 24. November 1763 zum Mitglied der Académie française gewählt und hielt am 22. Dezember 1763 seine Rede („Discours de réception“). Vgl. hierzu Michael Cardy: The Literary Doctrines of Jean-François Marmontel, Oxford 1982, S. 9.

⁷ Vgl. John George Robertson: Lessing and Marmontel, in: The Modern Language Review 6, 1911, H. 2, S. 216–218.

liegt. Andererseits zeichnet sich schon eine Zurückstufung allgemeingültiger Regeln und eine Anerkennung der Subjektivität auf dem Gebiet des Ästhetischen ab. So entwickelt M[armontel] ein Verständnis der dem Kunstwerk jenseits präskriptiver Vorgaben inhärenten spezifischen Strukturgesetze und betont die spontane Leistung des Genies als Garant des Einzigartigen und Unwiederholbaren sowie die Rolle des Rezipienten, der sich auf der Basis seiner subjektiven Empfänglichkeit der ästhetischen Illusion überlässt und sein Urteil fällt.⁸

In dieser Gegenüberstellung nennt Ostermann einen ästhetischen Begriff nicht: denjenigen des Geschmacks, der indes für die Entwicklung von Marmontels (Stil-)Theorie von zentraler Bedeutung ist. Der Geschmack verhilft Marmon- tel nämlich – so die These dieses Beitrags – zu einem literaturtheoretischen Kompromiss, der zwischen dem Stil als Kategorie der Regelpoetik und dem Stil als Bezugspunkt einer einsetzenden Ausrichtung auf Individualität vermittelt. Dass dieser Kompromiss allerdings prekär ist, wird daran deutlich, dass bei der deutschen Übersetzung von Marmontels Stiltheorie viele Fragen und Zweifel aufkommen, ja dass seine Theorie auf Skepsis stößt.

Im Folgenden soll es also darum gehen, Marmontels Ansichten zum Stil und deren Rezeption im deutschsprachigen Raum näher zu untersuchen. Nachdem Marmontels „Poétique française“ und seine Betrachtungen zum Stil zunächst in ihren allgemeinen Zügen dargestellt werden, geht das zweite Kapitel auf Gottlob Benedikt von Schirachs Übersetzung dieser Abhandlung ein, bevor im dritten Kapitel schließlich Johann Heinrich Lamberts und Johann Joachim Eschenburgs Reaktionen erläutert werden. Zu zeigen ist, dass Marmontel eine Kompromisshaltung vertritt, deren Überzeugungskraft bei zunehmender Durchsetzung des Originalitätsparadigmas immer mehr schwindet. Als Folge der einsetzenden Skepsis erscheint bei den Kritikern gar eine potenzielle Auflösung der Einheit von Kunst und Wissenschaft.

I. Marmontels Betrachtungen zum Stil: Die Suche nach einem Kompromiss

Marmontels „Poétique française“ steht noch eindeutig im Kontext der Nachahmungsästhetik, und auch sein Stilbegriff ist in diesem Rahmen zu sehen: „L'idée que j'attache à la Poésie est donc celle d'une imitation en style harmonieux, tantôt fidele, tantôt embellie de ce que la Nature, dans le physique & dans le moral, peut avoir de plus capable d'affecter, au gré du Poëte, l'imagination et

⁸ Eberhard Ostermann: Marmontel, Jean-François (1723–1799), in: Poetiken. Autoren – Texte – Begriffe, hg. v. Monika Schmitz-Emans, Uwe Lindemann, Manfred Schmeling, Berlin 2009, S. 274–275, hier: S. 274. Yves Bardon formuliert es knapper: „Marmontel s'inscrit ici au tournant de l'imitation à l'inspiration, à la création.“ Yves Bardon: L'esthétique des passions: Marmontel et l'Opéra, in: Dix-Huitième Siècle 21, 1989, S. 329–340, hier: S. 332.

le sentiment.“⁹ Aufgabe des Dichters sei es, in seiner Nachahmung der Natur einen „harmonischen Stil“ zu erreichen. Dafür seien einerseits bestimmte Kenntnisse vonnöten, die Marmontel in einzelnen Kapiteln darstellt, unentbehrlich seien andererseits aber auch die persönlichen Fähigkeiten des Dichters. Im Kapitel „Des Études du poète“ führt Marmontel zunächst die nötigen Voraussetzungen ein, die ein Dichter mitbringen müsse – nämlich Kenntnis der sprachlichen Mittel, Geschmack und Talent:

A l'étude de ces moyens personnels doit succéder celle des moyens étrangers. L'instrument de la Poésie, c'est la langue; & si tout homme qui se mêle d'écrire doit commencer par bien connoître les principes, le génie & les ressources de la langue dans laquelle il écrit, cette connoissance est encore plus essentielle au Poète, dans les mains duquel la langue doit avoir la docilité de la cire, à prendre la forme qu'il veut lui donner. Les variations, les nuances du style sont infinies, & leurs degrés inappréiables. Le goût, ce sentiment délicat de ce qui doit plaire ou déplaire, est seul capable de les saisir. Or le goût ne s'enseigne point; il s'acquiert par l'usage fréquent du monde, par l'étude assidue & méditée du petit nombre des bons Ecrivains: encore suppose-t-il une finesse de perceptions qui n'est pas donnée à tous les hommes. Je tâcherai dans la suite de développer, autant qu'il est en moi, le mécanisme du style, & d'indiquer ce qu'il a de relatif à l'esprit, au sentiment, à l'oreille; mais je préviens que sans le talent, ces spéculations ne peuvent faire qu'un stérile & foible Ecrivain. Un Peintre doit connoître ses couleurs; mais savoir les broyer, ce n'est pas savoir peindre.¹⁰

In diesem Abschnitt ist die zentrale Ambivalenz von Marmontels Poetik bereits zu erkennen: Zwar will und wird er im weiteren Verlauf seiner Schrift den „Mechanismus des Stils“ erklären, die vielen Variationen und Nuancen des Stils könnten aber nur von jenem Dichter erfasst werden, der Geschmack habe. Dieser Geschmack könne aber nicht nach Regeln gelernt werden. Er setze einerseits eine feine Wahrnehmung („une finesse de perceptions“), also eine natürliche Anlage voraus, andererseits werde er erst durch das Studium guter Schriftsteller („l'étude assidue & méditée du petit nombre des bons Ecrivains“), d. h. durch die Kenntnis der Autoritäten, sowie durch den Umgang („l'usage fréquent du monde“), d. h. durch galante Umgangsformen erlangt. Wenn ein Dichter außerdem über kein Talent verfüge, könne auch die Kenntnis der poetischen Mittel aus ihm nur einen schwachen Schriftsteller machen („mais je préviens que sans le talent, ces spéculations ne peuvent faire qu'un stérile & foible Ecrivain“).

Welche Form dieser Stil annehmen soll, erläutert Marmontel anschließend in den zwei spezifischen Kapiteln „Du style Poétique“ und „De l'Harmonie du Style“.¹¹ Im ersten wird deutlich, dass Marmontel eine Regelmäßigkeit des Stils

⁹ Jean-François Marmontel: *Poétique française*, Bd. 1, Paris 1763, S. 58.

¹⁰ Ebd., S. 78–79.

¹¹ Ebd., S. 94–162 und S. 202–261. Dazwischen befindet sich das Kapitel zu den Farben und Bildern („Du Coloris et des Images“), womit die Formen bildlicher Rede gemeint sind, durch die der Dichter seinem Text – wie ein Maler – Farbe verleiht.

vertritt. Er differenziert zwischen den „qualités permanentes“ und den „modes accidentels“:¹² Während erstere als gemeinsame Eigenschaften der Poesie, Geschichte und Philosophie gelten und sich etwa auf die Deutlichkeit, die Genauigkeit, den Reichtum, die Eleganz des Stils beziehen, sind unter letzteren jene Merkmale zu verstehen, durch die sich ein Stil von einem anderen unterscheidet,¹³ wie zum Beispiel durch Energie, Naivität, Einfachheit und Leichtigkeit. Zu diesen Eigenschaften zählt er auch die drei Stufen des niedrigen, erhabenen und gemäßigten Stils („l’humble, le sublime et le tempéré“¹⁴). In diesem ersten Kapitel zum Stil werden die Eigenschaften nacheinander anhand von Textbeispielen aus der griechischen und lateinischen, französischen, italienischen, englischen sowie der deutschen Literatur vorgestellt.¹⁵

Da die „Harmonie des Stils“ laut Marmontel vom Denken unabhängig ist und mit den „Mechanismen der Sprache“¹⁶ zusammenhängt, widmet er sich dieser Kategorie in einem eigenen Kapitel. Dort definiert er die Harmonie als „choix & mélange des sons, leurs intonations, leur durée, la liaison des mots & leurs nombres, [...] toute l’économie du discours relativement à l’oreille, & l’art de disposer les mots“.¹⁷ Technische Erläuterungen zu den Klängen der (französischen) Sprache, die Marmontel als „éléments physiques“ betrachtet, fielen zwar eigentlich ins Gebiet des „grammairien“,¹⁸ während der Dichter wie auch der Historiker und der Redner normalerweise über das Ohr ein Gefühl für die Harmonie des Stils hätten und darum harmonisch schreiben könnten, ohne sich dessen bewusst zu werden. Dennoch hält Marmontel einige Erläuterungen für gerechtfertigt: „Une oreille excellente peut suppléer à la réflexion; mais avant la réflexion personne n’est sûr d’avoir l’oreille délicate & juste. Le détail où je m’engage peut donc avoir son utilité.“¹⁹ Seine Erläuterungen zu den Eigenheiten der französischen Sprache sollen dem Dichter also zu erkennen helfen, ob er über ein feines Ohr verfügt – diese recht umständliche Argumentation zeigt, dass Marmontel hier im Grunde zwei miteinander schwer kompatible Paradigmen zu verbinden sucht: einerseits die Idee, dass das Dichten gelehrt

¹² Ebd., S. 94.

¹³ „J’appelle modes ou accidens du style ce qui le varie & le distingue de lui-même, comme ses tours & ses mouvemens, le ton que le sujet lui donne, le caractère que lui imprime la pensée, celui qu’il emprunte des mœurs, de la situation, de l’intention de celui qui parle.“ (Ebd., S. 95) Auffällig ist, dass die „coloris“ und die „harmonie“ sowohl bei den „qualités permanentes“ als auch bei den „modes accidentels“ genannt werden.

¹⁴ Ebd., S. 123.

¹⁵ Zur Erläuterung des „Reichtums“ wählt Marmontel ein Zitat von Salomon Gessner (ebd., S. 111–112), an anderer Stelle übersetzt er eine Passage aus einer Idylle Ewald von Kleists (ebd., S. 161).

¹⁶ „La douceur & l’harmonie du style sont des modes indépendans de la pensée; ils tiennent au mécanisme de la langue“ (ebd., S. 146).

¹⁷ Ebd., S. 202.

¹⁸ Ebd., S. 203.

¹⁹ Ebd.

und gelernt werden könne, andererseits die, dass es allein auf individueller Begabung basiere.

Konkret befassen sich seine Ausführungen zur Harmonie des Stils mit den spezifischen Lauten der französischen Sprache, mit der französischen Prosodie, Vers- und Prosasprache. Immer wieder wird ihm klar, dass seine Ausführungen vage erscheinen können, etwa wenn er behauptet: „On voit combien ces préceptes sont vagues, & il faut avouer qu’il est difficile de donner des règles au sentiment.“²⁰ So weisen seine Ausführungen wiederholt über den Rahmen erlernbarer Regeln hinaus in den Bereich des Geschmacks und des ästhetischen Empfindens.

Gerade in dieser Hinsicht ist es aufschlussreich, dass Marmontel seine Ansichten zum Stil in seinem ausführlichen Eintrag im „Supplément“ der „Encyclopédie“ (1776–1777) vertieft, einem Eintrag, der wenig später in Charles-Joseph Panckouckes „Encyclopédie méthodique“ (1786)²¹ und in die bis heute grundlegenden „Eléments de littérature“ (1787) übernommen wurde. Eingeführt wird letztere Schrift nämlich durch Marmontels „Essai sur le goût“, mit dem er sich in den aufklärerischen Debatten zum Geschmacksbegriff einschreibt. Als „Initiator der neuzeitlichen Verwendung des Geschmacksbegriffs“²² gilt Baltasar Gracián (1610–1658), der mit seiner Aphorismensammlung „Oráculo manual y arte de prudencia“ (1647) die Diskussionen zum Geschmack im 17. und 18. Jahrhundert bestimmte – u. a. weil er „die traditionellen Organe der Erkenntnis“ (regelgeleitete Erkenntnis, Verstand und Vernunft) „in die Schranken“ wies und im guten Geschmack eine „wirkungsvollere Form des Erkennens“ sah, die gar mit dem „Unerklärbaren und Geheimnisvollen einer genialen Begabung in Verbindung“²³ gebracht werden konnte. Bezeichnenderweise werden bei Gracián Geschmack und Genie als Begriffe zu gleicher Zeit aktuell, auch wenn letzterer „nicht als dichterische Produktivkraft, sondern im Zusammenhang mit einer Begründung der moralistischen Lebenspraxis“²⁴ zu verstehen ist. Im Laufe des 18. Jahrhunderts avancierte der Geschmacksbegriff dann zu einer zentralen Kategorie, die in Großbritannien, Frankreich und Deutschland intensive Debatten

²⁰ Ebd., S. 235.

²¹ Zu den Beiträgen, die er für die „Encyclopédie méthodique“ schrieb, vgl. Cardy [Anm. 6], S. 16.

²² Wilhelm Amann: „Die stille Arbeit des Geschmacks“. Die Kategorie des Geschmacks in der Ästhetik Schillers und in den Debatten der Aufklärung, Würzburg 1999, S. 181.

²³ Ebd., S. 186.

²⁴ Ebd., S. 187. Amann erklärt, die „Überschneidung von Genie und Geschmack, die im Verlauf der Diskussionen im 18. Jahrhundert mehr und mehr auseinandertreten“, sei auf die „Abweisung überkommener Formen der Wissensvermittlung und auf das gegen die Gesellschaft gerichtete Persönlichkeitsideal zurückzuführen, das die Vorstellung einer aus sich selbst schöpfenden Individualität begünstig[e]“ (ebd.).

entfachte: Als „Kunstgefühl“²⁵ wurde der Geschmack zu einer grundlegenden Eigenschaft von Lesern und Dichtern,²⁶ arbeitete „der hochklassischen These von der Autonomie der Kunst“²⁷ zu, erfuhr dann aber mit dem „Aufstieg des Geniebegriffs“²⁸ eine immer stärkere Abwertung.

Für die Kontextualisierung von Marmontels Essay über den Geschmack ist bezeichnend, dass er die Kategorie des Geschmacks verteidigt, ja gar einen literaturgeschichtlichen Abriss des Geschmacks von der Antike bis zu seiner Zeit entwirft, als dieser bereits vom Geniebegriff verdrängt wurde. In seinem Essay, der als „nostalgischer Rückblick und Abgesang“²⁹ betrachtet werden kann, erkennt er die Dominanz des Geniebegriffs,³⁰ versucht aber noch die Rolle des Geschmacks zu festigen, indem er in ihm die Bedingung für ein kunstvoll gestaltetes Werk sieht:

Trouver en soi, ou dans la nature, la vérité relative à l'effet que se propose l'art, c'est l'invention du génie; la choisir, ou la composer, comme le peintre sa couleur, et telle que l'art la demande, c'est l'inspiration du *goût*, et du *goût* le plus éclairé. Or, on sent bien qu'il ne peut l'être ainsi que par une étude assidue et profondément réfléchie, non seulement de la simple nature, non seulement de la nature cultivée et modifiée, mais des moyens, des procédés et des productions de l'art, des tentatives qu'il a faites, des succès qu'il a obtenus, des progrès qu'il peut faire encore [...].³¹

²⁵ Alexander von Bormann: Einleitung, in: Vom Laienurteil zum Kunstgefühl. Texte zur deutschen Geschmacksdebatte im 18. Jahrhundert. Ausgewählt und mit einer Einleitung hg. v. Alexander von Bormann, Tübingen 1974, S. 1–16, hier: S. 8.

²⁶ Vgl. etwa Gottscheds Äußerungen in seiner Schrift „Vom guten Geschmacke eines Poeten“ (1730): „Ich habe aber diesen Geschmack weder auf die Dichter, noch Leser insbesondere, und mit Ausschließung der andern, eingeschränket. Beyde haben zuweilen nichts mehr, als Geschmack, und wissen die Regeln nicht: beyde aber brauchen auch zuweilen nur denselben, ob sie gleich die Regeln gar wohl wissen, und darnach urtheilen können. Und aus dieser Beschreibung ist es nunmehr leicht zu begreifen, daß ein jeder Poet von rechts wegen damit versehen seyn solle.“ Johann Christoph Gottsched: Vom guten Geschmacke eines Poeten, in: Vom Laienurteil zum Kunstgefühl. Texte zur deutschen Geschmacksdebatte im 18. Jahrhundert. Ausgewählt und mit einer Einleitung hg. v. Alexander von Bormann, Tübingen 1974, S. 27–36, hier: S. 30.

²⁷ Bormann [Anm. 25], S. 8.

²⁸ Rudolf Lüthe, Martin Fontius: Geschmack/Geschmacksurteil, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, hg. v. Karlheinz Barck u. a., Bd. 2, Stuttgart 2010, S. 792–819, hier: S. 809.

²⁹ Ebd., S. 799.

³⁰ Er schreibt z. B.: „Ce qui rend l'art si difficile [...], c'est que dans le temps même où l'on est le plus avide de nouveautés, il semble qu'il n'y ait presque plus rien de nouveau à produire dans aucun genre. Environné de toutes parts de modèles inimitables, chacun veut être original. Mais l'originalité doit être dans le génie et non pas dans le goût.“ Jean-François Marmontel: Essai sur le goût, in: *Éléments de littérature*. Edition présentée, établie et annotée par Sophie Le Ménahèze, Paris 2005, S. 35–77, hier: S. 73. Hervorh. i. O.

³¹ Ebd., S. 51. Hervorh. i. O.

Während die relative Wahrheit demnach in der Natur und in sich selbst zu finden ist, bleibt das ausführliche Studium der überlieferten Werke für Marmontel ausschlaggebend, um den richtigen Geschmack zu entwickeln. Diese Ansicht weist große Ähnlichkeiten mit Jean-François de Saint-Lamberts Unterscheidung zwischen „génie“ und „goût“ im Artikel „Génie“ des 1757 veröffentlichten siebten Bands der „Encyclopédie“³² auf, nur dass Saint-Lambert den Begriff des „génie“, Marmontel hingegen den des „goût“ positiver wertet. Umso auffälliger ist es, dass Marmontel bei seinem Eintrag zum Stil in den „Eléments de littérature“, für den er wesentliche Passagen aus den Kapiteln zum Stil in der „Poétique française“ übernimmt,³³ gleichwohl neue Ansichten einfließen lässt und den Stil nun gerade nicht über den Geschmack definiert:

STYLE – C'est, dans la langue écrite, le caractère de la diction et ce caractère est modifié par le génie de la langue, par les qualités de l'esprit et de l'âme de l'écrivain, par le genre dans lequel il s'exerce, par le sujet qu'il traite, par les mœurs ou la situation du personnage qu'il fait parler ou de celui qu'il revêt lui-même, enfin par la nature des choses qu'il exprime.³⁴

Durch die „qualités de l'esprit et de l'âme de l'écrivain“ wird der Stil auf das Individuum zurückgeführt, während gleichzeitig die spezifischen Eigenheiten der Nationalsprache („le génie de la langue“) betont werden. Wie José-Luis Diaz hervorgehoben hat, geht Marmontel erst nach längeren Ausführungen zur Sprache auf jene Facette des Stils ein, die vom „Charakter“ des Schriftstellers beeinflusst sei. Nachdem er erklärt hat, dass der Stil von verschiedenen „esprits“,³⁵ etwa dem „klaren Geist“ („esprit clair“), dem „rechten Geist“ („esprit juste“) oder dem „tiefen Geist“ („esprit profond“) abhängt, führt er diese Differenzierung auf die „qualités de l'âme“ zurück, womit die Merkmale der Seele gemeint sind:

Le caractère de l'écrivain se communique aussi à ses écrits; ses pensées en sont imbuës, son expression en est teinte; et l'énergie ou la faiblesse, la hardiesse ou la timidité, la langueur ou la véhémence du *style*, dépendent plus des qualités de l'âme que des facultés de l'esprit.

³² Jean-François de Saint-Lambert: *Génie (Philosophie & Littér.)*, in: *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, hg. v. Denis Diderot, Jean le Rond d'Alembert, Bd. 7, Paris 1757, S. 582–584, hier: S. 582: „Le génie est un pur don de la nature; ce qu'il produit est l'ouvrage du moment; le goût est l'ouvrage de l'étude et du tems; il tient à la connaissance d'une multitude de règles établies ou supposées; il fait produire des beautés qui ne sont que de convention.“

³³ In erheblich gekürzter Fassung werden die „permanenten“ und „zufälligen“ Eigenschaften auch noch in diesem Beitrag vorgestellt. Wortwörtlich übernommen wird z. B. die Passage zur Trockenheit des Stils: „Un écueil plus dangereux pour la précision, c'est la sécheresse. Mais émonder un bel arbre, ce n'est pas le mutiler; c'est le délivrer d'un poids inutile, *Ramos compesce fluentes*: voilà l'image de la précision.“ (Marmontel [Anm. 30], S. 1059. Hervorh. i. O.).

³⁴ Ebd., S. 1051.

³⁵ Ebd., S. 1054.

Mais de la tournure habituelle de son esprit, comme des affections habituelles de son âme, résulte encore, dans le *style* de l'écrivain, un caractère particulier, que nous appelons sa manière, et celle-ci lui est naturelle [...].³⁶

Aus den Eigenarten des Geistes und den Neigungen der Seele resultiert laut Marmontel der besondere Charakter im Stil des Schriftstellers – diesen bezeichnet er mit dem Begriff „manière“. Auch wenn Marmontel insgesamt an einer „normativen Poetik“³⁷ festhält, ist hier mithin ein Übergang zu einer neuen Orientierung der Dichtungstheorie festzustellen. Roland Mortier hat für die „Eléments de littérature“ von einem „Versuch der Versöhnung“ („essai de conciliation“)³⁸ gesprochen: Marmontel deutete einerseits auf die Originalität hin und plädierte andererseits dezidiert für eine Kenntnis und Befolgung der Regeln. Dass eine solche Haltung Reaktionen auslöste, verwundert nicht – gerade beim Übersetzen der „Poétique française“ konnte eine tiefere Auseinandersetzung mit Marmontels Ideen stattfinden, die neue Reflexionen anstieß, aber auch Zweifel aufkommen ließ.

II. Gottlob Benedikt von Schirachs Übersetzung: Von der Versöhnung zur Skepsis?

Schon kurz nach ihrer Publikation wurde Marmontels „Poétique française“ von den deutschen Kritikern wahrgenommen. In einer Rezension, die 1764 in der „Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste“ erschien und die verschiedene Kapitel der Poetik sachlich präsentiert, wundert sich der Rezensent darüber, dass Marmontel „gar nichts von seinen Vorgängern“ sage, und nennt darunter Charles Batteux' „Cours de belles-lettres“.³⁹ Dieser Hinweis ist insofern relevant, als Marmontel damit in Beziehung zu einem anderen französischen Autor gesetzt wird, der bereits vor ihm in Deutschland einflussreich war.

Im Jahre 1746 hatte Batteux (1713–1780) seine Schrift „Les Beaux-Arts réduits à un même principe“ veröffentlicht, die 1751 in Johann Adolf Schlegels Übersetzung mit dem Titel „Einschränkung der Schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz“ erschien und kurze Zeit später in Johann Christoph Gottscheds „Auszug aus des Herrn Batteux schönen Künsten aus dem einzigen Grundsatz der Nachahmung hergeleitet“ (1754) ausführlich besprochen wurde. Unter dem Titel „Einleitung in die Schönen Wissenschaften“ veröffentlichte Karl

³⁶ Ebd. Hervorh. i. O.

³⁷ José-Luis Diaz: L'individuation du style entre lumières et romantisme, in: *Romantisme* 148, 2010, H. 2, S. 45–62, hier: S. 47.

³⁸ Roland Mortier: Un essai de conciliation: les „Eléments de littérature“ de Marmontel, in: Ders.: *L'Originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genf 1982, S. 173–185.

³⁹ Anonyme Rezension, in: *Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste*, Bd. 11, 1764, St. 1, S. 13–41, hier: S. 18.

Wilhelm Ramler wiederum ab 1756 seine Übersetzung der Schrift „Cours de belles-lettres“. Wie Irmela von der Lühe dargelegt hat, galt Batteux' Schrift in der Zeit zwischen 1750 und 1770 „in Deutschland als Standardwerk für das Studium der schönen Künste und Wissenschaften“ – Batteux wurde dort sogar weitaus mehr rezipiert als in Frankreich.⁴⁰ So umfasst Schlegels Übersetzung auch eigene längere Abhandlungen, in denen er sich mit Batteux' Ansichten kritisch auseinandersetzt und eigene Positionen zur Nachahmungstheorie und zum künstlerischen Genie entwickelt. Während Batteux die künstlerische Produktivität des Dichters über die Begeisterung definiert, die als „gleichzeitig menschlich-spezifischer und übermenschlich-göttlicher Zustand“⁴¹ die Gefahr der Gotteslästerung in sich berge, betont Schlegel die „soziale Verantwortlichkeit des Künstlers“, die „ihn auf sich selbst verpflichte[]“.⁴² Insgesamt signalisiere die Batteux-Rezeption daher nicht nur die „Frankreich-Hörigkeit deutscher Theoretiker“, sondern auch

neue Formen der Selbstvergewisserung sowohl über das Wesen der Poesie wie auch zugleich über das sich nicht nur künstlerisch betätigende Subjekt, das sich in der Auseinandersetzung über die Poesie auf neue Weise als Adressat, als Konsument und als reflektierendes und moralisches Subjekt begreift.⁴³

Vor dem Hintergrund dieser breiten und kritischen Batteux-Rezeption verwundert es kaum, dass sich der deutsche Rezensent von Marmontels Poetik für diese Schrift einen Übersetzer wie Schlegel oder Ramler wünschte.⁴⁴ Doch ein anderer Gelehrter widmete sich dieser Aufgabe: Im Jahre 1766 erschien der erste Teil von Marmontels Poetik in der Übersetzung Gottlob Benedikt von Schirachs (1743–1804), der in Leipzig Theologie und Philosophie studierte, dann zunächst in Halle lebte, bevor er 1769 eine Professur für Philosophie an der Universität Helmstedt erhielt.⁴⁵ In seiner Vorrede betont Schirach, dass er die Rezension in der „Bibliothek der schönen Wissenschaften“ gelesen habe

⁴⁰ Irmela von der Lühe: *Natur und Nachahmung in der ästhetischen Theorie zwischen Aufklärung und Sturm und Drang. Untersuchungen zur Batteux-Rezeption in Deutschland*, Bonn 1979, S. 25.

⁴¹ Ebd., S. 204.

⁴² Ebd., S. 241–242.

⁴³ Ebd., S. 324.

⁴⁴ Vgl. die anonyme Rezension [Anm. 39], S. 41.

⁴⁵ Vgl. Carsten Erich Carstens: *Gottlob Benedict von Schirach*, in: *Allgemeine Deutsche Biographie (ADB)*, Bd. 31, Leipzig 1890, S. 307–308; Michael Lurje: *Die Suche nach der Schuld. Sophokles' „Oedipus Rex“, Aristoteles' Poetik und das Tragödienverständnis der Neuzeit*, München, Leipzig 2004, S. 207–211. Neben seiner Übersetzung von Marmontels Poetik veröffentlicht Gottlob Benedikt von Schirach u. a. eine sechsbändige „Biographie der Deutschen“ (1771–1774) sowie die Schrift „Super Oedipo Sophoclis“ (1769), durch die er sich in der damaligen Debatte zum moralischen Zweck der Tragödie positioniert – einer Debatte, an der auch Batteux und Marmontel teilhaben. Vgl. dazu ebd., S. 185–225.

und sich keineswegs mit einem „Ramler“ oder „Schlegel“ vergleichen wolle. Er zeigt sich bei der Vorstellung seiner eigenen Übersetzungsarbeit sehr vorsichtig:

[...] allein ich glaube, die Verfasser der Bibliothek der schönen Wissenschaften zu gut zu kennen, als daß ich ihren Wunsch wörtlich verstehen konte; und endlich habe ich nur gewagt, einen Versuch von einer Uebersetzung des Marmontels in diesem ersten Theile zu machen; und meine Eigenliebe wird niemals so groß seyn, daß sie das Publikum durch die Uebersetzung der folgenden Theile, wenn dieser ganz unnützlich seyn sollte, belästigen wird.⁴⁶

Trotz dieser zurückhaltenden Äußerungen wird Schirach nach dem ersten auch den zweiten Teil von Marmontels Poetik ins Deutsche übersetzen, die Kapitel zur „Harmonie des Stils“ („De l’Harmonie du Style“) und zum „Mechanismus der Verse“ („Du Mécanisme des Vers“) im ersten Teil seiner Übersetzung aber bewusst auslassen, weil sie ihm zunächst zu sehr mit den Eigenheiten der französischen Sprache verbunden erscheinen. Erst 1768, also zwei Jahre später, veröffentlicht er diese Kapitel in einer eigenen, adaptierten Fassung unter dem Titel „Ueber die Harmonie des Stils des Herrn Marmontels“.

Während Schirach seine weitgehend wortgetreue Übersetzung des Kapitels „Vom poetischen Stil“ („Du style poétique“) nur mit einigen deutschen Beispielen ergänzt,⁴⁷ ist er sich bei den Kapiteln zur „Harmonie des Stils“ und zur Metrik offenbar bewusst, dass er sie gänzlich anpassen muss:

Die Harmonie des Stils ist in die Idotismos [sic] jeder Sprache verwebt, und durch eine physische Zergliederung derselben allein lässt sich bestimmen, wie weit, wodurch, und auf welche Art sie der Harmonie fähig sey. Ich habe also nicht so wohl übersezen als vielmehr nachzuahmen, und bloß in der Methode, in dem allgemeinen, jede Sprache betreffenden Bemerkungen, [...] den Marmontel selbst reden lassen können.⁴⁸

Schirachs Vorsicht lässt aufhorchen, denn es ist zu vermuten, dass die Übersetzungs- und Übertragungsproblematik ihn zu einer Reflexion über die Besonderheiten der Nationalsprachen und über Marmontels Auffassungen angeregt hat. Wie Marmontel untersucht Schirach in seiner Abhandlung zunächst die verschiedenen Laute (Vokale, Konsonanten, Diphthonge), bevor er anhand von Beispielen aus der deutschen Literatur (etwa aus Texten Klopstocks, Zachariäs,

⁴⁶ [Gottlob Benedikt von Schirach:] Vorrede des Uebersetzers, in: Des Herrn Marmontels Dichtkunst. Erster Theil. Aus dem Französischen übersetzt und mit einigen Zusätzen vermehrt, Bremen 1766, S. 35–40, hier: S. 39–40.

⁴⁷ Er fügt z. B. ein Zitat aus Magnus Gottfried Lichtwerts Fabel „Die zwei Kaninchen“ ein (Des Herrn Marmontels Dichtkunst. Erster Theil. Aus dem Französischen übersetzt und mit einigen Zusätzen vermehrt [von Gottlob Benedikt von Schirach], Bremen 1766, S. 52).

⁴⁸ [Gottlob Benedikt von Schirach:] Ueber die Harmonie des Stils des Herrn Marmontels nach dem Französischen mit Zusätzen vermehrt, nebst einem Anhang über die Leidenschaften und Sitten nach dem Griechischen des Aristoteles, Bremen, Leipzig 1768, Vorrede, unpag.

Wielands, Hagedorns, Spaldings, Weißes und Gellerts) auf die Rolle der Organe, auf den Akzent, den Rhythmus, das Metrum, die Versarten und die Proso-die eingeht. In Anlehnung an Marmontel beschreibt er außerdem die nationa-len Eigenheiten der deutschen Sprache, die – so seine Auffassung – besonders „männlich“ sei und zur „Härte“ neige.⁴⁹ Schirachs Darstellung unterscheidet sich darin von der Marmontels, dass er regelmäßig auf andere poetische Schrif-ten seiner Zeit verweist und dadurch seine Argumente und Positionen zu konsolidieren sucht. So nennt er nicht nur wiederholt Ramler,⁵⁰ sondern verweist zum Beispiel auch auf Henry Homes „Grundsätze der Kritik“ (in der Über-setzung Johann Nikolaus Meinhards)⁵¹ oder auf „Beiträge aus der Bibliothek der schönen Wissenschaften“.⁵²

Gleichwohl ist das Besondere an dieser Adaption nicht so sehr, dass Schirach mit viel Mühe die „Harmonie des Stils“ in deutscher Sprache beschreibt, son-dern dass diese (nur ca. 70 Seiten umfassende) Schrift von Widersprüchen und Selbstzweifeln des Übersetzers geprägt ist. So zeigt Schirach gleich in der Vor-rede Bedenken gegenüber seiner Übersetzungsmethode und lässt durchblicken, dass er die Praxis anderer Übersetzer durchaus kennt. In der Erklärung seiner Zweifel nennt er den Übersetzer Johann Nikolaus Meinhard (1727–1767), der, wie bereits angemerkt, die Schrift „Elements of Criticism“ (1762) des schotti-schen Philosophen Henry Home ins Deutsche übersetzt hatte:⁵³

Ich gestehe, der Uebersezer der marmontelischen Poetick [d.h. Schirach, der hier zugleich in der dritten und ersten Person spricht, V. L.] thut mir schlechte Gnüge. Denn ob ich gleich hoffen kan, daß er meistentheils getreu übersezt, so muß ich doch sagen, daß er allemal glücklich vermehrt habe. Vielleicht wäre es überhaupt besser gewesen, dem Beispiele des uns entrißnen Meinhards zu folgen und den Marmontel allein so, wie er den Home, ohne zugefügte Zusäze, zu liefern [...].⁵⁴

Wenn Schirach gegenüber seiner Übersetzungsmethode Unsicherheit äußert, dann mag dies daran liegen, dass die Auseinandersetzung mit Marmontels theo-retischen Ansätzen bei ihm Zweifel ausgelöst hat. Innerhalb seiner Abhandlung folgt Schirach der Kompromisshaltung Marmontels, wie an folgender, wörtlich übersetzter Passage deutlich wird:

⁴⁹ Ebd., S. 11.

⁵⁰ Vgl. ebd., S. 4, S. 6, S. 35, S. 45, S. 50. Auch Schlegel wird auf S. 50 genannt.

⁵¹ Vgl. ebd., S. 4.

⁵² Vgl. ebd., S. 20.

⁵³ Vgl. zu dieser Übersetzung Lore Knapp: Johann Joachim Eschenburgs „Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften“. Bezüge zu Henry Home und Hugh Blair, in: Bri-tisch-deutscher Literaturtransfer 1756–1832, hg. v. Lore Knapp, Eike Kronshage, Berlin 2016, S. 71–92.

⁵⁴ Schirach [Anm. 48], Vorrede, unpag.

Schriftsteller, die mit Genie arbeiten, deren Einbildungskraft die Vernunft wie Aspasia den Socrates zu jeder Vortreflichkeit erhebt, ihnen die Gegenstände gegenwärtig macht, die Empfindungen belebt, die Bilder ausmahlt, die Gedanken stärckt, werden ihrem Stile jederzeit diejenige Harmonie, oft unwissend geben, die ängstliche Sorgfalt umsonst aufsuchen würde. Wer jede Schreibart mit gleichem Gefühle des Ohrs ließt, wer nicht beym lauten Lesen andrer Schriften mit einer gewissen Empfindung der Delicatesse so gleich das Hockerichte vom Ebnen, das Fliessende vom Rauhen unterscheiden kan, wird sich vergebens bemühen, harmonisch zu schreiben. Aber ohne Nachdencken über die Regeln der Harmonie und ihrer Natur wird auch ein feines Ohr unausgebildet seyn und nur etwas unvollkomnes leisten können. Auch hier muß sich Natur mit Kunst vermählen.⁵⁵

In der höchstwahrscheinlich nach erfolgter Übersetzung verfassten Vorrede artikuliert Schirach dann aber Gedanken, die einen Vorbehalt gegenüber Marmontels Ansichten aufzeigen. Obwohl Schirach sich nach reiflicher Überlegung an diese Adaption gewagt hat, ist er nämlich nicht davon überzeugt, dass sie überhaupt zweckmäßig sei, ja dass die beschriebenen Regeln für den fein hörenden und empfindenden Schriftsteller von Belang sein könnten. Seine Zweifel sind gar so groß, dass er seine Leser um Entschuldigung bittet:

Es ist um so viel nöthiger um Vergebung zu bitten; je mehr ich befürchte, daß meine Untersuchungen denenjenigen am wenigsten gefallen werden, denen ich am meisten zu gefallen wünsche. Dichter und Redner werden über die mühsame Sorgfalt, die man gleichsam hier von ihnen verlangt, unwillig werden; und mir aus der Erfahrung genug zeigen können, daß nie ein guter Scribent, der harmonisch schrieb, an diese Regeln dachte. Ein feines Gehör, werden sie sagen, eine geübte Empfindung, und seine Begeisterung geben ihm die Harmonie ein. [...] Ich weiß darauf nichts als dieses zu sagen: so wahr es ist daß Natur und Routine die Stelle des Nachdenkens ersezen: so gewiß ist es wohl, daß niemand sicher ist, ein feines, delicats Ohr zu haben, der nie über Töne nachgedacht hat, und daß dergleichen Nachdenken wenigstens die Wahl, und das Gefühl des Ohrs sehr verfeinern kan.⁵⁶

Auch die ins Deutsche übertragenen Gedanken zu den Tönen scheinen Schirach nicht ganz zu überzeugen, meint er doch, dass „die Nachbarschaft der übrigen Töne, die Zusammenstimmung der Consonanten, der Gang eines einzelnen Verses [...], die ganze Kette der Bilder“, also „das Feuer der Begeisterung die Kälte des Mechanismus“ vertreiben könne.⁵⁷ Und dass er innerhalb desselben Bands auf die Marmontelsche Übertragung eine Übersetzung des zweiten Buchs von Aristoteles' Rhetorik folgen lässt, weil „nichts [...] einem Dichter so nothwendig“ sei, „als die Leidenschaften und Charakter der Menschen zu studieren“,⁵⁸

⁵⁵ Ebd., S. 47–48.

⁵⁶ Ebd., Vorrede, unpag.

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Ebd. Im Titel wird dieser Teil der Schrift als „Anhang[] über die Leidenschaften und Sitten aus dem Griechischen des Aristoteles“ bezeichnet.

bekräftigt nochmals Schirachs ambivalente Haltung: Sprachliche Regeln neben einer Darstellung der Leidenschaften des Menschen – kontrastreicher könnte die Kombination kaum sein.

Wenn Schirach sich in der Vorrede immer wieder für sein Unterfangen und seine Übersetzungsmethode entschuldigt, er aber doch eine „methodische Zergliederung der Harmonie“ für „nützlich und nöthig“ hält,⁵⁹ so ist diese Haltung meines Erachtens nicht nur als Unsicherheit oder Bescheidenheitstopos des Übersetzers, sondern insgesamt als Skepsis zu deuten, die mit dem sich in dieser Zeit vollziehenden Wandel von der Regel- zur Individualstilpoetik sowie vom Geschmacks- zum Genieparadigma verknüpft ist. Dies mag auch der Grund dafür sein, dass diese Adaption zwar vereinzelt kritische Reaktionen auslöste, letztlich aber in Vergessenheit geriet.

III. Johann Heinrich Lamberts und Johann Joachim Eschenburgs Reaktionen: Abgrenzungen zwischen Wissenschaft und Kunst?

Wohl nur kurze Zeit nachdem Schirachs Adaption von Marmontels „Harmonie des Stils“ erschien, verfasste der Mathematiker Johann Heinrich Lambert (1728–1777) zu dieser Schrift eine Rezension, die – bis heute unveröffentlicht – die Reflexionen zum Stil im deutschsprachigen Raum um eine andere Dimension erweitert. Im Fokus steht bei dieser Rezension nicht mehr allein die Frage, ob ein Dichter beim Stil Regeln folgen solle oder nicht, sondern ob die theoretischen Ausführungen zum Stil weiterhin für Kunst *und* Wissenschaft gelten könnten.

Lambert kam ursprünglich aus Mühlhausen im Elsass, verbrachte als junger Mann eine Zeit als Hauslehrer in der Schweiz, bevor er nach Augsburg zog und 1764 in Berlin Oberbaurat wurde. Bekannt ist er heute u. a. dafür, dass er durch die Theorie der Kettenbrüche die Irrationalität der Zahl π nachwies.⁶⁰ In seinem in Basel aufbewahrten Nachlass ist jene Rezension aus der Zeit um 1768 zu finden, an deren Beginn er die sich verändernden Ansichten zum Stil betont:

Ein ungenannter Verfaßer liefert uns hier, was allenfalls Hr. Marmontel hätte sagen können, wenn er seine Betrachtung über die Harmonie des Styls zum Behufe der deutschen Sprache hätte schreiben sollen oder können, so wie er sie zum Behufe der französischen geschrieben hat. Auf eine ähnliche Art hat Herr Rammler den Batteux nicht bloß übersetzt, sondern ihn gleichsam in einen deutschen verwandelt. Die Schrift ist nicht ganz außer der Mode, weil man,

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Zu Lambert vgl. u. a. Friedrich L. Bauer: Johann Heinrich Lambert (1728–1777), in: Akademie aktuell. Zeitschrift der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 1, 2006, S. 12–15; Catarina Caetano da Rosa: Mathematik am Himmel – Johann Heinrich Lamberts „Cosmologische Briefe über die Einrichtung des Weltbaues“, in: Die Konstruktion von Wissenschaft. Beiträge zur Medizin-, Literatur- und Wissenschaftsgeschichte, hg. v. Dominik Groß, Gertrude Cepl-Kaufmann, Gereon Schäfer, Kassel 2008, S. 51–77.

um die Franzosen auch hierin nachzuahmen, in Deutschland ebenfalls anfängt, bald ohne alle Einschränkung den Styl zum wesentlichsten Stücke eines Schriftstellers zu machen.⁶¹

Mit dieser Aussage bestätigt Lambert den sich in Deutschland vollziehenden Übergang zur Individualstilpoetik, der auf den Einfluss Frankreichs zurückzuführen sei. Besonders aufschlussreich ist seine Perspektive als Naturwissenschaftler und Philosoph, insofern er Marmontels/Schirachs Äußerungen zum Stil nur bedingt für den Bereich der Naturwissenschaften geeignet findet:

Indessen hat diese Anforderung ihre Grenzen, dahern [sic] man nicht zum Nachtheil des Verstandes für das Ohr allein schreibe, aber gar haben will, daß endlich auch algebraische Formeln das Ohr vergnügen sollen. Der Weltweise grenzt an den Mathematiker, und da wo er mit vieler Geduld endlich die Begriffe ins reine bringt, und von den Bildern losmacht, worin sie verworren waren, würde man mit Unrecht fordern, daß er sie aufs neue wiederum in Bilder einfülle und verwirren solle. [...]

In dieser Absicht sind die Vorschriften der Vernunftlehre und der schönen Wissenschaften, so sehr beyde an ihrem Orte gut sind, himmelweit verschieden. Um desto weniger sollten sie vermengt, oder die eine auf das Gebiet der anderen ausgedehnt werden. Die Wahrheit, die der Weltweise rein zu erhalten sucht, ist wie reines Wasser, und Wasser das einen Geschmack hat, ist nicht rein. Bey dem Weltweisen ist mehr von Methode als von Styl die Rede. Und wenn er eine vollkommene Sprache wünscht, so sucht er sie vielmehr da, wo sie an die Algebra als wo sie an die Dichtkunst grenzt. Indessen kann immer auch der Dichter, so wie der Redner und Tonkünstler eine Sprache wünschen, die zu seinen Absichten biegsam ist. Und kann alles dieses nicht zugleich erhalten werden, so soll immer jeder aus der Sprache nehmen können, was in sein Fach dient.⁶²

Während Marmontel und Schirach in ihren Kapiteln zur „Harmonie des Stils“ jeweils auch den philosophischen und historischen Stil einbeziehen,⁶³ legt Lambert den Finger auf die Unterschiede zwischen den verschiedenen Bereichen. Er ist sich der Verschiebungen im Diskurs über den Stil bewusst, die aus seiner Sicht zu einer Differenzierung zwischen den schönen Künsten und den Wissenschaften führen.

Anders hingegen positioniert sich Johann Joachim Eschenburg (1743–1820) in seinem „Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften“. Carsten Zelle hat gezeigt, dass diese Schrift maßgeblich von europäischen Texten beeinflusst wurde, dass „die Gelehrtenkultur, der Eschenburg angehörte, noch

⁶¹ Johann Heinrich Lambert: Rezension zu „Über die Harmonie des Styls“ des Herrn [Jean-François] Marmontels, um 1768, Universitätsbibliothek Basel, Signatur: L la 738, S. 551–558, hier: S. 551.

⁶² Ebd., S. 551–552. Hervorh. i. O.

⁶³ Vgl. Schirach [Anm. 48], S. 29.

europäisch orientiert und noch nicht national verengt“ war.⁶⁴ In der Druckfassung aus dem Jahr 1783 verweist Eschenburg häufig auf Batteux und Marmontel – auf ersteren in den Übersetzungen Schlegels und Ramlers, auf zweiten offenbar im französischen Original, was vermuten lässt, dass Schirachs Übersetzung wenig bekannt und erfolgreich war. In Eschenburgs Kapitel zum Stil und zur Rhetorik sind die Hinweise auf Marmontel rar, deutlich häufiger stützt er sich in den Darstellungen zu verschiedenen Gattungen und vor allem in seiner Einleitung („Von der Poesie überhaupt“) auf ihn. An jener Stelle, an der er sein „Festhalten am Ineinander von wissenschaftlicher Methode und künstlicher Schreibart, von Wissensgenerierung und stilvoller Lebensart, von Genie, Geschmack und Fleiß“⁶⁵ artikuliert, verweist er etwa durch präzise bibliografische Angaben unterhalb jeden Abschnitts auf Marmontels Kapitel „Des Talens du Poëte“ und „Des Études du Poëte“:

9. Poetisches Genie besteht in einem vorzüglichen Maasse derjenigen Seelenfähigkeiten, welche die Erreichung dieses Endzwecks [der sowohl sinnlichen Erfahrung als auch ästhetischen Darstellung von Dichtung, V. L.] erfordert: in einer behenden Empfänglichkeit sinnlicher Eindrücke, in einem lebhaften und starken Gefühl, in einer reichen und fruchtbaren Einbildungskraft, verbunden mit reifer Beurtheilung und seinem Geschmack. Diese Fähigkeit erhält der Dichter, wenigstens der Anlage nach, von der Natur; sie hängen größtentheils von ursprünglicher Organisation und Gemüthsart ab; indeß kann er ihre Vollkommenheit durch Übung, Anwendung und Ausbildung gar sehr erhöhen.

S. GERARD's Essay on Genius, P. I. Sect. 3. P. III; Sect. 2.7. – MARMONTEL, Poetique Française, T. I., Ch. 2. *Des talens du Poete*.

10. Ausser diesen zum Theil angeborenen Fähigkeiten sind dem Dichter auch mancherley erworbene Kenntnisse unentbehrlich. Dahin gehören besonders die Regeln seiner Kunst; die Sprache, worin er dichtet, ihrer Nichtigkeit und Ergiebigkeit nach; Kenntniß der Gegenstände, die er behandelt, nach ihrer physischen und moralischen Natur; Kenntniß seiner Fähigkeiten, nach ihrem Umfange sowohl, als nach ihrer eigenthümlichen vorzüglichen Richtung, und ausserdem noch sehr viele Hilfskenntnisse aus andern Wissenschaften und Künsten, die ihm sowohl zum poetischen Stoff, als zur glücklichern Bearbeitung desselben verhelfen können.

S. MARMONTEL, Poet. Franç. T. I, Ch. 3. *Des Etudes du Poete*.⁶⁶

Wenn Eschenburg beim Dichter „sinnliche[] Eindrücke“ und eine „reiche[] und fruchtbare[] Einbildungskraft“ voraussetzt, die mit „reifer Beurtheilung“ und „Geschmack“ assoziiert werden sollen, ja wenn er sich neben den „angeborenen

⁶⁴ Carsten Zelle: Eschenburgs ‚Beispielsammlung‘ – ein norddeutsch-protestantischer Kanon?, in: Der Kanon im Zeitalter der Aufklärung. Beiträge zur historischen Kanonforschung, hg. v. Anett Lütteken, Matthias Weishaupt, Carsten Zelle, Göttingen 2009, S. 89–111, hier: S. 110. Vgl. auch Knapp [Anm. 53].

⁶⁵ Knapp [Anm. 53], S. 85.

⁶⁶ Johann Joachim Eschenburg: Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften. Zur Grundlage bey Vorlesungen, Berlin, Stettin 1783, S. 39.

Fähigkeiten“ für „erworbene Kenntnisse“ ausspricht, dann übernimmt er hier – wie auch seine klaren Quellenangaben belegen – zentrale Argumente Marmonfels und hält an dessen Kompromisshaltung fest. Indem er bei den erworbenen Kenntnissen außerdem nicht nur die „Regeln der Kunst“, sondern auch „Hilfskenntnisse aus andern Wissenschaften und Künsten“ nennt, spricht er sich zumindest indirekt für einen Zusammenhalt dieser Bereiche aus.

Lambert und Eschenburg zeigen mithin zwei verschiedene Reaktionen auf Marmontel: Während ersterer durch die Lektüre von Schirachs Adaption zur „Harmonie des Stils“ auf die unterschiedlichen Formen und Funktionen des Stils in verschiedenen Wissensbereichen aufmerksam macht, versucht letzterer wie sein französisches Vorbild an der Kategorie des Geschmacks und an der Einheit von Wissenschaft und Kunst festzuhalten – ohne allerdings Schirachs Übersetzung und seine Adaption zur Harmonie des Stils zu berücksichtigen. Woran es lag, dass Schirachs Arbeiten sich weniger verbreiteten als diejenigen Ramlers und Schlegels, ist aus heutiger Sicht nicht eindeutig zu beantworten – zu vermuten ist, dass sie zu einer Zeit erschienen, als in Deutschland zwei Entwicklungen stattfanden, die sich gerade in den Reflexionen und Debatten zum Stil kreuzten: zum einen die Entwicklung von der Regelpoetik zur Individualstilpoetik, zum anderen das Auseinanderdriften von Kunst und Wissenschaft, also die Auflösung der „schönen Wissenschaften“ und das Aufkommen der „schönen Literatur“ im emphatisch-ästhetischen Sinne. Die Unsicherheit, die Schirach bei seinem Übersetzungs- bzw. Adaptionprozess an den Tag legt, ist wohl auch in diesem Zusammenhang zu erklären: Sie ist symptomatisch für seine Wahrnehmung der damals zunehmend in der Auffassung vom Stil hervortretenden Widersprüche. Während Marmontel seine Gedanken bis in die 1780er Jahre überarbeitete, widmete sich Schirach nach 1768 anderen Aufgaben – eine deutsche Übersetzung der „*Eléments de littérature*“ ist jedenfalls nicht zu finden.⁶⁷

⁶⁷ In der „Bibliothek der Humanitäts-Wissenschaften zur Selbstbildung für Jünglinge von reiferem Alter“, die Marmontels „*Eléments de littérature*“ auflistet, wird auf keine Übersetzung hingewiesen. Vgl. Bibliothek der Humanitäts-Wissenschaften zur Selbstbildung für Jünglinge von reiferem Alter. Philosophische Wissenschaften. Zweyter Band, Wien 1824, S. 12. Auch an anderer Stelle ließ sich keine Übersetzung nachweisen.

BEISPIEL UND REGEL IM 18. JAHRHUNDERT. EIN BLICK IN CHRISTIAN LUDWIGS ZWEISPRACHIGE WÖRTERBÜCHER

Anja Voeste, Gießen

Abstract:

Zweisprachige Wörterbücher des 18. Jahrhunderts sind eine wichtige Quelle für die Analyse impliziter stilistischer Urteile. Sie wurden einerseits, insbesondere in der zweiten Jahrhunderthälfte, von den präskriptiven Regeln der großen monolingualen Wörterbücher und Grammatiken beeinflusst, andererseits hatten sie die Aufgabe, Fremdsprachenlernern deskriptiv Gebrauchsmuster an Beispielen vorzuführen. Der Beitrag zeichnet nach, wie sich die Autoren dieser doppelten Herausforderung stellten und wie das entstehende präskriptive Regelsystem vor dem Hintergrund der Stilpluralisierung im 18. Jahrhundert zu interpretieren ist.

Eighteenth-century bilingual dictionaries are an important source for the analysis of implicit stylistic judgements. On the one hand, especially in the second half of the century, they were influenced by the prescriptive rules of the great monolingual dictionaries and grammars; on the other hand, they had the task of presenting descriptive patterns of usage to foreign language learners by means of examples. The article traces how the authors met this double challenge and how the emerging prescriptive rule system is to be interpreted against the background of the pluralisation of style in the eighteenth century.

Während in der Literaturwissenschaft die Pluralisierung und Individualisierung des Stils vor dem Hintergrund der Auflösung etablierter literarischer Formen und dem Verlust von gattungsspezifischen Verbindlichkeiten im 18. Jahrhundert diskutiert werden, steht im Zentrum des sprachwissenschaftlichen Interesses die Etablierung einer überregional anerkannten Sprachnorm. Die beiden auf den ersten Blick widersprüchlichen Entwicklungen – Stilpluralisierung einerseits, Variantenreduktion andererseits – haben aber einen gemeinsamen Nenner, nämlich den Wunsch, sich statusadäquat zu positionieren. Im Folgenden möchte ich am Beispiel der deutsch-englischen Wörterbücher von Christian Ludwig die Reduktion grammatisch-stilistischer Varianten nachweisen und nach den Ursachen für spezifische Änderungsmuster fragen. Abschließend werde ich diskutieren, warum eine Einschränkung stilistischer Optionen für die beteiligten Akteure trotz der auf der Hand liegenden Nachteile dennoch sinnvoll war.

Zweisprachige Wörterbücher sind eine bislang unerschlossene Quelle für die Analyse der sprachlichen Wissensvermittlung im 18. Jahrhundert. Sie richten sich speziell an Nichtmuttersprachler und müssen daher den Sprachgebrauch und die sprachlichen Varianten des Deutschen so beschreiben, dass die Nutzer die richtige stilistische Wahl treffen können, um ihre jeweiligen kommunikativen Ziele in der Fremdsprache Deutsch erreichen zu können. Zweisprachige Wörterbücher liefern grundlegende grammatikalische und orthografische Informationen; häufig thematisieren sie dabei Aspekte der Sprachvariation, die für

die Stilistik des 18. Jahrhunderts – angesichts der Spannung zwischen Norm und Alltagssprache in einer Zeit zunehmender Standardisierung – von besonderer Bedeutung sind.

Einsprachige Wörterbücher beziehungsweise Grammatiken des Deutschen lassen sich als Regelwerke, im ausgehenden 18. Jahrhundert sogar als normsetzende Instanzen beschreiben, deren Angaben präskriptiv wirkten und die eine vergleichsweise größere Reichweite hatten. Demgegenüber sind die Informationen, die sich in zweisprachigen Wörterbüchern finden lassen, (neben einigen expliziten Hinweisen) vor allem impliziter Art. Anhand der Wortbelege und Satzbeispiele lässt sich zwar nicht der tatsächliche Sprachgebrauch des 18. Jahrhunderts, aber doch die Einschätzung der Wörterbuchautoren zur stilistisch angemessenen und korrekten Variantenwahl bestimmen. Es sind die Gebrauchsmuster, die den Nutzern deskriptiv vorgeführt werden sollten (Abb. 1); die Autoren operierten mit Beispielen, die in der Praxis anwendbar sein mussten – nicht mit theoretisch fundierten Regeln.

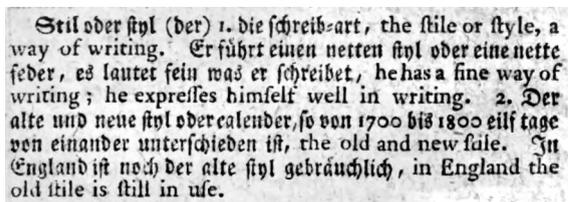


Abb. 1: Beispiel eines Lemmaeintrags (Ludwig 1765³, Sp. 1616)

Der Geltungsbereich der einsprachigen Wörterbücher war theoretisch die gesamte Sprachgemeinschaft (Makroebene), während die Individuen sich in ihrer privaten Kommunikation (Mikroebene) auf die Alltagssprache stützten. Die zweisprachigen Wörterbücher, um die es im Folgenden gehen soll, sind hinsichtlich ihrer Autorität und ihres Geltungsbereichs einer Mesoebene zuzuordnen, d.h. einer Ebene zwischen der übergeordneten, präskriptiven Autorität einsprachiger Wörterbücher und den alltäglichen Mikroentscheidungen der Sprecher. Zwar hatten sie keinen normsetzenden Anspruch wie die einsprachigen präskriptiven Monumente, aber sie lieferten durchaus Ratschläge und Gebrauchsmuster für die alltägliche Sprachpraxis (des Fremdsprachenlerner). Aufgrund dieser Zwischenstellung bilden zweisprachige Wörterbücher für die historische Soziolinguistik und Textstilistik eine wichtige Quelle. Hier lassen sich z. B. bisher unerschlossene Belege für die informelle Sprache des 18. Jahrhunderts finden, die man sonst nur in Egodokumenten nachweisen kann.¹ Die

¹ Zum Ansatz einer Sprachgeschichte von unten vgl. Stephan Elspaß: Sprachgeschichte von unten. Untersuchungen zum geschriebenen Alltagsdeutsch im 19. Jahrhundert, Tübingen 2005.

zweisprachigen Wörterbücher des 18. Jahrhunderts sind einerseits für die Analyse von sogenannten Zweifelsfällen² relevant, andererseits können sie der Forschung zur (Re-)Modellierung von Standardisierungsprozessen³ neue Impulse geben.

I. Englisch-deutsche und deutsch-englische Wörterbücher im 18. Jahrhundert

Französisch-englische, spanisch-englische, französisch-deutsche und italienisch-deutsche Wörterbücher wurden bereits im 16. und 17. Jahrhundert veröffentlicht. Im Vergleich zu diesen zweisprachigen Wörterbüchern mit romanischen Sprachen können die englisch-deutschen Wörterbücher als Nachzügler bezeichnet werden,⁴ denn sie entstanden erst im Kontext des zunehmenden Kulturkontakts im 18. Jahrhundert. Der kulturelle Austausch wurde durch die dynastische Verbindung zwischen dem englischen Königtum und dem Haus Hannover gefördert und intensivierte sich schnell, was sich an der deutschen Bewunderung für die erfolgreiche britische Wirtschaft (industrielle Revolution), am Interesse für das liberale politische System und auch an der Begeisterung für englische Literatur und Philosophie (Shakespeare, Newton, Bacon) ablesen lässt. Das fortschrittliche ‚Modell England‘ weckte in Deutschland einen anglophilen Zeitgeist,⁵ den man gar als Anglophilie⁶ oder Anglomanie⁷ bezeichnen kann. Die englisch-deutschen beziehungsweise deutsch-englischen Wörterbücher und ihre Mehrfachauflagen sind Dokumente dieses sich intensivierenden Kulturkontakts. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts erschienen fünf englisch-deutsche beziehungsweise deutsch-englische Wörterbuchausgaben; nach

² Vgl. Wolf Peter Klein: Sprachliche Zweifelsfälle im Deutschen. Theorie, Praxis, Geschichte, Berlin, Boston 2018.

³ Vgl. Nigel Armstrong, Ian E. Mackenzie: Standardization, Ideology and Linguistics, Basingstoke 2013; Norms and Usage in Language History, 1600–1900. A Sociolinguistic and Comparative Perspective, hg. v. Gijsbert Rutten, Rik Vosters, Wim Vandenbussche, Amsterdam, Philadelphia 2014.

⁴ Vgl. Franz Josef Hausmann, Margaret Cop: Short History of English-German Lexicography, in: Symposium on Lexicography II. Proceedings of the 2nd International Symposium on Lexicography, hg. v. Karl Hyldgaard-Jensen, Arne Zettersten, Tübingen 1985, S. 183–197.

⁵ Vgl. Maike Oergel: Zeitgeist – How Ideas Travel. Politics, Culture and the Public in the Age of Revolution, Berlin, Boston 2019.

⁶ Michael Maurer: Aufklärung und Anglophilie in Deutschland, Göttingen, Zürich 1987.

⁷ Ian Buruma: Anglomania. Europas englischer Traum. Aus dem Engl. übers. v. Hans Günter Holl, München 2002.

1750, als deutsche Schulen und Universitäten begannen, Englischunterricht anzubieten,⁸ versechsfachte sich ihre Zahl.

Für die germanistische Sprachgeschichtsschreibung sind die englisch-deutschen Wörterbücher aufgrund dieses dynamischen Entstehungs- und Publikationstrends eine wertvolle Quelle für den fortschreitenden Sprachwandel vor dem Hintergrund der Standardisierung des Deutschen im 18. Jahrhundert. Häufig wurden die Lemmata und ihre Kontextbelege anderen Wörterbüchern entnommen, zusammengeführt, neu gruppiert und überarbeitet.⁹ Die Tatsache, dass die Wörterbücher aufgrund des intensiver werdenden Kulturkontakts mehrfach aufgelegt und dabei überarbeitet wurden, spricht für die wachsende Nachfrage, aber auch für die Notwendigkeit der Aktualisierung im Hinblick auf den jeweiligen synchronen Sprachstand des 18. Jahrhunderts. Die Wörterbuchautoren waren gezwungen, die Gebrauchsmuster kommunikationsdienlich und stiladäquat vorzuführen. Gleichzeitig mussten diese Gebrauchsmuster mit den präskriptiven einsprachig deutschen Wörterbüchern abgeglichen werden, um Widersprüche auszuschließen. Die Autoren der zweisprachigen Wörterbücher waren insbesondere nach Erscheinen der einschlägigen einsprachig deutschen Sprachratgeber, Grammatiken und Wörterbücher in der zweiten Jahrhunderthälfte gezwungen, sich zum entstehenden Standard zu verhalten und sich bei sprachlichen Zweifelsfällen zu positionieren. Dabei musste es zu Konflikten zwischen einer situations- und damit stiladäquaten Beschreibung einerseits und einer regeladäquaten Beschreibung andererseits kommen. Wie die Verfasser beziehungsweise die Überarbeiter in dieser Situation reagierten, möchte ich am Beispiel der Ausgaben des „Teutsch-Englischen Lexicons“ überprüfen.

Christian Ludwig (1660–1728) war der Verfasser dieses ersten deutsch-englischen Wörterbuchs (1716), das in den Jahren 1745, 1765 und 1789 posthum in weiteren, überarbeiteten Auflagen erschien.¹⁰ Der Umfang der ersten beiden Auflagen blieb gleich (Folio, 2672 Spalten), die dritte Auflage wurde leicht

⁸ Vgl. Friederike Klippel: *Englischlernen im 18. und 19. Jahrhundert. Die Geschichte der Lehrbücher und Unterrichtsmethoden*, Münster 1994 sowie dies.: *The History of English Instruction in the German-Speaking World*, in: *English in the German-Speaking World*, hg. v. Raymond Hickey, Cambridge 2019, S. 77–95.

⁹ Das deutsch-englische Wörterbuch von Ludwig (1716) entnimmt z. B. Belege aus zwei französisch-deutschen und einem lateinisch-deutschen Wörterbuch, vgl. Hausmann, *Cop* [Anm. 4], S. 187.

¹⁰ Der Originaltitel lautet: „Teutsch-Englisches Lexicon, Worinnen nicht allein die Wörter, samt den Nenn- Bey- und Sprich-Wörtern, Sondern auch so wol die eigentliche als verblümete Redens-arten verzeichnet sind. Aus den besten Scribenten und vorhandenen Dictionariis mit grossem fleiß zusammen getragen, Das erste so iemahls gemacht worden“. Über die Bearbeiter der späteren Ausgaben ist nichts bekannt. Allerdings nennt das von Herbert E. Brekle u. a. herausgegebene „Bio-bibliographische Handbuch zur Sprachwissenschaft des 18. Jahrhunderts“ (Bd. 5, Berlin, New York 1997, S. 384) Johann Bartholomäus Rogler (1728–1791) als Bearbeiter der dritten Auflage.

gekürzt (Folio, 2370 Spalten), die vierte Auflage stark (Folio, 1120 Spalten); vermutlich versprach eine kürzere und damit billigere Ausgabe angesichts der großen Nachfrage im ausgehenden 18. Jahrhundert gute Einnahmen.

Im Vorwort von 1716 äußert sich Ludwig indirekt zur Zielgruppe seines Wörterbuchs. Er erläutert, dass er in seinen Einträgen auf lateinische Fachterminologie verzichtet, weil er annimmt, dass den Nutzern die dazu erforderliche Vertrautheit mit der lateinischen Grammatik fehle:

Die schul-wörter der Lateinischen Grammatic sind hie gantz und gar ausgelassen, weil viele von denen, die dieses Dictionarium gebrauchen werden, wol *nicht viel studirt haben möchten*, und nicht würden gewust haben, was solche mit anfangs-buchstaben bezeichnete Lateinische kunst-wörter wolten.¹¹

Bei spracherwerbstypischen ‚Stolpersteinen‘ wie den unregelmäßigen Verben bittet er die englischen Nutzer, eine deutsche Grammatik zu konsultieren:

Noch ist übrig, von den Verbis Anomalis oder irregularibus beyder sprachen erwehnung zu thun. Dieselbe muß sich einer, der eine fremde sprache lernet, aus der Grammatic wol bekandt machen. *Die Engeländer, so Teutsch lernen wollen*, mögen Schottelii Teutsche sprach-kunst oder Bödickers grundsätze der Teutschen sprache zur hand nehmen.¹²

Daraus lässt sich schließen, dass Ludwig englischsprachige Deutschlerner im Blick hatte, die nicht akademisch geschult waren, sodass wir ihm den Wunsch unterstellen können, in seinem Wörterbuch auch Praxiswissen für den kommunikativen Alltag zu vermitteln. Metasprachliche Äußerungen wie die hier zitierten sind uns eine Einschätzungshilfe, denn beim Lesen der Wort- und Satzbelege selbst ist man mit einem grundlegenden Problem konfrontiert: Einem Leser aus dem 21. Jahrhundert ist es in vielen Fällen unmöglich, stilistische Urteile zu fällen, weil das Sprachwissen des 18. Jahrhunderts nicht rekonstruiert werden kann. Schlägt man eine beliebige Seite auf und liest die Verwendungsbeispiele,¹³ wird dieses Problem schnell deutlich. Zum Beispiel stellen sich einem heutigen Leser stilistische Fragen wie die folgenden:

(1) Er macht, daß der feind *argwohnen* muß, er sey furchtsam, he makes the enemy suspect him to be afraid. (Ludwig 1716, Sp. 130)

¹¹ Christian Ludwig: Vorrede, in: Ders.: Teutsch-Englisches Lexicon, Leipzig 1716, unpag. Hier und im Folgenden stammen die Hervorhebungen in den Zitaten, sofern nicht anders angegeben, von der Verfasserin des vorliegenden Beitrags.

¹² Ebd.

¹³ Christian Ludwig: Teutsch-Englisches Lexicon, Leipzig 1716, Sp. 129–130.

Waren die Variante *argwohnen* und die ebenfalls für das 18. Jahrhundert belegte, *argwöhnen*, stilistisch gleichwertig (freie Varianz, gleiche Konnotation)?¹⁴

(2) Sie ist ein *arg* weib, she is an arch woman. (Ludwig 1716, Sp. 129)

Solche endungslosen Adjektive im Nominativ Singular Neutrum sind in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts durchaus (noch) zu erwarten. Aber hielten die Zeitgenossen sie bereits für markiert? Die spätere Verwendung der endungslosen Formen bei Lessing („Minna von Barnhelm“), Goethe („Götz von Berlichingen“) und Lenz hat u. a. dazu geführt, sie als Reflexe der Alltagssprache einzustufen, die die Autoren gezielt einsetzten, z. B. um den Stil gesprochener Sprache abzubilden.¹⁵

(3) Wegen des diebstals hat man argwohn *auf* ihn, he is suspected of that theft. (Ludwig 1716, Sp. 130)

Wäre statt *auf* auch eine andere Präposition wie *wider* oder *gegen* möglich und stilistisch gleichwertig gewesen?¹⁶

(4) Er wird immer ärger, er verfällt *immer mehr und mehr*, he decays ever more. (Ludwig 1716, Sp. 129)

War die Fügung so üblich oder handelt es sich hier um eine versehentliche Doppelung (Kontamination) aus *immer mehr* und *mehr und mehr*?¹⁷

Diese wenigen Beispiele zeigen bereits, wie schwierig es sein kann, ein stilistisches Urteil zu fällen. Das gilt insbesondere für Belege, die der Alltagssprache entstammen. Auch die einsprachigen Wörterbücher und Grammatiken der Makroebene stellen uns vor solche stilistischen Einschätzungsprobleme. So stößt man z. B. in Johann Christoph Gottscheds weit verbreitetem und vielfach aufgelegtem „Kern der Deutschen Sprachkunst“ (Leipzig 1753)¹⁸ auf ähnliche

¹⁴ Goethe z. B. benutzte beide Varianten, vgl. Rose Unterberger: *argwöhnen, argwohnen*, in: Goethe-Wörterbuch, Bd. 1, Stuttgart 1978, Sp. 811.

¹⁵ Vgl. Viktor M. Schirmunski: *Deutsche Mundartkunde. Vergleichende Laut- und Formenlehre der deutschen Mundarten*, Berlin 1962, S. 467; Anja Voeste: *Varianz und Verikalisation. Zur Normierung der Adjektivdeklinaton in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Amsterdam, Atlanta 2000, S. 63–65.

¹⁶ Adelung nennt die Beispiele *Einen Argwohn auf jemanden haben* und *Einen Argwohn wider jemanden fassen, bekommen, schöpfen*, vgl. Art. *Der Argwohn*, in: Johann Christoph Adelung: *Grammatisch-Kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, 2. Aufl., Bd. 1, Leipzig 1793 (Nachdruck Hildesheim, New York 1990), Sp. 427.

¹⁷ Solche Interferenzen treten nachweislich auf. So gibt Ludwigs Wörterbuch in den ersten beiden Auflagen beim Lemma *rennen* das Beispiel *Er rann durch dick und dünn, he ran through thick and thin*. Hier liegt wohl keine Verwechslung mit der Präteritumsform von *rennen* vor, sondern eine fehlerhafte Übernahme bei der Übersetzung von engl. *ran*.

¹⁸ Weitere Auflagen erschienen 1754, 1759, 1762, 1766, 1769, 1773 und 1777 bei Breitkopf in Leipzig; 1764, 1769, 1771, 1772, 1777, 1778 und 1784 in Wien bei Trattner; 1773, 1775, 1780 und 1784 in Frankfurt und Leipzig; 1784 in Münster bei Aschendorff und 1779 in Luxemburg bei Chevaliers Erben.

Belege. Gottsched führt in einer alphabetischen Liste leicht zu verwechselnde Lexeme an, die die Leser seiner Kurzgrammatik auseinanderhalten sollen:¹⁹

(5) Buch, das; eine Buche, Baum; er *buch*, von einem Bäcker; Bug, die Vorderpfote eines Wildprets; der Bog.²⁰

Für die dritte Person Singular Indikativ Präteritum von *backen* nutzt Gottsched hier die regionale Variante *buch*, die im ostmitteldeutschen Raum neben *buk* verwendet wurde.²¹ Die Forschung geht davon aus, dass *buch* in diesem Sprachraum die Nebenvariante bildete (graduelle Varianz). Warum wählte Gottsched sie dann? Orientierte er sich eventuell am Oberdeutschen, wo die Variante üblich war?

(6) Bückling, Verbeugung; *Päckling*, geräucherter Hering. (ebd.)

Gottsched unterscheidet hier *Bückling* (zu *buckeln*) und *Päckling* (möglicherweise zu *pökeln*).²² Weitere Belege für *Päckling* finden sich im 18. Jahrhundert nicht. Wurde diese Variante in der Alltagssprache verwendet, handelt es sich also um eine durch die Alltagssituation bedingte Varianz (situative Varianz)?

Vor dem Hintergrund dieser Schwierigkeit, einzelne Varianten stilistisch adäquat zu bewerten, bietet ein Vergleich verschiedener Wörterbuchaufgaben den Vorteil, dass wir die Einschätzung der Überarbeiter in unsere Beurteilung einbeziehen können. Wenn Einträge überarbeitet oder auch gekürzt wurden (wie in Ludwigs dritter und vierter Auflage), müsste sich die Einschätzung der Bearbeiter ablesen lassen: Mögliche Fehler (vgl. Beispiel 4) könnten korrigiert worden sein, veraltete (diachrone) Varianten oder Nebenvarianten (vgl. Beispiel 2) könnten getilgt oder durch andere ersetzt worden sein.²³ Auch die Intention und die Zielgruppe mag sich im Laufe der Zeit geändert haben. Ludwigs erste Auflage erschien 1716, die vierte mehr als siebenzig Jahre später (1789), just nachdem Schriftsteller wie Christoph Martin Wieland und Grammatiker wie Johann Christoph Adelung im sogenannten Hochdeutschstreit (ca. 1766–1785)²⁴ Fragen der Leitvarietät und der Sprachnorm ausgiebig diskutiert hatten und Adelungs einschlägiges einsprachiges Wörterbuch (1774–1786) erschienen war.

¹⁹ Johann Christoph Gottsched: Kern der Deutschen Sprachkunst, Leipzig 1753, S. 39–75.

²⁰ Ebd., S. 42.

²¹ Vgl. Ulf Dammers, Walter Hoffmann, Hans-Joachim Solms: Grammatik des Frühneuhochdeutschen. Beiträge zur Laut- und Formenlehre, Bd. 4: Flexion der starken und schwachen Verben, hg. v. Hugo Moser, Hugo Stopp, Werner Besch, Heidelberg 1988, S. 430, S. 457, S. 486.

²² Eigentlich ebenfalls *Böckling/Bückling* zu *Bock* beziehungsweise mittelniederdeutsch *Buck*.

²³ So auch bei Gottscheds „Kern der Deutschen Sprachkunst“. In der Ausgabe Frankfurt, Leipzig 1784, S. 98 ist *buch* durch *buk* ersetzt worden und *Päckling* wurde zu *Pickling*, *Päckling* erweitert (*Pickling* zu engl. *to pickle* ‚einlegen‘).

²⁴ Vgl. Joachim Scharloth: Sprachnormen und Mentalitäten. Sprachbewusstseinsgeschichte in Deutschland im Zeitraum von 1766–1785, Tübingen 2005.

Es ist damit zu rechnen, dass eine stärkere Orientierung an dieser Norm der einsprachigen Wörterbücher und Grammatiken Änderungen in Ludwigs vierter Auflage bewirkt hat.

II. Analyse: Phonologie, Morphologie und Syntax

Im Folgenden möchte ich anhand von Stichproben aus den Bereichen Phonologie (Lautung), Morphologie (Wortbildung) und Syntax (Satzstellung) Entscheidungsmuster der Wörterbuchautoren nachzeichnen. Dazu habe ich Beispiele ausgewählt, bei denen im Laufe des 18. Jahrhunderts mit regionaler oder diachroner Varianz zu rechnen ist. Die Wörterbuchautoren hatten verschiedene Möglichkeiten, auf Varianz zu reagieren. Sie konnten sich für eine der Varianten entscheiden oder beide Varianten (als Lemmata oder in den Kontextbelegen) nutzen. Beim Lemmaeintrag (Stichwort am Artikelbeginn) mussten sie allerdings bereits eine Bewertung vornehmen, ebenso bei der Reihenfolge der Nennung von Wortvarianten (z. B. legt die Angabe *Pickling oder Päckling* nahe, dass *Pickling* als Hauptvariante anzusehen ist). Aber auch die frequentere Nutzung einer Variante in den Kontextbelegen spricht für deren Bevorzugung, soweit man hier spezifische Gebrauchskontexte (z. B. Alltagssprachliche oder fachsprachliche Verwendungsbeispiele) ausschließen kann. Bei ihren Entscheidungen konnten die Bearbeiter die Bewertung der Varianten in der Vorgängerauflage entweder übernehmen oder verwerfen. Eine Neuklassifikation der Varianten und/oder eine Veränderung in der Nutzungsfrequenz sprechen dann für einen Sprachwandel beziehungsweise für einen Wandel in der stilistischen Einschätzung. Vor dem Hintergrund der Normierungstendenzen im ausgehenden 18. Jahrhundert ist von besonderem Interesse, ob diese Änderungen schrittweise von Auflage zu Auflage oder aber sprunghaft in der vierten Auflage 1789 erfolgten, d. h. nach Abschluss des Hochdeutschstreits und nach Erscheinen von Adelungs Wörterbuch.

Im Bereich der Phonologie habe ich regionale Varianten berücksichtigt, die für das 18. Jahrhundert zu erwarten sind, nämlich *duster/düster* (linguistisch handelt es sich um eine Frontierung), *dürr/dörr* (Senkung), *dürfen/dörfen* (Senkung) sowie *wirken/würken* beziehungsweise *wirklich/würklich* (Rundung). *Duster* und *dörr* sind niederdeutsche beziehungsweise norddeutsche Varianten, *dörfen* wird eher im mittel- und oberdeutschen Raum verwendet. Die Varianz von *wirken/würken* beziehungsweise *wirklich/würklich* ist bereits im Mittelhochdeutschen belegt, *würken* insbesondere im Mitteldeutschen.²⁵

Nur im Fall von *duster/düster* ist in den Wörterbüchern keine Varianz belegt: Alle vier Auflagen nennen einheitlich *düster* als einzige Variante. Bei *dürr* und *dürfen* zeigt sich zunächst eine stabile Varianz bis 1765. Die Lemmata werden

²⁵ Vgl. Matthias Lexer: *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch*, Bd. 3: Nachträge, 3. Aufl., Leipzig 1885 (2. Nachdruck Stuttgart 1992), Sp. 928.

zwar mit <ü> angesetzt, aber die Kontextbelege sind mehrheitlich ö-Belege. Die vierte Auflage wechselt dann zu einer Neueinschätzung: Hier wird die ö-Variante nicht mehr als Alternative genannt und die Kontextbelege sind (bis auf eine einzige Ausnahme) zu ü-Varianten geändert worden (vgl. Tab. 1). Der Befund für *wircken* ist ähnlich: Erst in der vierten Auflage wird die alternative Variante nicht mehr angesetzt, obwohl sie in den Kontextbelegen auch vorher nicht (beziehungsweise nur einmal) vorkommt. Etwas anders ist es bei *wirklich*: Hier sehen wir eine allmähliche Zunahme der i-Varianten von Auflage zu Auflage (1, 3, 4, 10 Belege); aber auch hier wird in der vierten Auflage die Nebenvariante nicht mehr genannt.

1716	1745	1765	1789
Dürr oder dörr ü (7) : ö (13)		Dürr oder dörr ü (6) : ö (12)	Dürr oder dürr ü (17) : ö (1)
Dürfen oder dörfen ü (7) : ö (17)		Dürfen oder dürfen [!] ü (5) : ö (13)	Dürfen ü (18)
wircken oder etwas würcken i (22)	wircken oder etwas würcken i (21) : ü (1)	wircken oder etwas würcken i (15)	wirken i (15)
wircklich, oder würcklich i (1) : ü (8)	wircklich, oder würcklich i (3) : ü (6)	wircklich, oder würcklich i (4) : ü (5)	wirklich i (10)

Tab. 1: Phonologische Varianten

Anhand dieser ersten Stichprobe lässt sich bereits zeigen, dass die vierte Auflage von 1789 eine Neubewertung von (phonologischen) Varianten mit sich bringt. Ob sich dieser erste Befund auch im Bereich der Morphologie bestätigen lässt, möchte ich am Beispiel der Konjugation besonderer Verben prüfen.

Es gibt zwei Gruppen von Verben, die im Folgenden an Beispielen diskutiert werden sollen, nämlich rückumlautende und starke Verben. Sogenannte rückumlautende Verben wie *brennen*, *nennen*, *(be)kennen*, *senden*, *wenden*²⁶ werden oft mit varianten Präteritumsformen verwendet. Goethe nutzte z. B. sowohl *brante* als auch *brennte*, neben *gebrant* auch *gebrennt*.²⁷ Heute kennen wir darüber hinaus eine grammatikalisierte, kontextsensitive Präteritumsbildung, z. B. bei *senden* und *wenden*: *Das Paket wurde versendet/versandt; das Konzert wurde im Fernsehen gesendet* (nicht: *gesandt*). *Er hat sich an mich gewandt* (*gewendet*); *er wendete* (nicht: *wandte*) *das Fahrzeug*.

Die Verben *brennen* und *kennen* sind in allen Wörterbuchauflagen ausschließlich mit a-Varianten im Präteritum belegt (*brannte*, *gebrannt*, *kannte*, *bekannt*).

²⁶ Zu diesen ehemaligen jan-Verben vgl. Wilhelm Braune: *Althochdeutsche Grammatik*, Bd. 1: Laut- und Formenlehre, 16. Aufl., Berlin, Boston 2018, S. 405–415.

²⁷ Vgl. Christa Dill: *brennen*, in: *Goethe-Wörterbuch*, Bd. 2, Stuttgart 1989, Sp. 882.

Schwankungsfälle liegen dagegen bei *nennen* vor, allerdings wird hier im gesamten Zeitraum das Partizip *genannt* mit <a> bevorzugt. Anders der Befund bei *senden* und *wenden*: Hier zeigt sich neben den a-Formen *sandte*, *wandte* eine stabile Tendenz zu <e> beim Partizip: *gesendet*, *gewendet* (Tab. 2).

1716	1745	1765	1789
nannten (1), nenneten (1); genannt (4), genennet (1) a (5) : e (2)		genannt (3), genennet (1) a (3) : e (1)	
sandte (2), gesandt (1), gesendet (3) a (3) : e (3)		sandte (1), gesendet (2) a (1) : e (2)	sandte (2), gesendet (1) a (2) : e (1)
wandte (1), gewandt (1), gewendet (4) a (2) : e (4)			

Tab. 2: Morphologische Varianten (1)

Aus der zweiten Verbgruppe, den starken Verben, die ihr Präteritum mit Ablaut bilden, werden im Folgenden vier Beispielverben ausgewählt, die im Mittelhochdeutschen stark waren, sich aber unterschiedlich weiterentwickelt haben. *Dingen* (*dang*, *gedungen*) und *rächen* (*rach*, *gerochen*) werden langfristig zu schwachen Verben, *quellen* und *pflegen* zeigen im Untersuchungszeitraum ebenfalls schwache Präteritumsformen. Heute unterscheiden wir zwischen starkem (*Der Rauch quoll hervor*) und schwachem, transitivem *quellen* (*Ich quellte die Linsen*). Bei *pflegen* wird heute eher die schwache Konjugation genutzt (*Die Länder pflegten/pflogen diplomatische Beziehungen*).

Bei *dingen* finden keine Änderungen in den Folgeauflagen statt. Die in den Kontextbelegen auftretende Form *dung* (statt *dang*) ist an den Vokal des starken Partizips (*gedungen*) angepasst, daneben wird auch die schwache Form *gedinget* verwendet. Bei den anderen drei Verben zeigt sich ein interessantes Phänomen: Zweifelsfälle, bei denen die Überarbeiter sich für eine Variante als Hauptvariante entscheiden mussten, wurden 1765 gestrichen. So nennen die ersten beiden Auflagen neben schwachem *rächete* starkes *gerochen* oder entscheiden sich ausschließlich für starkes *quoll*, *gequollen*. Beide geben *pflog* als Variante an (*Er pflog, oder pflegete, zu sagen*) und nennen sowohl *gepfleget* als auch *gepflogen*. Diese Entscheidung, das Nebeneinander der Varianten in den Kontextbelegen zu zeigen, wird in den Auflagen der zweiten Jahrhunderthälfte nicht beibehalten. Der Bearbeiter der dritten Auflage tilgt die Nebenvarianten bei *pflegen* (*pflog* und *pflegete*), indem er alle entsprechenden Kontextbelege streicht. In der vierten Auflage wird dann auch die Alternative *quillen* nicht mehr angeführt (Tab. 3).

Das Interessante an diesem neuen Vorgehen ist, dass sich darin Konflikte oder zumindest Inkonsistenzen abzeichnen. In den Streichungen offenbart sich die

Intention der Bearbeiter, den Nutzern eine eindeutige, schwankungsfreie Empfehlung zu geben. Allerdings sind die empfohlenen Varianten nicht nach einheitlichen Regeln gebildet. Anstatt z. B. bei *pflegen* ausschließlich die schwache oder die starke Bildungsweise zu berücksichtigen, präferieren die dritte und die vierte Auflage eine schwache Form im flektierten Präteritum und eine starke im Partizip. Obwohl Einheitlichkeit intendiert ist, folgen die beiden Auflagen nicht den Angaben der Grammatiker.²⁸ Das könnte ein Hinweis auf einen Konflikt zwischen einer stiladäquaten und einer regeladäquaten Beschreibung sein, in dem sich die Bearbeiter für die gebrauchsorientierten Varianten entscheiden.

1716	1745	1765	1789
dung (1) gedinget (2) gedungener knecht (2)			
rächete (1) gerochen (1)			
quellen, oder quillen quillet (2), quolle (1), gequollen (1)	quellen, oder quillen quillet (2), qvolle (1), geqvollen (1)	quellen, oder quillen quillet (1)	quellen quillet (1)
Die rahts=versammlung pflegte gleichwohl an solchem tage gehalten zu werden, Er pflegte stets wasser zu trincken, Er pflog, oder pflēgete, zu sagen, etc., Wie die Juden pflegten zu begraben, Sie hat ihr kind zu tode gepfleget, Ich habe wol ehe freundschaft mit ihm gepflogen, aber nun nicht mehr		Er pflegte stets wasser zu trincken, Ich habe wohl ehe freundschaft mit ihm gepflogen, aber nun nicht mehr	Er pflegte stets wasser zu trincken, Ich habe wohl ehe Freundschaft mit ihm gepflogen, aber nun nicht mehr

Tab. 3: Morphologische Varianten (2)

Die Vorgehensweise, Kontextbelege zu streichen, tritt auch im Bereich der Syntax auf. Hier wurden in der dritten Auflage 1765 viele Nebensätze mit dreigliedrigen Prädikaten und Voranstellung des Finitums (Typ $V_1V_3V_2$) nicht mehr übernommen:

(7) Nachdem ich damit fertig werde₁ geworden₃ seyn₂; daß er es würde₁ gethan₃ haben₂; daß ich sey₁, oder wäre, geliebet₃ worden₂; wo ich werde₁ geliebet₃ werden₂; wo das würde₁ noch dazu gethan₃ werden₂. (Ludwig 1745², Sp. 1285 und 2454)

²⁸ Gottsched nennt für *pflegen* die starke Konjugation als regulär, Adellung dagegen die schwache, vgl. Johann Christoph Adellung: Grammatisch-Kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, 2. Aufl., Bd. 3, Leipzig 1798 (Nachdruck Hildesheim, New York 1990), Sp. 739–741.

Diese Streichungen passen zur Einschätzung Härds, dass sich im 18. Jahrhundert allmählich die Nachstellung beim dreigliedrigen Verbalkomplex durchzusetzen begann,²⁹ während sich ein solches Prestigemuster beim zweigliedrigen Verbalkomplex bereits im 16. und 17. Jahrhundert herausgebildet hatte.³⁰ Die Durchsetzung der Endstellung des Finitums in Verbalkomplexen erfolgte von Süden nach Norden; insbesondere im niederdeutschen Raum sind im 18. Jahrhundert noch viele Gegenbelege zu erwarten.³¹ Von besonderem Interesse sind auch die Modalverben, die einen reinen Infinitiv (und kein Partizip) zu sich nehmen. Verbalkomplexe mit Modalverb verhalten sich oft anders, nicht nur im Neben-, sondern auch im Hauptsatz. Beim Modalverb *mögen* finden sich z. B. viele Streichungen, nicht nur beim dreigliedrigen Verbalkomplex im Nebensatz: *Damit ich geliebet₃ werde, oder möge₁ werden₂* (Typ $V_3V_1V_2$), sondern auch bei zweigliedrigen Prädikaten im Nebensatz (8) und bei dreigliedrigen Verbalkomplexen im Hauptsatz (9):

(8) Das ist eine speise die ich gerne mag, oder die ich gern mag₁ essen₂; Ich fürchte mich nicht, wenn er schon möchte₁ kommen₂; (Ludwig 1745², Sp. 1260–1261)

(9) Ich hab₁ nicht mögen₂ sagen₃; ich habe₁ nicht mögen₂ hinkommen₃. (Ludwig 1745², Sp. 1260)

Die Beispiele wurden von den Bearbeitern offenbar als stilistisch markiert eingestuft oder sie entsprachen nicht dem zeitgenössischen Gebrauch. Sie können als diachrone oder als regionale Varianten eingestuft werden.³²

Über diese phonologischen, morphologischen und syntaktischen Aspekte hinaus ergeben sich weitere Befunde. Unter den Kontextbelegen, die die Bearbeiter ab der dritten Auflage nicht mehr übernahmen, finden sich viele, die religiös verankert sind. Die Kürzungen erfolgten in diesem Bereich vermutlich nicht aus grammatikalischen, sondern aus inhaltlichen Gründen, um weltanschauliche Neutralität zu sichern. So wurden z. B. die folgenden Belegsätze nicht in die dritte Auflage übernommen:

²⁹ Vgl. John Evert Härd: Studien zur Struktur mehrgliedriger deutscher Nebensatzprädikate. Diachronie und Synchronie, Göteborg 1981, S. 123–124. Zur Einschätzung der Grammatiker des 17. Jahrhunderts vgl. Hiroyuki Takada: Grammatik und Sprachwirklichkeit von 1640–1700. Zur Rolle deutscher Grammatiker im schriftsprachlichen Ausgleichsprozess, Tübingen 1998, S. 233–263.

³⁰ So Robert Peter Ebert: Historische Syntax des Deutschen, Bd. 2: 1300–1750, Bern u. a. 1986, S. 105.

³¹ Vgl. Takada [Anm. 29], S. 262. Zur Diskussion der Verbstellung im Nebensatz vgl. auch Lucia Assenzi: Fruchtbringende Verdeutschung. Linguistik und kulturelles Umfeld der Übersetzung des ‚Novellino‘ (1572) in den ‚Erzählungen aus den mittlern Zeiten‘ (1624), Berlin, Boston 2020, S. 167–203 sowie Christopher D. Sapp: The Verbal Complex in Subordinate Clauses from Medieval to Modern German, Amsterdam 2011, S. 85.

³² Zur regionalspezifischen Voranstellung des Finitums in niederdeutschen Korpusdaten des 20. Jahrhunderts vgl. Thilo Weber: Neue Fragen an alte Daten. Niederdeutsche Syntaxgeographie auf der Grundlage von Zwirner- und DDR-Korpus, in: Niederdeutsche Syntax, hg. v. Robert Langhanke u. a., Hildesheim, Zürich, New York 2012, S. 157–180.

(10) Ihre kühe wurden gantz dürre, als ob sie von einem geist wären ausgesogen worden; Gott hat das unschuldig vergossene blut an ihnen gerochen [= gerächt, A. V.]; Wenn der Heilige Geist mit seinen bestraffungen kräftig auf eine seele wircket; Wie die Juden pfligten zu begraben. (Ludwig 1745², Sp. 484, Sp. 1445, Sp. 2502, Sp. 1400)

Auch sprechsprachliche Belege wurden in der dritten oder vierten Auflage getilgt oder geändert und entschärft. Hier schlägt sich ein verändertes Umgehen mit Kontextbelegen nieder, die der mündlichen Alltagssprache entstammen. Man könnte diese Veränderung als Wende von eher kommunikationsorientierten zu stärker standardsprachlichen Mustern beschreiben. An derb-ordinären oder umgangssprachlichen Lemmata lässt sich dieses veränderte Vorgehen leicht zeigen. 1765 wurden z. B. beim Lemma *Arsch* folgende Beispielsätze gestrichen:

(11) Das carmen ist vortrefflich gut, den arsch damit zu wischen, *that is an excellent piece of poetry to wipe your breech with*; Sie verdient mit dem arsch, *she gets a livelihood with her tail, she plays the whore*; Der ellbogen will dem arsch scheissen lehren, *the chickens pretend to be wiser than the hen*; Mit ihm reitet schon der hund auf dem arsche, *he is out, he is undone, he is put to his last shift*. (Ludwig 1745², Sp. 132)

In der vierten Auflage 1789 wurden zusätzlich getilgt beziehungsweise geändert:

(12) Das kind ist ein rechter heul-arsch, oder grein-arsch, *the child does nothing but howl and cry*; Ein nack-arsch, *one that has scarce so much as to cover his nakedness with*; Ein kahl-arsch, *one that has little or no money to dispose of*; Er hat keinen sitzenden arsch [geändert zu: Er hat kein Sizfleisch], *he is not for a sedentary life, he loves to stir abroad, his shoes are made of running leather*. (Ludwig 1765³, Sp. 131–132; 1789⁴, Sp. 121)

Erhalten blieben 1789 noch:

(13) Einem muthwilligen knaben den arsch besehen, *to breech or jerk a petulant boy, to whip his breech*; Ihr müsst den arsch früher aufheben, *you should not ly so long abed, you should rise more early*; Ein dikarsch, *a short-arse, a shrimp, a short and thick man or woman*; Uiber arsch gehen, rüklings gehen, *to go arsy-versy, to make passes backwards*; Gehen und den arsch drehen, den arsch drehen im gehen, *to jog your arse*. (Ludwig 1789⁴, Sp. 121–122)

III. Die Änderungsmuster

Es lassen sich unterschiedliche Überarbeitungsmuster nachweisen. Die Tilgungen im Bereich der Syntax (vermutlich diachron beziehungsweise regional markierte Gebrauchsbeispiele) sowie bei den sprechsprachlichen und weltanschaulichen Belegen finden sich ab der dritten Auflage von Ludwigs Wörterbuch. Auch die Intention, den Nutzern eine eindeutige, schwankungsfreie Empfehlung zu geben, wird ab 1765 deutlich, wie wir an der Eliminierung von Nebenvarianten bei den starken Verben gesehen haben. Das ist der Reflex eines grundlegenden Einschnitts in der Einstellung zu Sprachnormen um die

Jahrhundertmitte, der eine Abkehr von der Variantenbreite mit sich bringt und zu einer eindeutig(er)en Variantenempfehlung führt.

Daneben zeigen sich drei weitere Muster (vgl. Diagramm 1), nämlich eine kontinuierliche, konstante Weiterführung der Belege (*genannt*), eine stetige Zunahme einer der Varianten von Auflage zu Auflage (*wirklich*) sowie ein sprunghafter Wechsel in der letzten Auflage von 1789 (*dürfen*). Die konstante Bewertung einer Variante legt eine stabile Varianz im Untersuchungszeitraum nahe, die allmähliche Durchsetzung einer Variante beinhaltet dagegen die Aufgabe von Nebenvarianten, also einen Wandelprozess. Im Vergleich zu diesen beiden Mustern ist der letzte Änderungstyp (*dürfen*) erklärungsbedürftig.

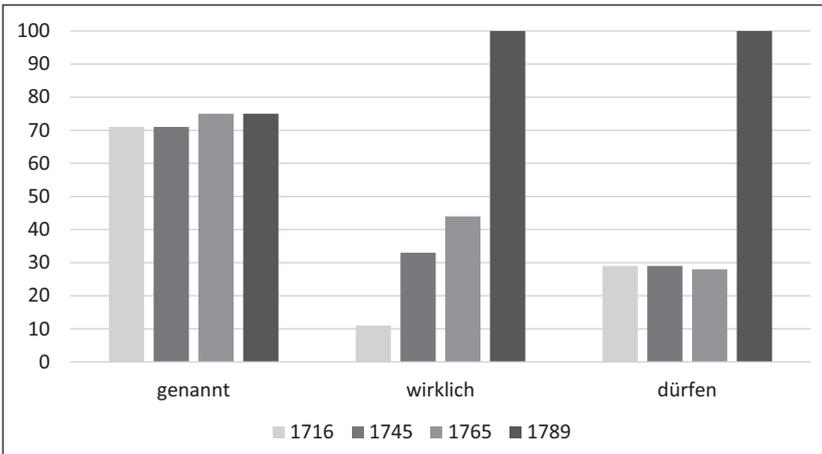


Diagramm 1: Änderungsmuster im Vergleich (in Prozent, Belegzahlen in Tab. 1 und 2)

Bei der plötzlichen, eindeutigen Entscheidung für eine Variante, die zuvor als Nebenvariante eingestuft wurde, liegt es nahe, den präskriptiven Einfluss der Makroebene als Auslöser heranzuziehen. Durch den Hochdeutschstreit dürfte das sprachkritische Bewusstsein der Bearbeiter geschärft worden sein. Mit dem Erscheinen von Adelungs Wörterbuch waren die Voraussetzungen geschaffen, im Zweifelsfall ein dezidiertes Urteil zur Korrektheit beziehungsweise zur Inkorrektheit einer Variante nachschlagen zu können. Adelung äußert sich zur Variante *dörfen* z. B. wie folgt:

In den meisten Oberdeutschen Gegenden gehet dieses Wort auf folgende Art: ich darf, du darfst, er darf, wir dörfen, ihr dörftet, sie dörfen, in Schwaben wir darfen u.s.f. Conj. ich dörfe Imperf. ich dorfte; Conj. ich dörfte. Ein sonderbarer Einfall war es wohl, als sich jemand einfallen ließ, diese Conjugation auch in das Hochdeutsche einzuführen.³³

³³ Art. Dürfen, in: Adelung [Anm. 16], Sp. 1618–1619.

Adelung weist die Variante hier dezidiert als regional (oberdeutsch) und als nicht normadäquat aus, ein Urteil, das auch bei anderen Zweifelsfällen in die zweisprachigen Wörterbücher übernommen worden sein mag. Aber selbst in Fällen, in denen wir an der Oberfläche keine Änderung in den späteren Auflagen beobachten können, mag die Makroebene das Urteil der Bearbeiter beeinflusst haben. Beim Zweifelsfall *genannt/genennet* etwa, bei dem die untersuchten Auflagen eine stabile, graduelle Varianz mit *genannt* als Hauptvariante zeigen, mag sich der Bearbeiter der vierten Auflage beim einschlägigen einsprachigen Wörterbuch rückversichert haben. Adelung beschreibt die starke Variante übereinstimmend ebenfalls als Hauptvariante, sodass keine Widersprüche zwischen der Makro- und der Mesoebene auftraten und der Bearbeiter seine Entscheidung als bestätigt ansehen konnte:

In einigen Gegenden wird es regulär abgewandelt, ich nennete, genennet. Im Hochdeutschen ist die irreguläre Abwandlung die üblichste, obgleich auch viele sonst gute Schriftsteller jene vorziehen.³⁴

IV. Schlussfolgerungen

Während für die Literatur des 18. Jahrhunderts eine Aufweichung von normativen Stilprinzipien und die Entstehung von Individualstilen konstatiert wird,³⁵ bewegte sich die hier thematisierte zweisprachige Wörterbuchschreibung auf einer davon weitgehend abgekoppelten Ebene. Anhand der untersuchten Beispiele lässt sich eine Tilgung sprechsprachlicher Varianten und eine Anpassung an die Makroebene der einsprachigen Wörterbücher nachzeichnen, die auf den ersten Blick nicht zur zeitgleichen stilistischen Pluralisierung in der Literatur zu passen scheint. Diese Diskrepanz ist umso erstaunlicher, als gerade die zweite Hälfte des Jahrhunderts eine Zunahme an schulischem und universitärem Englischunterricht und generell an Übersetzungstätigkeit verzeichnet, die, so könnte man meinen, von der Variantenvielfalt in den Kontextbelegen hätte profitieren können.

Der Trend, die Variantenvielfalt einzudämmen, ist Ausdruck einer anderen Entwicklung. Die Wörterbücher begleiten und verstärken hier einen Prozess, bei dem sich aus dem Inventar varianter Formen eine einzige, normadäquate, kulturell aufgeladene Variante durchsetzt. Der Übergang von der variantentoleranten Zeit zur Homogenisierung der Formen ist treffend als Vertikalisierung des Variantenspektrums beschrieben worden.³⁶ Denjenigen Varianten,

³⁴ Art. Nennen, in: Adelung [Anm. 28], Sp. 468.

³⁵ Vgl. auch die Einleitung der Herausgeberinnen in diesem Band, S. 7–30.

³⁶ Vgl. Oskar Reichmann: Zur Vertikalisierung des Variantenspektrums in der jüngeren Sprachgeschichte des Deutschen, in: Deutscher Wortschatz. Lexikologische Studien. Ludwig Erich Schmitt zum 80. Geburtstag von seinen Marburger Schülern, hg. v. Horst Haider Munske u. a., Berlin, New York 1988, S. 151–180, hier: S. 175.

die sich nicht durchsetzen konnten, haftete nun der Makel der regionalen Begrenztheit und der sozialen Markiertheit an.

Beide Entwicklungen, die stilistische Pluralisierung und die Variantenreduktion, haben jedoch bei aller Unterschiedlichkeit einen gemeinsamen Nenner: Ebenso wie die sich stilistisch individualisierende Selbstdarstellung in Kunst und Literatur diente auch der korrekte, von regionalen und umgangssprachlichen Verwendungskontexten losgelöste Schriftsprachgebrauch der Statusmarkierung des Bildungsbürgertums. Es ist daher kein Wunder, dass sich die Bearbeiter an die entstehende Norm anpassten, die Varianten der Makroebene übernahmen und Zweifelsfälle tilgten. Die korrekte Sprachbeherrschung war Ausdruck eines bürgerlichen Selbstbewusstseins, mit dem man sich einerseits vom französisch sprechenden Adel, andererseits aber auch von den in der Sprechsprache verharrenden Unterschichten, dem ‚Pöbel‘, abgrenzen konnte.³⁷

Adelung führt uns diese Haltung eindrücklich vor Augen. In der Vorrede seines englisch-deutschen Wörterbuchs beurteilt er die variantenreduzierte Schriftsprache als allgültige Richtschnur:

Es ist ein allgemeiner Fehler der meisten, wo nicht aller Wörterbücher in allen Sprachen, daß auf die Würde des deutschen Ausdrucks nicht allein die geringste Rücksicht genommen wird, sondern daß wohl gar die niedrigsten Wörter im Deutschen mit Fleiß ausgesucht [werden] [...]. Und was müssen Ausländer, welche dergleichen Bücher denn doch auch gebrauchen, von unserer Sprache denken, wenn ihnen an Statt der anständigen Schriftsprache der Kern der ganzen schmutzigen und niedrigen Volkssprache vorgelegt wird? [...] Es gehörete nur wenig Empfindung dazu, dergleichen Wust zu vermeiden, und mehr Würde des Ausdruckes zu beobachten. Ich habe solches [in meinem englisch-deutschen Wörterbuch, A. V.] selbst in denjenigen Fällen zu thun gesucht, wenn das englische Wort Anlaß dazu gab, da ich lieber umschreiben, als ein ähnliches niedriges Wort gebrauchen wollte.³⁸

Für Adelung war es selbstverständlich, dass dem angemessenen Sprachgebrauch stets Vorrang zu geben war, auch wenn man damit gegen die Stiladäquatheit verstieß und somit keine kommunikationsdienliche, praxistaugliche Übersetzung gelingen konnte. Nicht zuletzt zeigt Adelungs Haltung dabei auch, dass die Reflexion der Fremdwahrnehmung ein wichtiges Argument bei der Ausbildung eines kulturnationalen Bewusstseins gespielt hat.

³⁷ Vgl. Anja Voeste: *A Mensa et Thoro. On the Tense Relationship Between Literacy and the Spoken Word in Early Modern Times*, in: *Current Trends in Historical Sociolinguistics*, hg. v. Cinzia Rossi, Berlin, New York 2016, S. 237–261 sowie dies. [Anm. 15], S. 12–18.

³⁸ Johann Christoph Adelung: *Neues grammatisch-kritisches Wörterbuch der Englischen Sprache für die Deutschen, vornehmlich aus dem größern englischen Werke des Hrn. Samuel Johnson nach dessen vierten Ausgabe gezogen und mit vielen Wörtern, Bedeutungen und Beyspielen vermehrt*, Bd. 1, Leipzig 1783, Vorrede, S. XI.

Abbildungsnachweis:

Abb. 1: Lemmaeintrag aus Christian Ludwig: Teutsch-Englisches Lexicon. Worinne nicht allein die Wörter, samt den Nenn- Bey- und Sprich-Wörtern, Sondern auch sowol die eigentliche als verblümete Redens-Arten verzeichnet sind. Aus den besten Scribenten und vorhandenen Dictionariis mit grossem Fleiß zusammen getragen, 3. Aufl., Leipzig 1765, Sp. 1616. Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Polygl. 46 c-2. Digitalisat: urn:nbn:de:bvb:12-bsb10691054-3.

III.

Stilqualitäten: Flexibilisierung des Literatursystems

STILVERSUCHE DER PROSA IN HERDERS FRÜHEN SCHRIFTEN

Michael G a m p e r, Berlin

Abstract:

In seinem Frühwerk „Über die neuere deutsche Literatur“ arbeitet der junge Johann Gottfried Herder an der Herausbildung einer neuen Prosa. Durch kommentiertes Zitieren aus den „Briefen, die neueste Literatur betreffend“ entwirft er das Ideal einer ‚biegsamen‘ und ‚behaglichen‘ ungebundenen Schreibweise, die sich ganz wesentlich in Stilversuchen manifestiert – in beschriebenen, kritisierten und zitierten sowie denjenigen des Verfassers selbst.

In his early work “Über die neuere deutsche Literatur”, the young Johann Gottfried Herder works on the development of a new prose. By quoting from and commenting on the “Briefe, die neueste Literatur betreffend”, he sketches the ideal of a ‘pliable’ and ‘comfortable’ unbound style of writing, which manifests itself essentially in stylistic experiments – in those described, criticised and quoted as well as those by the author himself.

1766 und 1767 publizierte der junge Johann Gottfried Herder drei Textkollate, die er mit „Über die neuere deutsche Literatur“ betitelte. Im Untertitel nannte er den ersten Teil „Erste Sammlung von Fragmenten“, ergänzt durch den Zusatz „Eine Beilage zu den Briefen, die neueste Literatur betreffend“. In der Tat enthält seine „Sammlung“ sehr umfangliche Exzerpte aus dem bis dahin bedeutendsten Rezensions- und Debattenorgan in den deutschsprachigen Ländern. Die „Briefe, die neueste Literatur betreffend“ waren zwischen 1759 und 1765 in 24 Teilen und 333 Briefen in der Nicolai’schen Buchhandlung erschienen. Ihre wichtigsten Beiträge waren Moses Mendelssohn, Friedrich Nicolai, Gotthold Ephraim Lessing und ab dem neunten Teil Thomas Abbt. Herder stellte in seiner ersten umfangreicheren Buchpublikation „Über die neuere deutsche Literatur“ Exzerpte aus verschiedenen „Briefen“ thematisch zusammen und ergänzte sie mit eigenen Kommentaren und bisweilen auch längeren Abhandlungen. Zum einen sicherte er sich durch diesen ostentativen Bezug zur prominenten Vorgängerpublikation die Aufmerksamkeit des Publikums, zum anderen ermöglichte ihm die Anlage seiner Schrift, punktuell seine eigenen Ansichten zu entwickeln und sie in den aktuellen poetologischen und ästhetischen Diskussionen zu verorten.

Die Annoncierung als „Beilage“ liest sich ebenso wie die Bezeichnung „Fragmente“ zunächst einmal recht bescheiden. Dementsprechend umreißt Herder in der „Vorrede“ sein Unternehmen als wenig spektakuläres Unterfangen:

Ich sammle die Anmerkungen der Briefe, und erweitere bald ihre Aussichten, bald ziehe ich sie zurück, oder lenke sie seitwärts. Ich zerstücke und nähe zusammen, um vielleicht das bewegliche Ganze eines Pantins zu verfertigen.¹

Welch explosives Potenzial aber gerade in dieser Bearbeitungstechnik steckt, wird dann einige Seiten weiter in der „Einleitung“ deutlich. Dort entwirft Herder den publizistischen „Traum“ von einem „Journal“ als einem „Werk, das sich den Plan vorzeichnete zu einem ganzen und vollendeten Gemälde über die Literatur, wo kein Zug ohne Bedeutung auf das Ganze wäre, er mag sich im Schatten verbergen, oder ans Licht hervortreten“ – und das dabei „die Natur des *Titian*, mit der Grazie des Correggio und der bedeutungsvollen Idea des Raphaels zu verbinden suchte“ (F I, S. 170). Die literarische Technik der kommentierten Montage der „Briefe“ bringt also nur scheinbar ein defizientes Resultat hervor. Vielmehr ist es so, dass die Hampelmann-Gestalt („Pantin“) der „Fragmente“ in ihrer spannungsvollen Beweglichkeit ein ästhetisches Konzept definiert, dem in elitärer Perspektive die Verbindung der Kunstideale von Tizian, Correggio und Raphael entspricht, wie sie Johann Joachim Winckelmann namhaft gemacht hatte: als Zusammenschluss von sinnlicher Naturnachahmung, Grazie und geistigem Ideal.²

Der „Pantin“ steht damit für ein Unterfangen, das auf die Erneuerung des Literaturbetriebs zielt und Schritt für Schritt ein gegenüber der Vorgängerpublikation gegenteiliges Literaturprogramm entwickelt³ – und in den 18 „Fragmenten“ mehrfach und immer wieder aufs Neue als eine heteronome (auf Vorbilder bezogene) und eklektische (verschiedene Einflüsse verarbeitende) Sprach- und Literaturreform entworfen wird.⁴ Diese Erneuerung der Ausdrucksmöglichkeiten der deutschen Sprache bezieht Herder auf die „*Literatur*“ und damit auf ein „Gebiet“, das „sich von *den ersten Buchstabierversuchen* [...] bis auf die schönste Blumenlese der Dichtkunst“ erstreckt (F I, S. 172). Die „*Literatur*“ als Gegenstandsfeld zu bestimmen bedeutet mithin für Herder, prinzipiell alles Geschriebene in den Blick zu nehmen, sich somit keineswegs auf Dichtung zu beschränken und sich Fragen des Stils in großer phänomenaler Breite zuzuwenden.

¹ Johann Gottfried Herder: Über die neuere deutsche Literatur. Erste Sammlung von Fragmenten. Eine Beilage zu den Briefen, die neueste Literatur betreffend. 1767 [1766], in: Ders.: Werke in zehn Bänden, hg. v. Martin Bollacher u. a., Bd. 1: Frühe Schriften 1764–1772, hg. v. Ulrich Gaier, Frankfurt/Main 1985, S. 161–259, hier: S. 165. Zitate aus dieser Schrift werden im Folgenden nach dieser Ausgabe mit der Sigle F I und der Angabe der Seitenzahl direkt im Text nachgewiesen.

² Siehe dazu den Kommentar von Ulrich Gaier in Herder [Anm. 1], S. 1023–1024.

³ So auch die Einschätzung von Wulf Koepke: Herder's Views on the Germans and Their Future Literature, in: A Companion to the Works of Johann Gottfried Herder, hg. v. Hans Adler, Wulf Koepke, Rochester 2009, S. 215–232.

⁴ So etwa als Schreiben im Zeichen der drei Grazien (F I, S. 240–241) oder als resümierende Betrachtung der wünschenswerten Einflussnahme der anderen Kultursprachen auf die Entwicklung der deutschen (F I, S. 259–260); auf beide Partien wird weiter unten zurückzukommen sein.

Bezüglich der Stil-Thematik sind Herders „Fragmente“ von Interesse, weil sich an ihnen besonders deutlich zeigen lässt, inwiefern die Stil-Frage mit einer neuen Aufmerksamkeit für die Prosa einhergeht. Gerade die prononcierte Fokussierung auf die „*Literatur*“ ebenso wie die besondere ‚Beweglichkeit‘, welche die Pantin-Ästhetik in der Sprachbehandlung verspricht, rücken Prosaformen ins Zentrum der Aufmerksamkeit und lassen die Prosa als Ausgangspunkt literarischer Kulturbildung erscheinen. Die These, die ich hier verfolgen möchte, lautet demnach, dass Herders „Fragmente“ in den 1760er Jahren ein Bewusstsein dafür wecken, dass die schriftliche Kommunikation in ungebundener Rede nicht mehr durch das Lehrgebäude der Rhetorik regulierbar ist – und dass diesem Umstand eine kulturpolitische Bedeutung zukommt. Prosa wird zunehmend wahrgenommen als eine Offenheit und Freiheit im Ausdruck ermöglichende Schreibweise, die aber gerade wegen der sich durch sie eröffnenden neuen Ausdrucksmöglichkeiten auch neuer Qualitätskriterien bedarf. ‚Stil‘ wird so als Individual-, Gattungs- oder Epochenstil zu einer ästhetisch konzipierten, sich aus den sprachlichen Gebilden heraus entwickelnden, sich immer wieder neu und spezifisch konstituierenden Form, die dort wirkt, wo eine vorgegebene Form, etwa als Metrik, Reimschema oder rhetorische Regel, nicht eingesetzt werden kann.

‚Stil‘ bewährt sich in diesem Zusammenhang als produktiv mit grammatischen und rhetorischen Regeln umgehende Formierungskraft, deren Operationsfeld der weite Raum der Prosa ist. ‚Prosa‘ ist damit angesprochen als von Gattungsregeln schwach formierte und deshalb weitgehend gestaltungsoffene Sprachpraxis, deren Potenzial für die deutschsprachige Literatur in den 1760er Jahren noch zu erkunden war und deshalb gerade für Stilversuche ein besonders fruchtbares Feld darstellte.⁵ Die Hoffnungen, die sich dabei für die „*Literatur*“ ergaben, bekundete Herder 1768 mit einer Formulierung „im prophetischen Geist“, in der er sich „zum Voraus auf eine Ernte prosaischer Originalschriftsteller“ freute, zu deren zukünftigem Zustandekommen seine eigenen literarischen Interventionen

⁵ Siehe dazu die Einleitung der Herausgeberin und des Herausgebers in: Prosa. Zur Geschichte und Theorie einer vernachlässigten Kategorie der Literaturwissenschaften, hg. v. Svetlana Efimova, Michael Gamper, Berlin, New York 2021, S. 1–13. Innerhalb der neueren Prosaforschung grenzt sich dieser auf das Kreativitätspotenzial der Prosa hin orientierte Zugang ab von einem etwas restriktiver auf den Zusammenhang von Wirklichkeitsformierung und spezifischen Bindeformen der Prosa zugeschnittenen Ansatz (Prosa schreiben. Literatur – Geschichte – Recht, hg. v. Inka Mülder-Bach, Jens Kersten, Martin Zimmermann, Paderborn 2019) und einer in sprachlicher Verdichtung und Selbstreferenz zentrierten ‚Theorie der Prosa‘ (Ralf Simon: Grundlagen einer Theorie der Prosa. Überlegungen zur basalen Selbstreferentialität der Dichtung nach Roman Jakobson, Berlin, Boston 2022).

einen wesentlichen Beitrag liefern sollten.⁶ Stilfragen waren damit, anders als noch in Johann Christoph Adelungs Kompendium „Ueber den Deutschen Styl“, nicht im Sinne eines bestehenden und zu erläuternden (rhetorischen) Systems zu entscheiden, in dem der „Styl in den prosaischen und poetischen oder dichterischen“ beziehungsweise in deren „untere[n] Gattungen“ gliederbar und lehrbar war.⁷ Stil ist bei Herder, so wird im Folgenden zu zeigen sein, ein bestimmungsoffenes Element innerhalb einer perfektiblen, in der Prosa zentrierten „Literatur“.

I. Verfahren der Inszenierung: zitieren und ergänzen

Wie ging Herder nun bei seinem Unternehmen zur Hebung des Niveaus der deutschen Prosa vor? Programmatisch heißt es dazu im 17. Fragment der ersten Sammlung:

Wird es bald sein, daß ihr eure Sprache durch Untersuchungen, ihr Weltweisen! durch Sammlung und Kritik, ihr Philologen! durch Meisterstücke, ihr Genies! zu derjenigen macht, die nach dem Plinius, „alten Sachen Neuheit; neuen das Ansehen des Altertums; verrosteten Glanz; dunkeln Licht; widerlichen Reiz; zweifelhaften Glaubwürdigkeit; allen aber Natur“ verschaffen kann. (F I, S. 240)

Was Herder hier in einem Zuruf an seine noch zu gewinnenden Mitstreiter in den deutschsprachigen Ländern forderte, bereitete er selbst in seinen „Fragmenten“ vor. So stellte er mit allgemeinen Überlegungen und eigenen kleineren Abhandlungen „Untersuchungen“ an, die Erkenntnisse bezüglich der Lage der deutschen Sprache und Literatur sichern sollten; zu „Sammlung und Kritik“ trug er durch die reflektierende Sichtung des bestehenden Materials in der eigenen und in den relevanten Bezugssprachen bei; und zumindest als Gesellenstücke für künftige „Meisterstücke“ können seine eigenen literarischen Erprobungen einer neuen Prosa in den „Fragmenten“ verstanden werden, die unter anderem eine verlebendigende Mündlichkeit in den Text tragen und dessen konative Funktion akzentuieren. Die Anrede an die Leserinnen und Leser und der Aufruf zu deren aktiver Beteiligung gegen Ende der ersten Sammlung explizieren ein Prinzip, das den Stil von „Über die neuere deutsche Literatur“ insgesamt prägt: „Leser, der du diese hingeworfne Beobachtungen verstehen, brauchen, ergänzen kannst: du hast sie erfunden!“ (F I, S. 249) Herder ist deshalb in doppelter Weise ein besonders interessanter Fall für die Frage nach dem Zusammenhang von Stil und Prosa: zum einen als Verfasser eines Plädoyers für eine stilistisch innovative Prosa, zum andern als Praktiker einer exzentrischen

⁶ Johann Gottfried Herder: Über Thomas Abbts Schriften. Der Torso von einem Denkmal, an seinem Grabe errichtet, in: Ders.: Werke in zehn Bänden, hg. v. Martin Bollacher u. a., Bd. 2: Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767–1781, hg. v. Gunter E. Grimm, Frankfurt/Main 1993, S. 565–608, hier: S. 602.

⁷ Johann Christoph Adelung: Ueber den Deutschen Styl. Zweyter und dritter Theil, Berlin 1785 (Nachdruck Hildesheim, New York 1974), S. 249–250.

und nicht immer leicht verständlichen Prosa, mit der er das eigene Konzept umzusetzen versucht.⁸

Signifikant sind aber nicht bloß die für Herders Stil kennzeichnenden Exklamationen und die direkte Anrede der Adressatinnen und Adressaten, sondern auch die Verwendung eines Zitats wie im oben angeführten Satz aus dem 17. Fragment. Die Rede mit, durch und gegen andere, die stets den Inhalt *und* die Diktion in Vergleich setzt, ist charakteristisch für Herders Selbstverständnis als Prosaiker. Ralf Simon hat ihn deshalb charakterisiert als einen, der „in Masken“ und aus Situationen des Polemischen heraus spricht, der also nicht axiomatisch und deduktiv, sondern kontrastierend aus den Reden Anderer argumentiert.⁹

Dabei gilt, dass nicht nur das Zitierte, sondern auch das Weggelassene wichtig ist und mitgelesen werden soll. Vollständig setzte Herder das Plinius-Zitat, das oft als klassische Autorität für eine Poetik der Einbildungskraft und Absage an eine krude Nachahmungsästhetik herangezogen wird, 15 Jahre später als Motto vor den dritten Teil seiner „Ideen zu einer Philosophie der Geschichte der Menschheit“. Dort leitet Herder das Unterfangen der ihre Gegenstände aufwerfenden Rede wie im Original von Plinius durch ein „Ardua res est“ ein, und er macht in einem von Plinius übernommenen Nachsatz deutlich, dass das Streben nach dieser „mühevollen Sache“ wichtiger sei als der erfolgreiche Abschluss („Itaque etiam non assecutis, voluisse abunde pulcrum et magnificum est“).¹⁰ Diese moderierenden Rahmungen, welche die Schwierigkeit des Strebens nach der großen Sache im Verbund mit wichtigen Autoritäten und Vorbildern hervorheben, sind denn auch für die „Fragmente“ mitzulesen und als prägend zu erachten.

II. Medium der Intervention: Prosa

Warum nimmt gerade die Prosa für Herder eine solch wichtige Stellung im Projekt der Reformierung der Literatur ein? Herder leitet die aktuelle Relevanz der Prosa her, indem er, ausgehend von Mendelssohns ausführlicher Diskussion von Johann David Michaelis' Schrift „Von dem Einfluß der Meinungen in die Sprache und der Sprache in die Meinungen“, die 1759 den Berliner Akademiepreis

⁸ Siehe allgemein dazu: Hans Adler: Herder's Style, in: A Companion to the Works of Johann Gottfried Herder, hg. v. Hans Adler, Wulf Koepke, Rochester 2009, S. 331–350.

⁹ Ralf Simon: Die Idee der Prosa. Zur Ästhetikgeschichte von Baumgarten bis Hegel mit einem Schwerpunkt bei Jean Paul, München 2013, S. 83.

¹⁰ Johann Gottfried Herder: Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit, in: Werke in zehn Bänden, hg. v. Martin Bollacher u. a., Bd. 6: Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit, hg. v. Martin Bollacher, Frankfurt/Main 1989, S. 9–898, hier: S. 425. Das Zitat stammt aus dem Paragraf 15 der Vorrede zur „Naturalis historia“, Plinius bezieht sich dabei auf Isokrates (siehe den Kommentar in Herder [Anm. 1], S. 1081).

gewonnen hatte,¹¹ eine eigene Aufgabe in der Tradition der Preisfragen stellt. Er lenkt die Aufmerksamkeit nun auf die Geschichte der deutschen Sprache und ihrer „Revolutionen“ und wirft die Frage nach dem aktuellen Stand der historischen Entwicklung der deutschen Sprache auf, aus deren Beantwortung abzuleiten sei, „wie weit“ die „deutsche Sprache [...] jetzt für den Dichter, den Prosaisten und den Weltweisen“ sei (F I, S. 178). Im Anschluss an Anregungen aus den „Briefen“ von Mendelssohn und Abbt¹² entwirft Herder dann eine eigenständige Skizze der Sprachgeschichte, in der jeder Stufe der Sprachentwicklung auch eine bestimmte Ausdrucksweise entspricht.¹³ Das „jugendliche Sprachalter“ war so auch das „poetische“, dem „männlichen Alter“ entspringt „die schöne Prose“, und das „hohe Alter“ wiederum bringt „das philosophische Zeitalter der Sprache“ hervor (F I, S. 183–184). Aus diesen Überlegungen leitet Herder ab, dass „diese Zeitalter so wenig zu einer Zeit sein können bei der Sprache, als bei dem Menschen“. Dies bedeutet: „So wie *Schönheit* und *Vollkommenheit* nicht einerlei ist: so ist auch die schönste und vollkommenste Sprache nicht zu einer Zeit möglich“ (F I, S. 184).

In seiner Gegenwart sieht Herder die deutsche Sprache in das Zeitalter der Prosa eingetreten. Diese Position hatte er schon in der 1764 verfassten Streitschrift „Dithyrambische Rhapsodie über die Rhapsodie kabbalistischer Prose“ verfochten, einer parodistischen Auseinandersetzung mit Johann Georg Hamann, einem der exzentrischsten Prosaisten der Epoche.¹⁴ Wurde dort der Verlust der „Poesie“ als „Muttersprache“ bedauert und die „Prose“ als „der Knechtschafts Stab und die Kette der Verkaufung aus dem Hause der Mutter in das Egypten der Hagar“ beklagt,¹⁵ so entdramatisierte sich zwei Jahre später die Sicht auf die unhintergehbare historische Realität merklich. Die vorliterarische, aus dem naturgegebenen Sprachvermögen hervorgegangene „wahre Poesie“ (F I, S. 183) perspektiviert Herder auch hier als unwiederbringlich verloren; die Poesie fungiere bloß noch als Kunst und Sprachverschönerung (F I, S. 186). Gerade diese als problematisch erkannte Lage sieht Herder nun aber auch als große historische Chance und dekretiert: „[D]ie mittlere Größe, die schöne Prose, ist unstreitig der beste Platz, weil man von da aus auf beide Seiten auslenken kann“

¹¹ [Moses Mendelssohn:] Briefe, die neueste Litteratur betreffend, 72. und 73. Brief, 13. Dezember 1759, S. 365–380.

¹² F I, 179–180, bezieht sich auf: [Mendelssohn] [Anm. 11], S. 365–366, sowie [Thomas Abbt:] Briefe, die neueste Litteratur betreffend, 214. Brief, 18. Februar 1762, S. 97–102.

¹³ Siehe dazu Peter Michelsen: Regeln für Genies. Zu Herders „Fragmenten“ „Ueber die neuere Deutsche Litteratur“, in: Johann Gottfried Herder 1744–1803, hg. v. Gerhard Sauder, Hamburg 1987, S. 225–237.

¹⁴ Vgl. zu Hamanns Stil auch den Beitrag von Sina Dell’Anno und Emmanuel Heman in diesem Band, S. 109–124.

¹⁵ Johann Gottfried Herder: Dithyrambische Rhapsodie über die Rhapsodie kabbalistischer Prose, in: Ders.: Werke in zehn Bänden, hg. v. Martin Bollacher u. a., Bd. 1: Frühe Schriften 1764–1772, S. 30–39, hier: S. 31.

(F I, S. 184) – gemeint ist: in Richtung von Poesie beziehungsweise Philosophie. Mit dieser besonderen geschichtlichen Situation verband sich aber auch der Auftrag, „diese Sprache aus[zu]bilden“ (F I, S. 187). Dies war nötig, um das Potenzial „der schönen Prose“ möglichst gut auszuschöpfen, die, so Herder,

den Eigensinn der Idiotismen einschränkte, ohne ihn ganz abzuschaffen, die die Freiheit der Inversionen mäßigte, ohne doch noch die Fesseln einer philosophischen Konstruktion über sich zu nehmen, die den poetischen Rhythmus zum Wohlklang der Prose herunter stimmte, und die die vorher freie Anordnung der Worte mehr in die Runde eines Perioden einschloß. (F I, S. 184)

Prosa in dieser Weise auszubilden bedeutete mithin, sowohl zur „mehr *dichterischen* Sprache“ hinzuneigen, „damit der Stil vielseitig, schön und lebhafter werde“, als auch die „mehr *philosophische*[] Sprache“ miteinzubeziehen, „damit er einseitig, richtig und deutlich werde“. Oder, wie Herder hinzufügte: „wenn es möglich ist, zu allen beiden“ (F I, S. 187). Für die Extreme dieser Tendenzen stehen in Herders Abhandlung auf der einen Seite im 14. Fragment die deutschen Hexameter-Übersetzungen (F I, S. 222–231) und im 15. Fragment Klopstocks Versuche mit den freien Rhythmen (F I, S. 231–234), auf der anderen die Bemühungen um eine deutschsprachige philosophische Terminologie bei Wolff, Baumgarten und Sulzer (F I, S. 188–190; S. 198).¹⁶ Herder selbst wiederum versuchte in seiner Prosa, die er in den „Fragmenten“ erstmals auf längerer Strecke erprobte, möglichst weit ‚auszulenken‘, um beide Richtungen in einem Text zu integrieren – und so konzeptuelle Schärfe und Komplexität mit einer synästhetisch gesättigten Sprache zu verbinden.¹⁷

An der Stelle (F I, S. 187), an der Herder die Ausbildung der „Prose“ und ihre kulturpolitische Bedeutung behandelt, fällt auch der Stil-Begriff. Stil fungiert hier nicht als Merkmal einer individualisierten und persönlichen Schreibweise, wie es sich in dieser Zeit bei Rousseau und einige Jahrzehnte später bei Karl Philipp Moritz durchsetzt,¹⁸ sondern als Möglichkeitsfeld einer Sprache im Stand der Prosa, die auf die Qualitäten der „Biegsamkeit“ und „Behaglichkeit“ ausgerichtet ist. Mit diesen beiden Konzepten bestimmt Herder das ‚Auslenkungs‘-Vermögen, das für sein Prosa-Verständnis zentral ist. Unter „Biegsamkeit“ versteht er dabei im Anschluss an Sulzer eine hohe Flexibilität der Elemente in der

¹⁶ Siehe hierzu: Hans Adler: Die Sorge um Wort, Text und Sprache: Johann Gottfried Herder, in: *Geschichte der Germanistik* 39/40, 2011, S. 21–32, hier: S. 23–24.

¹⁷ Die Implikationen dieser im doppelten Sinne ästhetischen Haltung und ihre theoretische Basis entfaltet Simon [Anm. 9], S. 8–116. Grundlegend zu Herders Ästhetik ist nach wie vor Hans Dietrich Irmischer: *Zur Ästhetik des jungen Herder*, in: *Johann Gottfried Herder 1744–1803*, hg. v. Gerhard Sauder, Hamburg 1987, S. 43–76; als Überblick: Stefan Greif: *Herder's Aesthetics and Poetics*, in: *A Companion to the Works of Johann Gottfried Herder*, hg. v. Hans Adler, Wulf Koepke, Rochester 2009, S. 141–164.

¹⁸ Rainer Rosenberg: *Stil: Einleitung, Literarischer Stil*, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hg. v. Karlheinz Barck u. a., Stuttgart, Weimar 2000–2005, Bd. 5, S. 641–664, hier: S. 652–653.

Satzgestaltung, die den Ausdruck zugleich „leicht und nachdrücklich“ gestaltet (F I, S. 188), unter „Behaglichkeit“ mit Bezugnahme auf Mendelssohn eine Sprachgestaltung, die sinnliche Eindrücke einbezieht und begriffliche Genauigkeit zu Gunsten von Anschaulichkeit hintanstellt (F I, S. 220).¹⁹

III. Verfahren der Durchsetzung: Kritik, Komparatistik, Versuche

Wie aber sollte dieses Ideal der Prosa über die eigene Schreibpraxis Herders hinaus realisiert werden? Zunächst einmal durch radikale Kritik am Zustand dominanter Prosa-Medien der Zeit. Herder richtet sich gegen „den Ton der alten Wochenschriften“, denen er vorwirft, „*deutlich*, und bis zum Gähnen deutlich zu sein“ (F I, S. 235). Diese Klage über schwerfällige und ungewitzte Prosa trifft namentlich die allesamt in den 1760er Jahren erschienenen Titel „Der Christ am Sonntage“, „Der Arzt“, „Der Nordische Aufseher“ und „Der Greis“ (F I, S. 236). An dieser Gegnerschaft wird deutlich, worauf Herder mit seiner im ‚biegsamen‘ und ‚behaglichen‘ Stil gehaltenen Perioden-Prosa zielt: Es geht ihm nicht primär um die Erschließung einer prosaischen Dichtersprache, sondern um eine Schreibweise im Bereich der „schönen Wissenschaften“, die in Sprache mehr sieht als ein bloßes „Werkzeug“, der inneren Verwandtschaft der „*Worte und Ideen*“ gerecht wird und deshalb „bestimmten, und lebhaften Gedanken [...] *deutliche und lebendige* Worte“ beilegt (F I, S. 177). Diese ‚Lebendigkeit‘, die Herder zufolge unbedingt die ‚Deutlichkeit‘ ergänzen soll, war zu erreichen, indem „*uneigentliche* Wörter, *Synonymen*, *Inversionen*, *Idiotismen*“ maßvoll berücksichtigt werden (F I, S. 189).²⁰ In Herders eigener Diktion bringen diese Stilmittel zusammen mit der inszenierten Mündlichkeit und den Empfindungsausrufern jene komplexe mehrfache Kodierung seiner Texte hervor, für die er berühmt und berüchtigt ist.²¹

Die Frage nach dem richtigen Maß dieser „sinnlichen Schönheit“ (F I, S. 189) der Sprache kann nicht theoretisch und abstrakt, sondern nur an Beispielen erkundet und veranschaulicht werden. Zu suchen sind diese in fremden Sprachen und vorbildlichen Exempeln, zu erlangen ist die Verbesserung der Prosa deshalb durch Übersetzungen und Vergleiche. Einen zentralen Status gewinnt die Übersetzung für Herder, indem sie nicht bloß „fremde Bücher verständlich“ macht, sondern mit der Absicht verfolgt wird, der „Muttersprache vorzügliche Gedanken nach Muster einer vollkommnen Sprache anzupassen“. Dadurch werde der Übersetzer „zum Range eines Autors“ erhoben, und er erfülle eine kulturpolitische Aufgabe, denn „[o]hne Versuche, die mit dieser

¹⁹ Siehe auch den Kommentar dazu in Herder [Anm. 1], S. 1066.

²⁰ Siehe August Langen: Deutsche Sprachgeschichte vom Barock bis zur Gegenwart, in: Deutsche Philologie im Aufriss, hg. v. Wolfgang Stammeler. 2. überarb. Aufl., unveränd. Nachdruck, Berlin 1957, Sp. 931–1395, hier: Sp. 1089–1093.

²¹ Siehe Ulrich Gaier: Poesie als Metatheorie. Zeichenbegriffe des frühen Herder, in: Johann Gottfried Herder 1744–1803, hg. v. Gerhard Sauder, Hamburg 1987, S. 202–224.

Absicht verknüpft sind, kann keine rohe Sprache vollkommen, kann kein Prosaiste in derselben vollkommen werden“ (F I, S. 199). Herder entnimmt diese Einschätzungen dem 214. Literaturbrief, in dem Thomas Abbt, ausgehend von einer Cicero-Übersetzung von Johann Michael Heinze, weiter fordert, dass das Deutsche sich „an die griechische und lateinische Sprache, so viel als möglich anschmiegen“ solle. „Diese Übersetzungen könnten unsere klassischen Schriftsteller werden“, stellt er weiter in Aussicht und regt an, dass sich zu diesen auch „noch einige neuere Ausländer“ gesellen sollen.²²

Herder setzt im Folgenden dieses Programm weitgehend um – und führt eine Stil-Lese unter den vergangenen und gegenwärtigen Literaturnationen durch, um deren Integrierbarkeit in sein deutsches Prosa-Ideal zu prüfen. Für die Griechen stellt er fest, dass die Silbenmaße der ältesten Dichter kaum nachzuahmen seien – und dass deshalb Homer, Aischylos und Sophokles in Prosa zu bringen seien, damit deren „Schönheiten [...] so wenig als möglich verlieren“ (F I, S. 204). Es ist also auch hier die Prosa, die mit ihrer Flexibilität der Ausdrucksweise das Medium für fremdsprachige Verse sein soll. Der Übersetzer müsse, so betont Herder, selbst „ein schöpferisches Genie“ sein, um „seinem Original und seiner Sprache“ genügen zu können (F I, S. 204). Für die Ausbildung der deutschen Prosa wiederum zu empfehlen seien Platon, Xenophon, Thukydides und Polybius, von denen „die deutsche Sprache unstreitig viel lernen“ könne (F I, S. 205). Diese Autoren forderten nicht das schöpferische Genie zu einer individuellen künstlerischen Eigenleistung heraus, vielmehr seien ihre Werke „dem Genie unserer Zeit näher verwandt“ und führten so zu einer kollektiven Verbesserung der Literatur (F I, S. 205). Der besondere Glanz der Periodenbildung und die gemilderten Idiotismen prädestinierten, so Herder, diese Griechen zu Lehrmeistern der Deutschen (F I, S. 205). Besonders profitieren könne der „deutsche historische Stil“ von Thukydides, dem es in herausragender Weise gelinge, die sprachliche Form den Inhalten anzugleichen, und der damit ein Muster für jene „ausgebildete Poesie und Prose des guten Verstandes“ liefere, die für die deutsche „ohnstreitig die beste Sprache“ sei (F I, S. 205). Herder zitiert dazu die Charakterisierung der Schreibart von Thukydides durch Johann David Heilmann von 1758, die im 57. Literaturbrief besprochen und wiedergegeben worden war:

Er ist ein Schriftsteller, der aus den Gedanken alles, und aus dem Ausdruck nur so viel macht, als zu jenen nötig ist; der seine Ideen genau und bündig fasset, und sie durchaus so, wie er sie gefasset, ausdrucken will: und hiernach müssen sich Ausdruck, Sätze, und deren Verbindungen, Perioden und deren Beziehungen und alles richten.²³

²² Abbt [Anm. 12]; zusammengezogen zitiert in F I, 200.

²³ F I, S. 206; Herder zitiert aus: Briefe, die neueste Litteratur betreffend, 57. Brief, 29. September 1759, S. 193–204, hier: S. 202–203.

Bezüglich der antiken Römer folgt Herder erneut Abbt, der die Untauglichkeit der römischen Periode als Vorbild für die deutsche Prosa namhaft gemacht hatte, er empfiehlt aber Übersetzungen „ihrer *poetischen Sprache*“ und „ihres *historischen Stils* wegen“ (F I, S. 209). Vor allem Tacitus erscheint hier vorbildhaft (F I, S. 210–211), und auch ein Dichter wie Horaz kann für seinen Periodenbau präskriptiv wirken, weil Herder dessen Poesie gemäß seinem sprachgeschichtlichen Schema bereits als Kunst und nicht mehr, wie etwa Homer, als Natur einschätzt (F I, S. 209–210).

Von den modernen Literaturen wird die französische besonders breit diskutiert und auf Grund ihrer „*muntern Prose*“ als Remedium gegen die Trägheit und Schwerfälligkeit der deutschen empfohlen (F I, S. 234–235). Herder geht es darum, „die französische Munterkeit, und Freiheit in unsere Abhandlungen ein[zu]führen, und mit dem deutschen Nachdruck zu verbinden“ (F I, S. 238). In dieser Weise habe die deutsche Sprache „durch Übersetzungen von der französischen Prose des Umganges seit einigen Jahren schon merklich viel gewonnen“ (F I, S. 239). Ganz am Schluss des ersten Teils der „Fragmente“ resümiert er diese Theorie des positiven Einflusses und der eklektischen Amalgamierung der Stileigentümlichkeiten vorbildhafter Kultursprachen folgendermaßen:

Aus allem diesem folgt, daß unsre Sprache unstreitig von vielen andern was lernen kann, in denen sich dies und jenes besser ausdrücken läßt [...]; daß sie von der griechischen die *Einfalt und Würde* des Ausdrucks, von der lateinischen die *Nettigkeit des mittlern Stils*, von der englischen die *kurze Fülle*, von der französischen die *muntere Lebhaftigkeit*, und der italiänischen ein *sanftes Malerische* lernen könne. (F I, S. 259)

Eine Formulierung wie „seit einigen Jahren“ (F I, S. 239) weist darauf hin, dass Herder seine Schrift im Bewusstsein einer besonderen Gegenwärtigkeit seiner Fragestellung verfasst, dass er also der Meinung ist, in seiner Gegenwart sei ein Umbruch im Gange, der gerade jetzt die „*Prose des guten gesunden Verstandes*“ und die „*philosophische Poesie*“ in der deutschen Literatur hervortreibe (F I, S. 240). Herder fügt dementsprechend im letzten Fragment Kurzcharakteristiken von neun deutschen Schriftstellern an, denen gemeinsam sei, dass sie mit ihren Schriften die drei Grazien, „Thalia mit ihrem Füllhorn voll Früchte, die leichte, gefällige Euphrosyne, und die bezaubernde Aglaja“ (F I, S. 240), verehrten. Damit erscheinen im Ausgang der sprachvergleichenden Stilkritik drei Figuren als Sinnbilder, die auch die Leitfiguren von Konzepten wie *moral grace* (Shaftesbury), *Grazie* (Winckelmann) und *Anmut* (Schiller) darstellen. Die Etablierung von Prosa als zeitgenössischem Literaturideal steht damit in engem ideologischen Zusammenhang zu einer im 18. Jahrhundert breit vertretenen ästhetischen Humanität, wie sie andernorts an Beispielen der bildenden Künste

entwickelt wurde – und an der auch Herder im weiteren Verlauf seiner Karriere großen Anteil haben sollte.²⁴

In den kurzen Vignetten, die Herder von Winckelmann, Hagedorn, Moser, Abbt, Spalding, Mendelssohn, Lessing, Möser und Hamann entwirft, umreißt er ihren jeweiligen charakteristischen Beitrag zur literarischen Entwicklung. Es sind knappe Werbebotschaften zugunsten wichtiger Autoren, zu deren Lektüre angeregt werden soll, um die Herder so wichtigen Rezeptionseffekte zu erreichen. In seiner Hommage an Abbt skizziert er diese folgendermaßen:

Erzeugen will ich dem andern Gedanken: aufrufen in ihm Bilder: in ihm Ideen schaffen: in ihm Empfindungen aufregen – nicht aber ihm *meine* Gedanken bloß erzählen, meine Bilder vorkramen, meine Empfindungen hingaukeln. *Genies* will ich wecken, Leser lehren, nicht Kunstrichter genügen.²⁵

Um das durch Stilkritik zu erreichende Prosaideal zu verwirklichen, das durch die innige Verbindung von Gedanken und Worten immer auch Haltung und Werte vermitteln soll, wird zum einen auf die eigene Lektüre der Leserinnen und Leser vertraut. Herders häufiges Zitieren und seine Entwicklung eines eigenen charakteristischen Stils in den „Fragmenten“ zielen ebenfalls auf diese praktische Wirkungsform ab – auch Herders eigene Schrift ist in dieser Weise, gewissermaßen als Nummer zehn unter den empfohlenen Autoren und zugleich als eine Art Anthologie, zu den für die Prosareform tauglichen Schriften zu zählen.

Zum andern setzt Herder aber auch sein kritisches Geschäft im Dienst der neuen Prosa fort. So handelt er in der zweiten und dritten „Fragmente“-Sammlung erneut von den „Mittel[n] zur Erweckung der Genies in Deutschland“, indem er die Nachbildungen von orientalischen, griechischen und lateinischen Vorbildern diskutiert und so sprach- und kulturspezifische Stile untersucht. Die Auseinandersetzung mit Individualstilen vorbildlicher Zeitgenossen setzt er in ausführlichen Schriftstellerporträts fort, die oft auch Nekrologe sind. Winckelmann, Lessing und Sulzer kommen so erneut zu Ehren, und ebenso Thomas Abbt, bereits in den „Fragmenten“ der meistzitierte Autor.²⁶

Der Aufsatz „Über Thomas Abbts Schriften“ von 1768, verfasst nach dem frühen Tod des verehrten Schriftstellers am 3. November 1766 als „Torso von einem Denkmal, an seinem Grabe errichtet“, wiederholt viele Punkte der ersten „Fragmente“-Sammlung und spielt sie am Beispiel von „Abbts Stil“ durch. Dieser Stil wird namhaft gemacht als „ein seltnes Gemisch“, das „kurz und spruchreich, wie der Römer, munter und blendend, wie ein *Voltaire*, koloriert

²⁴ Dazu umfassend: Hans Adler: Herder's Concept of Humanity, in: A Companion to the Works of Johann Gottfried Herder, hg. v. Hans Adler, Wulf Koepke, Rochester 2009, S. 93–116.

²⁵ Herder [Anm. 6], S. 594.

²⁶ Dies erwähnt Herder selbst; siehe ebd., S. 591.

und launisch, wie ein Britte“, ausfalle.²⁷ Uneingeschränkt geschätzt wird „Abbts Stil“ wegen seiner Qualitäten „Kürze und Nachdruck“, die er als „ein Nachahmer [...] *des Tacitus*“ sich angeeignet habe. Damit wende er sich gegen „verketete Predigtperioden“, den „schleppende[n] Paragraphenstil“, die „Hüft- und Marklose Sprache der Wochenblätter“, den „aufgeblähte[n] Vortrag unsrer Schulübersetzungen und Schulredner“ und den „langsame[n] Trab unsrer Geschichtsschreiber“.²⁸

Abbt verkörpert mit seiner Schreibart so die wohlthuenden Wirkungen einer kritischen Stilkomparatistik und wirkt als Vorschein auf die zu erwartende „Ernte prosaischer Originalschriftsteller“.²⁹ Für die Spezifik von Herders Stilkritik im Dienst der „schönen Prose“ ist indes signifikant, dass „Abbts Stil“ auch voller „nutzbarer Fehler“ ist. Abbts Schriften sind wichtig, weil sie nicht einfach Ideale verkörpern, sondern weil sie den Weg zum Ideal weisen. Abbt sei deshalb, erklärt Herder, „bei den Fehlern seiner Schreibart mir teurer, als wenn er keine hätte“, weil er damit die Leserinnen und Leser zu einer kritischen Auseinandersetzung herausfordere. Seine Texte, und auch das ist zentral für Herders Prosa-Unternehmen und seine eigene Schreibweise, sind „Versuche“ und sollen zu weiteren Erprobungen anregen. Denn es gilt: „Versuche, wie er, muß man machen, um unsrer noch gewiß unausgebildeten Sprache Reichtum, Fülle, Leichtigkeit zu verschaffen“.³⁰ Abbts Schreiben wie auch dasjenige Herders sind damit ebenso wie die von Herder sichtbar gemachten kollektiven Bemühungen um die stilistische Erneuerung der Prosa Teil eines frühneuzeitlichen literarischen Experimentalsystems, das die Frühromantik drei Jahrzehnte später als „modernes“ kenntlich machen sollte.³¹

IV. Fazit

Die vorangegangenen Überlegungen zum frühen Herder lassen sich im Hinblick auf das Thema des Bandes in drei Punkten zusammenfassen, die ‚Stil‘ als wesentliches und divers verwendetes Element der literarischen Erneuerung im Zeichen der Prosa kenntlich machen:

Erstens gilt es die kulturpolitische Dimension zu nennen, im Rahmen derer Herder ein Prosa-Konzept profiliert, das die ungebundene Rede als ein europäisches Projekt mit sprachspezifischen Eigenheiten begreift, das der „*Literatur*“ ihren aktuellen historischen Bedingungen gemäß zu neuer Entfaltung verhelfen will; ‚Stil‘ ist dabei sowohl in individueller wie kollektiver Ausprägung

²⁷ Ebd., S. 590.

²⁸ Ebd., S. 588.

²⁹ Ebd., S. 602.

³⁰ Ebd., S. 596.

³¹ Siehe „Es ist nun einmal zum Versuch gekommen“. Experiment und Literatur I: 1580–1790, hg. v. Michael Gamper, Martina Wernli, Jörg Zimmer, Göttingen 2009.

Orientierungshilfe, Katalysator und Ausprägung des Prosa-Ideals, das durch Kritik und Vergleiche wesentlich befördert wird.

Zweitens wird im Zusammenhang dieses literatur- und kulturpolitischen Anliegen Herders eigener Schreibstil verstehbar als spezifische Realisierung der allgemeinen Position der „schönen Prose“, die sich ‚biegsam‘ und ‚behaglich‘ realisiert in ‚Auslenkungen‘ in zwei unterschiedliche Richtungen, in die der Poesie und die der Philosophie.

Drittens schließlich unterlegt Herder seinem Konzept einer ‚auslenkenden‘ „schönen Prose“ eine Ästhetik und Poetik des Versuchs, die im Streben nach dem Ideal der Prosa auf Erprobungen angewiesen ist. Gegründet sind die Stilversuche wesentlich auf einer Stilkomparatistik, die Stile verschiedener Sprachen, Literaturen, Gattungen und Individuen in Beziehung setzt und auswertet. Stilversuche weisen stets partiell in die richtige Richtung, gehen partiell aber auch immer fehl, und sie realisieren sich ganz wesentlich als aus Vorbildern destillierter Personalstil, wie Abbts Beispiel zeigt.

REICHTUM AN WORTEN UND LAKONIE DES AUSDRUCKS. ZUR THEORIE DES KÖRNIGEN STILS

Caroline Torra-Mattenkloft, Aachen

Abstract:

Der Begriff des ‚körnigen Stils‘ steht in der Sprach- und Literaturkritik des 18. Jahrhunderts für eine kurze und gehaltvolle, oft auch als ‚nachdrücklich‘ beschriebene Schreibart. Im Literaturstreit zwischen Johann Christoph Gottsched und den ‚Schweizern‘ erlangte er zugleich programmatische und polemische Bedeutung. Im Zentrum des Aufsatzes steht die für das ‚Körnige‘ konstitutive Konstellation von Kürze, Kraft und Konkretion. Ausgehend von Theodor W. Adornos stilsoziologischer Beobachtung, dass der lakonische Stil in Briefen des 18. Jahrhunderts Ausdruck bürgerlicher Notdurft sei, zeige ich an Texten von Johann Christoph Adelung, Johann Jacob Breitinger, Gottfried Wilhelm Leibniz und Johann Gottfried Herder, dass das Stilideal des Körnigen im 18. Jahrhundert mit dem Streben nach einer Erneuerung und Bereicherung der deutschen Schriftsprache einherging. Zum Kapital, aus dem diese neue Sprache sich speisen sollte, gehörte das ausdifferenzierte Vokabular des Handwerks und des Handels. Der zeitgenössischen Theorie zufolge stellte der körnige Stil also weniger die Notdurft als den Reichtum und die Sprachmächtigkeit des Bürgertums zur Schau.

In eighteenth-century linguistic and literary criticism, the term ‘granular style’ stands for a concise and emphatic way of writing. It acquired programmatic significance in the literary controversy between Johann Christoph Gottsched and his Swiss critics. Starting from Theodor W. Adorno’s observation that in eighteenth-century epistolary culture laconic style was an expression of middle-class penury, the article focuses on the constellation of economy, power, and concretion, which is constitutive for the concept of granular style. Drawing on texts by Johann Christoph Adelung, Johann Jacob Breitinger, Gottfried Wilhelm Leibniz and Johann Gottfried Herder, I argue that the discourse on the ‘granular’ is involved with the quest for the renewal and enrichment of vocabulary and the development of a German literary language. The linguistic capital on which this project was to be based was, among other things, the diverse and differentiated vocabulary of the crafts and trade. According to eighteenth-century theory, the granular style thus displayed bourgeois prosperity rather than scarcity.

Der Begriff des ‚körnigen‘, auch ‚kernigen‘ oder ‚kernhaften‘ Stils ist vor allem in der Sprach- und Literaturkritik des 18. Jahrhunderts geläufig, aber bereits im 17. Jahrhundert und früher belegbar.¹ Bekannte Beispiele finden sich in Johann

¹ Vgl. Art. kernhaft, in: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Bd. 5, bearb. v. Rudolf Hildebrand, Leipzig 1873 (Nachdruck München 1984, Bd. 11), Sp. 607–608, hier: Sp. 608; Art. kernicht, kernig, in: ebd., Sp. 608–609, hier: Sp. 609; Art. körnicht, körnig, in: ebd., Sp. 1826–1827, hier: Sp. 1827. Für ein dort nicht genanntes Beispiel aus dem 17. Jahrhundert vgl. Sigmund von Birken: Teutsche Rede- bind und Dichtkunst oder Kurze Anweisung zur Teutschen Poesy, Nürnberg 1679, S. 73–74.

Christoph Gottscheds „Critischer Dichtkunst“ (1730), in diversen Beiträgen der „Briefe, die neueste Litteratur betreffend“ (1759–1765) und in Johann Gottfried Herders Fragmenten „Über die Neuere deutsche Literatur“ (1766/1767).² Als ‚körnigt‘ galten im 18. Jahrhundert etwa die Lyrik Albrecht von Hallers,³ die Prosa Johann Joachim Winckelmanns⁴ und die gedrängte, zur Unverständlichkeit tendierende philosophische Sprache Johann Georg Hamanns,⁵ aber auch die Übersetzungen Martin Luthers,⁶ die Sinngedichte Friedrich von Logaus,⁷ die Prosa Daniel Casper von Lohensteins⁸ und die als archaisch wahrgenommene, dialektal gefärbte Schweizer Schriftsprache.⁹ Im Umfeld des ‚Zürcher Literaturstreits‘ zwischen Gottsched beziehungsweise seinen Anhängern und den ‚Schweizern‘ Johann Jacob Bodmer und Johann Jacob Breitinger wurde der Begriff teils programmatisch, teils polemisch verwendet: Die ‚Schweizer‘ wurden als radikale Vertreter des körnigen Stils gelobt oder diffamiert, während Gottscheds Partei mit einer am Französischen orientierten ‚fließenden‘ oder ‚wässrigen‘ Schreibart in Verbindung gebracht wurde.

² Vgl. Johann Christoph Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst, 4. Aufl., Leipzig 1751 (Nachdruck Darmstadt 1962), S. 289–290, S. 300–301; Johann Gottfried Herder: Über die neuere deutsche Literatur. Fragmente, als Beilagen zu den Briefen, die neueste Literatur betreffend. Dritte Sammlung. 1767, in: Ders.: Werke in zehn Bänden, hg. v. Martin Bollacher u. a., Bd. 1: Frühe Schriften 1764–1772, hg. v. Ulrich Gaier, Frankfurt/Main 1985, S. 367–539, hier: S. 381. Für Beispiele aus den „Briefen, die neueste Literatur betreffend“ s. u., Anm. 5 und 8.

³ Anon. [Christlob Mylius]: Beurtheilung des Hallerischen Gedichts, über den Ursprung des Uebels, in: Bemühungen zur Beförderung der Critik und des guten Geschmacks. Erstes Stück, Halle 1743, S. 101–108, hier: S. 102; Friedrich Just Riedel: Über das Publicum. Briefe an einige Glieder desselben, Jena 1768, S. 99.

⁴ Urs Müller spricht diesbezüglich von einem „Topos“ der Winckelmann-Rezeption, vgl. hierzu und für die Belege Urs Müller: Feldkontakte, Kulturtransfer, kulturelle Teilhabe. Winckelmanns Beitrag zur Etablierung des deutschen intellektuellen Felds durch den Transfer der Querelles des anciens et des modernes, Leipzig 2005, Bd. 1, S. 335–340.

⁵ D. [Moses Mendelssohn]: Briefe, die neueste Litteratur betreffend, 113. Brief, 19. Juni 1760, S. 385–400, hier: S. 386.

⁶ Johann Mathesius zufolge nannte Luther selbst „gute und kirnige wort“ als Voraussetzung für die Bibelübersetzung, vgl. Art. kernicht, kernig, in: Deutsches Wörterbuch [Anm. 1], Sp. 609. Zu Luthers „kurzen und körnigten Uebersetzungen“ der äsopischen Fabeln vgl. Christian Fürchtegott Gellert: Nachricht und Exempel von alten deutschen Fabeln, in: Ders.: Schriften zur Theorie und Geschichte der Fabel. Historisch-kritische Ausgabe, bearb. v. Siegfried Scheibe, Tübingen 1966, S. 125–148, hier: S. 142.

⁷ Friedrichs von Logau Sinngedichte. Zwölf Bücher, mit Anmerkungen über die Sprache des Dichters, hg. v. Carl Wilhelm Ramler, Gotthold Ephraim Lessing, Leipzig 1759, [Anhang:] Wörterbuch, Vorbericht von der Sprache des Logau, S. 3.

⁸ Vgl. D. [Moses Mendelssohn]: Briefe, die neueste Litteratur betreffend, 313. Brief, 31. Januar 1765, S. 139–144, hier: S. 140.

⁹ Vgl. Christian Friedrich Daniel Schubart (Hg.): Deutsche Chronik auf das Jahr 1774, Augsburg 1774, S. 219.

Trotz der Prominenz, die der Begriff des Körnigen in diesem Zusammenhang erlangte, ist er in der Forschung nur punktuell beleuchtet worden. Die wichtigsten Hinweise stammen von Karl Ludwig Schneider, Heinrich Küntzel und Hans Adler. Schneider identifiziert den körnigen Stil mit dem von Bodmer und Breitinger entwickelten, in Klopstocks Dichtung realisierten Ideal einer ‚erhabenen‘ und ‚nachdrücklichen‘ Schreibart, die im Gegensatz zu dem von Gottsched propagierten ‚fließenden‘ Stil ihre Energie aus der Kürze, der Schnelligkeit und der spannungserzeugenden Kombination von „Hemmungen und Ruhemomente[n]“ beziehe.¹⁰ Küntzel behandelt den körnigen Stil als Eigenschaft einer sich im 18. Jahrhundert herausbildenden essayistischen Prosa. Wie er an zahlreichen Textstellen belegt, verweist die Metapher des Körnigen in diesem Kontext auf die Bildfelder des Getreides, des Geldes sowie des Salzes beziehungsweise Gewürzes und steht für eine sinnlich-anschauliche, metaphernreiche und launige Sprache, in die „Einfälle“ wie Samenkörner eingestreut sind.¹¹ Adler bringt die Metapher des Körnigen mit dem philosophischen Konzept der Prägnanz in Verbindung und assoziiert sie mit den rhetorischen und poetologischen Prinzipien der *brevitas*, des „konkret Individuellen“ und der ‚Kraft‘ beziehungsweise ‚Stärke‘.¹² Im Zentrum seiner Interpretation steht das mit dem Körnigen und der Prägnanz assoziierte Bildfeld des Samens, der Fruchtbarkeit und der Schwangerschaft: „Dasjenige, was im übertragenen Sinne ‚prägnant‘ ist, enthält Vieles, und dieses Viele kann entwickelt werden. In Ausdrücken wie ‚bedeutungsschwanger‘, ‚bedeutungsträchtig‘, ‚unheilsschwanger‘ ist dieser Bezug bis heute aufbewahrt.“¹³

Übereinstimmung besteht darin, dass der körnige Stil sich durch Kraft und Kürze auszeichnet und dass die Qualität des Körnigen in der punktuellen Konzentration dynamischer Energie (Schneider) oder semantischer Fülle (Küntzel, Adler)

¹⁰ Karl Ludwig Schneider: Klopstock und die Erneuerung der deutschen Dichtersprache im 18. Jahrhundert, Heidelberg 1960, S. 33–34, S. 83 u. ö., für das Zitat S. 83. Schneiders Überlegungen zur aufgestauten und sich entladenden Bewegungsenergie bei Klopstock folgen Anregungen von Irmgard Böger: Bewegung als formendes Gesetz in Klopstocks Oden, Berlin 1939. Vgl. in diesem Sinne auch, im Anschluss an Schneider, Winfried Menninghaus: Klopstocks Poetik der schnellen „Bewegung“, in: Friedrich Gottlieb Klopstock: Gedanken über die Natur der Poesie. Dichtungstheoretische Schriften, hg. v. Winfried Menninghaus, Frankfurt/Main 1989, S. 259–361, hier: S. 272–277.

¹¹ Heinrich Küntzel: Essay und Aufklärung. Zum Ursprung einer originellen deutschen Prosa im 18. Jahrhundert, München 1969, S. 47–50, S. 64–69 (bes. zu den „Einfällen“ und zum Launigen), S. 91, S. 160–168.

¹² Hans Adler: Die Prägnanz des Dunklen. Gnoseologie – Ästhetik – Geschichtsphilosophie bei Johann Gottfried Herder, Hamburg 1990, S. 92, S. 94.

¹³ Ebd., S. 91–92. Der Zusammenhang zwischen dem stilistischen Begriff des Körnigen und dem philosophischen Begriff der Prägnanz wird besonders deutlich bei Georg Friedrich Meier: Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften, Bd. 1, Halle 1748, § 126, S. 270–271: „Alle Begriffe, die vieles in sich enthalten [...], heißen *nachdrückliche Begriffe* (*conceptus praegnantes*) [...]. Dergleichen Begriffe, die gleichsam trüchtig sind, verursachen *das Körnichte in unsern Gedanken*.“

zu suchen ist. Im Folgenden möchte ich der Konstellation von Kürze und Kraft sowie der von Adler erwähnten Assoziation des Körnigen mit dem Konkreten nachgehen und die semantischen Implikationen des Metaphernfeldes weiter entfalten.¹⁴ Ausgehend von einer stilsoziologischen Beobachtung, die Theodor W. Adorno in seinem Nachwort zu Walter Benjamins Briefbuch „Deutsche Menschen“ formuliert, werde ich diese Konstellation exemplarisch in Texten von Johann Christoph Adelung, Breitinger, Gottfried Wilhelm Leibniz und Herder aufsuchen. In dieser historischen Tiefenbohrung werden die von Schneider, Küntzel und Adler eröffneten Zugänge zur Stilistik um eine ökonomische Perspektive erweitert.

I. Kürze und bürgerliche Notdurft: Kant, Benjamin, Adorno

Walter Benjamin publizierte seine kaum mehr als hundert Seiten umfassende Briefsammlung „Deutsche Menschen“ erstmals 1936 im Schweizer Exil unter dem Pseudonym Detlef Holz; 1962 wurde das Buch von Suhrkamp neu aufgelegt.¹⁵ Das Nachwort, das Adorno für die Neuauflage verfasste, ging 1965 in den dritten Band seiner „Noten zur Literatur“ ein.¹⁶ Adorno beschreibt Benjamins Briefbuch darin als eine Flaschenpost: Während der Titel „Deutsche Menschen“ dazu bestimmt gewesen sei, den Import des Buchs ins Dritte Reich zu ermöglichen, enthülle das Motto „Von Ehre ohne Ruhm – Von Größe ohne Glanz – Von Würde ohne Sold“ seinen oppositionellen Charakter.¹⁷ Mit seiner Briefauswahl, so Adorno, habe Benjamin auf eine untergründige, vom Nationalsozialismus nicht zu vereinnahmende Tradition der Sachlichkeit hinweisen wollen, die jeder Art des ideologischen Scheins entbehre.¹⁸ Adorno versteht diese Sachlichkeit – er spricht auch von „Nüchternheit, „Gegenständlichkeit“ oder „Konkretion“¹⁹ – als eine spezifisch bürgerliche Eigenschaft, die sich der Erfahrung der Notdurft verdanke. Die Notdurft und die daran geknüpfte Erfahrung der eigenen Fehlbarkeit bilde eine Grundbedingung von Humanität und finde ihr sprachliches Äquivalent in der Kürze, im Lakonismus, dem,

¹⁴ Eine erste Version dieser Überlegungen habe ich im Wintersemester 2020/21 als Fellow der DFG-Kolleg-Forschungsgruppe „Imaginarien der Kraft“ erarbeitet und im Rahmen der Ringvorlesung „Dunkle Kräfte. Reflexionen einer diffusen Größe in Literatur und Kunst“ an der Universität Hamburg vorgestellt.

¹⁵ Deutsche Menschen. Eine Folge von Briefen, Auswahl und Einleitungen von Detlef Holz, Luzern 1936; Deutsche Menschen. Eine Folge von Briefen, ausgewählt und eingeleitet von Walter Benjamin, mit einem Nachwort von Theodor W. Adorno, Frankfurt/Main 1962. Die 1936 gesammelt publizierten Briefe erschienen 1930/31 bereits einzeln in der „Frankfurter Zeitung“.

¹⁶ Theodor W. Adorno: Zu Benjamins Briefbuch „Deutsche Menschen“, in: Ders.: Gesammelte Schriften, hg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 11: Noten zur Literatur, 4. Aufl., Frankfurt/Main 2012, S. 686–692.

¹⁷ Ebd., S. 686.

¹⁸ Ebd., S. 687.

¹⁹ Ebd., S. 688, S. 690.

gerade weil er auf alles Überflüssige verzichte, eine besondere Kraft innewohne. In Adornos Worten:

Nichts anderes kann damit gemeint sein, als daß die bürgerliche Notdurft, welche die Subjekte in ihren Umkreis bannt und in sich selbst modelt, eine Zeitlang ihnen jene Konkretion verliert, die dann im Zustand losgelassener Produktion zerfiel, in dem sie nur noch Objekt sind, Konsumenten. Alle humanen Eigenschaften bilden sich in solcher Konkretion. In ihrer gesellschaftlichen Entstellung werden die Menschen der eigenen Fehlbarkeit inne, und das eigentlich ist das Humane. [...] Die sprachliche Form der bedeutenden Nüchternheit ist der Lakonismus. Überflüssiges wird fortgelassen, aber das Fortgelassene zum Unsagbaren erhöht durch die Kraft, die es ins Wort ausstrahlt [...]. So nahe ist der Lakonismus seiner Sache, daß diese gleichsam zum Diesda zusammenschumpft. In diesem Schrumpfsprozeß wird sie aber zu mehr als bloß sie selber.²⁰

Gegen das falsche Pathos nationalsozialistischer Rhetorik setzt Adorno hier einen Stil, der seine Kraft gerade der Abwesenheit von Pathos verdankt. Die von Benjamin versammelten Briefe, so seine These, beschränken sich auf das Notwendigste; sie sagen gerade so viel, wie nötig ist. Die Sprache sei so sachlich, dass sie sich den Dingen unmittelbar anschmiege, und dadurch ‚schrumpfe‘ die Sache, um die es geht, zum „Diesda“ zusammen. Aber, so die dialektische Wende in Adornos Argumentation, gerade „[i]n diesem Schrumpfsprozeß“ werde sie „zu mehr als bloß sie selber“, oder, wie es im vorangehenden Satz heißt, werde „das Fortgelassene zum Unsagbaren erhöht durch die Kraft, die es ins Wort ausstrahlt“.²¹

Was sich in Adornos Darstellung trotz der anschaulichen Metapher des ‚Schrumpfens‘ vergleichsweise abstrakt liest, lässt sich konkreter an einem Brief Johann Heinrich Kants an seinen Bruder Immanuel nachvollziehen, dem Benjamin eine kurze Einleitung voranstellt. Sie beginnt mit einem Zitat aus Johann Gottfried Hasses Beschreibung vom Haus des Philosophen am Königsberger Schlossgraben, das als schlicht und unverziert, ja beinahe asketisch dargestellt wird, in dem Kant seine Besucher aber freundlich und ohne Umstände empfangen habe.²² Das bürgerliche Milieu – in Adornos Formulierung: die Notdurft –, aus

²⁰ Ebd., S. 691.

²¹ Die von Adorno dialektisch ins Wachsen gewendete Metapher des Schrumpfens im Zusammenhang mit Kürze und Konkretion lässt sich aus der Etymologie des Wortes ‚konkret‘ herleiten: Das lateinische *concretum* ist das Partizip Perfekt Passiv des Verbs *concrecere*, „in sich *zusammenwachsen*, [...] *sich verdichten* = *gerinnen, erhärten, starren*“, auch „*sich verdunkeln*“, „*sich zusammenziehen*“. Art. *concreco*, in: Karl Ernst Georges: Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch, 6. Aufl., Bd. 1, Leipzig 1869, Sp. 1037–1038.

²² Walter Benjamin: Deutsche Menschen. Eine Folge von Briefen, Auswahl und Einleitungen von Detlef Holz, in: Ders.: Gesammelte Schriften, unter Mitwirkung v. Theodor W. Adorno, Gershom Scholem, hg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Bd. 4, hg. v. Tillman Rexroth, Frankfurt/Main 1991, S. 149–233, hier: S. 156. Zu Benjamins Quelle (Johann Gottfried Hasse: Letzte Äußerungen Kant's von einem seiner Zeitgenossen, Königsberg 1804, S. 6–7) vgl. den Stellenkommentar ebd., S. 956.

dem heraus sich die idealistische Philosophie entfaltet, materialisiert sich hier in räumlicher Beschränktheit und Kargheit. „Kurz, wo von Humanität die Rede ist“, so Benjamin, „da soll die Enge der Bürgerstube nicht vergessen werden, in die die Aufklärung ihren Schein warf.“²³ Im Brief wird die Übertragbarkeit dieses Motivs auf die Sprache unmittelbar sinnfällig: Johann Heinrich Kant, der sich selbst als „Volkslehrer einer Bauerngemeinde“ bezeichnet,²⁴ entwirft in wenigen Worten ein Bild seiner aktuellen bescheidenen Lebenssituation und bittet seinen berühmten Bruder um eine kurze Nachricht über dessen Wohlergehen. Er schreibt:

Wohlan liebster Bruder! So lakonisch als Du nur immer willst (ne in publica Commoda pecces, als Gelehrter und Schriftsteller), lass es mir doch wissen, wie Dein Gesundheitszustand bisher gewesen, wie er gegenwärtig ist, was Du als Gelehrter zur Aufklärung der Welt und Nachwelt noch in Petto habest. Und dann, wie es meinen noch lebenden lieben Schwestern und den Ihrigen, wie es dem einzigen Sohne meines seligen verehrungswürdigen väterlichen Onkels Richter gehe. Gerne bezahle ich Postgeld für Deinen Brief und sollte er auch nur eine Oktavseite einnehmen.²⁵

Johann Heinrich Kant begründet die Lakonie, die er seinem Adressaten zugesteht, seinerseits lakonisch, mit einem Horaz-Zitat: „ne in publica Commoda pecces“. Das an Augustus gerichtete erste Briefgedicht im zweiten Buch von Horaz’ „Epistulae“ beginnt mit dem Vorsatz, sich kurz zu fassen, um den Kaiser im Sinne des Staatswohls nicht von seinen Regierungsgeschäften abzulenken.²⁶ An die Stelle der staatstragenden Aufgaben des römischen Kaisers tritt im Brief von Kants Bruder die verantwortungsvolle Funktion des Philosophen für die bürgerliche Öffentlichkeit. In der Rücksicht auf dessen Zeitknappheit sowie im Angebot, das Porto für den Antwortbrief zu übernehmen, „und sollte er auch nur eine Oktavseite einnehmen“, werden bürgerliches Ethos, Zeitökonomie, Sparsamkeit und Lakonie zu einer einzigen lakonischen Formel verdichtet.

II. Kürze, Kraft und Geld: Breitinger und Adellung

Dass Kürze als ein spezifisch bürgerliches Stilprinzip aufgefasst wird, ist keineswegs selbstverständlich. Wie Wilhelm Kühlmann gezeigt hat, war die *brevitas*

²³ Ebd., S. 157.

²⁴ Ebd., S. 158.

²⁵ Ebd.

²⁶ „Cum tot sustineas et tanta negotia solus, / [...] in publica commoda peccem, / si longo sermone morer tua tempora, Caesar“, „Da du so viele Regierungsgeschäfte allein zu tragen hast, / [...] würde ich mich gegen das Gemeinwohl versündigen, Caesar, wenn ich deine kostbare Zeit durch eine weitschweifige Plauderei in Anspruch nähme“. Horaz: Satiren und Briefe, Lateinisch und Deutsch, nach der Übers. v. Otto Schönberger überarbeitet u. m. Anm. versehen v. Friedemann Weitz, hg. v. Thomas Baier, Kai Brodersen, Martin Hose, Darmstadt 2015, S. 180–181.

im späten 16. und 17. Jahrhundert im Gegenteil ein höfisches Stilideal, das mit fürstlicher Souveränität und Machtfülle, sozialer Distinktion und administrativer Effizienz assoziiert wurde. Richtungweisend dafür wirkte der flämische Philologe, Humanist und Philosoph Justus Lipsius, der in seiner „Politica“ von 1589 die Kürze als Stilprinzip obrigkeitlicher Befehle und Vorschriften, Wortreichtum dagegen als sprachlichen Habitus des untergebenen Bittstellers darstellte.²⁷ Kürze erscheint in diesem Zusammenhang als verbale Strategie des Fürsten, der sich keine Blöße geben darf und sich deshalb einer orakelhaften Sprache bedient, die „mehr verhüllt, als sie offenbart“.²⁸ Die Kraft der Kürze wird dementsprechend weniger in der Klarheit, Direktheit und Konkretion beziehungsweise – nach Adornos negativer Dialektik – im Zur-Schau-Stellen der Dürftigkeit gesehen als im Halbdunkel des Orakelspruchs oder in der ingeniosen Pointe.²⁹ Für den frühneuzeitlichen Fürsten ist sprachliche Kürze eine Waffe und ein Machtinstrument.³⁰

Die höfische *brevitas* geht auf lateinische Stiltraditionen zurück, vor allem auf Salust, Tacitus und Seneca.³¹ Ihre bürgerliche Neuinterpretation, an die Adornos Interpretation der von Benjamin gesammelten Briefe anknüpft, setzt im späten 17. Jahrhundert ein, und zwar mit den aufklärerischen Bemühungen um die Pflege der deutschen Schriftsprache. Noch Georg Philipp Harsdörffer, Mitglied der Fruchtbringenden Gesellschaft, bezeichnet die Kürze der Rede im dritten Teil seines „Poetischen Trichters“ von 1653 als „nothwendige Zier“ der Fürsten und Hofleute.³² Wenn Breitinger dagegen 1740 in seiner „Critischen Dichtkunst“ von „Machtwörtern“ spricht, so versteht er darunter zwar Wörter, die einen prägnanten und bündigen Stil befördern, verbindet damit aber nicht mehr die politische Macht des Fürsten oder die strategische Klugheit höfischer

²⁷ Vgl. Wilhelm Kühlmann: *Brevitas und politische Rhetorik. Anmerkungen zur stilistischen Pragmatik des 17. Jahrhunderts*, in: *Sprachliche Kürze. Konzeptuelle, strukturelle und pragmatische Aspekte*, hg. v. Jochen A. Bär, Thorsten Roelcke, Anja Steinhauer, Berlin 2007, S. 89–101, hier: S. 91, sowie ausführlicher ders.: *Gelehrtenrepublik und Fürstenstaat. Entwicklung und Kritik des deutschen Späthumanismus in der Literatur des Barockzeitalters*, Tübingen 1982, 214–255, hier: S. 235.

²⁸ Kühlmann: *Brevitas* [Anm. 27], S. 94, Kühlmann: *Gelehrtenrepublik* [Anm. 27], S. 238.

²⁹ Vgl. Kühlmann: *Brevitas* [Anm. 27], S. 89, S. 91, S. 94, Kühlmann: *Gelehrtenrepublik* [Anm. 27], S. 221, S. 228–234, S. 236.

³⁰ Vgl. Kühlmann: *Brevitas* [Anm. 27], S. 93–95, Kühlmann: *Gelehrtenrepublik* [Anm. 27], S. 237–239.

³¹ Vgl. Kühlmann: *Brevitas* [Anm. 27], S. 89–91, Kühlmann: *Gelehrtenrepublik* [Anm. 27], S. 215, S. 242.

³² Georg Philipp Harsdörffer: *Prob und Lob der Teutschen Wolredenheit. Das ist: deß Poetischen Trichters Dritter Theil*, Nürnberg 1653, S. 67. Vgl. Kühlmann: *Brevitas* [Anm. 27], S. 93, Anm. 13, Kühlmann: *Gelehrtenrepublik* [Anm. 27], S. 237, Anm. 143.

Beamter.³³ Für Breitinger hat die Kraft der Wörter primär mit ihrem inneren Wert zu tun; sie ist dem Wert von Goldmünzen vergleichbar – ich werde darauf noch zurückkommen. Wie sich zeigen wird, ist der bürgerliche Diskurs über die Kraft der Kürze im 18. Jahrhundert weniger ein Diskurs über Notdurft und Sparsamkeit als ein Diskurs über den Reichtum der Sprache. Eine offensichtliche Gemeinsamkeit zwischen Adornos Verständnis bürgerlicher Lakonie und dem deutschsprachigen *brevitas*-Diskurs des 18. Jahrhunderts besteht jedoch in der Beziehung zum Geld und zur Ökonomie.

Am systematischsten wurde das Stilprinzip der *brevitas* im 18. Jahrhundert vermutlich von Johann Christoph Adelung abgehandelt, der die kursierenden Topoi zur Kürze im ersten Band seines dreibändigen Lehrwerks „Ueber den Deutschen Styl“ von 1785 prägnant zusammenfasst. Die Kürze wird bei Adelung unter dem Begriff ‚Präcision‘ als sechste von zehn allgemeinen Eigenschaften des schönen Stils behandelt. Er definiert sie wie folgt:

*Die Präcision des Styles ist diejenige Vollkommenheit, nach welcher jeder Begriff in der bündigsten Kürze dargestellt, folglich alles Ueberflusses, oder alles dessen entladen wird, was nach der jedesmahligen Absicht nicht unmittelbar zur möglichsten Verständlichkeit, oder zum nothwendigen Schmucke gehört.*³⁴

Dieser Sacherklärung stellt Adelung eine etymologische Erläuterung zur Seite, die auch einige Synonyme umfasst – darunter fällt u. a. das ‚Körnige‘:

Praecisio kommt von *praecidere* her, und bezeichnet eigentlich die Abschneidung alles Ueberflusses. Indessen verstanden die Römer unter diesem Ausdrucke nicht allemahl das, was wir hier darunter begreifen; denn dem Cicero und Quintilian ist die *Praecisio* mehr eine rednerische Figur, welche wir im Folgenden unter dem Nahmen der *Abgebrochenheit* werden kennen lernen. Im Deutschen haben wir keinen Ausdruck, der den oben gegebenen Begriff genau ausdrückte. *Kürze*, *gedrängte Kürze*, *bündige Kürze*, *Bündigkeit*, sagen alle etwas, aber nicht alles. *Körnige* oder *kernelhafte Kürze* kommt dem Begriffe noch am nächsten, nur daß in dem ersten Worte die Metapher ein wenig zu dunkel ist. Es scheint mir daher am schicklichsten zu seyn, den Lateinischen Ausdruck zu behalten.³⁵

Entscheidend für die Wahl des Begriffs ‚Präcision‘ anstelle von ‚Kürze‘ oder ‚Lakonie‘ scheint für Adelung zu sein, dass Kürze in seinen Augen kein absolutes Qualitätskriterium sein kann, sondern immer in Relation zu den anderen Eigenschaften des schönen Stils, insbesondere zur Sprachrichtigkeit und zur Klarheit gesehen werden muss. Von der stets anzustrebenden ‚Präcision‘ im Sinne eines Abschneidens des Überflüssigen wird deshalb die mit der Ellipse

³³ Johann Jacob Breitinger: *Critische Dichtkunst*, mit einem Nachwort v. Wolfgang Bender, Bd. 2, Zürich, Leipzig 1740 (Nachdruck Stuttgart 1966), S. 42–90.

³⁴ Johann Christoph Adelung: *Ueber den Deutschen Styl*, Erster Theil, Berlin 1785, S. 190.

³⁵ Ebd., S. 191.

verwandte Figur der Abgebrochenheit³⁶ und weiter unten auch die „*lakonische Kürze*“ unterschieden, bei der „auch nothwendige Bestimmungen und Umstände abgeschnitten“ werden.³⁷ Die von Adeling als besonders treffend gewürdigte, aber letztlich als „zu dunkel“ verworfene Metapher des Körnigen weist außerdem darauf hin, dass die Kürze als Stilideal nicht nur negativ über das Fehlende oder Abgeschnittene, sondern auch positiv über eine bestimmte Qualität des Vorhandenen bestimmt werden kann.

Bevor ich der Metapher des ‚Körnigen‘ ausführlicher nachgehe, möchte ich noch belegen, dass sich die Kürze bei Adeling auch mit den Attributen der Kraft und Konkretion verbindet. Im Anschluss an die oben zitierte Definition der ‚Präcision‘ führt Adeling aus, auf welchen Ebenen des sprachlichen Ausdrucks Überflüssiges eingespart werden kann: auf der Ebene einzelner Silben und Wörter, etwa durch das Reduzieren von Pleonasmen und Synonymen, aber auch auf der übergeordneten Ebene der Sätze und Gedanken. Hier müsse das Ziel darin bestehen, Weitschweifigkeit zu vermeiden, weil diese den Stil im Ganzen schwäche:

Der Fehler wider die Präcision des ganzen Gedanken, folglich auch der Sätze und Perioden, wird *die Weitschweifigkeit* genannt, wenn nemlich der Ausdruck mehr Ausdehnung hat, als es so wohl die Natur der Sache, als auch die jedesmahlige vernünftige *Absicht* des Schriftstellers erfordert. Ihre Unterarten sind *das Gedehte, das Wässerige* und *Kraftlose*, und *das Schleppende*.³⁸

Die am Ende des Zitats genannten Unterarten der Weitschweifigkeit – das Gedehte, das Wässerige und Kraftlose sowie das Schleppende – werden nicht systematisch unterschieden und ausbuchstabiert. Adeling geht jedoch auf verschiedene Fehler ein, die zur Weitschweifigkeit führen und eine entsprechende Schwächung des Ausdrucks zur Folge haben. Ich zitiere nur zwei davon:

2. Wenn man einen Gedanken zu weit ausdehnt, ihm durch den Ausdruck mehr Umfang gibt, als zur jedesmahligen Absicht erfordert wird. [...] Es kann dieses mit an sich guten Gedanken geschehen, welche dadurch *wässerig* werden, und alle Kraft verlieren, weil der starke Eindruck, den sie machen könnten, dadurch in mehrere schwache vertheilt, und folglich entkräftet wird.³⁹

3. Wenn man einen Begriff anstatt ihn mit einem schicklichen Worte bey seinem wahren Nahmen zu nennen, durch unnöthige Umschreibungen und Beschreibungen schwächt; eigentlich ein Fehler wider die *Bestimmtheit*.⁴⁰

Hier lassen sich deutliche Parallelen zu Adornos Konzept des Lakonismus erkennen: Das Wort ‚Bestimmtheit‘, das Adeling an dieser Stelle als Gegenbegriff zu ‚Vagheit‘ verwendet, ist ein deutsches Synonym für ‚Konkretion‘. Versteht

³⁶ Ebd., S. 191, S. 463–466.

³⁷ Ebd., S. 207.

³⁸ Ebd., S. 197.

³⁹ Ebd., S. 198.

⁴⁰ Ebd., S. 198–199.

man ‚konkret‘ entsprechend der lateinischen Etymologie im Sinne von ‚fest‘, ‚hart‘, oder ‚verdichtet‘, so ist damit genau das Gegenteil von ‚wässrig‘ bezeichnet.⁴¹ Als ein Verfahren der Verdichtung geht der Lakonismus auf metaphorischer Ebene mit einer Verfestigung einher – jedenfalls wenn das, was nach dem Wegschneiden des Überflüssigen übrigbleibt, für sich genommen Substanz hat. Genau dies deutet Adelung mit der Metapher des Körnigen an. Erhellend ist in diesem Zusammenhang der Artikel „Körnig“ im zweiten Band seines „Grammatisch-kritischen Wörterbuchs der Hochdeutschen Mundart“ von 1796:

Körnig, -er, -ste, adj. et adv. ein Korn oder Körner habend. 1. Eigentlich. Körniges Gold, welches in Körnern besteht. Das Baumöhl, das Schmalz wird körnig, wenn es erhartet. So auch grobkörnig, aus groben Körnern bestehend, feinkörnig, kleinkörnig u.s.f. 2. Figürlich. 1) Das Fleisch ist körnig, wenn es aus festen, derben und dabey nahrhaften Theilen bestehet, wofür man auch kernig, und kernhaft sagt. 2) Ein körniger Vortrag, ein kurzer und dabey lehrreicher und nachdrücklicher Vortrag. Ein körniger Styl. Ein körniger Gedanke, ein auserlesener nachdrücklicher Gedanke, welcher nicht allein den Gegenstand vorstellet, sondern auch die Art und Weise, wie er da ist. Vielleicht würde es in dieser Bedeutung richtiger kernig lauten, von kernen, auskernen, auslesen; es müßte denn so wie kernen in dieser Bedeutung ein Intensivum von köhren, wählen, auslesen, seyn. Im Oberd. lautet es in dieser Bedeutung kirnicht.⁴²

Adelung trennt hier scharf zwischen der wörtlichen Bedeutung von ‚körnig‘, die sich auf eine bestimmte Konsistenz, Struktur oder Partikelgröße, also eine Materialeigenschaft bezieht, und der übertragenen Bedeutung, unter die er einerseits die Konsistenz beziehungsweise den Nährwert des Fleisches, andererseits den körnigen Vortrag, Stil oder Gedanken subsumiert. Die Worterklärung zum körnigen Vortrag stimmt weitgehend mit dem überein, was wir über den körnigen Stil bereits wissen: Es handelt sich um einen „kurze[n] und dabey lehrreiche[n] und nachdrückliche[n] Vortrag“, und analog dazu ist ein körniger Gedanke „ein auserlesener nachdrücklicher Gedanke“. Adelung betont besonders den Aspekt des Auserlesenen, den er etymologisch über das Verb ‚köhren‘ (‚wählen‘, ‚auslesen‘) herleitet. Die naheliegende Möglichkeit, die Metapher über die Implikationen des Harten, Hochwertigen und Nahrhaften zu erklären, nutzt er erstaunlicherweise nicht, obwohl der Wortgebrauch, wie wir noch sehen werden, durchaus dafür spricht. Auch das Bild der körnigen Konsistenz lässt sich auf den Stil übertragen, wenn man sich die Wörter als Körner

⁴¹ Zur Etymologie des Wortes ‚konkret‘ s. o., Anm. 21. Als Antonyme zu *concrecere* beziehungsweise *concrevisse* nennt Georges u. a. die Verben *extenuari* (‚verdünnen‘, ‚ausdehnen‘, ‚schwächen‘), *liquescere* (‚flüssig-, fließend werden, schmelzen‘) und *fluere* (‚fließen‘). Vgl. Georges [Anm. 21], Bd. 1, Sp. 1037.

⁴² Art. Körnig, in: Johann Christoph Adelung: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen, Bd. 2, Leipzig 1796, Sp. 1725.

vorstellt, die nicht in einer wässrigen Flüssigkeit schwimmen, sondern ein stabiles Aggregat oder, in die Zeit projiziert, eine dichte Abfolge sich stauender und entladender Bewegungsimpulse bilden.⁴³

Wer Adelungs Wörterbuch dazu nutzen möchte, die Metapher des Körnigen auf eigene Faust zu deuten, findet unter den Lemmata „Korn“ und „Kern“ eine Fülle von Anregungen. Um nur einige herauszugreifen: Unter dem ‚Korn‘ des Goldes kann nicht nur die Form verstanden werden, in der das Gold aufgefunden wird, sondern auch „die innere Güte der Münzen“.⁴⁴ So bezieht sich der Ausdruck „von gutem Schrot und Korn“ auf das Gewicht und den Goldbeziehungswise Silbergehalt der Münze.⁴⁵ Neben der Metallurgie und Numismatik verbindet sich mit den Wörtern ‚Korn‘ und ‚Kern‘ aber bekanntlich noch ein zweites großes Bedeutungsfeld, das unter dem Lemma „Körnig“ ebenfalls nicht expliziert wird: „Auch die kleinen Samenkörper des Gewächsreiches können Körner genannt werden“,⁴⁶ und ‚Korn‘ ist auch ein Synonym „für Getreide überhaupt“.⁴⁷ Nimmt man die von Adelung genannten Synonyme ‚kernhaft‘ und ‚kernig‘ hinzu, so erweitert sich das Spektrum der Samen noch um die Kerne aller Arten von Früchten, die aufgrund ihres Nährwerts ebenso wie ihrer Funktion für die Fortpflanzung als kraftvoll betrachtet werden können. Figürlich steht ‚Kern‘, wie Adelung unter dem entsprechenden Lemma betont, für „das Beste, Kräftigste eines Dinges“.⁴⁸ So führt das „beste, feinste und weißeste Mehl den Nahmen des Kernes oder des Kernmehles“.⁴⁹ Auch „das beste geschiedene Erz im Bergbaue“ und die „beste ausgesuchte Waare unter mehrern“ wird als ‚Kern‘ bezeichnet⁵⁰ – womit wir uns der Bedeutung des Auserlesenen wieder annähern.

Zu dem von Adelung bevorzugten Stil-Begriff der ‚Präcision‘ verhält sich der Begriff des ‚körnigen Stils‘ also gewissermaßen komplementär: Er bezeichnet die positive Qualität der Wörter und Gedanken, die nicht der Kürzung zum Opfer fallen sollen, sondern den inneren Gehalt der Rede ausmachen und dafür sorgen, dass die Kürze tatsächlich eine kraftvolle ist.

Wörter, die besonders dazu geeignet sind, dem Stil eine solche ‚körnige‘ Qualität zu verleihen, bezeichnet Johann Jacob Breitinger in seiner „Critischen Dichtkunst“ als ‚Machtwörter‘. Dass dabei nicht an die politische Macht des Fürsten zu denken ist, wurde bereits erwähnt. Als ‚Machtwörter‘ definiert

⁴³ Vgl. Schneider [Anm. 10], S. 83–84. Schneider spricht in Bezug auf Klopstocks Komposita auch von der „zusammengeballte[n] Wortmasse“, ebd., S. 52.

⁴⁴ Adelung [Anm. 42], Sp. 1722.

⁴⁵ Ebd., S. 1722–1723.

⁴⁶ Ebd., S. 1722.

⁴⁷ Ebd., S. 1723.

⁴⁸ Art. Kern, in: Adelung [Anm. 42], Sp. 1554.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Ebd.

Breitinger „eben solche, die einen weitläufigen und in allen Stücken genau ausgemachten Begriff bezeichnen, welche hiemit viel gedencken lassen, und ein Ding mit besonderm Nachdruck zu verstehen geben“.⁵¹ Machtwörter bilden gewissermaßen das Gegenstück zu Adelungs ‚Weitschweifigkeit‘: Während der weitschweifige Stil mit vielen Worten wenig ausdrückt, gibt das Machtwort für sich allein viel zu denken. ‚Weitläufig‘ sind hier also nicht die Wörter und Sätze, die aufzuwenden sind, um einen am Ende vielleicht nur vage und unklar gefassten Gedanken darzustellen, ‚weitläufig‘ ist vielmehr der „genau ausgemachte[]“ Begriff, zu dessen Bezeichnung ein einziges Machtwort ausreicht. Breitinger verdeutlicht dieses Konzept durch eine Analogie, die im Rekurs auf die alltägliche Erfahrung sinnfällig macht, was hier unter ‚Nachdruck‘ zu verstehen ist. Sie zeigt zugleich, dass die Theorie des Machtworts implizit auch eine Theorie der Kürze ist:

Man kan freylich einen spitzigen Nagel mit vielen mühsam wiederholten 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 Nachdencken; hingegen muß eine Rede, die aus lauter Erklärungen und Umschreibungen zusammengesetzt ist, nothwendig matt und kraftloß werden.⁵²

Die Macht der Wörter wird hier mit der Effizienz körperlicher Arbeit verglichen. Der Leser, so scheint Breitinger anzunehmen, kann sich die Wirkung eines Machtworts konkret vorstellen, wenn er daran denkt, wie es sich anfühlt, einen Nagel in die Wand zu schlagen.⁵³ In eine ähnlich materielle Richtung weist der folgende, sich im Text unmittelbar anschließende Vergleich, der auf denselben Bildbereich rekurriert wie die Metapher des körnigen Stils:

Derowegen wäre es eben so lächerlich, wenn man den Reichthum der deutschen Sprache nur nach der Anzahl der Wörter, und nicht vielmehr nach der Kraft der Bedeutungen schätzen wollte, als wenn man den Reichthum an Barschaft nicht nach dem innerlichen Werth des Metalls und nach dem Gewichte der Stücke, sondern bloß nach ihrer Zahl ausrechnen wollte. So unanständig und bettelhaft es lassen würde, wenn einer ein Geschenke von etlichen güldenen Carln im Werth, an einen Gönner zur Bezeugung seiner Unterthänigkeit schicken wollte, so er solches an lauter kleiner Scheidemünze, wiewohl in seinem vollen Werthe, ausmachen würde, eben so bettlerisch ist es, wenn eine Sprache die Leser mit einem matten und weitläufigen Geschwätze bezahlen muß, weil sie an solchen Wörtern Mangel leidet, welche an dem Nachdrucke ihrer Bedeutungen weit-

⁵¹ Breitinger [Anm. 33], S. 50.

⁵² Ebd., S. 58.

⁵³ Vgl. zu dieser Textstelle aus Breitingers „*Critischer Dichtkunst*“ auch den Beitrag von Cornelia Zumbusch in diesem Band, S. 203–204.

schweifigen Erklärungen und Umschreibungen gleichkommen und eben so viel gelten. Diese Vorstellung sollte schon vermögend seyn, die deutschen Redner und Poeten aufzumuntern, daß sie sich angelegen seyn liessen, den Reichthum unserer Sprache mit einem ernstlichern Fleisse zu erhalten und zu vermehren.⁵⁴

Mit der Gegenüberstellung von „gülden Carln“ und „kleiner Scheidemünze“ spielt Breitinger auf ebenjenes ‚Korn‘ an, das den Edelmetallgehalt der Münzen angibt. Scheidemünzen sind Münzen, deren Metallwert – in Breitingers Formulierung der ‚innerliche Wert‘ – unter dem aufgeprägten Nennwert liegt.⁵⁵ Im 18. Jahrhundert verstand man darunter insbesondere ‚kleine‘ Münzen, die das Bezahlen oder Herausgeben geringer Beträge ermöglichten, sodass Käufer und Verkäufer voneinander ‚scheiden‘ konnten.⁵⁶ Im Gegensatz zu den Scheidemünzen ist das Machtwort in Breitingers Verständnis also ‚körnig‘ in dem Sinne, dass es nicht nur der Prägung, sondern auch dem Material nach wertvoll ist, d. h. aufgrund seiner semantischen Prägnanz an die Stelle weitschweifiger Erörterungen treten kann. In soziologischer Hinsicht invertiert Breitingers Gleichnis die von Lipsius getroffene Zuordnung von subalternem Wortreichtum und obrigkeitlicher Kürze: Die Person, die ihrem „Gönner“ hier mit einem Geldgeschenk ihre Untertänigkeit bezeugt, legt Wert darauf, nicht „bettelhaft“ zu erscheinen, deshalb kommt sie nicht mit einem Haufen Kleingeld an, sondern stellt ihren Reichtum aus, indem sie mit Goldmünzen, dem pekuniären Äquivalent der Machtworte zahlt. Breitingers ‚Untertan‘ ist kein kriechender Bittsteller, sondern ein selbstbewusster, ebenso gutbetuchter wie sprachmächtiger Bürgersmann, der sich seinen Reichtum, so darf man annehmen, mit der Kraft seiner Hände erarbeitet hat – jedenfalls weiß er, wie man einen Nagel so in die Wand schlägt, dass er hält.

Diesen bürgerlichen Wertvorstellungen entspricht Breitingers Auffassung, dass der Reichtum der Sprache „mit einem ernstlichern Fleiße zu erhalten und zu vermehren“ sei. Vordergründig hat Breitinger hier den Fleiß der Gelehrten und Dichter im Auge. Letztlich sieht er den Wortreichtum einer Sprache jedoch als eine Folge handwerklicher und kommerzieller Betriebsamkeit:

Anbelangend den Reichthum und die Menge an Wörtern, wodurch gantz verschiedene Dinge und Begriffe absonderlich bezeichnet werden, so muß ich hier nicht vorbegehen zu sagen, daß ich vornehmlich diejenigen Sprachen für die reichsten und vollkommensten halte, die das Glück gehabt, daß sie von berühmten Völkern angebauet worden, bey denen die mechanischen Künste,

⁵⁴ Breitinger [Anm. 33], S. 58–59.

⁵⁵ Vgl. Art. Scheidemünze, in: Wikipedia, https://de.wikipedia.org/wiki/Scheidemünze#cite_ref-2 (zuletzt 05.01.2023).

⁵⁶ Vgl. Art. Die Scheidemünze, in: Johann Christoph Adelung: Grammatisch-kritisches Wörterbuch, 2., verm. u. verb. Aufl., Bd. 3, Leipzig 1798, Sp. 1396. Vgl. auch Art. Müntze (kleine) oder Scheide-Müntze, in: Johann Heinrich Zedler: Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste, Bd. 22, Leipzig, Halle 1739, Sp. 504.

Handwercke, Manufacturen, Commerciën, und andere Friedens-Künste bey Zeiten im Flor gestanden waren, welche also Gelegenheit gehabt haben, sich eben so wohl durch ihren Verstand, als die Leibeskräfte in Ansehen zu setzen. Die Sprache eines solchen Volcks muß nothwendig an eigenen Stamm- und Wurtzel-Wörtern vor andern reich werden, und den Stof zu unzählbaren Ableitungen an die Hand geben.⁵⁷

III. Arbeit an der deutschen Sprache: Leibniz und Herder

Der Reichtum an Wörtern spiegelt in Breitingers Sicht den Reichtum an Dingen und Fertigkeiten wider, den eine Gesellschaft erworben hat und kultiviert. Dieselbe Auffassung hatte vierzig Jahre zuvor bereits Leibniz in seinen „Unvorgreifliche[n] Gedanken, betreffend die Ausübung und Verbesserung der deutschen Sprache“ vertreten.⁵⁸ Ähnlich wie später Breitinger forderte Leibniz in diesem Aufsatz eine gezielte Verbesserung der deutschen Sprache, zu der besonders die „*Musterung und Untersuchung aller deutschen Worte*“ sowie ihre Erfassung in Wörterbüchern gehören sollte.⁵⁹ Leibniz erläutert auch die historischen Hintergründe dieses Anliegens: Während des Dreißigjährigen Krieges sei Deutschland „von fremden und einheimischen Kriegsvölkern wie mit einer Wasserflut überschwemmt“ worden; dabei sei „nicht weniger unsere Sprache als unser Gut in die Rappuse gegangen“. ⁶⁰ Nach dem Westfälischen und Pyrenäischen Frieden sei das Französische zur Regierungs-, Verwaltungs- und Modersprache geworden, was den Verfall der deutschen Sprache weiter befördert habe, während die Gelehrten „fast allein mit dem Latein beschäftigt gewesen, und die Muttersprache dem gemeinen Lauf überlassen“ hätten.⁶¹ Infolgedessen fehle es dem Deutschen insbesondere an einem Vokabular für alles, was man „weder sehen noch fühlen, sondern allein durch Betrachtung erreichen“ könne, d. h. an Bezeichnungen für Gemütsbewegungen, Tugenden und Laster, an moralischen, logischen und metaphysischen Begriffen, an Begriffen des Rechts und der Regierungskunst.⁶² Umgekehrt sei die deutsche Sprache jedoch reich an Konkreta:

Ich finde, daß die Deutschen ihre Sprache bereits hoch gebracht in allem dem, so mit den fünf Sinnen zu begreifen ist und auch dem gemeinen Mann vor-

⁵⁷ Breitinger [Anm. 33], S. 45–46.

⁵⁸ Die älteste Handschrift der Abhandlung stammt von 1697, sie erschien erstmals postum zusammen mit anderen sprachwissenschaftlichen Arbeiten von Leibniz in den von Johann Georg von Eccard herausgegebenen „*Collectanea etymologica*“, Hannover 1717. Im Folgenden zitiere ich nach der Reclam-Ausgabe: Gottfried Wilhelm Leibniz: *Unvorgreifliche Gedanken, betreffend die Ausübung und Verbesserung der deutschen Sprache. Zwei Aufsätze*, hg. v. Uwe Pörksen, Jürgen Schiewe, Stuttgart 1983.

⁵⁹ Ebd., S. 17, S. 33–35.

⁶⁰ Ebd. S. 14.

⁶¹ Ebd., S. 14–15, S. 8.

⁶² Ebd., S. 8.

kommt; absonderlich in leiblichen Dingen, auch in Kunst- und Handwerks-sachen [...]. Und ich halte dafür, daß es keine Sprache in der Welt gibt, die zum Exempel von Erz- und Bergwerken reicher und nachdrücklicher rede als die deutsche. Dergleichen kann man von allen andern gemeinen Lebens-Arten und Professionen sagen, als von Jagd- und Waidwerk, von der Schifffahrt und dergleichen; denn alle die Europäer, so auf dem großen Weltmeer fahren, haben die Namen der Winde und viele andere Seeworte von den Deutschen, nämlich von den Sachsen, Normannen, Osterlingen und Niederländern entlehnet.⁶³

Die Arbeit an der deutschen Sprache müsse deshalb nicht zuletzt darin bestehen, die „Kunstworte“⁶⁴ der Naturwissenschaften, der Handwerksbetriebe und Manufakturen, der Weber, Baumeister, Händler, Seefahrer und Bergleute zu sammeln und verfügbar zu machen.⁶⁵

Anhand von Leibniz' Überlegungen zur Kultivierung des Deutschen lässt sich nachvollziehen, wie die Bemühungen um die deutsche Sprache im 18. Jahrhundert mit der Herausbildung eines bürgerlichen Selbstbewusstseins zusammenhängen und warum das Konzept eines ‚körnigen‘ Stils dabei eine besondere Rolle spielte. Nach Leibniz' Urteil lag das Potenzial der deutschen Sprache um 1700 in ihrer Konkretion, und die Vielfalt an differenzierten Bezeichnungen für konkrete Gegenstände barg das Versprechen eines kraftvollen und lebendigen Stils, der sich nicht in Umschreibungen verlieren, sondern die Dinge präzise beim Namen nennen sollte:

Reichtum ist das erste und nötigste bei einer Sprache und besteht darin, daß kein Mangel, sondern vielmehr ein Überfluß erscheine an bequemen und nachdrücklichen Worten, so zu allen Vorfälligkeiten dienlich, damit man alles kräftig und eigentlich vorstellen und gleichsam mit lebenden Farben abmalen könne. [...] Es kann zwar endlich eine jede Sprache, sie sei so arm, als sie wolle, *alles* geben [...]. Allein, obschon alles endlich durch Umschweife und Beschreibung bedeutet werden *kann*, so verliert sich doch bei solcher Weitschweifigkeit alle Lust, aller Nachdruck [...].⁶⁶

Leibniz spricht in seiner Abhandlung nicht wörtlich vom ‚körnigen Stil‘, benennt aber das Stilideal der nachdrücklichen Kürze und führt dieselbe Voraussetzung für seine Verwirklichung an, die später auch Breitinger betonen wird: eine Fülle an spezifischen, präzise bestimmten Wörtern, die es ermöglichen soll, Dinge konzise zu bezeichnen statt langwierig zu umschreiben. Auch die Bildfelder und Assoziationsräume, aus denen sich die Theorie des körnigen Stils im 18. Jahrhundert speist, sind bei Leibniz bereits versammelt, nehmen in seiner Abhandlung aber zum Teil noch andere argumentative Funktionen ein, so die Analogie von Wörtern und Münzen (Leibniz spricht von Wörtern

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Ebd., S. 20.

⁶⁵ Ebd., S. 25–26.

⁶⁶ Ebd., S. 27.

als ‚Rechenpfennigen‘, die als Platzhalter für bereits Durchdachtes den Fortgang des Denkens beschleunigen sollen) und das Bildfeld der Fruchtbarkeit (den „*Grund und Boden*“ einer Sprache bilden nach Leibniz die Worte, aus denen „die Redensarten gleichsam als Früchte hervordachsen“⁶⁷). Wie später Adelung, der damit einen Topos aus der Polemik gegen Gottsched aufgreift, assoziiert auch Leibniz den kraftlosen, treffende Ausdrücke durch Paraphrasen ersetzenden Stil mit der Substanzlosigkeit einer Wassersuppe.⁶⁸

Die Bemühungen um eine volkssprachliche Alternative zur abstrakten lateinischen Gelehrtensprache und zu den französisch geprägten höfischen Umgangsformen verschmelzen bereits hier mit der sich herausbildenden Idee einer deutschen nationalen Identität, die im Rekurs auf einen früheren, der ‚Überfremdung‘ und ‚Verwässerung‘ des Wortschatzes vorausgehenden Zustand der Sprache wiedererlangt und gepflegt werden soll. Von der Musterung der deutschen Worte, zu denen Leibniz neben den fachsprachlichen auch dialektale und obsoletere Ausdrücke sowie Wörter aus älteren Varietäten des Deutschen zählt, verspricht er sich zum einen etymologische Kenntnisse und ein vertieftes Verständnis der Wortbedeutungen, zum anderen eine Bereicherung der Gegenwartssprache.⁶⁹ Vorläufer und Modelle dieser noch zu leistenden Arbeit an der deutschen Sprache sieht Leibniz in den Bemühungen der Fruchtbringenden Gesellschaft, in den sprachwissenschaftlichen Arbeiten von Gelehrten wie Justus Georg Schottelius sowie in Martin Opitz, den er dafür lobt, den deutschen Wortschatz durch die „Naturalisierung“ gebräuchlicher Fremdworte bereichert zu haben.⁷⁰ Wie vor ihm Breitinger hat auch Herder in seinen Fragmenten „Über die Neuere deutsche Literatur“ Leibniz’ Überlegungen aufgegriffen und in den sprachkritischen Diskurs seiner Zeit integriert. Leibniz’ These, dass die deutsche Sprache „eine *Waid- und Bergwerkssprache*“ sei, scheint ihm nur noch bedingt zuzutreffen; die Sprache der Gegenwart sei eher durch das Bemühen um „Hausgerät“, durch „Kunstwörter“, „bürgerliche Ausdrücke“ und „Redensarten des Umgangs“ geprägt.⁷¹ In der Auseinandersetzung mit Leibniz und den „Literaturbriefen“ Lessings und Mendelssohns entwickelt Herder das ‚Körnige‘ zu einem Schlüsselkonzept, das die Sprache Luthers, Opitz’ und Lohensteins mit den Neuerungen Klopstocks, der ‚Schweizer‘ und anderer Dichter der Gegenwart verbindet und – hier schreibt Herder die Polemik gegen Gottsched

⁶⁷ Ebd., S. 17. Auf die Konstellation dieser Metaphern bei Leibniz weist bereits Küntzel im Zusammenhang mit dem Körnigen hin, vgl. Küntzel [Anm. 11], S. 161.

⁶⁸ „Ich erinnere mich, gehört zu haben, daß, wie in Frankreich auch dergleichen Reindünkler aufgekommen – welche in der Tat [...] die Sprache nicht wenig ärmer gemacht –, da soll die gelehrte Jungfrau von Gournay, des berühmten Montaigne Pflgetochter, gesagt haben: was diese Leute schrieben, wäre eine Suppe von klarem Wasser (un bouillon d’eau claire), nämlich ohne Unreinigkeit und ohne Kraft.“ Leibniz [Anm 58], S. 11.

⁶⁹ Ebd., S. 17–18, S. 25–26.

⁷⁰ Ebd., S. 21, S. 39.

⁷¹ Herder [Anm. 2], S. 195.

fort – von der ‚wässrigen‘ Schreibart der ‚französisierenden Witzlinge‘, ‚Wochenschriftsteller‘ und ‚gelehrten Weisen im akademischen Paragraphenstil‘ abgrenzt:

Betrachtet man es näher, und hat wahres Gefühl von der innern Stärke einer Sprache: und vermag die wichtigen Vorteile der schwäbischen Sänger, und die körnichte Sprache deutscher Schriftsteller voriger Zeiten; oder auch nur den Vater Opitz in seiner Prose und Poesie zu schmecken: so *muß* man bei der Rückkehr zu unsrer neuern Sprache, man muß ausrufen: *das ist ganz ander Deutsch!* [...]

Die Lit.Br. führen aus Lohenstein ein Muster des prosaischen Stils an: wir könnten aus vielen Schriftstellern der vorigen Jahrhunderte noch mehr Beispiele geben, daß der gute körnichte Vortrag nicht so fremde gewesen, als man meint. Die deutsche Sprache aber kroch meistens unter akademischen oder homiletischen Fesseln: sie hatte keinen Glanz, keine Reinigkeit, aber innere Stärke mangelte ihr nicht. Der ganze Schade war: man sahe sie als *keine gelehrte* Sprache an, denn dazu war allein die lateinische gekrönt: man achtete sie bloß als Sprache des gemeinen Volks und unterließ ihre Kultur. [...] Gottsched erschien, und [...] hat als ein ruhmwürdiger Goldfinder (nach der Bedeutung dieses Worts im Englischen) den Stall des *Augias* mit Herkulischer Hand durchwässert und gereinigt [...]. Und so ward sie wässericht, und wenigstens die deutsche Grammatik wieder nach lateinischem Leisten: man verachtete die alte deutsche Kernsprache.⁷²

Hatte Leibniz die Musterung ‚altdeutscher‘ Texte mit dem Ziel empfohlen, etymologische Studien zu betreiben und vergessene Worte für den gegenwärtigen Gebrauch wiederzuentdecken, so stellt Herder die ‚körnichte‘ Sprache Luthers, Opitz’ und Lohensteins hier als Inbegriff eines authentischen Deutschtums dar, das durch die Konventionen oberflächlichen gesellschaftlichen Umgangs, eine abstrakte philosophische Kunstsprache und eine ‚Sündflut französischer Wörter [...] gemißhandelt‘ worden sei.⁷³

IV. Reichtum an Waren und Wörtern: Das Körnige bei Krünitz

Der körnige Stil, so wie Adelung ihn definiert und wie er nach Leibniz im reichen Vokabular der Bergleute, Jäger, Handwerker und Händler angelegt ist, erinnert in gewisser Hinsicht an die Kunst der Beschreibung, die Svetlana Alpers in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts realisiert sieht: Die

⁷² Ebd., S. 381–384.

⁷³ Ebd., S. 384. Zum Ort dieses Abschnitts in der vielschichtigen Argumentation von Herders ‚Fragmenten‘, die das Eigentümliche der deutschen Sprache und Literatur in der Frühen Neuzeit nicht mit einem vermeintlichen Urgermanentum gleichsetzen, sondern vielmehr als Ergebnis einer europäischen Kulturgeschichte ausweisen, vgl. Manfred Koch: Weimaraner Weltbewohner. Zur Genese von Goethes Begriff ‚Weltliteratur‘, Tübingen 2002, S. 97–107, bes. S. 102–104. Analog zur nationalliterarischen Aufladung des Körnichten bei Herder weist Schneider darauf hin, dass das Stilideal der Kürze bei Klopstock zusehends eine kulturpatriotische Färbung annahm, vgl. Schneider [Anm. 10], S. 84–86.

holländischen Stillleben und Genreszenen stellen auf knappem Raum und in lebhaften Farben einen überbordenden Reichtum an Dingen und Nahrungsmitteln ebenso wie an Wissen und handwerklichem Können zur Schau, und das Medium der Darstellung scheint sich den dargestellten Gegenständen lückenlos anzuschmiegen.⁷⁴ Sprachliche Äquivalente zu dieser ebenso präzisen wie plastischen Darstellungsweise finden sich im 18. Jahrhundert etwa in den naturhistorischen Beschreibungen von Pflanzen und Mineralien, aber auch in enzyklopädischen Werken und Warenkatalogen. Als Beispiel möge der Artikel „Birnbäum“ aus Johann Georg Krünitz’ „Oeconomischer Encyclopädie“ dienen, deren fünfter Band mit den Lemmata „Bier“ bis „Blumly-Leinwand“ zuerst 1775 erschienen ist. Der Artikel „Birnbäum“ enthält nicht nur genaue Angaben über die äußere Form des Birnbäum, seine Blätter und seine Früchte, über sein Holz und dessen Verwendung, über die Unterschiede zwischen wilden Birnen und Gartenbirnen, über die Farbe, den Geschmack und die Konsistenz sowie die Zucht und Zubereitung von Birnen, sondern auch Unterartikel über das Aussehen, die Textur und das Aroma von 107 Birnensorten, von denen etliche mehr als einen Namen tragen. Dabei wird eine Fülle spezialisierter Vokabeln gebraucht und in ihrer Bedeutung präzise bestimmt. Je nach dem Saftgehalt und der spezifischen Körnigkeit ihres Fruchtfleischs, den „Steinchen“ oder dem „Grain“, werden Birnen z. B. als „steinigt, schmelzend, trocken, vest, zart, stockigt, zerfließend, mehlicht, gelster“, d. h. „brüchig“, oder „Moll“ bezeichnet.⁷⁵ Die Beschreibung einer Birnensorte, die im Deutschen „Englische Königin“ genannt wird, lautet wie folgt:

36. *Double fleur et fruit, Englische Königin.* Dieser Baum hat vor allen andern Birnbäumen das Besondere, daß er zweimahl im Jahre blühet, und reife Früchte bringet. Wenn die erste Blühte, wie sonst gewöhnlich, aus ordentlichem Trageholz zum Vorschein gekommen, abgefallen und angesetzt, so kommt die andere auf der Spitze der Schößlinge, die im Frühjahr getrieben, auf eben den Zweigen, (aber nicht auf Trageholz) zum Vorschein, und setzet an. Die erste Frucht hat die Form einer proportionirlichen Birn, wird zu Anfange des Sept. reif, dauert aber nicht lange, und ist von recht gutem, derben, körnichten und milden Fleisch, reichlichen Saft, und delicaten Geschmack. Die andere Frucht folgt im October, ist ziemlich groß, von etwas länglicher bauchigter Form, wie eine Gurke; nach dem Stiel zu wird sie etwas dünner, läuft aber nicht spitzig zu. Ihr Auge ist nicht tief, und ihr Stiel mittelmäßig lang; jedoch fallen die Früchte an dem nehmlichen Baum theils kürzer, theils länger, aus. Wenn sie reif geworden,

⁷⁴ Vgl. Svetlana Alpers: Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, aus dem Engl. übers. v. Hans Udo Davitt, 2. Aufl., Köln 1998, hier bes. S. 84, S. 100, S. 201–212.

⁷⁵ Art. Birnbäum, in: Johann Georg Krünitz: Oeconomische Encyclopädie, oder allgemeines System der Staats- Stadt- Haus- u. Landwirthschaft, in alphabetischer Ordnung, Bd. 5, Berlin 1775, S. 392–494, hier: S. 404–405.

hat sie eine glatte citronengelbe Schale, welche blaßzimetfarbig getüpfelt, und auch wohl hier und da gefleckt ist.⁷⁶

Komposita wie „blaßzimetfarbig“ gehören, wie Schneider mit Blick auf Klopstock gezeigt hat, zu den typischen Erscheinungsformen des körnigten Stils.⁷⁷ Die Verdichtung und Verkürzung, die durch das Zusammenziehen dreier Wörter zu einem einzigen Adjektiv erreicht wird, bringt zugleich einen Neologismus hervor und trägt auf diese Weise zur Anreicherung des Wortschatzes bei.

Die Mannigfaltigkeit und Bestimmtheit der Namen und Wörter, die eine knappe Beschreibung der einzelnen Birnensorten erlauben, steht in Krünitz' Artikel in unmittelbarer Beziehung zur Vielfalt der Früchte in den Gärten und zum hauswirtschaftlichen Wissen, das benötigt wird, um sie anzubauen, zu konservieren und dem Konsum zuzuführen.⁷⁸ Der Reichtum an Worten und Dingen, den die Enzyklopädien und Wörterbücher des 18. Jahrhunderts versammeln und der die Welt der Warenproduktion und des Handels widerspiegelt, bildet die positive Kehrseite jener bürgerlichen Askese, die Adorno in den von Benjamin zusammengestellten Briefen diagnostiziert. Bürgerlicher Reichtum und Notdurft, Sparsamkeit und sinnliche Fülle konzentrieren sich im körnigen Stil des 18. Jahrhunderts wie in einem Vexierbild.

⁷⁶ Ebd., S. 431–432.

⁷⁷ Vgl. Schneider [Anm. 10], S. 52–53, S. 64.

⁷⁸ Dass die Kultivierung der Sprache dem Verfasser des Artikels ein eigenes Anliegen ist, zeigt seine Anmerkung, es sei von Vorteil, die „fremden Nahmen“ der vor allem aus Frankreich, teilweise aber auch aus England und Holland importierten Birnensorten im Deutschen unverändert beizubehalten, um Unklarheiten und Verwechslungen zu vermeiden, vgl. Krünitz [Anm. 75], S. 416.

,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 eindruckliche 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-Mattenklotz: 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 Lebendigkeitstospos 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 ‚wildem‘ 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.

DER TON DER SCHREIBART.

Zum Tonbegriff in der Gattungstheorie des 18. Jahrhunderts

Elisa Ronzheimer, Bielefeld

Abstract:

Der Beitrag untersucht den Gebrauch des Tonbegriffs im ästhetischen und poetologischen Diskurs des mittleren und späten 18. Jahrhunderts. Ausgangspunkt dafür ist eine Verhältnisbestimmung der Termini Schreibart, Stil und Ton, aus der die gattungspoetologische Bedeutung des Tons hervorgeht. Entgegen dem seit der romantischen Ästhetik dominanten Verständnis verbindet die Dichtungstheorie des 18. Jahrhunderts (Friedrich Gottlieb Klopstock, Johann Joachim Eschenburg, Johann Jakob Engel, Johann Christoph Adelung) mit dem Begriff nicht nur die klangliche Dimension von Literatur, sondern auch eine affektive Grundierung von Gattungsformen und ein Konzept für die Beschreibung von gattungshybriden Texten.

This article examines the use of the concept of tone in the aesthetic and poetological discourse in the middle and late eighteenth century, starting from a determination of the relationship between the terms “Schreibart”, “style” and “tone” that highlights the genre-poetological significance of the notion “tone”. Contrary to the dominant understanding since the aesthetics of Romanticism, eighteenth-century poetic theory (Friedrich Gottlieb Klopstock, Johann Joachim Eschenburg, Johann Jakob Engel, Johann Christoph Adelung) associates the term not only with the sonic dimension of literature, but also with an affective grounding of genre forms and a model for the description of genre hybridity.

Die Begriffe *Schreibart*, *Stil* und *Ton* werden im ästhetischen und poetologischen Diskurs des mittleren und späten 18. Jahrhunderts häufig synonym verwendet. Beispielhaft für ihre semantische Engführung ist der Eintrag zum Ton in den Redenden Künsten aus Johann Georg Sulzers „Allgemeiner Theorie der Schönen Künste“.¹ Darin bemerkt Sulzer, dass sich die Erzeugung des Tons in der Rede nicht lehren lasse, da überhaupt schwer zu bestimmen sei, woher dieser rühre:

Wir können, ohne uns in große Weitläufigkeiten einzulassen, diese Materie hier nicht näher ausführen, wünschen aber, daß jemand sich die Mühe geben möchte, sie in einem eigenen Werk abzuhandeln, da sie in der That höchst wichtig ist. Man wird finden, daß der Ton hauptsächlich durch die Wortfügung, durch den Gebrauch der Verbindungs- und Ausrufungswörter, durch die Wahl der Figuren, Bilder und des Ausdrucks, und durch den Numerus bestimmt wird. Jeder

¹ Neben diesem Artikel ist der Begriff Gegenstand zweier Einträge zum Ton in der Musik und in der Malerei, vgl. Johann Georg Sulzer: Ton. (Musik.), in: Ders.: Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt, 2. verm. Aufl., Bd. 4, Leipzig 1794 (Nachdruck Hildesheim 1967), S. 533–537; Johann Georg Sulzer: Ton. (Mahlercy.), ebd., S. 540–542.

dieser Punkte wird von verschiedenen Gemüthslagen, auch ganz verschieden behandelt. Eine unruhige Gemüthslage beobachtet z. B. eine ganz andre Wortfügung, als eine ruhige; braucht ungleich weniger Verbindungswörter, als diese; und so in den andern Punkten. Die Feyerlichkeit des epischen Tones wird oft bloß durch den Gebrauch gewisser Verbindungswörter erreicht, deren Bedeutung sich kaum anders, als durch ein etwas dunkles Gefühl bestimmen läßt. Mancher Homerische Hexameter erhält durch dergleichen Wörter, als *ἀνταρ*, *ἄταρ*, und mancher Klopstockische durch die Wörter, Also, Und, Aber, Itzo, eine Feyerlichkeit des Tones, die ohne diese Wörter nicht zu erreichen wäre.²

Die semantischen Schnittstellen zwischen den Begriffen Stil und Ton lassen sich dieser Passage aus der „Allgemeinen Theorie“ ebenso ablesen wie die Scheidepunkte, die sie voneinander trennen. Der Ton einer Rede konstituiere sich, so Sulzer, durch seine spezifische sprachliche Form, die etwa durch die Wortfügung, bestimmte rhetorische Figuren oder den Rhythmus geprägt werde. Er speise sich aus der jeweiligen „Gemüthslage“ des Verfassers, wobei die Töne verschiedener Autoren – hier Klopstock und Homer – anhand ihres eigentümlichen Wortgebrauchs individuell unterschieden werden könnten. Insofern deckt sich der Gebrauch des Wortes Ton an dieser Stelle mit dem, was Sulzer in seinem Artikel „Schreibart; Styl“ als Stil definiert, d. h. mit dem sprachlichen Abdruck des Charakters einer schreibenden Person:

Das besondere Gepräge, das dem Werk von dem Charakter und der, allenfalls vorübergehenden Gemüthsfassung des Künstlers eingedrückt worden, scheint das zu seyn, was man zur Schreibart, oder zum Styl rechnet.³

Der „Gemüthsfassung des Künstlers“ kommt im Artikel zum Ton insgesamt eine wesentliche Bedeutung zu, denn Sulzer sieht in der Mitteilung und sinnlichen Erfahrbarmachung der „Gemüthslage“ eines Autors dessen wesentliche Funktion. Die im Ton vermittelte sinnliche Empfindung einer auktorialen Affektlage entspringe zwar der mündlichen Rede – zu Beginn seines Artikels definiert Sulzer den Ton als „Klang der Stimme“⁴ –, entfalte sich aber in gleichem Maße im schriftlichen Text:

Wenn man von einem Menschen sagt, er habe in einem hohen Ton gesprochen, so versteht man dieses nicht nur von einer lauten festen Stimme, sondern auch von dem Dreisten oder Kühnen, das in Gedanken und in der Wahl der Worte liegt; und ein pöbelhafter Ton ist nicht bloß eine schlechte pöbelhafte Aussprache, sondern alles in der Rede, was uns anschauend die Vorstellung des Niedrigen und Pöbelhaften erweckt. Daher bemerken wir die Art des Tons auch in Reden, die wir bloß lesen, ohne sie zu hören.

² Johann Georg Sulzer: Ton. (Redende Künste.), in: Ders. [Anm. 1], S. 537–540, hier: S. 540.

³ Johann Georg Sulzer: Schreibart; Styl. (Schöne Künste.), in: Ders. [Anm. 1], S. 328–343, hier: S. 329.

⁴ Sulzer [Anm. 2], S. 537.

Zum Ton gehört demnach alles, was wir recht sinnlich von dem Charakter der Rede empfinden; und hieraus läßt sich die Wichtigkeit des Tones erkennen, der vielleicht mehr würkt, als die klareren Vorstellungen selbst.⁵

Unterscheiden lassen sich Stil und Ton in Sulzers Sprachgebrauch hinsichtlich der affektiven Dimension der Sprachform, die für seinen Stilbegriff lediglich von sekundärer Bedeutung ist. Im Zusammenhang mit der Vermittlung der Gemütsverfassung, die der Ton leistet, steht im eingangs zitierten Abschnitt eine weitere Konnotation des Begriffs, die ihn vom Stil, insbesondere im Sinne eines charakteristischen Individualstils, unterscheidet. Denn die sich im Ton mitteilende „Gemütslage“ wird dort rückgebunden an eine bestimmte Gattung: an die „Feyerlichkeit des epischen Tons“, dessen gattungsspezifischer Sprachgebrauch „sich kaum anders, als durch ein etwas dunkles Gefühl bestimmen läßt“. ⁶ Der Ton der Schreibart mit der von ihm transportierten Affektlage wird in Sulzers Artikel mithin verständlich als ein sprachlicher Gattungsmarker.

Während sich Stil und Ton, zumindest zeitweilig, in ihrer Bezeichnung des individuell charakteristischen Sprachgebrauchs eines Autors berühren, zeigt sich hier eine spezifische Verwendung des Tonbegriffs, die ihn vom Stil absetzt. Der Stilbegriff steht in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zunehmend für eine Individualisierung von Schreibarten, der Tonbegriff hingegen wird eingesetzt, um eine gattungspoetologische Konventionalisierung von Schreibweisen zu beschreiben, die auf die Auflösung der traditionellen Regelpoetik reagiert und eine flexible Umstrukturierung des Gattungssystems unter Berücksichtigung hybrider literarischer Genres ermöglicht. ⁷ Dieser gattungspoetologische Einsatz des Begriffs steht im Folgenden im Fokus und wird, im Anschluss an einen Aufriss des semantischen Spektrums, in Schriften von Friedrich Gottlieb Klopstock, Johann Joachim Eschenburg, Johann Jakob Engel und Johann Christoph Adelung herausgearbeitet.

⁵ Ebd., S. 537.

⁶ Vgl. Sulzer [Anm. 2], S. 540.

⁷ Vgl. zur Ausdifferenzierung des modernen Stilbegriffs im 18. Jahrhundert „als personale Identität, als gesteigerte Eigenheit“, die durch den „Austritt aus der sozialen Gemeinschaft“ gewonnen werde, Aleida Assmann: „Opting in“ und „opting out“. Konformität und Individualität in den poetologischen Debatten der englischen Aufklärung, in: Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements, hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht, K. Ludvig Pfeiffer, Frankfurt/Main 1986, S. 127–143.

I. Semantische Mehrdeutigkeiten des Tonbegriffs im 18. Jahrhundert

Die im Folgenden zu entfaltende gattungspoetologische Funktion des Tons stellt freilich nur einen Aspekt seiner semantischen ‚Mehrdimensionalität‘⁸ dar. Die im 18. Jahrhundert ausgeprägte Polyvalenz des Begriffs ist in der romantischen und nachromantischen Ästhetik häufig verdeckt worden durch eine semantische Reduktion, die den Ton festlegt auf seine akustische Dimension. „Ton“ von „griechisch *tónos* beziehungsweise lat. *tonus* = Spannung, Klang, Hebung der Stimme“ sei „im weiteren Sinn Element oder Dimension der akustischen Ebene sinnlicher Wahrnehmung“, liest man im Eintrag zum Lemma ‚Ton‘ aus dem „Metzler-Lexikon Literatur“:

Der T[on] kann auf eine natürliche oder artifizielle Quelle zurückgehen und prägt jede Form von Musik und Lit[eratur], sofern diese sich nicht wie im Figurengedicht ganz auf die Schriftlichkeit beschränkt.⁹

Neben dieser primären Bedeutung, die die akustischen Qualitäten von Musik und Sprache bezeichne, werde das Wort im übertragenen Sinne auch zur Beschreibung von nicht-auditiven Phänomenen gebraucht, etwa zur Charakterisierung von Schreib- oder Sprechweisen oder von Farbtönen in den visuellen Künsten. Der entsprechende Eintrag im „Deutschen Wörterbuch“ nimmt die akustische Dimension hingegen nicht als primäre Wortbedeutung an, sondern als sekundäre, die sich aus dem Verständnis von *tonus* als dem Ausdruck eines materiellen Spannungszustandes entwickelt habe:

als grundbedeutung ist anzunehmen: ‚das womit etwas gespannt, straff angezogen oder was selbst angespannt werden kann‘. das griech. und lat. wort wurde dann auf das gespannte seil, auf die spannung einer sehne, einer saite bezogen, schliesslich auf die klangwirkung eines instruments, die durch diese spannung erzeugt werden kann, und in diesem sinn begegnet es auch später in allen modernen europäischen sprachen; ebenso wird es überall von der anspannung der stimmbänder, vom ton der stimme beim singen und sprechen gebraucht[.]¹⁰

Dieser etymologischen Herleitung folgend wäre das heute übliche Verständnis des Begriffs – Ton als ein auditiv wahrgenommenes Klangphänomen im

⁸ Vgl. zur semantischen ‚Mehrdimensionalität‘ des Tonbegriffs im ästhetischen, philosophischen und wissenschaftlichen Diskurs des 18. Jahrhunderts Carlos Spoerhase: Pro-sodien des Wissens. Über den gelehrten „Ton“, 1794–1797 (Kant, Sulzer, Fichte), in: Begriffe, Metaphern und Imaginationen in Philosophie und Wissenschaftsgeschichte, hg. v. Lutz Danneberg, Carlos Spoerhase, Dirk Werle, Wiesbaden 2009, S. 39–80, bes. S. 64.

⁹ Dieter Burdorf, Jürgen Kühnel: Ton, in: Metzler-Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen, begründet v. Günther u. Irmgard Schweikle, hg. v. Dieter Burdorf u. a., Stuttgart, Weimar 2007, S. 772–773, hier: S. 772.

¹⁰ Art. Ton, in: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=T06100> (zuletzt 12.08.2022).

weiteren Sinne – metonymisch aus der ursprünglichen Bedeutung hervorgegangen: Das Wort, das sich zunächst auf ein in Spannung versetztes Material bezieht, bezeichnet später den Klang, der durch eine gespannte Saite erzeugt wird. Die im 18. Jahrhundert wirksame Polyvalenz des Begriffs lässt sich indes mit dieser etymologischen Herleitung nicht voll erfassen. Innerhalb des semantischen Spektrums, so soll im Folgenden gezeigt werden, verdient der gattungstheoretische Tonbegriff – in Abgrenzung von einem individualisierenden Stil – besondere Aufmerksamkeit.¹¹ Er ist eng verbunden mit drei weiteren semantischen Aspekten, die kurz skizziert seien, wobei das Augenmerk im Folgenden auf der gattungspoetologischen Bedeutung des Begriffs liegen wird. In ihr kommt schließlich auch die etymologische Herleitung aus dem „Deutschen Wörterbuch“ zum Tragen, denn der Tonbegriff benennt im poetologischen Diskurs des 18. Jahrhunderts nicht nur gattungsspezifische Schreibarten, er gibt auch eine ‚intratextuelle Spannung‘ an, die aus der Zusammensetzung verschiedener Gattungsschreibweisen hervorgeht.¹²

In ästhetischer und poetologischer Hinsicht erscheint der Ton erstens als ein akustisches Phänomen, das häufig in enger Beziehung zu seinem affektiven Vermögen steht – ein Konnex, den auch Sulzer in seinem Artikel voraussetzt. Als klangliches Medium für Gefühlsempfindungen fasst etwa Johann Gottfried Herder den Ton auf, der in seinen Schriften wohl die komplexeste ‚Tönepoetik‘ seiner Zeit entwickelt.¹³ „[D]u mußt den ganzen Ton deiner Empfindung in dem Perioden [sic], in der Lenkung und Bindung der Wörter ausdrücken“, heißt es beispielsweise in Herders Fragmenten „Über die neuere deutsche Literatur“.¹⁴

¹¹ Wertvolle Hinweise finden sich bei Gerhard Kurz: *Mittelbarkeit und Vereinigung. Zum Verhältnis von Poesie, Reflexion und Revolution bei Hölderlin*, Stuttgart 1975, S. 110–117.

¹² In diesem Sinne – Ton/*tonus* als Spannungszustand – hat Ulrich Gaier in seinen eingehenden und diskursgeschichtlich fundierten Analysen von Friedrich Hölderlins poetologischen Schriften dessen Tonbegriff in der sogenannten ‚Lehre vom Wechsel der Töne‘ rekonstruiert. Vgl. Ulrich Gaier: *Hölderlin. Eine Einführung*, Tübingen 1993, S. 259 sowie Kurz [Anm. 11], S. 113.

¹³ Vgl. Ulrike Zeuch: „Ton und Farbe, Auge und Ohr, wer kann sie commensurieren?“ Zur Stellung des Ohrs innerhalb der Sinneshierarchie bei Johann Gottfried Herder und zu ihrer Bedeutung für die Wertschätzung der Musik, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 41, 1996, H. 2, S. 233–257; Elena Polledri: Der romantische „Ton“ in Herders Übersetzungen von Petrarca's Sonetten, in: *Übersetzen bei Johann Gottfried Herder. Theorie und Praxis*, hg. v. Clémence Couturier-Heinrich, Heidelberg 2012, S. 177–195; Boris Previšić: Das Ende des ‚acoustic turn‘ in der Aufklärung? Herders ‚Ton‘, in: *German Life and Letters* 71, 2018, H. 3, S. 239–253; Tanvi Solanki: Cultural Hierarchies and Vital Tones. Herder's Making of a German „Muttersprache“, in: *German Studies Review* 41, 2018, H. 3, S. 551–565.

¹⁴ Johann Gottfried Herder: *Über die neuere deutsche Literatur. Fragmente, als Beilagen zu den Briefen, die neueste Literatur betreffend. Dritte Sammlung, 1767*, in: *Ders.: Werke in zehn Bänden*, hg. v. Martin Bollacher u. a., Bd. 1: *Frühe Schriften. 1764–1772*, hg. v. Ulrich Gaier, Frankfurt/Main 1985, S. 367–540, hier: S. 403.

Zweitens ruft der Begriff ein kommunikationstheoretisches Problemfeld auf, in dem es um die Frage geht, welcher Ton in welchem Kontext ergriffen werden muss, um auf eine bestimmte Weise Gehör zu finden. Bezugspunkt hierfür sind vielfach Konzepte der antiken Rhetorik, die in die Sprache der modernen Ästhetik übersetzt werden, wie in Klopstocks Poetik der „beseelten Töne“ und ihrer Aktualisierung der rhetorischen *actio*.¹⁵ Auch in Sulzers Eintrag werden anhand des Tons Fragen des *aptum*, der sprachlichen und situativen Angemessenheit, oder der *actio*, also des gelungenen Vortrags, verhandelt.¹⁶ Drittens entspinnt sich ausgehend vom Begriff des Tons im 18. Jahrhundert eine Diskussion über die sprachlichen Ausdrucksweisen, mittels derer sich soziale Gruppen konstituieren und voneinander abgrenzen. Exemplarisch für diese soziale Dimension des Begriffs ist die Abhandlung „Über den Umgang mit Menschen“ des Freiherrn von Knigge aus dem Jahr 1788. Die „Kunst des Umgangs mit Menschen“ bestehe, wie Knigge dort ausführt, darin, „sich ungezwungen in den Ton jeder Gesellschaft stimmen zu können, ohne weder Eigenthümlichkeit des Characters zu verlieren noch sich zu niedriger Schmeicheley herabzulassen“.¹⁷ Neben diesen verschiedenen – ästhetisch-poetologischen, kommunikationstheoretischen und sozialen – semantischen Feldern kommt der Begriff im 18. Jahrhundert auch in der Gattungstheorie zum Einsatz; diese gattungstheoretische Perspektivierung des Tons im poetologischen Diskurs der Zeit wird im Folgenden anhand von vier Autoren (Klopstock, Eschenburg, Engel und Adelung) nachvollzogen.

¹⁵ Zur ästhetischen Aktualisierung der rhetorischen *actio* als ‚Ton‘ in Klopstocks Poetologie vgl. Mark Emanuel Amtstätter: Beseelte Töne. Die Sprache des Körpers und der Dichtung in Klopstocks Eislafoden, Berlin, Boston 2005.

¹⁶ Vgl. Sulzer [Anm. 2], S. 538: „Darum ist der Ton ein höchstwichtiges Stük der vollkommenen Rede, wenn er mit dem Inhalt und der Absicht der Vorstellungen übereinkommt. Der Redner, der diesen nicht trifft, verliert seine Absicht.“ Sowie ebd., S. 538: „Eine genaue Beobachtung wird sie [die Redner] überzeugen, daß in dem bloßen Ton der Stimme sehr große Kraft liege, durch die oft mehr ausgerichtet wird, als durch das, was man sagt. [...] Der Ton der Stimme ist allein schon vermögend, jede Leidenschaft in uns rege zu machen. [...] Redner und Schauspieler können nicht sorgfältig genug seyn, dergleichen Wirkungen zu beobachten, um hernach durch fleissiges Ueben diese vielfältige Kraft in ihre Gewalt zu bekommen.“ Zum Ton als *actio* bei Sulzer vgl. auch Spoerhase [Anm. 8], S. 39–41.

¹⁷ Adolph Freiherr von Knigge: Über den Umgang mit Menschen. Ausgewählte Werke in zehn Bänden. Im Auftrag der Adolph-Freiherr-von-Knigge-Gesellschaft zu Hannover, hg. v. Wolfgang Fenner, Bd. 6: Philosophie I, Hannover 1993, S. 16. Die „Politisierung des Tons“ im philosophischen und gesellschaftlichen Diskurs der Spätaufklärung hat Gesa Frömming herausgearbeitet. Vgl. Gesa Frömming: Charakterstimmung in der „Tongesellschaft“. Politische Implikationen des Stimmungsparadigmas in der Spätaufklärung, in: Stimmungen und Vielstimmigkeit der Aufklärung, hg. v. Silvan Moosmüller, Boris Previšić, Laure Spaltenstein, Göttingen 2017, S. 257–276. Zur Doppelfunktion des Tons als „epistemischer Haltung“ und Marker der sozialen Ausdifferenzierung innerhalb der Gelehrtengemeinschaft der Spätaufklärung vgl. Spoerhase [Anm. 8].

II. „Herrschender Ton“ und „eingestreute Würze“. Tonale Gattungsmodelle

In den dichtungstheoretischen Schriften von Friedrich Gottlieb Klopstock findet sich der Tonbegriff in unterschiedlichen Bedeutungen: Da ist erstens Klopstocks Theorie der Metrik, die zwischen dem „Zeitausdruck“ und dem „Tonverhalt“ der Wortbewegung unterscheidet.¹⁸ Zweitens kommt der Ton in seinen Ausführungen zur Deklamation – zur „doppelten Tonbildung“ – in der „Deutschen Gelehrtenrepublik“ (1774) zum Tragen.¹⁹ Drittens gebraucht er den Begriff auch zur gattungstheoretischen Differenzierung, etwa in seiner Einleitung zu den „Geistlichen Liedern“ (1758), wo er zwischen „Gesängen“ und „Liedern“ im Hinblick auf ihren Ton unterscheidet: „Jede Art zu dichten hat ihren eignen Ton, der ihr angemessen ist. Ich glaube durch folgendes den Hauptton des Gesangs und des Liedes noch etwas näher zu bestimmen.“²⁰ In diesem gattungsspezifischen Sinne ist vom „Hauptton“ auch im Aufsatz „Gedanken über die Natur der Poesie“ (1759) die Rede, wo er dazu dient, „die Epopee von den übrigen Arten der höhern Poesie“ zu unterscheiden und zwischen den Gattungen Lehrgedicht und Ode zu differenzieren:

Der Hauptton eines Gedichts besteht nicht allein in der Art und dem *Grade* der Schönheiten, die einer gewissen Dichtart vorzüglich eigen sind; sondern es kömmt auch sehr darauf an, daß die gewählten Objecte von Seiten gezeigt werden, die mit dieser Art und diesem Grade von Schönheiten harmoniren. Man nehme an, daß, in einem Gedichte vom Landleben, eine schöne Gegend beschrieben werde; und dann, daß ein lyrischer Dichter, in einem Lobe der Gottheit, sich mit einer ähnlichen Beschreibung beschäftige: werden sie nicht sehr verschieden seyn müssen? Jener muß fürs erste in dem Tone des Lehrgedichts schreiben, und dann seine Objekte in einem Gesichtspunkte betrachten, die den Eindruck einer *sanften Freude* auf uns machen. Der lyrische Dichter muß so wohl dadurch, daß er dem Tone der Ode gemäß singt, als auch dadurch, daß er die schöne Gegend, als ein Werk des Allmächtigen vorstellt, uns

¹⁸ Vgl. Friedrich Gottlieb Klopstock: Fom deutschen Hexameter, in: Ders.: Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe, hg. v. Horst Gronemeyer u. a., Abteilung Werke, Bd. 9.1: Kleine Prosaschriften, hg. v. Horst Gronemeyer, Klaus Hurlbusch, Berlin, New York 2019, S. 263–330, bes. S. 277–330. Mit dem „Zeitverhalt“ beschreibt Klopstock das Tempo des Verses, der „Tonverhalt“ bedeutet ein „Steigen und Sinken“ der Wortbewegung, wobei die genaue Bedeutung des Begriffs umstritten ist. Vgl. Hans-Heinrich Hellmuth: Metrische Erfindung und metrische Theorie bei Klopstock, München 1973, S. 251.

¹⁹ Frauke Berndt hat gezeigt, in welchem Maße Klopstock das akustische Medium der Stimme hier „zu einer genuinen Angelegenheit des graphischen Mediums der Schrift macht“. Vgl. Frauke Berndt: „Mit der Stimme lesen“. F. G. Klopstocks Tonkunst, in: Stimme und Schrift. Zur Geschichte und Systematik sekundärer Oralität, hg. v. Waltraud Wiethölter, Paderborn 2008, S. 149–171, hier: S. 151.

²⁰ Friedrich Gottlieb Klopstock: Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe, Abteilung Werke, hg. v. Horst Gronemeyer u. a., Bd. 3.3: Geistliche Lieder, hg. v. Laura Bolognesi, Berlin, New York 2010, S. 6.

entzücken. Fast allen neuern Oden fehlt etwas von dem Haupttone, den die Ode haben soll.²¹

Die Unterscheidung zwischen Lehrgedicht und Ode beziehungsweise zwischen didaktischer und lyrischer Dichtung in Bezug auf ihren „Hauptton“ betrifft nicht deren Gegenstände, sondern ihre affektive Perspektivierung, was Sulzers Verständnis des Tons als gattungsspezifischer „Gemüthslage“²² vorwegnimmt. Pastorale Szenen können im Lehrgedicht und in der Ode dargestellt werden, jedoch das eine Mal als „Eindruck einer sanften Freude“, das andere Mal als Anlass zur Entzückung. Entscheidend sei, so Klopstock, dass die affektiv getönte Perspektive auf die literarische Gattung zugeschnitten sei. Charakteristisch für den zeitgenössischen Gebrauch des Tonbegriffs in gattungstheoretischen Zusammenhängen ist hier das Wort „Hauptton“. Die Rede vom „Hauptton“ oder vom „herrschenden Ton“ eines Textes impliziert, dass es darüber hinaus weitere ‚Nebentöne‘ gibt, die mit dem Hauptton in ein Verhältnis zu setzen sind.²³ Die Idee eines Tonpluralismus als Grundlage für eine flexible Strukturierung des Gattungssystems ist in Klopstocks Wortgebrauch nur implizit angelegt; ausdrücklich entwickelt wird sie in den Schriften des Literaturhistorikers Johann Joachim Eschenburg.

In seinem „Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Redekünste“, der zuerst 1783 unter dem Titel „Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften. Zur Grundlage bey Vorlesungen“ erschien,²⁴ verwendet Eschenburg – zwischen 1767 und 1820 zunächst Lektor, dann Inhaber eines Lehrstuhls für Schöne Litteratur und Philosophie am Collegium Carolinum in Braunschweig – den Tonbegriff als Kategorie zur Beschreibung gattungsspezifischer Schreibarten. Eschenburgs „Entwurf“ gliedert sich in drei Teile zur Ästhetik, Poetik und Rhetorik; der Mittelteil zur Poetik wiederum besteht aus zwei Hauptkapiteln, die jeweils die epischen und die dramatischen Dichtungsarten behandeln. Mit dieser zweiteiligen Gattungssystematik schließt Eschenburg

²¹ Friedrich Gottlieb Klopstock: Gedanken über die Natur der Poesie, in: Ders.: Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe, hg. v. Horst Gronemeyer u. a., Abteilung Werke, Bd. 9.1: Kleine Prosaschriften, hg. v. Horst Gronemeyer, Klaus Hurlebusch, Berlin, New York 2019, S. 107–112, hier: S. 109.

²² Sulzer [Anm. 2], S. 540.

²³ Zu den politischen Implikationen des „herrschenden Tons“ vgl. auch Frömmling [Anm. 17], S. 262.

²⁴ Zu den verschiedenen Fassungen und Revisionen des Entwurfs einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften, die Eschenburg unter dem Eindruck von Kants 1790 veröffentlichter „Kritik der Urteilskraft“ vorgenommen hat, vgl. Carsten Zelle: Eschenburgs Ästhetik – zur Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften, in: Johann Joachim Eschenburg und die Künste und Wissenschaften zwischen Aufklärung und Romantik. Netzwerke und Kulturen des Wissens, hg. v. Cord-Friedrich Berghahn, Till Kinzel, Heidelberg 2013, S. 31–51, bes. S. 32–41. Im Folgenden wird der Text der dritten Ausgabe von 1805 zugrunde gelegt.

an die platonische Unterscheidung zwischen *Diegese* und *Mimesis* an.²⁵ Zur epischen Dichtung, „worin der Dichter selbst redet, er mag nun erzählen oder beschreiben, oder schildern, oder lehren und bestrafen, oder sein volles Gefühl ausdrücken“,²⁶ zählt Eschenburg so unterschiedliche Genres wie das Hirtengedicht, das Epigramm, die Satire, das Lehrgedicht, die Elegie, die lyrische Poesie, das Heldengedicht und den Roman. Der dramatischen Dichtung, „worin er [der Dichter, E.R.] fremde Personen reden und handeln läßt, ohne seinen eignen Vortrag einzumischen“,²⁷ werden das poetische Gespräch, die Kantate, das Lustspiel, das Trauerspiel sowie die Oper zugeordnet. Der dritte Teil zur Rhetorik entwickelt eine „Allgemeine Theorie der prosaischen Schreibart“, wo neben dem Brief und verschiedenen Untergattungen der Geschichtsschreibung auch der Roman abermals Erwähnung findet.

Der von ihm entwickelten Gattungssystematik stellt Eschenburg zu Beginn des Poetik-Teils die Bemerkung voran, dass eine scharfe Trennung zwischen den verschiedenen Dichtungsarten in Anbetracht der zahlreichen literarischen Mischformen eigentlich nicht möglich sei:

Eine logisch strenge Eintheilung läßt sich nicht wohl von den verschiedenen Dichtungsarten machen, weil sehr oft die Grenzen derselben in einander laufen, weil auch eine von der andern die Behandlungsart entlehnt, und die Theilungsglieder folglich einander nicht völlig ausschließen.²⁸

Der Begriff des Tons kommt nun in Eschenburgs Gattungstheorie genau dort zum Einsatz, wo es darum geht, die Zusammensetzung literarischer Mischgenres zu konzeptualisieren.

Ähnlich wie bei Sulzer und Klopstock bezeichnet der Begriff für ihn die affektive Grundhaltung eines literarischen Genres. Zum Hirtengedicht bemerkt er:

Ueberhaupt liebt das Schäfergedicht einen sanften, einnehmenden Ton, der weder durch den Ausdruck gewaltsamer Leidenschaften aufgeschwellt, noch durch matte Beschreibungen, todtte Bilder und kalte Empfindungen entkräftet ist.²⁹

Diese Toncharakteristik entwickelt er im Rahmen seines „Entwurfs“ zum Grundgerüst einer Gattungspoetik, die auf Verhältnisbestimmungen und Kombinationen vielfältiger Töne beruht. Deutlich zeigt das seine Beschreibung der Satire:

²⁵ Vgl. ebd., S. 44.

²⁶ Johann Joachim Eschenburg: Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Redekünste. Zur Grundlage bei Vorlesungen. Dritte, abgeänd. und verm. Ausg., Berlin, Stettin 1805, S. 87.

²⁷ Ebd., S. 87–88.

²⁸ Ebd., S. 58.

²⁹ Ebd., S. 115.

Die muntre oder scherzhafte Satire hat geringere Abweichungen, Ungereimtheiten und Fehler wider Anstand und Sittsamkeit zum Gegenstande, deren Einfluß minder beträchtlich und schädlich ist. [...] Dazu dienen lebhaft und treffende Schilderungen der Thorheiten, ein leichter, scherzhafter Ton der Schreibart, natürlicher, kunstloser Witz, ohne Anzüglichkeit und muthwilligen Leichtsinns. Am besten schickt sich der Ton geselliger, muntre Vertraulichkeit für diese Gattung, der auch zugleich ein Beförderungsmittel ihrer Wirkung werden kann.³⁰

Der Ton erscheint hier zunächst als ein Element neben anderen stilistischen Aspekten – dazu zählen auch die lebhaft Schilderung oder der natürliche Witz –, die gemeinsam die literarische Gattung Satire ausmachen. Dabei kennzeichnet er zum einen eine „Gemüthslage“,³¹ die sich in der Schreibart niederschlägt („leichter und scherzhafter Ton der Schreibart“) und zum anderen die Simulation einer bestimmten Kommunikationssituation („der Ton geselliger, muntre Vertraulichkeit“). Im daran anschließenden Absatz präzisiert Eschenburg den Begriff dahingehend, dass er den Ton nicht mehr nur als eine Zutat im Gattungsgemisch Satire darstellt, sondern die Satire selbst als einen generischen Ton begreift, der sich mit anderen Gattungstönen auf vielfältige Weisen kombinieren lässt:

Auch als Gedicht betrachtet, verträgt die Satire mancherlei Form und Einkleidung, und läßt sich in Briefe, Erzählungen, Gespräche, Schauspiele, Lieder, Epopöen u.s.f. als Hauptcharakter und herrschender Ton, oder als einzelner Antheil und eingestreute Würze bringen. Die gewöhnliche Form der poetischen Satire aber ist die *didaktische*, wodurch sie mit dem eigentlichen Lehrgedichte Vieles gemein hat; dadurch aber sich unterscheidet, daß die Lehren mehr Resultate als Zwecke der Darstellung sind und daß der didaktische Ton ruhiger, gleichförmiger und minder lebhaft ist, als der satirische.³²

Eschenburgs Gattungspoetik erhebt keinen Anspruch auf terminologische Konsistenz, sodass sein unsystematischer Gebrauch des Tonbegriffs nur bedingt belastbar ist. Dennoch lässt sich seinen Ausführungen der Versuch ablesen, eine Reihe an literarischen Formen als Zusammensetzung verschiedener generischer Töne zu beschreiben. Die Satire kann in den unterschiedlichen Formen Brief, Erzählung, Gespräch, Schauspiel, Lied oder Epopöe als „herrschender Ton“ fungieren oder aber als Nebenton, als „eingestreute Würze“. Mit dieser Möglichkeit der tonalen „Modulation“³³ von literarischen Formen eröffnet

³⁰ Ebd., S. 138.

³¹ Sulzer [Anm. 2], S. 540.

³² Eschenburg [Anm. 26], S. 138.

³³ Zu einer literaturwissenschaftlichen Adaption des Modulationsbegriffs aus der Harmonielehre im Kontext des translationstheoretischen Diskurses des 18. Jahrhunderts vgl. Hans-Georg von Arburg: Modulationen. Zur Kultursemiotik der Übersetzung von ‚Nationaltönen‘ in Goethes „Rameau’s Neffe“ von Diderot, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift 63, 2013, H. 4, S. 463–479.

Eschenburg den Blick auf eine Alternative zur Gattungstrias von Epik, Dramatik und Lyrik, die sich ab 1800 als gängiges Gattungsmodell durchsetzt. Seine Konzeption erlaubt die Beschreibung und Einordnung von modernen und vormodernen literarischen Gattungskreuzungen, ohne diese dabei als individuelle Stilabweichung vom Gattungsmuster zu erklären.³⁴ Damit ermöglicht der Tonbegriff Eschenburg eine flexible Konventionalisierung gattungsspezifischer Schreibweisen, die auf eine normative Festschreibung von Gattungsgrenzen verzichtet.³⁵

In Johann Jakob Engels „Anfangsgründen einer Theorie der Dichtungsarten aus deutschen Mustern“, die wie Eschenburgs Entwurf erstmals im Jahr 1783 veröffentlicht wurden, findet der Begriff des Tons seltener Erwähnung. Dennoch macht Engel wie seine Zeitgenossen davon Gebrauch, um die spezifische „Gemüthslage“³⁶ einer literarischen Gattung zu beschreiben und die Beziehungen zwischen unterschiedlichen Gattungen zu konfigurieren. Auch Engel entwickelte seine gattungstheoretischen Überlegungen vor der Etablierung des triadischen Gattungsmodells. Die „Anfangsgründe“, basierend auf den Vorlesungen, die Engel ab 1776 als Professor der Philosophie und der schönen Wissenschaften am Joachimsthalschen Gymnasium in Berlin hielt, setzen sich aus neun „Hauptstücken“ zusammen, die Überlegungen zu verschiedenen literarischen Gattungen – darunter Fabel, Idylle, Lehrgedicht, lyrische Dichtung – mit allgemeinen Reflexionen zum Wesen des „Gedichts“ verbinden. Vom Ton ist dabei vor allem im Kapitel zum lyrischen Gedicht die Rede, wo er die der Ode eigene Intensität der Empfindung – das „Feuer des Tons“ – beschreibt.³⁷ Doch auch im Zusammenhang mit anderen Gattungen verwendet Engel den Begriff, um die affektive Disposition der jeweiligen gattungsspezifischen Schreibart zu erläutern. Im Kapitel zur Idylle beschreibt er zunächst die charakteristischen Gegenstände der Idylldichtung – darunter fallen für ihn die Empfindungen, Sitten und Handlungen von Menschen in vorzivilisatorischen Gesellschaften³⁸ –, um dann zu fragen: „Was hat diese Welt, das der ganzen Dichtungsart ihre eigene Farbe, ihren unterscheidenden Ton giebt?“³⁹ Entscheidend für den

³⁴ Zur Ahistorizität von Eschenburgs Entwurf vgl. Zelle [Anm. 26], S. 45 und Matthias Buschmeier: Zwischen allen Stühlen. Eschenburgs ‚Popularphilologie‘, in: Johann Joachim Eschenburg und die Künste und Wissenschaften zwischen Aufklärung und Romantik. Netzwerke und Kulturen des Wissens, hg. v. Cord-Friedrich Berghahn, Till Kinzel, Heidelberg 2013, S. 95–114.

³⁵ Zur Ästhetik und Poetologie der Gattungsmischung zwischen Aufklärung und Romantik vgl. Sven Gesse: ‚Genera mixta‘. Studien zur Poetik der Gattungsmischung zwischen Aufklärung und Klassik-Romantik, Würzburg 1997.

³⁶ Sulzer [Anm. 2], S. 540.

³⁷ Vgl. Johann Jakob Engel: Anfangsgründe einer Theorie der Dichtungsarten aus deutschen Mustern entwickelt, Berlin, Stettin 1804, S. 330.

³⁸ Vgl. ebd., S. 78–79.

³⁹ Ebd., S. 82.

Ton der Idylle sei, so führt Engel aus, die affektive Wirkung, die er erzeuge, indem er ein „angenehmes Gefühl der Einfalt, Freyheit und Unschuld, im Gegensatz der jetzigen Thorheit, Unterjochung und Verderbniß, verschaffe“.⁴⁰ Diese Empfindung begründe den Ton der Gattung:

Die Regeln für diese Schreibart lassen sich aus dem bisher Gesagten von selbst erkennen. Sie muß der abgezweckten Wirkung gemäß, überall sanft und ruhig, selbst auch da nicht heftig und rauh seyn, wo man die Personen im Unglücke, oder wo man lasterhafte Charaktere schildert. [...] Wohlgefallen und sanfte Rührung also bleiben immer die Hauptempfindung; und die Hauptempfindung giebt für das Werk den Ton an, den man zwar verschiedentlich abändern, aber nie so ganz verlassen darf, daß man in den entgegengesetzten verfiel.⁴¹

Dass der Ton eines Gedichts immer auch eine Frage des Austarierens verschiedener gattungsspezifischer Töne innerhalb desselben Textes sei, gibt Engel im fünften Hauptstück zum Lehrgedicht zu bedenken. Dem „Lehrdichter“ rät Engel zur Abwechslung im Gebrauch der Gattungstöne, aus denen sich das Lehrgedicht zusammensetze:

Der Lehrdichter kann zu viel Dichter werden, [...] wenn er in einem zu gleichförmig angespannten, zu lyrischen oder zu deklamatorischen Tone aushält [...]. Er hüte sich also vor zu langen und zu räthselhaften Allegorien, gebrauche die Zierrathe seiner Kunst mit Bescheidenheit und mit Weisheit, gebe seinem Ton mannichfaltige Abwechslung, und mache sich, eh er arbeitet, einen allgemeinen Entwurf seines Werks, der ihn überall an ein richtiges Verhältniß zum Ganzen erinnere.⁴²

Unter dem Begriff der Schreibart verhandeln Eschenburg und Engel die gattungspoetische Gestaltung und Zuordnung von literarischen Texten; der Ton dient ihnen dazu, einerseits die affektive Dimensionierung der jeweiligen Gattungsschreibweisen zu konkretisieren und andererseits die Kombination verschiedener Gattungstöne in ein und demselben Text zu beschreiben.

Zu einer Sache der Stilistik wird die tonale Gattungspoetik in Johann Christoph Adelungs Abhandlung „Über den Deutschen Styl“ (1785). Anders als Eschenburg und Engel verfolgte Adelung mit seiner Stillehre kein dezidiert gattungstheoretisches Interesse. Der erste Band seiner Schrift behandelt „Allgemeine Eigenschaften des Styles“ und rekonstruiert und aktualisiert stilistische Tugenden und Fehler nach dem Muster der antiken Rhetorik. Der zweite Teil der insgesamt dreibändigen Schrift beschäftigt sich mit „Besonderen Arten des Styles“, und in diesem Zusammenhang behandelt Adelung Schreibarten, die im weiteren Sinne als Gattungsstile begriffen werden können. Dazu gehören die aus der Rhetorik bekannten drei Stilebenen, die hier als „vertrauliche“,

⁴⁰ Ebd., S. 83.

⁴¹ Ebd., S. 88.

⁴² Ebd., S. 132–133.

„mittlere“ und „höhere Schreibart“ behandelt werden, aber auch weitere gattungsspezifische Schreibweisen, die aus dem Raster der Dreistillehre fallen und die Adellung in textpragmatischer Hinsicht, „nach Absicht des Schreibenden“, ordnet: Besprochen werden u. a. der „Geschäfts“- und „Kanzelley-Style“ sowie der „Geschichts-Styl“, aber auch der didaktische, bildliche, rührende, der pathetische und der komische Stil.⁴³ Die Begriffe Schreibart und Stil sind in Adellung Sprachgebrauch weitgehend austauschbar, wobei sich die Ablösung der Schreibart durch den Stil am Ende des 18. Jahrhunderts in seiner Bevorzugung des letzteren Ausdrucks andeutet. Umfasst der Terminus Schreibart im poetologischen Diskurs des mittleren 18. Jahrhunderts verschiedene Konzepte der sprachlichen Gestaltung von Texten, darunter individuelle Stilphänomene und tonale Gattungskonfigurationen, übernimmt der Stilbegriff bei Adellung nun diese breite Bedeutung, bevor er, wie etwa in Karl Philipp Moritz' „Vorlesungen über den Styl“ (1793), vereindeutigt wird zum deskriptiven Instrument im Umgang mit individuellen Ausdrucksformen.⁴⁴

Den Ton versteht Adellung, ähnlich wie seine Zeitgenossen, als Gattungsmarker, und auch er verwendet den Begriff, um die Fragen der Koordination der Mannigfaltigkeit von Tönen und des Verhältnisses zwischen Nebentönen und Hauptton innerhalb eines Textes zu behandeln.⁴⁵ In seiner Abhandlung tritt der Begriff vor allem mit Blick auf die Frage der Einheit eines Stils hervor. So bemerkt Adellung zur „vertraulichen Schreibart“, dem Äquivalent des rhetorischen *genus humile*:

Ich übergehe die übrigen Eigenschaften, deren Nothwendigkeit ich als bekannt voraussetzen kann, um noch etwas von der Einheit und Lebhaftigkeit zu sagen. Es geschieht selten, daß sich ein Schriftsteller bis zu Ende in dem vertraulichen Tone erhält, in welchem er angefangen hat. Besonders fällt er sehr leicht in den feyerlichen und abstracten didaktischen Ton [...]. Selbst einzelne Ausdrücke können diese Einheit verletzen, wenn sie dem herrschenden vertraulichen Tone, oder dem Charakter der Personen nicht angemessen sind. [...] Indessen hat der vertrauliche Styl auch hierin seine Mannigfaltigkeit, und es ist ihm sehr wohl erlaubt, wenn der Gegenstand es erfordert, in manche Arten des mittlern und selbst höhern Styls überzugehen; nur muß auch hier der herrschende Ton der Vertraulichkeit nicht verletzt werden.⁴⁶

Mit diesen Ausführungen zum Ton als dem Regulativ eines gattungsinhärenten Tonpluralismus schließt Adellung an Überlegungen an, die er im zwölften und

⁴³ Vgl. Johann Christoph Adellung: Ueber den Deutschen Styl. Zweyter und dritter Theil, Berlin 1785, S. VI–VIII.

⁴⁴ Vgl. Karl Philipp Moritz: Vorlesungen über den Styl oder praktische Anweisung zu einer guten Schreibart aus den vorzüglichsten Schriftstellern. Erster Theil, Berlin 1793, S. 8. Auch Moritz schwankt allerdings noch zwischen den Begriffen Schreibart und Stil, die er synonym verwendet.

⁴⁵ Vgl. etwa hinsichtlich der „vertraulichen Schreibart“ Adellung [Anm. 43], S. 20–21.

⁴⁶ Ebd., S. 35.

letzten Kapitel des ersten, allgemeinen Theils seiner Abhandlung („Von der Einheit des Styles“) entwickelt hatte. Das Kapitel zur Einheit des Stils stellt eine komplementäre Ergänzung zum zehnten Kapitel dar, das von der Mannigfaltigkeit handelt, die Adelong als „wesentliche Eigenschaft einer jeden zusammen gesetzten, aus mehrern Theilen bestehenden Schönheit“⁴⁷ begreift, da sie die Lebhaftigkeit der Rede, eine zentrale Kategorie seiner Stilistik, befördere. Jedoch sollten auch der Mannigfaltigkeit Grenzen gesetzt werden, wie Adelong im Kapitel zur „Einheit des Styles“ erläutert. Diese stilistische Einheit werde erlangt durch die „Verbindung aller Theile [einer Rede, E. R.] zu einem einzigen Endzwecke“⁴⁸ und könne mithilfe dreier stilistischer Kategorien herbeigeführt werden: der Klarheit (mit der Adelong an die rhetorische Forderung der *perspicuitas* anknüpft), der Würde (bei der es sich um eine Spielart des rhetorischen *aptum* handelt) und des Tons. Zur „Einheit in Ansehung des Tones“ bemerkt Adelong Folgendes:

Eine der wichtigsten Arten der Einheit, welche aber nur so oft vernachlässiget wird, ist die Einheit des Tones. In jedem Aufsätze ist ein gewisser Gemüths-zustand der herrschende, oder sollte es wenigstens seyn, welchen ich hier den Ton nennen will; es ist entweder der vertrauliche, oder der ernsthafte, oder der rührende, oder der witzige, u.s.f. Auf diesen Ton müssen auch alle einzelnen Theile gestimmt seyn, so daß, wenn der Aufsatz rühren soll, keine Figuren des Witzes angebracht werden müssen u.s.f. Manche Arten des Tones ertragen und erfordern um der Mannigfaltigkeit willen, die nächst an ihnen gränzenden; so verträgt der vertrauliche Ton komischen Witz, der ernsthafte Lehrton Munterkeit. Allein, diese lassen sich mit dem Haupttone und dem Hauptzwecke vereinigen, stören also die Einheit nicht, weil vertraulich seyn und scherzen, unterrichten und aufgeweckt seyn, sich sehr schön verbinden lassen. Hingegen sind Rührung und Witz, ernsthafte Würde und das niedrige Komische, das Erhabene und das Vertrauliche einander entgegen gesetzt, daher sie nie mit einander vermischt werden sollten. Ein Schriftsteller, welcher in einer ernsthaften Schrift eine Posse oder einen niedrig-komischen Zug anbringt, gleicht einem ernsthaften Manne, der in einer ansehnlichen Versammlung eben so ernsthafter Zuhörer, ehe man es sich versiehet, ein Britschholz hervor ziehet, und damit um sich schläget. Schakespeare ist wegen seiner Zusammenstellung des Possenhaften und Pathetischen, der niedrigsten und erhabensten Szenen unausstehlich, und gerade das hat man im Deutschen am meisten nachzuzahlen gesucht.⁴⁹

Anders als der Shakespearephilologe und -übersetzer Eschenburg ist Adelong bemüht, das Spektrum an möglichen Tonkombinationen zu begrenzen, um dem Stil eine Einheit zu verleihen. Der jeweils herrschende Ton sei mit ihm verwandten Tönen zu verbinden, jedoch nicht mit ferner liegenden. Mit Klopstock, Eschenburg und Engel verbindet Adelong aber die Auffassung des Tons

⁴⁷ Johann Christoph Adelong: Ueber den Deutschen Styl. Erster Theil, Berlin 1785, S. 523.

⁴⁸ Vgl. ebd., S. 543.

⁴⁹ Ebd., S. 551–552.

als einer affektiven Grundhaltung und wie Eschenburg und Engel bedient er sich des Begriffs, um hybride Gattungen zu beschreiben.

Aktualisiert wird in den verschiedenen gattungstheoretischen Ansätzen, die hybride Gattungskonstellationen mittels des Tonbegriffs modellieren, die Etymologie des Begriffs als Ausdruck eines Spannungszustandes. Die klanglich-akustische Bedeutungsdimension, die den ästhetischen Gebrauch des Begriffs seit der Romantik dominiert, spielt dabei keine Rolle. Vielmehr dient der Ton zur Bezeichnung einer gattungsspezifischen Schreibart in ihrem Verhältnis zu oder in Kombination mit anderen ‚Gattungstönen‘ und er bietet zugleich eine Kategorie zur Beschreibung der Spannungen, die in der Verbindung von und in den Übergängen zwischen verschiedenen gattungsspezifischen Schreibarten in einem Text entstehen.

III. Nachwirkungen der Tönepoetik in der modernen Gattungstheorie

Der Ton blieb als gattungspoetologische Kategorie auch nach der Durchsetzung des triadischen Gattungsmodells relevant.⁵⁰ Beispielhaft dafür ist Hölderlins sogenannte ‚Lehre vom Wechsel der Töne‘, die die drei Gattungen Lyrik, Dramatik und Epik als prozessuale Kombinationen aus den Tönen idealisch, heroisch und naiv konzeptualisiert. Diese Konzeption der literarischen Gattungen als Töne wiederum war eine wichtige Voraussetzung für die Herausbildung einer spekulativen Gattungstheorie um 1800, wie Peter Szondi gezeigt hat.⁵¹ Noch in Georg Wilhelm Friedrich Hegels „Ästhetik“ findet die tonale Gattungspoetik ihren Niederschlag. In den „Vorlesungen über die Ästhetik“ macht Hegel von dem Begriff, im gattungspoetologischen Sinne, meist dort Gebrauch, wo es um die Beschreibung von gattungspoetologischen „Zwitterarten“⁵² geht, wie etwa im Kapitel zur epischen Poesie. Zu den historischen Vorformen der „eigentlichen Epopöe“⁵³ bemerkt er etwa, dass sie den epischen Ton (noch) nicht in seiner Reinheit träfen, sondern ihn mit anderen Tönen wie dem lyrischen verbänden.⁵⁴

⁵⁰ Die Ausbildung des triadischen Gattungsmodells um 1800 hat Stefan Trappen herausgearbeitet und in den Kontext verschiedener literarischer Gattungsmodelle seit dem 16. Jahrhundert eingeordnet. Vgl. Stefan Trappen: Gattungspoetik. Studien zur Poetik des 16. bis 19. Jahrhunderts und zur Geschichte der triadischen Gattungslehre, Heidelberg 2001.

⁵¹ Vgl. Peters Szondis Lektüre von Fragmenten Friedrich Schlegels in Peter Szondi: Poetik und Geschichtsphilosophie, hg. v. Jean Bollack, Henriette Beese, Bd. 2: Von der normativen zur spekulativen Gattungspoetik, hg. v. Wolfgang Fietkau, Frankfurt/Main 1974, S. 138: „Schon in diesen zwei unverfänglich erscheinenden Ausdrücken *tingieren* und *den Ton angeben* ist eingeleitet, worauf im einzelnen gleich noch zurückzukommen ist: die Überwindung der Gattungspoetik vermittels der, wenn zwei Modewörter erlaubt sind, Entgrenzung der Dichtarten, d. h. ihrer Umfunktionierung in Adjektive, in Töne.“ Vgl. zur Gattungstonpoetik auch ebd., S. 144–145.

⁵² Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik III (Bd. 15), hg. v. Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel, Frankfurt/Main 1986, S. 326.

⁵³ Ebd., S. 330.

⁵⁴ Vgl. ebd., S. 326.

Die spekulative Gattungstheorie, wie sie sich im ästhetischen Diskurs um 1800 ausbildet, unterscheidet sich allerdings von der deskriptiv angelegten Gattungspoetik des mittleren und späten 18. Jahrhunderts gerade auch durch ihren Gebrauch des Tonbegriffs. Wird der Ton bei Klopstock, Eschenburg, Engel und Adelung wie auch später bei Friedrich Schlegel, Hölderlin und Hegel verwendet, um gattungspoetische Zusammensetzungen literarischer Texte zu beschreiben, setzt die spekulative Gattungstheorie eine Reduktion auf drei Töne voraus, mithilfe derer die literarischen Gattungen allumfassend abgebildet und systematisch geordnet werden sollen. In den Ansätzen von Eschenburg und Engel hingegen gibt es so viele Töne wie Gattungen: Die Ode, die Satire, die Idylle oder das Lehrgedicht verfügen über einen eigenen ‚Ton‘ oder setzen sich aus vielfältigen – lyrischen, satirischen, idyllischen oder didaktischen – Tönen zusammen. Dies ändert sich mit der Umstellung auf das triadische Modell, mit dem auch die Gattungsmischung zur Randerscheinung wird. Interessiert sich Hölderlin noch ausdrücklich vor allem für die „Übergänge“⁵⁵ zwischen verschiedenen Tönen und Tonkombinationen, so stellt die Reinheit des Tons das Ziel von Hegels Gattungssystematik dar.

Die Ansätze einer deskriptiv verfahrenen und auf Gattungsmischung hin ausgelegten Tönepoetik sind nach der Etablierung des triadischen Modells für die Gattungstheorie der Moderne weitgehend folgenlos geblieben. Nachgewirkt haben sie aber u. a. in den Arbeiten des Germanisten Friedrich Sengle. In seiner umfangreichen Studie zur Literatur der Biedermeierzeit argumentierte Sengle, dass sich die deutschsprachige Literatur bis 1848 durch eine bemerkenswerte ‚Vieltönigkeit‘ ausgezeichnet habe, wodurch sie sich absetze von weiten Teilen der Erzählprosa des Realismus im späteren 19. Jahrhundert, die durch die Monotonie eines gemäßigten ‚mittleren‘ Stils geprägt gewesen sei.⁵⁶ Den theoretischen Entwurf einer modernen ‚Tönepoetik‘, die es erlaube, die Vielfalt der polyphonen Literatur des Biedermeier mit ihren Tonmischungen und -übergängen angemessen zu erfassen, entwickelte Sengle in einem Vortrag, der 1969 unter dem Titel „Vorschläge zur Reform der literarischen Formenlehre“ veröffentlicht wurde. Zum Wort Ton bemerkt Sengle dort:

⁵⁵ Vgl. dazu Lawrence J. Ryan: Hölderlins Lehre vom Wechsel der Töne, Stuttgart 1960, S. 11–129.

⁵⁶ Vgl. Friedrich Sengle: Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848, Bd. 1: Allgemeine Voraussetzungen, Richtungen, Darstellungsmittel, Stuttgart 1971, S. 646: „Die realistische Kritik und die ihr anhaltend verpflichtete Literaturgeschichte hat die *Vielgestaltigkeit* der vorrealistischen Dichtungen, nicht nur die des Aufbaus, sondern auch die des Tons, stets getadelt. [...] Für den Erzähler der Biedermeierzeit ist es selbstverständlich, daß er ein Genrebild in einem anderen Ton bringen muß als eine Landschaftsbeschreibung oder gar eine Schauerszene. Wo die Einheit des mittleren Tones fehlt, gefällt dem realistischen Kritiker die schönste Dichtung nicht.“

Es stammt nicht erst aus der Romantik, wie man vermuten könnte. Es meint nicht die Ur- und Universalmusik, an der alle Dichtung zu messen ist und die zu einer Vermischung der *genera* führt, sondern zunächst gesonderte Töne, wie dies der Rhetoriktradition entspricht.⁵⁷

Sengle erklärt, dass er mit dem Rekurs auf das rhetorische Tonkonzept nicht die sogenannte Dreistillehre rehabilitieren möchte, deren Aktualisierung er an Emil Staigers „Grundbegriffen der Poetik“ stark kritisierte.⁵⁸ Im Gegenteil zielt Sengles „Theorie der Töne“⁵⁹ darauf, „die allzu starre Lehre von den drei Stilebenen aufzulockern und aus der Praxis der neuern Dichtung zu ergänzen. Sie bildet daher für eine Theorie, die nicht nur modern, sondern auch für andere Epochen verwendbar sein möchte, einen brauchbaren Anknüpfungspunkt.“⁶⁰ Geeignet sei diese Theorie insbesondere, um

die Mischungen, Übergänge zwischen den Tönen ernstzunehmen, den Reichtum der sich gesetzmäßig wiederholenden Variationen planmäßig zu studieren und für die Mannigfaltigkeit der historischen Bezeichnungen ein offenes Ohr zu behalten[.]⁶¹

Ansätze für eine derart moderne „Theorie der Töne“, die sich gerade auch für Tonmischungen und -übergänge interessiert, finden sich – das zeigen die gattungstheoretischen Überlegungen von Klopstock, Eschenburg, Engel und Adelung – nicht erst im Biedermeier, sondern bereits im mittleren und späten 18. Jahrhundert, und sie werden an der semantischen Schnittstelle von *Schreibart*, *Stil* und *Ton* formuliert. Fungiert die Schreibart weithin als Überbegriff für textuelle Ton- und Stilphänomene, lässt sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine Ausdifferenzierung beobachten, aus der ein Tonbegriff hervorgeht, der die postrhetorische Neuordnung gattungsspezifischer Schreibarten zu beschreiben erlaubt, und ein Stilbegriff, der die zunehmende Individualisierung von Schreibarten abbildet. An der Rückseite des modernen individualistischen Stils bildet sich der Ton in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aus zur Beschreibungskategorie für ein flexibel strukturiertes und für Hybridität sensibilisiertes Gattungsmodell. Die steile wissenschaftliche Karriere des Stilbegriffs, der sich bis weit ins 20. Jahrhundert als eine zentrale Kategorie literaturwissenschaftlicher Beschreibung und Textanalyse etablieren wird, ist dem Ton jedoch nicht beschieden gewesen. Dass sich weder der bei Klopstock,

⁵⁷ Friedrich Sengle: Vorschläge zur Reform der literarischen Formenlehre, 2., verb. Aufl., Stuttgart 1969, S. 35.

⁵⁸ Vgl. Lars Korten: Friedrich Sengles Töne-Rhetorik und der „Epochenstil Biedermeier“, in: Literaturgeschichte als Problemfall. Zum literarhistorischen Ort Annette von Droste-Hülshoffs und der „biedermeierlichen“ Autoren in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, hg. v. Rüdiger Nutt-Kofoth, Hannover 2017, S. 121–129.

⁵⁹ Sengle [Anm. 57], S. 37.

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Ebd., S. 43.

Eschenburg, Engel und Adelung geprägte Begriff noch das mit ihm verbundene Gattungsverständnis – angesichts der Dominanz des triadischen Strukturmodells – durchsetzen konnten, zeigt Friedrich Sengles Einsatz für eine „Theorie der Töne“ als Grundlage einer Literaturgeschichte der hybriden Gattungen. Wenn auch der analytische Ertrag und das Anwendungsspektrum einer solchen Tönepoetik im einzelnen zu diskutieren wären, lohnt sich womöglich ihre gattungstheoretische Revision.

Natürliche Ordnung? Lichtenbergs Sprachreflexionen zwischen „Nomenklatur“ und „Stil“

Dirk O s c h m a n n , Leipzig

Abstract:

Der Beitrag sucht Georg Christoph Lichtenbergs Position im Sprachdenken der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu bestimmen. Diese ist durch eine Kombination von anthropologischen und technisch-pragmatischen, sprachhandwerklichen Überlegungen zur „Wörterfertigung“ geprägt, bei der Fragen von Lexik und Nomenklatur im Vordergrund stehen. Zu den Leitkriterien des guten Stils gehören Lichtenberg zufolge Wahrheit und Genauigkeit sowie Natürlichkeit und Individualisierung.

This article aims to determine Georg Christoph Lichtenberg's position in the linguistic thinking of the second half of the eighteenth century. His position is characterised by a combination of anthropological and technical-pragmatic, linguistic considerations of "word production", in which questions of lexis and nomenclature are central. According to Lichtenberg, the guiding principles of good style include truth and accuracy as well as authenticity and individualisation.

Zwar prägte Georg Christoph Lichtenberg den Stildiskurs im 18. Jahrhundert nicht, aber er galt später etlichen Autoren des 19. und frühen 20. Jahrhunderts als *Stilideal*, von Schopenhauer über Nietzsche bis hin zu Karl Kraus, der meinte: „Lichtenberg gräbt tiefer als irgendeiner, aber er kommt nicht wieder hinauf. Er redet unter der Erde. Nur wer selbst tief gräbt, hört ihn.“¹ Dass sich Lichtenbergs Ruhm postum mehrte, hat wesentlich mit der erst nach seinem Tod erfolgten Veröffentlichung der „Sudelbücher“ zu tun, von denen Teile in den „Vermischten Schriften“ erschienen, die Lichtenbergs Bruder zwischen 1800 und 1806 publizierte. Dabei geben die „Sudelbücher“ den Autor nicht nur als brillanten Stilisten, Aphoristiker und Satiriker zu erkennen, sondern sie dokumentieren auch die umfängliche, über mehrere Jahrzehnte hinweg betriebene Auseinandersetzung mit Sprach- und Stilfragen, die für ihn nicht voneinander zu trennen waren. Eine kohärente oder gar systematische Theorie des Stils lässt sich daraus nicht ableiten,² zumal Lichtenberg ein unauffälliger Beobachter und Kommentator des öffentlichen Stilgeschehens blieb, aber Elemente seiner ebenso technisch-pragmatischen wie anthropologisch aufgeladenen Auffassung von gutem Stil sind dennoch zu benennen und zugleich in weitere Diskurse des

¹ Karl Kraus: *Beim Wort genommen*, München 1955, S. 127.

² Vgl. dazu schon die Feststellung Albrecht Schönes: „Weder in theoretisch-systematischer noch in praktisch-empirischer Hinsicht hat Lichtenberg eine ‚Physiognomik des Stils‘ zu entwickeln versucht (oder vermocht), die dem Anspruch eines solchen Begriffs genüge.“ Albrecht Schöne: *Aufklärung aus dem Geist der Experimentalphysik. Lichtenbergsche Konjunktive*, 2. Aufl., München 1983, S. 11.

18. Jahrhunderts einzuordnen. Der Versuch einer solchen kurzen Einordnung sei im Folgenden unternommen.

Dabei kommt der Physiker und Naturforscher Lichtenberg gleichsam von zwei Seiten her, nämlich sowohl aus der Literaturgeschichte als auch aus der Naturgeschichte, das heißt von Gotthold Ephraim Lessing und Christoph Martin Wieland ebenso wie von Carl von Linné – nicht jedoch, wohlgemerkt, von Georges-Louis Leclerc de Buffon, der im 18. Jahrhundert seines Stils wegen wie kein anderer europäischer Gelehrter die „Einheit von Wissenschaft und Literatur“ zu verbürgen schien³ und der die bis heute wohl bekannteste Stildefinition gegeben hat: „Der Stil ist der Mensch selbst.“⁴ Buffon und Linné galten in der Naturforschung des 18. Jahrhunderts förmlich als Antipoden. So hat zum Beispiel, wie Wolf Lepenies berichtet, Buffon lange erfolgreich verhindert, dass im Jardin des plantes die Benennungen der Linné’schen Nomenklatur auf den Namensschildern der Pflanzen angebracht werden.⁵ Der Unterschied lag jedoch nicht allein, wie bereits einige Zeitgenossen konstatierten, in Naturbetrachtung und Naturauffassung, sondern auch im Modus von deren Repräsentation. Während Buffon in seiner berühmten, seit 1749 erscheinenden „Allgemeinen Naturgeschichte“ alle Aufmerksamkeit auf die Perfektionierung seines als grandios wahrgenommenen Stils richtete, setzte Linné auf Schlichtheit und Lakonismus und hat sich damit tatsächlich als Naturwissenschaftler durchgesetzt, was Buffon *in the long run* nicht beschieden war – ironischerweise gerade aufgrund seines Stils, der als *zu literarisch* und damit seinem Gegenstand unangemessen erschien.⁶

Dass Lichtenberg eher auf Linné als auf Buffon rekurriert, hängt nun über Umwege ebenfalls mit Fragen des Stils zusammen und natürlich mit Linnés Nomenklatur, die offenbar zumindest in Ansätzen etwas leistet, das Lichtenberg Zeit seines Lebens selber umgetrieben hat, nämlich wie mit der Sprache, die aus lauter Allgemein- und Gattungsbegriffen besteht, etwas Individuelles auszusagen, zu bezeichnen oder darzustellen ist.⁷ Bereits die ersten Einträge in den „Sudelbüchern“ aus dem Jahr 1765 – Lichtenberg ist gerade einmal 23 Jah-

³ Wolf Lepenies: Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts, Frankfurt/Main 1978, S. 135.

⁴ „Le style est l’homme même.“ Georges-Louis Leclerc de Buffon: Discours sur le style, in: Ders.: Œuvres. Textes choisis, présentés et annotés par Stéphane Schmitt, Paris 2007, S. 421–428, hier: S. 427.

⁵ Lepenies [Anm. 3], S. 154.

⁶ Vgl. ebd., S. 132–146. Siehe hierzu auch Hans Ulrich Gumbrecht: Schwindende Stabilität der Wirklichkeit. Eine Geschichte des Stilbegriffs, in: Ders.: Dimensionen und Grenzen der Begriffsgeschichte, München 2006, S. 159–209, hier: S. 186–187.

⁷ Dabei handelt es sich, nebenbei bemerkt, um ein Problem, das Schiller ganz ins Zentrum seines Sprachdenkens stellen wird. Siehe dazu Dirk Oschmann: Bewegliche Dichtung. Sprachtheorie und Poetik bei Lessing, Schiller und Kleist, München 2007, S. 149–169.

re alt – kreisen in Bezug auf Leibniz um die Suche nach einer *characteristica universalis* und reflektieren den Zusammenhang von Begriffen und ihren Bezeichnungen,⁸ d. h. von Konzepten und deren Versprachlichungen, sowie von Gattung und Individuum, wobei Lichtenberg schon an diesem frühen Punkt einen seiner Hauptsätze formuliert, dass die Natur „keine genera und species [schafft]“, sondern „individua“,⁹ und wie demnach eine Sprache gestaltet sein muss, welche diesem Umstand gerecht werden will.¹⁰ Nur wenig später kommentiert er den Stil Linnés, indem er zugleich an die einige Jahre zuvor publizierte Preisschrift von Johann David Michaelis über den „Einfluß der Meinungen in die Sprache und der Sprache in die Meinungen“ anknüpft und kritisch vermerkt:

Der Einfluß des Stils auf unsere Gesinnungen und Gedanken [...] zeigt sich sogar bei dem sonst genauen Linnaeus, er sagt die Steine wachsen, die Pflanzen wachsen und leben, die Tiere wachsen leben und empfinden, das erste ist falsch, denn der [sic] Wachstum der Steine hat keine Ähnlichkeit mit dem Wachstum der Tiere und Pflanzen. Vermutlich hat ihn das Steigende des Ausdrucks, den er bei den letzten gespürt hat, auf den Gedanken gebracht, auch die erstern mit unter diese Klasse zu bringen.¹¹

Selbst Linné also habe sich von der Sprache übertölpeln und hereinlegen lassen und werde, indem er der Rhetorik den Vorzug vor der Logik gegeben habe, ein Opfer der „stillen Macht der Wortfügung über die Wahrheit“.¹² Aus Bequemlichkeit, also einem Mangel an Selbstdisziplin, sei Linné der Suggestivität der Sprache und den scheinbar bereitliegenden Formulierungsparadigmen gefolgt.

Lichtenberg zeigt sich als genauer, empfindlicher und psychologisch geschulter Leser, als *close reader*, der von Beginn an ein waches Bewusstsein für die Autonomie, Anarchie und Unverfügbarkeit der Sprache sowie für ihre Wirkmechanismen an den Tag legte, mit denen man zu rechnen und gegen die man womöglich gezielt anzuarbeiten hatte. Und gleichsam nebenher lässt die Passage zwei Leitkriterien für sein eigenes Schreiben erkennen: Präzision und Wahrheit,

⁸ Vgl. etwa: „Es ist schwer anzugeben, wie wir zu den Begriffen gekommen sind die wir jetzo besitzen, niemand, oder sehr wenige werden angeben können, wenn sie den Herrn v. Leibniz zum erstenmal haben nennen hören.“ Georg Christoph Lichtenberg: Schriften und Briefe, hg. v. Wolfgang Promies, Bd. 1: Sudelbücher I, Frankfurt/Main 1998, S. 10 (A 9). Siehe außerdem die frühen Einträge unter A 3, A 4 oder A 12. Ebd., S. 9 und S. 11. ⁹ Ebd., S. 13 (A 17).

¹⁰ Vgl. hierzu auch Heinz Gockel: Individualisiertes Sprechen. Lichtenbergs Bemerkungen im Zusammenhang von Erkenntnistheorie und Sprachkritik, Berlin, New York 1973, S. 147. Siehe außerdem Helmut Arntzen: Die exakte Subjektivität. Beobachtung, Metaphorik, Bildlichkeit bei Lichtenberg, in: Ders.: Literatur im Zeitalter der Information. Aufsätze, Essays, Glossen, Frankfurt/Main 1971, S. 65–78, bes. S. 69–70.

¹¹ Lichtenberg [Anm. 8], S. 14–15 (A 22).

¹² Georg Christoph Lichtenberg: Von den Charakteren in der Geschichte, in: Ders.: Schriften und Briefe, hg. v. Wolfgang Promies, Bd. 3: Aufsätze, Entwürfe, Gedichte, Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche, Frankfurt/Main 1998, S. 497–501, hier: S. 500.

Kriterien, die er immer wieder als *ultima ratio* anführen wird und die ihn beinahe als einen analytischen Philosophen *avant la lettre* erscheinen lassen. Weiter zu nennen wären Natürlichkeit, Einfachheit, Kürze und Vernunftgemäßheit des Ausdrucks, außerdem aber, und das bildet zweifellos eine wichtige Brücke zu Schopenhauer, das popularphilosophische Postulat der *Verständlichkeit*: „Das beste Wort ist das das jedermann gleich versteht.“¹³ Weder soll man „dunkel“ reden noch gar, wie es pointiert heißt, „zum Nachteil der Wahrheit eine runde Periode [...] machen“.¹⁴ Lichtenberg ist überzeugt, dass die Sprache mit Vernunft unter Kontrolle zu bringen sei, ohne freilich ihre Eigendynamik zu verkennen. Die Sprache ist ihm einerseits ein logisches, andererseits jedoch ein latent anarchisches Gebilde, das einen leicht auf Abwege führen kann. Deshalb verwahrt er sich explizit gegen jede Art des Sprachmissbrauchs und der „Logodädalie“,¹⁵ also der Wortkünstelei und Schönrederei, weil damit der Konflikt zwischen Verstandeslogik und Sprachlogik noch verschärft wird. Zugleich ist seine instrumentell-pragmatische Position nicht mehr so weit entfernt von den sprachkritischen und sprachskeptischen Überlegungen, die um die Jahrhundertwende dann Friedrich Schiller, Novalis oder Heinrich von Kleist im Zuge der sogenannten kleinen Sprachkrise um 1800 scharf artikulieren werden.¹⁶

Über einen Zeitraum von mehr als 30 Jahren hinweg dokumentieren die „Sudelbücher“, aber auch andere Texte wie etwa die Briefwechsel oder die Streitschriften gegen Lavater, Lichtenbergs intensive Auseinandersetzung mit dem zeitgenössischen Sprach- und Stildiskurs, den er in fast all seinen Facetten aufnimmt, reflektiert und für sich in einer Form weiterentwickelt, bei der sich aus der Summe der einzelnen Überlegungen am Ende eine *Ethik der Darstellung*

¹³ Lichtenberg [Anm. 8], S. 842 (K 19). In seiner scharfen Kritik der „Maske der Unverständlichkeit“ argumentiert Schopenhauer ähnlich: „Und doch ist nichts leichter, als so zu schreiben, daß kein Mensch es versteht; wie hingegen nichts schwerer, als bedeutende Gedanken so auszudrücken, daß Jeder sie verstehn muß.“ Arthur Schopenhauer: Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand, hg. v. Ludger Lütkehaus, Bd. 4: Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften, Zürich 1988, S. 457. Denis Thouard hat das Programm der Popularphilosophie treffend auf den Punkt gebracht, „dass sich alles für alle klar sagen lässt“. Denis Thouard: Geteilte Ideen. Philosophische Versuche, den Leser zum Verstehen zu bringen, Berlin 2016, S. 32. Darin bezeuge sich zugleich der „Verständniswille“ der Aufklärung. Ebd., S. 62.

¹⁴ Lichtenberg [Anm. 12], S. 500. Zu Recht verweist Elisabetta Mengaldo auf die kontinuierlich moralische Dimensionierung von Lichtenbergs Stilkriterien: So spiegele etwa die „Einfachheit des Stils“ die „Rechtschaffenheit“ der Person. Elisabetta Mengaldo: Zwischen Naturlehre und Rhetorik. Kleine Formen des Wissens in Lichtenbergs Sudelbüchern, Göttingen 2021, S. 21.

¹⁵ Georg Christoph Lichtenberg: Vorschlag zu einem ORBIS PICTUS für deutsche dramatische Schriftsteller, Romanen-Dichter und Schauspieler, in: Ders.: Schriften und Briefe, hg. v. Wolfgang Promies, Bd. 3: Aufsätze, Entwürfe, Gedichte, Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche, Frankfurt/Main 1998, S. 377–394, hier: S. 377.

¹⁶ Vgl. dazu etwa Andrea Bartl: Im Anfang war der Zweifel. Zur Sprachskepsis in der deutschen Literatur um 1800, Tübingen 2005.

ableiten lässt, die von den oben skizzierten Werten bestimmt ist.¹⁷ Mit Ausnahme der Sprachursprungsfrage verhandelt er fast sämtliche relevanten Topoi der zeitgenössischen Theoriediskussion, die sich wesentlich über folgende Oppositionen konstituieren: Witz und Scharfsinn, natürliche vs. künstliche beziehungsweise willkürliche Zeichen, *ordo naturalis* und *ordo artificialis*, Verständlichkeit und Dunkelheit, Gattung und Individuum, Begriff und Wort, Wort und Sache, Wort und Sinn, Sprache und Meinung, Schreiben und Sprechen, Denken versus Gelehrsamkeit, genauer: „Selbstdenken“ versus „polyhistorische Schwatz-Methoden“, wie er das in einem Brief vom 12. August 1776 an Johann Andreas Schernhagen nennt.¹⁸ Er befasst sich darüber hinaus mit der Sprache als möglichem Ausdruck des Nationalcharakters¹⁹ sowie mit nonpropositionalen Aspekten wie Ton und Akzent²⁰ und fordert explizit eine „Physiognomik des Stils“.²¹

Wichtig ist für ihn zudem der Sprachenvergleich, insbesondere, da er auch länger in England gelebt hat, anhand der jeweiligen Vor- und Nachteile des Deutschen und des Englischen, wobei er in seinen privaten Korrespondenzen gern beides nutzt und ineinander übergehen lässt. Er spricht sich in der seit dem 17. Jahrhundert vehement und international geführten Debatte²² gegen Inversionen aus, die vermeintlich das Verständnis verzögerten, lobt aber die Metaphern, weil sie die Natürlichkeit, Sinnlichkeit, Anschaulichkeit und Zugänglichkeit einer Rede oder eines Textes erhöhen könnten. Zu den von ihm genannten Stil-Vorbildern zählen neben Lessing und Wieland auch William Shakespeare, Henry Fielding und Laurence Sterne, dessen Grab er bei einer Reise im Februar 1775 aufsuchte,²³ sowie mit Voltaire immerhin ein französischer Autor. Er lobt die Briefe des Junius und die Redekunst im englischen Parlament, die von großartiger „Ründe

¹⁷ Im Blick auf die „Sudelbücher“ glaubt Albrecht Schöne hier noch eine autobiografische Rückkopplung beobachten zu können: Lichtenbergs „Doppelleben [...] hat unverwechselbaren Ausdruck gefunden in der eigentümlichen Doppelsprachigkeit seiner Sudelbuchttexte. Worauf sein kritischer und skeptischer, hypothetischer und experimenteller Modusgebrauch im einzelnen auch zielt: das feine ‚Gespinst von Konjunktiven‘, das über Lichtenbergs Sätze sich zieht, ist ein ständiges gleichzeitiges (zweites) Sprechen über das dort Ausgesprochene; ein fortgesetzter Kommentar, der die objektgerichteten, sachbezogenen Aussagen dieser Sätze als solche reflektiert und ihren Geltungsgrad beschränkt.“ Schöne [Anm. 2], S. 127.

¹⁸ Georg Christoph Lichtenberg: Schriften und Briefe, hg. v. Wolfgang Promies, Bd. 4: Briefe, Frankfurt/Main 1998, S. 271. Kritik an zum Selbstzweck gewordener Gelehrsamkeit ist durchgängig Thema in den Briefen, früh schon in einem Brief an die Schwägerin Christiane Dieterich vom 12. Juni 1772. Ebd., S. 73.

¹⁹ Vgl. Lichtenberg [Anm. 8], S. 379 (E 161) und S. 585 (F 881).

²⁰ Vgl. Lichtenberg [Anm. 8], S. 14 (A 21).

²¹ Lichtenberg [Anm. 8], S. 573 (F 802).

²² Vgl. dazu Oschmann [Anm. 7], S. 88–106.

²³ Vgl. den Brief an Christian Gottlob Heyne vom 6. März 1775. Lichtenberg [Anm. 18], S. 237.

der Perioden und Witz“ geprägt sei,²⁴ ein Lob, das sich auch bei Johann Georg Forster und später bei Adam Müller oder Carl Gustav Jochmann findet.²⁵ In der Vorliebe Lichtenbergs für alles Englische spiegelt sich natürlich die seinerzeit verbreitete Anglophilie deutscher Autoren, doch Lichtenberg schult sein eigenes Schreiben, so darf man behaupten, regelrecht am Englischen, insbesondere da, wo es sich durch *Witz* und *Kürze* auszeichnet, zwei Merkmale, die zentral sind für die von ihm präferierte Gattung des Aphorismus als paradigmatischer Ausdrucksform pointierter Verdichtung. Hier kommt die wiederkehrende Entgegensetzung von Denken und Wissen respektive Gelehrsamkeit ins Spiel, sofern das Denken Lichtenberg zufolge dabei helfen kann, überflüssiges Wissen auf seinen relevanten Kern einzudampfen, mithin zu verkürzen. Und so geht man nicht fehl, Lichtenberg in mehr als einem Sinne als „aphoristisch verkürzten Leibniz“ zu bezeichnen.²⁶

Besondere Hochachtung bringt Lichtenberg in späteren Jahren der Prosa Johann Georg Forsters entgegen, dessen „graden immer gleich starken Strich“²⁷ er lobt und dem er mitteilt, dass er die „Fortschritte [seines] Geistes und das von Gott eingehauchte Feuer [seines] Stils“ bewundere.²⁸ Er hält Forsters „Ansichten vom Niederrhein“ für „eins der ersten Werke in unserer Sprache“²⁹ und nennt ihn, dessen politische Aktivitäten und Auffassungen er später durchaus verurteilt,³⁰ in einem Brief an Johann Friedrich Blumenbach vom 23. Februar 1791 einen „Hexenmeister in der Prosa“.³¹ Die Hexerei gründet für Lichtenberg auf Forsters sprachlicher Individualisierungsleistung. Hier sieht er idealtypisch erreicht, was ihn selbst langjährig intensiv beschäftigt hat. Dabei ist Individualisierung der Darstellung oder Individualisierung in der Darstellung keineswegs mit dem zu verwechseln, was Paul Böckmann als subjektive Ausdruckssprache charakterisiert hat.³² Vielmehr geht es um einen technisch-pragmatischen, dem Ideal der Genauigkeit verpflichteten Aspekt der Sprache, nicht um Modi des Selbstaussdrucks. An Forster schreibt Lichtenberg am 1. Juli 1791:

²⁴ Ebd., S. 234.

²⁵ Vgl. dazu Dirk Oschmann: Mündlichkeit und Mündigkeit. Carl Gustav Jochmanns Reformulierung aufklärerischer Sprachtheorie, in: Der nahe Spiegel. Vormärz und Aufklärung, hg. v. Wolfgang Bunzel, Norbert Otto Eke, Florian Vaßen, Bielefeld 2008, S. 117–135.

²⁶ Diese Formulierung verdanke ich Jan Urbich.

²⁷ Lichtenberg an Forster, 19. Mai 1789. Lichtenberg [Anm. 18], S. 765.

²⁸ Lichtenberg an Forster, 30. August 1790. Ebd., S. 779. Zur breiten zeitgenössischen Reputation von Forsters Stil vgl. Jürgen Goldstein: Georg Forster. Zwischen Freiheit und Naturgewalt, Berlin 2015, S. 16–17 und S. 38–43.

²⁹ Lichtenberg an Forster, 1. Juli 1791. Lichtenberg [Anm. 18], S. 799.

³⁰ Vgl. Lichtenbergs Brief an Johann Wilhelm von Archenholz vom 16. Juni 1794. Ebd., S. 883–885, hier: S. 884.

³¹ Lichtenberg [Anm. 18], S. 791.

³² Vgl. Paul Böckmann: Formgeschichte der deutschen Dichtung, Bd. 1: Von der Sinnbildsprache zur Ausdruckssprache, Hamburg 1949.

Die Gabe, jeder Bemerkung durch ein einziges Wort Individualität zu geben, wodurch man sogleich erinnert wird, daß Sie die Bemerkung nicht bloß sprechen, sondern machen, habe ich nicht leicht bei einem Schriftsteller in einem solchen Grade angetroffen.³³

Eine Bemerkung nicht „bloß zu sprechen, sondern zu machen“, verweist auf die kreativ-konzeptuelle Leistung, die einem Sprechakt vorausgehen sollte, verweist auf das Reden um der Sache, nicht um des Redens willen. An dem Zitat wird die Differenz zu Schiller sichtbar. Für diesen ist die Individualisierung eine Frage der syntaktischen Organisation der Elemente, für Lichtenberg eher eine Frage der konkreten Wortwahl, bei der das einzelne, ebenso genaue wie überraschende Wort eine Proposition erst individuell und adäquat erscheinen lässt. Ausdrücklich sind Wörter für ihn „Werkzeuge“,³⁴ die man mit Geschick und Überlegung einsetzen muss, um Einsichten und Erkenntnisse zu ermöglichen.

So wie Lichtenberg stilistische Vorbilder hat, so hat er Feindbilder, etwa die deutschen Odenmacher Ludwig Hölty und Friedrich Gottlieb Klopstock, deren „rasendes Oden-Geschmaube“ er kaum erträglich findet.³⁵ Bei der seinerzeit virulenten Frage nach dem Verhältnis von Vers und Prosa gibt er anlässlich des Todes von Albrecht von Haller unzweifelhaft der Prosa den Vorzug, weil der Vers oft nur verdeckt, dass man eigentlich nichts zu sagen habe. Daraus entstehe dann lediglich „Reimbrand“:

Ich hätte in Prose geschrieben,
Hätt ich der Stunden nicht sieben.
In Versen klingt süße und leicht,
Was man in Prose nennt seicht.

Das wissen Voß, Miller und Boie,
Jacobi, Schmidt, Meißner und O je!
So viele, ich kann sie nicht nennen,
Die täglich in Reimbrand entbrennen.

Denn schrieben die Herren in Prose
So witzig, so zärtlich, so lose,
So holte sie all' ohne Zweifel
Hofrat Deinet oder der Teufel.³⁶

³³ Lichtenberg [Anm. 18], S. 800.

³⁴ Lichtenberg [Anm. 8], S. 136 (B 346).

³⁵ Lichtenberg an Johann Christian Dieterich, 28. Januar 1775. Lichtenberg [Anm. 18], S. 226. Vgl. zuvor schon den Brief an Ernst Gottfried Baldinger vom 10. Januar 1775. Ebd., S. 208–219, hier: S. 218–219.

³⁶ Brief vermutlich vom Januar 1778; Adressat unbekannt. Lichtenberg [Anm. 18], S. 305.

Mit solch einer humoristischen Invektive ist freilich kein Generalverdikt über die Lyrik gesprochen, nur über spezifische, von Hypertrophierung gekennzeichnete Entwicklungen; andernfalls hätte Lichtenberg nicht selbst auch Gedichte geschrieben und wäre seine ausdrückliche Hochschätzung der Knittelverse von Hans Sachs kaum nachvollziehbar.³⁷

Mehr noch aber als gegen den „Reimbrand“, den er im zitierten Gedicht ironisch nachahmt, zieht er gegen Lavater zu Felde, bekanntermaßen gegen dessen Physiognomik,³⁸ aber auch und vor allem gegen dessen Stil, dessen „Adeptensprache“, den „entsetzlichen Aufwand von Worten, Beschreibungen und Empfindungen“,³⁹ gegen seinen „Wörterkram“⁴⁰ und überhaupt sein „Geschwätz von der Schönheit“.⁴¹ Mit seinem Werk habe er regelrecht ein „Babylonisches Gebäude“ errichtet,⁴² also eine kapitale, irreversible Verwirrung gestiftet. Nicht der Vers oder eine hypertrophe Prosa, sondern ein von Luzidität und Logik geprägter Stil ist für Lichtenberg die Probe aufs Exempel als Frage nach der Substanz einer Rede:

Fürchte dich vor jener transzendenten Ventriloquenz des Schwärmers, womit er dir glauben macht etwas was auf der Erde gesprochen ist käme vom Himmel. Denke immer, in jeder seiner Puls-Adern pocht ein Gaßner der ihn betrügt. Allein einen klaren Satz der Physiognomik will ich dich lehren, es ist Physiognomik des Stils. Spricht jemand mit dir in der männlichen Prose Mendelssohns oder Feders oder Meiners oder Garves und du stößest auf einen Satz der dir bedenklich scheint, so kannst du ihn allemal glauben bis zu weiterer Untersuchung. Hingegen redet jemand mit dir im Wonneton der Seher, plündert und stolpert Dithyramben daher mit konvulsivischem Bemühen das Unausprechliche auszusprechen, so glaube ihm kein Wort, wo du es nicht streng untersucht hast. Es gibt keine Abgesandten Gottes mehr.⁴³

Hier werden im Rahmen einer „Physiognomik des Stils“ die Rationalisierung, Säkularisierung und Individualisierung als zentrale Stilphänomene aufgeklärter Prosa vergegenwärtigt. Oder anders gesagt: Sie verschaffen sich durch einen spezifischen Stil allererst Geltung.

³⁷ Vgl. dazu Lichtenbergs Briefe an Joel Paul Kaltenhofer vom 27. November 1772 und vom 31. Dezember 1772. Lichtenberg [Anm. 18], S. 108 und S. 115.

³⁸ Vgl. vor allem seine Streitschriften „Über Physiognomik; wider die Physiognomen“ (1778) und das „Fragment von den Schwänzen“ (1777; publiziert 1783).

³⁹ Lichtenberg an Schernhagen, 17. Oktober 1775. Lichtenberg [Anm. 18], S. 252.

⁴⁰ Lichtenberg an Johann Daniel Ramberg, 25. Dezember 1777. Ebd., S. 301.

⁴¹ Lichtenberg an Schernhagen, 27. April 1778. Ebd., S. 325.

⁴² Lichtenberg an Friedrich Nicolai, 15. Februar 1778. Ebd., S. 314.

⁴³ Lichtenberg [Anm. 8], S. 573 (F 802).

In den „Sudelbüchern“ und den Briefen kann man verfolgen, wie Lichtenberg die vorhandenen Sprachmuster und Artikulationsmöglichkeiten, die Formen und Materialien des Sprechens und Schreibens immer wieder aufs Neue ganz konkret durchmustert, evaluiert und dabei kontinuierlich auf seine Leitkriterien Wahrheit, Genauigkeit, Verständlichkeit und Individualität zurückbezieht. Wiederholt fertigt er Listen an, beispielsweise mit Schimpfwörtern, mit dialektalen Ausdrücken, hauptsächlich des Plattdeutschen, oder mit Redensarten, um sich die Bedeutungsspektren insbesondere auch der *mündlichen* Aussagemöglichkeiten vor Augen zu führen. Denn anders als das *Papierdeutsch* macht Lichtenberg zufolge erst das Sprechen die Sprache in ihrer ganzen sinnlichen Lebendigkeit erfahrbar. Gleichzeitig stellt er anhand solcher Listen fest, dass mit jedem Wort doch am Ende jeweils etwas leicht anderes gemeint sei, unter anderem weil die Sprache „keine Synonyma“ kenne.⁴⁴ Wie der Vergleich des Deutschen mit dem Englischen helfen ihm die Listen und die Reflexionen auf den Dialekt beziehungsweise dialektale Varianten, seinen ästhetischen und logischen Sprachsinn zu schärfen.⁴⁵ So heißt es etwa in einem Brief an Joel Kaltenhofer vom 12. Oktober 1772 über die Sprecher des Plattdeutschen:

Ihre Sprache ist sehr reich und naiv. Sie sollen 44 Redensarten haben zu sagen, *der Kerl hat die Flucht ergriffen*. [...] Wicht heißt ein Mädchen wenn es ganz allein steht, in der Zusammensetzung auch überhaupt eine junge Person, unser *Bösewicht* kommt wohl daher.⁴⁶

Aus der Fülle der Listen mögen zwei gekürzte Beispiele genügen. Das erste findet sich in den „Sudelbüchern“ unter der Überschrift „*Schimpfwörter* und dergleichen“:

[A]lter Krachwedel, alter Hosenhuster, Dreck auf den Bart (Araber), Bärnhäuter, Schandbalg, Alte Hure, Bankert, Flegel, Reckel, Bengel, Betrüger, Lork, Affengesicht, Narre, Matz, Lausewenzel, Flöhbeutel, Galgenschwengel, Galgenvogel, Sauwedel.⁴⁷

⁴⁴ Ebd., S. 16 (A 30): „Es gibt keine Synonyma, die Wörter, die wir dafür halten haben ihren Erfindern gewiß nicht einerlei sondern vermutlich Species ausdrückt [sic].“

⁴⁵ Mengaldo spricht im Hinblick auf Lichtenbergs „Listen, Fragenkatalogen und Register“ von einer „epistemischen Poetik“. Mengaldo [Anm. 14], S. 46 sowie ausführlich S. 141–156.

⁴⁶ Lichtenberg [Anm. 18], S. 97–98.

⁴⁷ Im Original in Form einer Tabelle dargestellt; die zweite Spalte beginnt mit „Betrüger“. Lichtenberg [Anm. 8], S. 338–342, hier: S. 338.

Das zweite Beispiel gehört zur „Methyologie der Deutschen“:⁴⁸

Redens-Arten, womit die Deutschen die Trunkenheit einer Person andeuten.

a) Hochdeutsche

Er spürt den Wein.

Er hat einen Schuß.

Er ist angeschossen.

Er hat einen Hieb.

Er hat einen Strich. [...]

b) Plattdeutsche

He het veel unter de Nase gegoten.

He is fette.

He is to lange up der Döeßke wesen.

He is knüppeldicke.

He is so dick as en Täck.⁴⁹

Bei der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts beobachtbaren Verschiebung der Aufmerksamkeit von der Lexik zur Syntax, vom Wort zum Satz, die Genette in den „Mimologiken“ für das Französische beschrieben hat⁵⁰ und die auch für Deutschland festzustellen ist, mit Heinrich von Kleist als Autor, bei dem diese Transformation kulminiert, bleibt Lichtenberg eher auf der Seite der Lexik, oder wie er es nennt, der Seite der „Wörterfertigung“⁵¹ und „Wörter-Ökonomie“.⁵²

⁴⁸ Bei dem Begriff der „Methyologie“ handelt es sich um einen in satirischer Absicht gebildeten Neologismus Lichtenbergs, der sich gegen die Neigung der Deutschen richtet, (philosophische) Systeme zu bilden: „Ich habe aber noch ungleich mehr zur Erweiterung dieser Wissenschaft beigetragen, ich habe die Wörter *Methyologie* und *methyologisch*, *Methystik* und *methystisch*, *Pinik* und *Pinisch* eigenhändig zusammengesetzt, und gedenke über den allgemeinen *Methyologischen Blick* und das *Methyologische Gefühl* Abhandlungen zu schreiben; die ihren Titeln vielleicht entsprechen sollen. Überhaupt habe ich mir bei der Wörterfertigung den Plan gemacht in allen Bezeichnungen meiner Begriffe die Züge so zu verwaschen, daß ein jeder das Seine darinnen zu erkennen glaubt, welches eine Liebe zur Wissenschaft in jungen Gemütern erweckt, die nicht zu beschreiben ist.“ Georg Christoph Lichtenberg: Patriotischer Beitrag zur Methyologie der Deutschen, in: Ders.: Schriften und Briefe, hg. v. Wolfgang Promies, Bd. 3: Aufsätze, Entwürfe, Gedichte, Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche, Frankfurt/Main 1998, S. 317–325, hier: S. 320. Hervorh. i. O.

⁴⁹ Ebd., S. 321 und S. 324.

⁵⁰ Vgl. Gérard Genette: *Mimologiken. Reise nach Kratylien*, Frankfurt/Main 2001, S. 271–282.

⁵¹ Lichtenberg [Anm. 8], S. 843 (K 19). Schon 1773 spricht er von einem regelrechten „Plan“ zur „Wörterfertigung“. Lichtenberg [Anm. 48], S. 320.

⁵² Lichtenberg [Anm. 8], S. 86 (B 146). Im Sinne Lessings darf man Lichtenberg deshalb durchaus als „Wortgrübler“ bezeichnen. „Wortgrübele! wird man sagen. – Wer mit Wortgrübele sein Nachdenken nicht anfängt, der kommt, wenig gesagt, nie damit zu Ende.“ Gotthold Ephraim Lessing: Über eine zeitige Aufgabe, in: Ders.: Werke, hg. v. Herbert G. Göpfert u. a., Bd. 8: Theologiekritische Schriften III. Philosophische Schriften, Darmstadt 1996, S. 548–556, hier: S. 550.

An diesen beiden von ihm geprägten Begriffen zeigt sich eins seiner eigenen charakteristischen Stilphänomene, nämlich die Fähigkeit der deutschen Sprache zur Bildung von Komposita bewusst auszureizen. Er kreierte dabei selten Neologismen im eigentlichen Sinne, sondern setzt vielmehr auf die Selbstevidenz und Anschaulichkeit der zumeist mit Bindestrich durchgekoppelten Wortbildungen, indem er bereits Bekanntes miteinander verbindet und auf diese Weise einen Zuwachs an propositionaler Genauigkeit und Individualität zu erzeugen sucht. Einige dieser Komposita, die sich signifikanterweise auf Sprachphänomene selbst richten, wurden schon zitiert, wie „Oden-Geschnaube“, „Wörterkram“, „Wörter-Ökonomie“, „Wörterfertigung“, „Reimbrand“, „Adeptensprache“ oder „Schwartz-Methoden“, doch gibt es noch viele weitere Beispiele, von denen noch einige exemplarisch genannt seien: „Kandidaten-Prose“,⁵³ „Prosen-Geläute“,⁵⁴ „Großinquisitor-Sprache“,⁵⁵ „Freiheits-Influenza“,⁵⁶ „Räuber-Gesindel“,⁵⁷ „Vaterlands-Helden“⁵⁸ oder auch „Farben-Zerstreuung“.⁵⁹ Wie diese und andere Komposita zeigen, beginnt bei Lichtenberg die Sprache als *ars combinatoria* bereits auf der *Ebene des einzelnen Wortes* aufgrund des expliziten und zugleich kreativen Interesses an den „Regeln für die Wörterfertigung“,⁶⁰ nicht erst auf der *Ebene des Satzes*⁶¹ wie bei Schiller oder Kleist.

Diese Konzentration auf das Finden und gegebenenfalls Bilden des jeweils richtigen Wortes als Grundlage eines guten und dementsprechend wahrheitsförmigen Stils kommt freilich da an ihr Ende, wo sie dogmatisch zu werden droht. Das sieht auch Lichtenberg, wodurch er sich selbst gegenüber skeptisch und damit ein vorbildlicher Aufklärer bleibt. In einer späten Eintragung aus dem Jahr 1793 heißt es dazu:

Man schreibt sehr viel jetzt über Nomenklatur und richtige Benennungen, es ist auch ganz recht, es muß alles bearbeitet und auf das Beste gebracht werden. Nur glaube ich, daß man sich zuviel davon verspricht, und zu ängstlich ist den Dingen Namen zu geben die ihre Beschaffenheit ausdrücken. Der unermeßliche Vorteil den die Sprache dem Denken bringt besteht [...] mehr darin, daß sie überhaupt Zeichen für die Sache, als daß sie Definitionen sind.⁶²

⁵³ Lichtenberg [Anm. 8], S. 244 (D 90).

⁵⁴ Lichtenberg an Heinrich Christian Boie, 23. April 1778. Lichtenberg [Anm. 18], S. 323.

⁵⁵ Lichtenberg an Gottfried August Bürger, 8. November 1788. Ebd., S. 748.

⁵⁶ Lichtenberg an Forster, 30. September 1790. Ebd., S. 781.

⁵⁷ Lichtenberg an Friedrich August Lichtenberg, 22. Dezember 1794. Ebd., S. 904.

⁵⁸ Lichtenberg an Johann Friedrich Blumenbach, 7. November 1796. Ebd., S. 953.

⁵⁹ Lichtenberg an Johann Reimarus, 20. Januar 1799. Ebd., S. 1007.

⁶⁰ Lichtenberg [Anm. 8], S. 843 (K 19).

⁶¹ Vgl. dagegen Schöne [Anm. 2], S. 14.

⁶² Lichtenberg [Anm. 8], S. 842 (K 19).

So muss die angestrebte Individualisierung letztlich in zwei Richtungen laufen, nämlich sowohl im Blick auf das zu findende rechte Wort als auch im Blick auf das konkrete Individuum, näher noch auf den „natürlichen Menschen“, der erst indem er den „Schutt fremder Dinge“⁶³ von sich abwirft und selber denkt, auch selbst zu sprechen und nur dadurch überhaupt aus Eigenrecht selbst zu existieren vermag. Der von Lichtenberg in diesem Zusammenhang geforderte „natürliche Stil“⁶⁴ ist ein Weg, diese anthropologische Forderung einzulösen: „Der Mensch schreibt absolute immer gut wenn er sich schreibt.“⁶⁵ Und nur dort, wo der *natürliche Mensch* einen *natürlichen Stil* pflegt, kann von einer *natürlichen Ordnung* gesprochen werden.⁶⁶ Die Kriterien für einen solchen Stil hat Lichtenberg nicht nur selbst benannt, sondern in seinem eigenen Schreiben auch jederzeit erkennen lassen.

⁶³ Ebd., S. 115 (B 264). Das hier verhandelte Problem kennt man in etwas anderer Akzentuierung aus dem Umfeld der Genie-Diskussion: „Born *Originals*, how comes it to pass that we die *Copies*?“ Edward Young: *Conjectures on Original Composition*, London 1759, S. 43. Hervorh. i. O.

⁶⁴ Lichtenberg [Anm. 8], S. 52 (B 20).

⁶⁵ Ebd., S. 72 (B 95).

⁶⁶ Vgl. in diesem Zusammenhang auch das Kapitel „Der ‚natürliche‘ Mensch“ in Gerhard Neumann: *Ideen-Paradiese. Untersuchungen zur Aphoristik von Lichtenberg, Novalis, Friedrich Schlegel und Goethe*, München 1976, S. 109–115, bes. S. 110.

■ Der interdisziplinäre Sammelband eröffnet neue Perspektiven auf den Stil als bislang unterkonturierte literaturwissenschaftliche Leitkategorie unter transnationalen, wissens-, gattungs- und sprachgeschichtlichen Gesichtspunkten.

Im 18. Jahrhundert zeichnet sich im Nachdenken über Schreibarten eine Neujustierung der Stil­kategorie ab, die den Stil zur Reflexionsgröße für ästhetische Diskurse macht. Der Band sondiert die Pluralisierung, Historisierung und Individualisierung der Stil­kategorie, die ihr neue literatur- und kulturtheoretische Anwendungsbereiche eröffnet. Die Bewegungen zwischen den Sprachen, Literaturen, Medien und semantischen Feldern erschließt die Publikation, indem sie europäische Vergleichshorizonte eröffnet und literatur- ebenso wie sprachwissenschaftliche Ansätze präsentiert. Damit leistet sie einen Beitrag zum Feld der komparatistisch ausgerichteten Germanistik, insbesondere der Literatur- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts und des europäischen Kulturtransfers.