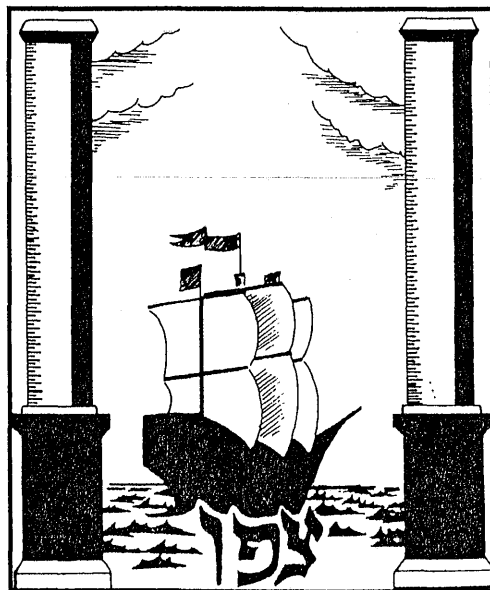


Zeitsprünge

Forschungen zur Frühen Neuzeit

Band 4 (2000)

Heft 3



Dietmar Till

Affirmation und Subversion

Zum Verhältnis von ›platonischen‹ und ›rhetorischen‹ Elementen in der frühneuzeitlichen Poetik*

Daß die Poetik des Barock gänzlich von der rhetorischen Theorie determiniert sei, scheint zum gesicherten Wissensbestand der germanistischen Literaturwissenschaft zu gehören. Seit der Wiederentdeckung der Rhetorik in den 60er Jahren ist diese disziplinäre Dominanz der Beredsamkeit über die Dichtung in zahlreichen Arbeiten bestätigt worden.¹ Poesie gilt in der Forschung als ›gebundene Rede‹ (*oratio ligata*), die von der rhetorischen Kunstprosa (der *oratio soluta*) nur durch ein formales Element, die Ligation, unterschieden sei.² Joachim Dyck hat in seiner Arbeit über die barocke *Ticht-Kunst* (1966), die gleichsam als ›Initialzündung‹ für die eben geschilderte Auffassung von einer weitgehenden Identität von Poesie und Kunstprosa gelten kann, diese Sicht mit Nachdruck vertreten; die Rhetorik beschränke sich im 17. Jahrhundert »keineswegs, wie oft angenommen wird, auf den engen Raum der Gerichts-, Beratungs- oder Lobrede. Ihre Macht zeigte sich überall da, wo es um sprachkünstlerische Darstellung ging. Sie nahm daher auch die Poetik unter ihre Schirmherrschaft, gab ihr Form und Gehalt und ließ dieser *Sondergattung* rhetorischen Schrifttums nur wenig Eigenständigkeit.«³

* Überarbeitete Fassung eines Vortrags auf der Tagung ›Grenzüberschreibungen in Kunst und Wissenschaft in Spätmittelalter und Früher Neuzeit‹ (13. – 15. Oktober 2000), veranstaltet vom ›Zentrum für Mittelalter- und Frühneuezeitforschung‹ der Georg-August-Universität Göttingen.

1 Ich nenne hier nur die wichtigsten Arbeiten: Joachim Dyck, *Ticht-Kunst. Deutsche Barockpoetik und rhetorische Tradition*, 3. Aufl., Tübingen 1991; Ludwig Fischer, *Gebundene Rede. Dichtung und Rhetorik in der literarischen Theorie des Barock in Deutschland*, Tübingen 1968; Wilfried Barner, *Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen*, Tübingen 1970; Hans Peter Herrmann, *Naturnachahmung und Einbildungskraft. Zur Entwicklung der deutschen Poetik von 1670 bis 1740*, Bad Homburg v.d.H., Berlin, Zürich 1970; Gunter E. Grimm, *Literatur und Gelehrtentum in Deutschland. Untersuchungen zum Wandel ihres Verhältnisses vom Humanismus bis zur Frühaufklärung*, Tübingen 1983.

2 Zudem ist auf dem Feld der Poesie der Spielraum dessen, was dem Dichter als Abweichung (*licentia*) von der rhetorischen ›Norm‹ erlaubt ist, natürlich größer.

3 Dyck (wie Anm. 1), S. 26 f (meine Hervorhebung).

Im Unterschied zu diesem monokausalen Modell einer einfachen Subordination der Poetik unter die dominierende Rhetorik schlagen die nachfolgenden Ausführungen ein komplexeres Modell vor, das die Rolle der Rhetorik als konstitutives Element der frühneuzeitlichen Poetik nicht ignoriert – zugleich allerdings deutlich macht, daß sich die Überlegungen der frühneuzeitlichen Literaturtheoretiker keineswegs in einer einfachen Adaptation der klassischen Rhetorik erschöpften und sich die These von der weitgehenden Identität von Rhetorik und Poetik somit als eine allzu simplifizierende Sicht auf die poetologischen Reflexionen erweist. In diesem Sinne hat die anglistische und romanistische Forschung den geradezu ›synkretistischen‹ Charakter der frühneuzeitlichen Poetiken herausgehoben. Kennzeichnend für die Bemühungen der Zeitgenossen sei demnach gerade *nicht* der monolithische Anschluß an eine einzige Tradition – die der klassischen Rhetorik –, sondern die Integration verschiedener heterogener antiker Theoriestömungen.⁴ Mit Blick auf die ›Fusion‹ aristotelischer und horazianischer Elemente im 16. Jahrhundert hat dies etwa Marvin T. Herrick in einer grundlegenden Arbeit untersucht.⁵ Diese pluralistische Sicht läßt sich auch auf die Situation innerhalb der deutschen Barockpoetik übertragen. Hier integrieren die Theoretiker zwei einander widerstrebende antike Auffassungen vom Wesen des Dichters und des dichterischen ›Schaffens‹-Prozesses: Einerseits die wesentlich auf rhetorischen Grundlagen fußende Auffassung vom Dichter als ›artistisch-technischem‹ Handwerker (*poeta faber*), andererseits diejenige vom Poeten als ›begeistertem‹ Dichter-Priester (*poeta vates*). Wie zu zeigen sein wird, gelangt mit der Intergration einer solchen Vorstellung von der ›Inspiration‹ als (alleiniger) Ursache des Dichtens in einen rhetorik-determinierten humanistischen Kontext ein subversives Element in die Dichtungstheorie, das um 1700 schließlich zur Selbst-Dekonstruktion des Konzepts der frühneuzeitlichen Norm-Poetik führen wird.⁶ Der folgende Beitrag versucht, diese Geschichte anhand der drei wesentlichen Stationen zu erzählen, den antiken und frühneuzeitlichen Grundlagen (z.), der Integration ›begeisterter‹ und ›rhe-

4 Vgl. Heinrich F. Plett, »Renaissance-Poetik. Zwischen Imitation und Innovation«, in: ders. (Hg.), *Renaissance-Poetik. Renaissance Poetics*. Berlin, New York 1994, S. 1-20, hier S. 9 ff.

5 Marvin T. Herrick, *The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism, 1531-1555*, Urbana 1946; zum Verhältnis ›platonischer‹ und ›aristotelischer‹ Elemente in der italienischen Spätrenaissance: Baxter Hathaway, *The Age of Criticism: The Late Renaissance in Italy*, Ithaca 1962, S. 399 ff; vgl. auch Plett (wie Anm. 4), S. 15: »Die Rhetorik ist »auf die Verbindung mit [...] anderen Poetik-Typen essentiell angewiesen.«

6 Mit ähnlicher Intention, aber im einzelnen abweichender Argumentation: Andreas Härter, *Digressionen. Studien zum Verhältnis von Ordnung und Abweichung in Rhetorik und Poetik. Quintilian – Opitz – Gottsched – Friedrich Schlegel*, München 2000, S. 64 ff.

torischer« Elemente in die humanistische Barockpoetik (3.), schließlich die aporetische Situation in der ›galanten« Poetik um 1700 (4.). Eine wissenschaftsgeschichtliche Einleitung (1.) versucht zu klären, wie es überhaupt zu dem Konzept einer gänzlich durch die Rhetorik bestimmten Poetik kommen konnte.

1. Wissenschaftsgeschichtliche Hintergründe: Die Entdeckung der Rhetorik in den 1960er Jahren

Blicken wir einige Jahrzehnte zurück: Die 1960er Jahre markieren ohne Zweifel einen durchgreifenden Neuanfang und eine entscheidende Zäsur in der noch jungen Geschichte der neueren Rhetorikforschung.⁷ In diesen Jahren erschienen die grundlegenden Arbeiten von Joachim Dyck⁸, Ludwig Fischer⁹ und Wilfried Barner¹⁰, die ein völlig neues Licht auf die Theorie und Praxis der barocken Dichtung warfen; sie initiierten damit die Ablösung älterer literarhistorischer Deutungsmuster, welche die Qualität der barocken Werke an den Maßstäben der Goetheschen ›Erlebnisdichtung« maßen.¹¹ ›Rhetorisch« gilt seit her nicht mehr als pejoratives Epitheton, sondern wurde zu einer Grundkategorie einer sozialgeschichtlich orientierten Germanistik, die (allen voran Barner) besonderes Augenmerk auf die enge Verzahnung von sozialen Institutionen (Schule und Universität) und literarischer Produktion legte.

Conrad Wiedemann versuchte auf dem ersten Jahrestreffen des ›Internationalen Arbeitskreises für deutsche Barockliteratur« 1973 in Wolfenbüttel unter dem Obertitel *Barocksprache, Systemdenken, Staatsmentalität* der Forschung neue Perspektiven ›nach« Barners Werk aufzuzeigen. In seinem Vortrag würdigte Wiedemann die Fortschritte, die die Forschung durch Barners Buch gemacht hatte: Barockdichtung sei ›eine eminent rhetorische Sache« und damit auch

7 Die Prozesse der Selbst-Historisierung einer Disziplin schreiten offensichtlich rasch voran: Klaus Dockhorn bezeichnete schon 1973 (!) das Jahr 1966 als entscheidenden »Wendepunkt« in der germanistischen Barockforschung. Klaus Dockhorn, »Affekt, Bild und Vergegenwärtigung in der Poetik des Barock«, in: *Göttingische Gelehrte Anzeigen* 225 (1973), S. 136-156, hier S. 135.

8 Dyck (wie Anm. 1).

9 Fischer (wie Anm. 1).

10 Barner (wie Anm. 1).

11 Forschungsüberblick bei Herbert Jaumann, »Barock«, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* 1 (1997), S. 199-204; grundlegend: ders., *Die deutsche Barockliteratur. Wertung – Umwertung. Eine wertungsgeschichtliche Studie in systematischer Absicht*, Bonn 1975.

»als Nebeneffekt, eine eminent traditionalistische« geworden.¹² Wiedemann weiter:

Durch die Arbeiten von Dyck, Fischer und Barner ist der Verdacht des Akademismus gegenüber dem Barockgedicht zu einem Totalverdacht geworden; wir haben die Ausmaße des Regel- und Traditionsbewußtseins der Zeit neu einzuschätzen gelernt, die Mechanik der Invention und die Macht des Exempels; wir haben, dank Barner, die plastischsten Vorstellungen von Zweck und Funktionsraum einzelner Gedichtarten, von der Arbeitsweise und formalen Bild des Dichters und vom literarischen Schulbetrieb überhaupt.¹³

Doch fordert Wiedemann mit Nachdruck, nach den »ungelösten Problemen« zu fragen, die sich im Anschluß an eine ›rhetorische‹ Sicht der barocken Literatur ergeben. Vorzüglich stelle sich das Problem, daß man durch das rhetorische und poetologische Wissen »kaum etwas für die qualitative Einschätzung der barocken Dichtung gewonnen«¹⁴ habe:

Ist Gryphius' Sonett *Menschliches Elende* deswegen ein gutes Gedicht, weil es das topische Verfahren, die rhetorisch-deiktische Redehaltung und den rhetorischen Aufbau so überdeutlich demonstriert und weil die Stillage angemessen und die Bilder traditionsverbürgt sind? Oder ist sein *Abend-Sonett* gut, weil es Topik und schulmäßige Disposition weniger hervorkehrt und weil die Bilder original scheinen oder gar sind? Ist das eine gelungener, d.h. rhetorisch korrekter als das andere? Oder sind beide gut (wirkungsvoll) und mit welchem rhetorischen Recht?¹⁵

Welche Vorstellung von ›Rhetorik‹ steckt nun hinter diesen Aussagen? Die barocke Rhetorik ist für Wiedemann (das läßt sich aus den Zitaten indirekt erschließen) ein weitgehend formalisiertes und abstraktes System von Regeln und Vorschriften (in der Terminologie der Rhetorik: *praecepta*). Der jeweilige Einzeltext, das konkrete Barock-Gedicht etwa, ist in dieser Konzeption offensichtlich die Realisierung eines abstrakten rhetorischen ›Codes‹. Legt man Wiedemanns Rhetorikbegriff zugrunde, so wäre die ›rhetorisierte‹ Barockpoetik *affir-*

12 Conrad Wiedemann: »Barocksprache, Systemdenken, Staatsmentalität. Perspektiven der Forschung nach Barners ›Barockrhetorik‹«, in: *Internationaler Arbeitskreis für deutsche Barockliteratur. Erstes Jahrestreffen in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. 27. – 31. August 1973. Vorträge und Berichte*, Wolfenbüttel 1973, S. 21-51, hier S. 22.

13 Ebd.

14 Ebd., S. 22 f.

15 Ebd., S. 23.

mativ zu nennen, da sie als Einzeltext das re-produziert, was im kodifizierten ›System‹ ohnehin schon angelegt ist. Die Rhetorik repetierte sich damit selbst, und das hat man in der Forschung bisweilen durchaus auch ins Qualitative gewender: Joachim Dyck spricht in diesem Sinne davon, daß die literarische Praxis des 17. Jahrhunderts als eine »Misere des Ewig-Gleichen« zu charakterisieren sei.¹⁶ An ›modernem‹ Vorstellungen von dichterischer Individualität gemessen, wie sie sich seit dem 18. Jahrhundert herausgebildet haben, wäre ein solchermaßen nach dem rhetorischen ›Code‹ hergestelltes Gedicht per se schon immer ästhetisch minderwertig. Wiedemann konstatiert deshalb, daß die Regeln der barocken Schulrhetorik »am weitesten [helfen], wenn wir uns Form, Entstehen und Mentalität [...] des Barockgedichts als *Schulgedicht* vergegenwärtigen, kaum jedoch bei der Einschätzung der literarischen Individuationsmöglichkeiten, also bei der Frage, wie sich zeitgenössisches Genie innerhalb dieses formalen Bezugsrahmens darstellt.«¹⁷

Allerdings wäre – durchaus kritisch – zu fragen, ob Wiedemanns Vorstellung eines relativ starren Systems einer generativen Regel-Rhetorik überhaupt den Horizont dessen trifft, was innerhalb der zeitgenössischen Theorie verhandelt wurde. Denn dichterische oder rednerische Innovation ist dem rhetorischen System selbst keineswegs fremd – im Gegenteil. Die für die humanistische Diskussion maßgebliche *imitatio*-Konzeption des römischen Rhetorikprofessors Quintilian (1. Jh. n. Chr.) stellt sich Vorstellungen einer ›sklavischen‹ oder ›knechtischen‹ *imitatio* nachhaltig entgegen.¹⁸ Quintilian favorisiert nachdrücklich die ›wetteifernde‹, das nachgeahmte Muster überbietende *aemulatio*; gute *imitatio* ist in diesem Sinne immer *aemulatio*.¹⁹ Wilfried Barner hat jüngst darauf hinge-

16 Joachim Dyck, »Die Rolle der Topik in der literarischen Theorie und Praxis des 17. Jahrhunderts in Deutschland«, in: Peter Jehn (Hg.), *Toposforschung. Eine Dokumentation*, Frankfurt/ M 1972, S. 121-149, hier S. 123. Zitiert bei Wiedemann (wie Anm. 12), S. 23, der mit Blick auf die barocke Topik von einem »Fertigteil-Arsenal« spricht (ebd., S. 35).

17 Wiedemann (wie Anm. 12), S. 23.

18 Vgl. Quintilian, *Institutio oratoria*, 10, 1-2; neuere Überblicke zum Thema bei: Barbara Bauer, »Aemulatio«, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* 1 (1992), Sp. 141-187; Nicola Kaminski, »Imitatio (auctorum)«, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* 4 (1998), Sp. 235-285 (hier vor allem die grundlegenden Überlegungen zum Verhältnis von *novitas* und *imitatio* in der augusteischen Klassik, ebd., Sp. 242 f).

19 Ebd., Sp. 148. – Auch Christian von Zimmermann hat jüngst darauf hingewiesen, daß der konkrete Umgang der barocken Autoren mit den Vorlagen natürlich in eine »weit über das Schulmäßige hinausgehende Textgestaltung« münde (Chr. v. Zimmermann, »Andreas Gryphius' ›Trenen des Vatterlandes / Anno 1636‹. Überlegungen zu den rhetorischen Grundlagen frühneuzeitlicher Dichtung«, in: *Daphnis* 28 [1999], S. 227-244, hier S. 241 Anm. 33). Daß er dies allerdings lediglich in einer Fußnote macht, erscheint als durchaus symptomatisch.

wiesen, daß durch die Poetiken und Rhetoriken der Barockzeit die »kunstgemäße Sprachpraxis« nur scheinbar »bis ins kleinste« geregelt sei. Deshalb fordert er, daß man in der Forschung stärker als bislang die Frage nach den »Spielräumen« der Theorie stellen und den Blick auf das richten solle, was Poetiken und Rhetoriken *nicht* lehrten. Und das betrifft, wie Barner zeigt, durchaus zentrale Gattungen wie das Sonett oder das Figurengedicht.²⁰

Wiedemanns Vorstellung von der Rhetorik als einem »System von Rezepten«, kann – wie noch deutlich werden wird – durchaus als repräsentativ für das Rhetorikverständnis in weiten Teilen der Forschung der 1960er und frühen 70er Jahre gelten. Die Ursache dieses ahistorischen Verständnisses von »Rhetorik« dürfte in dem zeitgleichen Interesse des Strukturalismus an dieser »vergessenen« Disziplin liegen. Dessen Rhetorikverständnis war entschieden an der *Linguistik* orientiert und deshalb durch eine folgenreiche Vorentscheidung geprägt: der Orientierung am Modell der Grammatik. Die Rhetorik galt in dieser Konzeption als eine grammatikanaloge »langue«, aus der sich die »parole«, die konkreten Einzeltexte, wie aus einem transformationsgrammatischen Modell ableiten ließen. Diese Konzeption liegt schon dem einflußreichen *Handbuch der literarischen Rhetorik* des romanistischen Sprachwissenschaftlers Heinrich Lausberg aus dem Jahre 1960 zugrunde. Dort heißt es im »Vorwort«: »Die Rhetorik will die *langue* aufzeigen, die das konventionelle Ausdrucksmittel der *parole* ist.«²¹ Im Bereich der Poetik führte dies im Verlauf der 1960er Jahre zu theoretischen Entwürfen, die Rhetorik und Poetik (eine prinzipielle Trennlinie zwischen beiden wurden nur selten getroffen) nachdrücklich an die Linguistik anlehnten. Rhe-

20 Wilfried Barner, »Spielräume. Was Poetik und Rhetorik nicht lehren«, in: Hartmut Laufhütte (Hg.), *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*, Wiesbaden 2000, Bd. 1, S. 33–67, hier S. 34 und S. 43 f.

21 Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, 2 Bde., München 1960, Bd. 1, S. 8; vgl. auch die Rhetorikdefinition in ders., *Elemente der literarischen Rhetorik. Eine Einführung für Studierende der klassischen, romanischen, englischen und deutschen Philologie*, München 1963, § 2: »Die Rhetorik ist ein mehr oder minder ausgebautes System gedanklicher und sprachlicher Formen, die dem Zweck der vom Redenden in der Situation beabsichtigten Wirkung [...] dienen können.« Mit dieser Anlehnung an die ahistorische Linguistik hat sich Klaus Dockhorn schon 1962 in einer grundlegenden Rezension auseinandergesetzt: Klaus Dockhorn, »Rezension von Heinrich Lausberg, Handbuch der literarischen Rhetorik«, in: *Göttingische Gelehrte Anzeigen* 214 (1962), S. 177–196. – Kluge Anmerkungen zur Rezeption von Lausbergs und Dockhorns gegenläufigen Ansichten über das »Wesen« der Rhetorik bei Rüdiger Campe, »Rhetorik-Forschungen (und Rhetorik)«, in: *Modern Language Notes* 109 (1994), S. 519–537. Vor dem Hintergrund des hier Skizzierten wird man allerdings Campes Diktum vom postumen »Sieg des Anglisten Klaus Dockhorn über den Romanisten Heinrich Lausberg« (ebd., S. 520) nicht ohne weiteres zustimmen wollen.

torik und Poetik erscheinen als eine der primären, an der Korrektheit des Satzes orientierten Grammatik gleichsam aufgepfropfte ›Sekundärgrammatik‹. Josef Kopperschmidt formuliert 1973 als rhetoriktheoretisches Projekt: »[D]ie gesuchte Grammatik der Persuasiven Kommunikation müßte das Regelsystem modellhaft rekonstruieren, das unter situativ-konkreten Randbedingungen in Kommunikationsakten persuasiven Charakters zur Anwendung kommt und deren Gelingen bedingt.«²² Und mit Blick auf die Lehre von den rhetorischen Figuren formuliert noch jüngst Heinrich F. Plett: »[D]ie Möglichkeiten der Abänderung [von einer standardsprachlichen Norm] werden in einer rhetorischen Sekundärgrammatik beschrieben. Diese bildet ebenfalls eine Norm; ihr Beschreibungsgegenstand ist – auf der Zeichensyntaktischen Ebene – die Rhetorizität des Sprachzeichens.«²³

Der französische Semiologe Roland Barthes artikuliert 1966 sein Interesse an der alten Rhetorik als einer satzübergreifenden ›Diskurslinguistik‹:

Es liegt [...] auf der Hand, daß [...] der Diskurs (als Gesamtheit von Sätzen) organisiert ist und durch diese Organisation als Nachricht aus einer anderen Sprache erscheint, die über derjenigen der Linguisten steht: Der Diskurs besitzt seine Einheiten, seine Regeln, seine ›Grammatik‹: der Diskurs ist, ob schon einzig und allein aus Sätzen bestehend, satzüberschreitend und muß natürlich zum Gegenstand einer zweiten Linguistik werden. Diese Diskurslinguistik trug lange Zeit einen glanzvollen Namen: Rhetorik.²⁴

In seinem einige Jahre früher (1964/65) gehaltenen, aber erst 1970 auf Drängen Umberto Ecos²⁵ publizierten Kolleg *Die alte Rhetorik* definiert Barthes die Rhetorik in Anschluß an die oben genannte Definition als eine normative »Metasprache«, deren »Objektsprache« der satzübergreifende »Diskurs«, ein Text, ist.²⁶ Im einzelnen breitet Barthes in einer differenzierten Typologie sechs verschiedene Unterbedeutungen von ›Rhetorik‹ aus, die ebenso institutionelle wie gesellschaftliche Aspekte berücksichtigt. Rhetorik als »Technik« bestimmt er als »Gesamtheit von Regeln und Vorschriften, durch deren Anwendung der Zuhörer eines Diskurses (und später der Leser des Werks) überzeugt werden kann, selbst

22 Josef Kopperschmidt, *Allgemeine Rhetorik. Einführung in die Theorie der Persuasiven Kommunikation*, Stuttgart u. a. 1973, S. 22.

23 Heinrich F. Plett, *Systematische Rhetorik. Konzepte und Analysen*, München 2000, S. 20.

24 Roland Barthes, »Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen«, in: ders., *Das semiologische Abenteuer*, übersetzt v. Dieter Hornig, Frankfurt/M 1988, S. 102-143, hier S. 105.

25 Ottmar Ette, *Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie*, Frankfurt/M 1998, S. 238.

26 Roland Barthes, »Die alte Rhetorik. Ein Abriss«, in: ders., *Das semiologische Abenteuer*, übersetzt von Dieter Hornig, Frankfurt/M 1988, S. 15-101, hier S. 16 f.

wenn das, wovon es zu überzeugen gilt, ›falsch‹ ist.«²⁷ Auch hier dominiert wiederum der ›Rezeptcharakter‹ des rhetorischen Systems als »Lehrbuch mit Anleitungen«.²⁸ Barthes' sechste und letzte Definition der Rhetorik als »*Praxis des Spiels*« allerdings weicht von dieser starren Sicht in bemerkenswerter Weise ab und ermöglicht sowohl Freiräume innerhalb der starren Systematik, als auch die subversive Infragestellung des Gültigkeitsanspruchs der Rhetorik überhaupt:

Da alle diese Praktiken ein reichhaltiges institutionelles (›repressives‹, wie man heute sagt) System bildeten, war es normal, daß sich eine Verhöhnung der Rhetorik entwickelte, eine ›schwarze‹ Rhetorik (Argwohn, Verachtung, Ironie): Spiele, Parodien, erotische und obszöne Anspielungen, Gymnasia-stenwitze, eine ganze Pennälerpraxis (die übrigens noch zu erforschen und als kultureller Kode darzustellen ist).²⁹

Die Slavistin Renate Lachmann hat in ihrem Aufsatz »Die Rhetorik und ihre Konzeptualisierung« (1994) an Barthes' entschieden dynamisierte Sicht der Rhetorik angeknüpft und daraus ein rhetorikhistorisches Modell entwickelt:

Die Akzentuierung des deskriptiven und normativen Aspekts der Rhetorik [als Disziplin] erlaubt zum einen, letztere als eine Art sekundäre Grammatik zu begreifen, und zum anderen, ihre kulturelle Funktion zu bestimmen. Dabei bietet sich der Begriff des Metatextes an, den die semiotisch orientierte Kulturtypologie [Lotmans] eingeführt hat, um Teil- oder Untersysteme zu identifizieren, die eine Kultur auf einer bestimmten Entwicklungsstufe hervorbringt, um ihre unterschiedlichen Artikulationsformen zu beschreiben. Der Metatext als Beschreibungs- oder genauer als Selbstbeschreibungssystem einer Kultur übernimmt in der Beschreibung auch eine normierende und damit organisierende Funktion, die sowohl deren Konsolidierung vorantreibt als auch ihr Selbstverständnis formuliert, und das trifft in besonderem Maß für die Rhetorik als sekundäre Grammatik zu.³⁰

Wie Barthes, so richtet auch Lachmann ihren Blick nachdrücklich auf die Mechanismen der Ausschließung, die durch die Autorität der Rhetorik hervorgebracht werden. Innerhalb eines bestimmten kulturellen Kontextes und für eine kodifizierte Menge von Kommunikationssituationen (im System der Rhetorik

²⁷ Ebd., S. 16.

²⁸ Ebd., S. 17.

²⁹ Ebd.

³⁰ Renate Lachmann, »Die Rhetorik und ihre Konzeptualisierung«, in: dies., *Die Zerstörung der schönen Rede. Rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen*, München 1994, S. 1-20, hier S. 2 f.

wären dies modellhaft die drei *genera causarum*) gelten nur bestimmte Formen der Kommunikation als akzeptabel, nämlich solche, die den Regeln der rhetorischen ›kommunikativen Grammatik‹ konform sind.³¹ Der ubiquitäre Geltungsanspruch der Rhetorik wird dabei in zweifacher Weise infragegestellt bzw. unterminiert: So regelt die Rhetorik für Lachmann nicht das *gesamte* Gebiet menschlicher Kommunikation, sondern entfaltet ihre normierende Zuständigkeit nur innerhalb bestimmter, von der rhetorischen Theorie abgedeckter Sektoren. Daneben bleiben Gebiete der Kommunikation, die nicht von der Rhetorik reguliert werden, wie etwa »triviale, alltagssprachliche Kommunikationssituation[en]«³². Zudem können auch *innerhalb* der von der rhetorischen Theorie regulierten Felder »Tendenzen relevant werden, die gegen diese systemstützende Rhetorik gerichtet sind«, also eine »Anti- oder Subrhetorik« darstellen, »oder sich unabhängig von ihr herausgebildet haben.«³³ Lachmann führt für den ersteren Fall die *Volkspoesie* an, »die sich nicht an einer kodifizierten expliziten Rhetorik orientiert«.³⁴

Für den nachfolgenden Argumentationsgang wird das modifizierte Modell von Barthes und Lachmann, das den normativen Anspruch der rhetorischen Theorie nicht aufgibt, und doch Spielräume und Subversionsmöglichkeiten eröffnet, grundlegend werden. In diesem Sinne nehmen meine Ausführungen Barner's Forderung auf: »Wieweit die ›doctrinae‹ selbst, systemintern, Spielräume bieten und mit welchen Kategorien und Konstruktionen dabei gearbeitet wird – das bedarf neuer Aufmerksamkeit.«³⁵ Eine solcherart dynamisierte Vorstellung vom Geltungsanspruch und der Reichweite literarischer Theorie könnte zudem theoretisch dasjenige besser faßbar machen, was Wiedemann die ›literarischen Individuationsmöglichkeiten‹ nennt. Sie dürfte damit zur Klärung eines Problems beitragen, das seit den 1960er Jahre zu einem Zentralproblem einer an der normativ verstandenen Rhetorik orientierten Literaturgeschichtsschreibung geworden war. Vor dem Hintergrund der Vorstellung der Barockpoetik als einer regelhaften ›Sekundärgrammatik‹ konnte die Frage nach der ›Eigenleistung«³⁶ der Autoren nur negativ beantwortet werden. Dies gilt etwa

31 Ebd., S. 9.

32 Ebd.

33 Ebd., S. 9 f.

34 Ebd., S. 9.

35 Barner (wie Anm. 20), S. 66.

36 Ferdinand van Ingen, »Zum Selbstverständnis des Dichters im 17. und frühen 18. Jahrhundert«, in: James A. Parente, Jr., Richard Erich Schade, George C. Schoolfield (Hgg.), *Literary Culture in the Holy Roman Empire, 1555 – 1720*, Chapel Hill, London 1991, S. 206–224, hier S. 206. – »So gehört es zu den mittlerweile liebgewonnenen Meinungen der Literaturwissenschaftler, daß die Begriffe Individualität und Eigenständigkeit dem 17. Jahrhundert unangemessen seien.« (ebd., S. 207).

für Rudolf Drux' umfassende Rekonstruktion der Poetik von Martin Opitz auf der theoretischen Grundlage einer solchen strukturalistischen Sekundärgrammatik.³⁷ Die Frage nach den Individuationsmöglichkeiten, die die Literaturgeschichtsschreibung des 19. Jahrhundert abschlägig beurteilt hatte und die darüber zu einem generellen Negativurteil über Opitz' Dichtung gekommen war, wird letztlich auch von Drux verneint – die theoretische Prämisse des *Buchs von der deutschen Poeterey* als einer poetischen ›langue‹ ließ anderes auch gar nicht zu.³⁸ So weist Drux als Ergebnis seiner Arbeit auch nicht die Beobachtungen der Literarhistoriker des 19. Jahrhunderts zurück, sondern lediglich deren – ahistorischen – Anspruch, Opitz an Kategorien der Literatur der Klassik und Romantik messen zu wollen.³⁹

2. Grundlagen: ›Begeisterte‹ und ›technische‹ Dichtungstheorien

Welche Konsequenzen sind aus der geschilderten Forschungs-Konstellation zu ziehen? Zu allererst gilt es die Frage nach der Differenz von Poesie und oratorischer Kunstprosa neu zu stellen – und von dort ausgehend, die Frage nach der disziplinären Einheit oder Differenz von Poetik und Rhetorik im Kontext der frühneuzeitlichen Literaturtheorie anzugehen. Schon Ludwig Fischer war in seiner Arbeit über die *Gebundene Rede* 1968 dieser Zentralfrage nachgegangen. Er setzte dabei bei der für die barocke Rhetorik wie Poetik gleichermaßen verbindlichen Formel an, daß beim vollkommenen Redner oder Dichter natürliche Begabung (*natura / ingenium*) und kunstgemäße Beherrschung der ›Regeln‹ (*ars*) in einem ausgeglichenen Verhältnis zusammenkommen müssen: »Es ist *communis opinio* bei den Literaturtheoretikern des Barock, daß wie für die Rhetorik, so auch für die Poesie *natura* und *ars* [...] für das Gelingen unabdingbar sind.«⁴⁰ Eine Differenzqualität sieht Fischer – zurecht – im topischen Insistieren der Poetiken auf dem *furor poeticus*: »Die Poesie erfordert aber darüber hinaus eine besondere Be-Gabung, die mehr ist als die mit *natura* bezeichnete Ver-

37 Rudolf Drux, *Martin Opitz und sein poetisches Regelsystem*, Bonn 1976, S. 13: »Wir suchen also die Poetik nicht als eine zufällige Ansammlung von Stilgesetzen, Reimvorschriften und Gattungsgeboten zu verstehen, sondern als ein System, in dessen Aufbau sich die Sprach- und Literaturtheorie des Dichters niederschlägt.« – Die Poetik enthält Regeln, »deren Aktualisierung poetische Texte bzw. Elemente der Kunstsprache hervorbringt. Ein Vergleich mit der Grammatik drängt sich geradezu auf, wenn man diese als einen Regelmechanismus versteht, der alle grammatikalischen Sätze (Texte) einer Sprache generiert.« (ebd., S. 40).

38 Vgl. ebd., S. 10 ff.

39 Ebd., S. 188 f.

40 Fischer (wie Anm. 1), S. 38.

anlangung des jeweiligen Kunstübenden. Diese Be-Gabung verlangt eine eigene Bezeichnung, wie sie dann, nach griechischem Vorbild, im *furor poeticus*, dem *poetischen Geist*, auftritt.⁴¹ In dieser Konzeption bauen Dichter wie Redner also auf denselben Grundlagen⁴², der Dialektik von *natura* und *ars* auf – der Poet allerdings benötigt zusätzlich und punktuell mit dem *furor poeticus* ein inkomensurables Element, das sich der Verfügungsgewalt der *ars* entzieht.⁴³

Dichter und Redner bauen, so sehen es die Poetiker des Barock bis zum Durchbruch neuer Vorstellungen bei Christian Weise, auf der gleichen Grundlage von *natura* und *ars* auf. Der Dichter aber, wenn er diesen Namen zu Recht führen will, hat und braucht den *poetischen Geist*, eine Art von Inspiration oder doch unerwerbbarer Befähigung, die ihn weit über alles, was eine *ars* bewirken könnte, hinausführt. Dadurch ist er vom bloßen Versemacher, aber auch vom Redner unterschieden.⁴⁴

Joachim Dyck hat Fischer ein Jahr nach dem Erscheinen der Arbeit in einer Rezension nachdrücklich widersprochen. Zurecht hebt Dyck hervor, daß sich die barocken Theoretiker gegen eine Pathologisierung des *furor* wehren.⁴⁵ Sein

41 Ebd., S. 40. – Zum *furor poeticus* vgl. die Literaturhinweise in: Dietmar Till, »Inspiration«, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* 2 (2000), S. 149–152. – Daneben heranzuziehen: Eike Barmeyer, *Die Musen. Ein Beitrag zur Inspirationstheorie*, München 1968; Otto Falter, *Der Dichter und sein Gott bei den Griechen und Römern*, Diss. Würzburg 1934; Gottfried Hornig, Helmut Rath, »Inspiration«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie* 4 (1976), Sp. 401–407; Boris Kositzke, »Enthusiasmus«, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* 2 (1994), Sp. 1185–1197; Johannes Neumann, »Furor poeticus«, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* 3 (1996), Sp. 490–495.

42 Van Ingen (wie Anm. 36), S. 207, sieht in der Rhetorik ein »Überbausystem«.

43 Vgl. auch die Beobachtung Hans Peter Herrmanns (wie Anm. 1, S. 58), daß die barocken Poetiken die Naturbegabung prinzipiell nicht aus dem Zusammenhang *ars-natura* lösten. Das trifft natürlich zu, widerlegt aber nicht mein Modell eines rhetorischen »Unterbaus« mit begeisterter »Kür«. Auf keinen Fall ist beabsichtigt, in den Dualismus von frühneuzeitlich-inferiorer »Kunstfertigkeit« und goethezeitlichem »freischöpferische[m] Kunstschaffen« zurückzufallen, wie ihn Markwardt im ersten Band seiner Poetikgeschichte (1. Aufl. 1937) als unversöhnliche Gegensätze darstellt (Bruno Markwardt, *Geschichte der deutschen Poetik*, Bd. I: *Barock und Frühaufklärung*, 3. Aufl. Berlin 1964, S. 14); vgl. Dyck (wie Anm. 1), S. 17, der zurecht von »Fehlinterpretationen« Markwardts spricht und Herrmann (wie Anm. 1), S. 58 f.

44 Fischer (wie Anm. 1), S. 52; zu undifferenziert und deshalb unzutreffend die Zusammenfassung bei Neumann (wie Anm. 41), Sp. 493: »Die Regelpoetik des Mittelalters findet ihre Fortsetzung im Barock und in der Aufklärung. Der Dichter gilt als *poeta doctus*, seine Inspiration wird nicht thematisiert.«

45 Joachim Dyck, »Rezension Fischer, Gebundene Rede«, in: *Anzeiger für deutsches Altertum* 80 (1969), S. 68–85; hier S. 72; vgl. auch Herrmann (wie Anm. 1), S. 58 f.

Einwand, die Poetiker stellten sich unter dem *furor poeticus* nicht so sehr eine heteronome ›Inspiration‹ (durch Gott / einen Gott, die Musen etc.) in platonischer Tradition vor, sondern meinten damit die autonome Selbst-Affektation im Anschluß an aristotelische Strömungen⁴⁶, ist allerdings mit Blick auf die unterschiedlichen frühneuzeitlichen Traditionszusammenhänge zu revidieren.⁴⁷ *Ingenium*, *natura* und *furor poeticus* stellen für Dyck Aspekte ein und derselben – rhetorischen – Sache dar – insofern muß er Fischers These vom Sonderstatus einer poesie-spezifischen ›Begeisterung‹ ablehnen. Dycks Einwand allerdings läßt sich anhand der Quellen widerlegen. Johann Georg Neukirch etwa unterscheidet 1724 klar: »Doch ist ein Unterschied zu machen unter dem Enthusiasmo Poetico und einem fähigen Naturell; dieses bleibt immer in seinem Zustande und kömmet uns bey aller Gelegenheit und zu aller Zeit zustatten; aber jener, nemlich, der Enthusiasmus kömmet nicht stets, sondern will erwartet seyn.«⁴⁸

Dyck selbst scheint den unterschiedlichen Status der beiden ›Produktionssysteme‹ *natura / ingenium* und *furor* zu antizipieren, wenn er schreibt: »Erst der mit *ingenium* begabte Dichter kann auch den *furor poeticus* empfangen, der seine Ingeniosität zur höchsten Leistung steigert.«⁴⁹ Blickt man schließlich in die Rhetoriken selbst, so wird recht schnell klar, daß Berufungen auf einen *furor oratorius* äußerst selten sind⁵⁰, das Postulat der Notwendigkeit des *furor poeticus* dagegen in den Poetiken ubiquitär erhoben wird und seinen festen Platz im Kontext des ›Argumentationssystems‹ Dichter-Lob und Dichter-Apologie hat.⁵¹ Dycks Versuch, den Hierarchieunterschied zwischen der – im Regelfall superior gewerteten – Poesie und der oratorischen Kunstprosa zu nivellieren, überzeugt also nicht recht. Im folgenden wird noch deutlicher werden, warum sich eine solche homogenisierende Sicht auf die Geschichte der Poetik schon hinsichtlich der Quellentexte selbst und den unterschiedlichen Traditionszusammenhängen, in denen diese stehen, verbietet.

46 Ebd., S. 72 f.

47 In der *Sache* ist ein Entscheidung schwierig; schon die antiken Gewährsmänner markieren den Bezug auf die Götter, Musen, etc. deutlich als metaphorisch (vgl. dazu Reinhard Häussler, »Der Tod der Musen«, in: *Antike und Abendland* 19 [1973], S. 117-145), so daß eine Entscheidung, ob eine autonome oder heteronome ›Inspiration‹ vorliegt, auch im Einzelfall schwierig zu treffen sein dürfte (vgl. auch unten Anm. 53). Vgl. Heinz Schlaffer, *Poesie und Wissen. Die Entstehung des ästhetischen Bewusstseins und der philologischen Erkenntnis*, Frankfurt/M 1990, S. 36; zum Problemkomplex vgl. insgesamt Till (wie Anm. 41).

48 Johann Georg Neukirch, *Anfangs=Gründe zur Reinen Teutschen POESIE Itziger Zeit*, Halle 1724, S. 12. [WLB Stuttgart: Phil. oct. 5331]; vgl. auch Grimm (wie Anm. 1), S. 162.

49 Dyck (wie Anm. 1), S. 73.

50 Dieses Argument wird von Dyck (ebd., S. 74) gegen Fischer ins Feld geführt.

51 Dies gesteht Dyck (ebd.) auch zu.

Hierzu bietet sich an, eine heuristische Unterscheidung zu übernehmen, die der Altphilologe Wilhelm Kroll 1924 in seinen *Studien zum Verständnis der römischen Literatur* vorgeschlagen hat.⁵² Mit Blick auf den dichterischen Schaffensprozeß (also den *poeta*) unterscheidet Kroll in der antiken Dichtungs- \rightarrow Theorie zwei grundsätzliche Richtungen: Die platonisch- \rightarrow begeisterte Poetologie⁵³ gründet im *enthusiasmós* des Dichters, im *furor poeticus* – also dem, was wir heute mit einem theologischen Begriff einfach \rightarrow Inspiration \leftarrow nennen.⁵⁴ Auch wenn die \rightarrow begeisterten \leftarrow Theoretiker ihre Texte oft äußerst effektiv und damit \rightarrow rhetorisch \leftarrow präsentieren, sind diese Elemente dem rhetorischen System in seiner klassisch-antiken Ausprägung (wie sie dann auch an die Theoretiker der Frühen Neuzeit vermittelt wird) fremd. Die \rightarrow begeisterte Dichtungstheorie \leftarrow nimmt nach Kroll ihren Ausgang von einem Fragment Demokrits (Fragment 18B), das durch Platon (*Ion*, 532c ff.; vgl. auch *Apologie*, 22b und *Phaidros*, 245a ff), Cicero (*De divinatione*, 1, 1; 1, 66, vor allem 1, 80; *De oratore*, 2, 194) und – ex negativo – Horaz (*Ars poetica*, 295 ff) an die frühneuzeitliche Literaturtheorie vermittelt wird. Diese Zitate bilden zusammen mit weiteren Stellen etwa aus Ovid (vor allem *Fasti*, 6,5: *Est deus in nobis, agitante calescimus illo*⁵⁵), Horaz (*Sermones* I, 4: *ingenium cui sit, cui mens divinior atque os | magna sonaturum, des nominis huius honorem*), Plinius d.J. (*Epistulae*, 7, 4, 10) und Ciceros Rede *Pro Archia* (8, 18) das schmale topische Archiv der \rightarrow begeisterten \leftarrow Dichtungstheorie.

52 Wilhelm Kroll, *Studien zum Verständnis der römischen Literatur*, Stuttgart 1924, S. 24 ff; vgl. auch Donald Lemen Clark, »The Requirements of a Poet. A Note on the Sources of Ben Jonson's *Timber*, Paragraph 130«, in: *Modern Philology* 16 (1918), S. 413-429, hier S. 424: »The literary critics [...] were of two kinds: the simon-pure Platonists, who postulated inspiration as the fount of poetic creation; and the neo-classicists, who constructed their theory of poetry by the square and rule of rhetoric.«

53 Dabei ist hervorzuheben, daß Platons Äußerungen über Poesie in den Dialogen *Ion* und im *Phaidros* (v. a.) mit Blick auf den *furor* nur schwerlich unter einen Hut zu bringen sind. Über alle Maßen vereinfacht ausgedrückt: Lehnt Platon im *Ion* den *enthusiasmós* ab, so wertet er im *Phaidros* die *mania* positiv. Sowohl die begriffliche Differenz wie Platons unterschiedliche Einstellung zu den beiden Konzepten haben die Theoretiker der Frühen Neuzeit aber nicht davon abgehalten, beides bisweilen (unter dem Begriff des *furor*) in einen Topf zu werfen. Platons Kritik am *enthusiasmós* im *Ion* wurde so zu einer Zentralstelle eines Konzepts \rightarrow begeisterter Dichtung \leftarrow . Zusätzlich kompliziert wird die Sache durch Bezugnahmen auf peripatetische Traditionen, etwa die Melancholie-Tradition in Anschluß an das pseudo-aristotelische *Problem XXX*, 1. Was hier und im folgenden also einfach als \rightarrow platonische \leftarrow oder \rightarrow neuplatonische \leftarrow Tradition bezeichnet wird, ist eine durchaus hybride Angelegenheit.

54 Vgl. Till (wie Anm. 41).

55 Wobei *deus* später natürlich vielfach auf den (einen) christlichen Gott bezogen wurde.

Die zweite, von Kroll in Anschluß an einen Platon-Kommentar des spätantiken Autors Porphyrios ›technisch‹ genannte Dichtungstheorie fußt wesentlich auf dem theoretischen Fundament der Rhetorik.⁵⁶ Poetik gilt damit – unter der Voraussetzung einer *natura*-Anlage – als lehr- und lernbare Technik.⁵⁷ Erst die ›technische‹ Dichtungstheorie ist somit ›Theorie‹ und ›Poetik‹ im eigentlichen Sinne, da sich »Regeln für die Begeisterung kaum geben lassen.«⁵⁸ Zentral sind hier die Überlegungen zum Verhältnis von *ars* und *natura*, die zugleich die Problematik der Leistungsmöglichkeiten und Leistungsfähigkeit einer *ars poetica* reflektieren. Als Paradigma einer solchen ›technischen‹ Poetik kann man mit Kroll Horaz' Lehrbrief *Ad Pisones*, die sogenannte *Ars poetica*, ansehen.⁵⁹ Hier sind es einige Textpassagen, die ein harmonisches Verhältnis von *ars* und *natura* postulieren und dabei einer ›begeisterten‹ Dichtungstheorie eine ebenso grundsätzliche wie harsche Absage erteilen. Zentral für dieses Verständnis ist die folgende bekannte Stelle, die in den Poetiken der Frühen Neuzeit immer wieder zitiert wird:

*natura fieret laudabile carmen an arte,
quaesitum est; ego nec studium sine divite vena
nec rude quid prosit video ingenium: alterius sic
altera poscit opem res et coniurat amice.*⁶⁰

⁵⁶ Wichtige Grundlagen auch bei Aristoteles, *Poetik*, Kap. 17; 1455a; *Rhetorik*, III, 10, 1; 1410b.

⁵⁷ Bisweilen hat dies sogar zu einer völligen Abwertung von Horaz' ›Ars poetica‹ unter dem Vorzeichen romantischer Dichtungstheorien geführt. So spielt George Saintsbury in seiner monumentalen *History of Criticism and Literary Taste in Europe* (1900) die Versepistel des Horaz gegen Ps.-Longins Erhabenheitstraktat aus (George Saintsbury, *A History of Criticism and Literary Taste in Europe*, 3 Bde. Edinburgh, London 3. Aufl. 1961, Bd. 1, S. 168). Im Vergleich mit Ps.-Longins *De sublimitate* – den Saintsbury ausdrücklich als Vorreiter kontemporärer Konzeptionen ansieht – müsse man Horaz' *Ars poetica* den Titel *De mediocritate* geben (ebd., S. 225 u. 228). Gerade unter dem Paradigma romantisch-genialer Dichtungskonzeptionen hatte es die an den Konzeptionen der Rhetorik orientierte *Ars poetica* ganz offensichtlich nicht leicht.

⁵⁸ Kroll (wie Anm. 52), S. 35.

⁵⁹ Vgl. auch Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 Bde., Chicago 1961, Bd. 1, S. 72: »For theorists and critics of the Renaissance, the rhetorical tendency of Horace's *Ars poetica* was perhaps its most appealing characteristic. [...] Horace's verse epistle may thus be taken – and in fact was so taken by Renaissance critics – as the epitome of an essentially rhetorical approach to the art of poetry.« Horaz' Versepistel wird von Weinberg (auf der Grundlage der spätantiken und frühneuzeitlichen Kommentierungs- und Auslegungstradition) explizit als ›rhetorisierte‹ Poetik bezeichnet (ebd., Bd. 2, S. 806).

⁶⁰ Horaz, *Ars poetica*, vv. 408–411: »Ob durch Naturtalent eine Dichtung Beifall erringt oder durch Kunstverstand, hat man gefragt. Ich kann nicht erkennen, was ein Bemühen ohne fündige Ader oder was eine unausgebildete Begabung nützt; so fordert das eine die Hilfe des andren und verschwört sich mit ihm in Freundschaft.« (Übersetzung Eckart Schäfer).

Horaz' Aussage, *natura* und *ars* müßten im dichterischen Schaffensprozeß organisch zusammenwirken, deckt sich wesentlich mit Aussagen der römischen Rhetoriktheorie, vor allem derjenigen Quintilians.⁶¹

Seit dem Beginn der italienischen Renaissance und mit dem wiedererwachten Interesse an den antiken Klassikern werden auch diese dichtungstheoretischen Modelle neu rezipiert. Mit Gunter E. Grimm kann man hierbei schematisch zwischen zwei Phasen unterscheiden. Während sich die ›ältere Poetik‹ (1359 – 1500; mit Petrarca und Boccaccio als Hauptvertretern) am Ideal des *poeta rhetor* und an Cicero, Quintilian, Horaz und Seneca orientierte, schließt sich die ›platonistische Poetik‹ (1450 – 1500; Bruni, Ficino, Landino, Minturno) an den Strang der ›begeisterten‹ Dichtungstheorie an.⁶² Ficino verdanken wir etwa die Formulierung des lateinischen Terminus *furor poeticus*, den dieser erstmals 1457 in einem Brief an Peregrinus Alius gebraucht; er findet sich 1482 auch als Untertitel zu seiner lateinischen Übersetzung von Platons *Ion*.⁶³ August Buck charakterisiert Ficanos ›begeistertes‹ Dichtungskonzept folgendermaßen:

Aber eine solche Dichtung ist eben nur möglich, wenn ihre Schöpfer von einem göttlichen Hauch erfüllt sind, ›divino afflato spiritu‹. In einer Betrachtung über die einzelnen Arten des ›furor divinus‹, ähnlich wie sie Bruni angestellt hatte, kommt Ficino zu dem gleichen Ergebnis: Nur der von den Muses inspirierte Dichter kann wahrhaft dichten. In anderem Zusammenhang erbringt er noch weitere Beweise für die göttliche Eingebung der Dichter: Ohne von Gott inspiriert zu sein, hätten die am Anfang der Entwicklung stehenden Dichter Orpheus, Homer, Hesiod und Pindar in ihren Werken nicht von Künsten reden können, welche die Menschheit erst lange nach

61 Die Übereinstimmung hat die klassische Philologie in gewichtigen Werken klar herausgestellt; ich nenne hier nur die beiden wichtigsten Horaz-Kommentare: Horaz, *Briefe*, erklärt v. Adolf Kiessling, Bearb. v. Richard Heinzle. Nachwort und bibliographische Nachträge v. Erich Burck. 6. Aufl. Berlin 1959, S. 357; C. O. Brink, *Horace on Poetry. Bd. 2: The ›Ars poetica‹*, Cambridge 1971, S. 394 ff.

62 Grimm (wie Anm. 1), S. 84; vgl. August Buck, *Italienische Dichtungslehren vom Mittelalter bis zum Ausgang der Renaissance*, Tübingen 1952, S. 54 ff (*poeta orator*), S. 87 ff (Platonismus); Karl Voßler, *Poetische Theorien in der italienischen Frührenaissance*, Berlin 1900, S. 44 ff, 68 ff; zur Forschungssituation insgesamt vgl.: August Buck, »Poetiken der italienischen Renaissance. Zur Lage der Forschung«, in: Heinrich F. Plett (Hg.), *Renaissance-Poetik / Renaissance Poetics*, Berlin, New York 1994, S. 23-36.

63 Nachweise bei Till (wie Anm. 41); neue Edition des Briefes: Marsilio Ficino, *Lettere. Bd. 1: Epistolarum familiarum liber I*, hrsg. v. Sebastiano Gentile, Florenz 1990, S. 19-28; deutsche Übersetzung in: *Briefe des Mediceerkreises aus Marsilio Ficinós Epistolarium*, aus dem Lateinischen übersetzt und eingeleitet von Karl Markgraf von Montoriola [d. i. Karl Paul Hasse], Berlin 1926, S. 104-III.

ihnen zu beherrschen lernte. Der göttliche Einfluß findet ferner auch darin eine Bestätigung, daß viele Dichter nach dem Aufhören des ›furor divinus‹ gar nicht mehr begreifen, was sie geschaffen haben. Schließlich ist die Tatsache, daß nichtgelehrte, ja ungebildete Menschen wie Homer, Hesiod und Lucrez als Dichter Erfolg gehabt haben, nicht ohne göttliches Eingreifen denkbar.⁶⁴

Während Ficino in seinem Kommentar zum *Phaidros* (begonnen um 1469; Druck zuerst 1496) für die Rhetorik die konventionelle Trias aus »ingenium, doctrina, exercitatio«⁶⁵ als Produktionsvoraussetzung nennt, wird – wie bei Platon⁶⁶ – die Dichtung als Produkt einer der vier *furores* betrachtet und dabei aus dem Verbund der *artes* herausgelöst.⁶⁷ Dichtung erscheint hier also nicht mehr als eine von der Rhetorik abhängige *oratio ligata*, sondern wird als der ungebundenen Rede superior p̄ogrammatisch von der *ars rhetorica* abgesetzt. Man könnte deshalb mit Blick auf Ficino und den Florentiner Neuplatonismus (etwa Landino, auf den offensichtlich die Formulierung des Topos vom Dichter als ›zweitem Schöpfer‹ zurückgeht⁶⁸) von einer gänzlich ›entrhetorisierten‹ Literaturkonzeption sprechen. Wie Brian Vickers ausführt, stehen beide Modelle, das ›begeisterte‹ und das ›technische‹, sogar in Widerspruch zueinander und sind somit inkompatibel.⁶⁹

Bis um 1500 sind beide Begründungssysteme noch als weitgehend unabhängig voneinander zu sehen, auch wenn die Berufung auf den inspirierten Dichter schon früher ein Standard-Topos der Dichtungsapologie war. Folgt man Grimms Modell, das im wesentlichen die *communis opinio* der Forschung referiert, so ist das Verhältnis der beiden Modelle wesentlich als historische Abfolge zu denken, obwohl es natürlich auch die Möglichkeit einer friedlichen Koexistenz oder

64 Buck (wie Anm. 62), S. 91.

65 Edition des Textes (mit englischer Übersetzung): Michael J. B. Allen (Hg.), *Marsilio Ficino and the Phaedran Charioteer*, Berkeley, Los Angeles, London 1981, S. 65-129, hier S. 81 (= In *Phaedrum* III, 2).

66 Auch mit Blick auf Platon, *Ion*, 532c.

67 Ficino (wie Anm. 55), S. 83 ff. (= In *Phaedrum* IV); Ficino unterscheidet also begrifflich nicht streng zwischen der *manía* und dem *enthusiasmós*. Vgl. Michael J. B. Allen, *The Platonism of Marsilio Ficino. A Study of his Phaedrus Commentary, Its Sources and Genesis*, Berkeley, Los Angeles, London 1984, S. 41 ff.

68 E. N. Tigerstedt, »The Poet as Creator. Orgins of a Metaphor«, in: *Comparative Literature Studies* 5 (1968), S. 455-488; Ernst Kris, Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt/M 1980, S. 84 ff. (beim bildenden Künstler); Jürgen Fohrmann, »Dichter heißen so gerne Schöpfer«, in: *Merkur* 39 (1985), S. 980-989; Till (wie Anm. 41).

69 Brian Vickers, »Rhetoric and Poetics«, in: Charles B. Schmitt, Quentin Skinner, Eckhard Kessler (Hgg.), *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, Cambridge u. a. 1988, S. 715-745, hier S. 738 f.

der argumentativen Harmonisierung beider Vorstellungen gab, so etwa in Joachim von Watts (Joachim Vadianus) frühen Wiener Vorlesungen *De poetica et carminis ratione* (gehalten im Winter 1513/14; gedruckt 1518). Im 14. Titel ›De furore poetico: et quid per eum intelligendum‹ diskutiert Vadian platonisch-›begeisterte‹ Dichtungskonzepte unter expliziten Rückgriff auf Ficinos Übersetzungen und Kommentare zu den Dialogen *Ion* und *Phaidros*.⁷⁰ Dabei zitiert er ausführlich Ficinos Kommentar zum *Phaidros* (245a), wo ein ›begeistertes‹ und ein auf der *ars* beruhendes Konzept in scharfe Opposition gesetzt werden.⁷¹ Dabei wendet sich Vadian gegen die vom Kirchenvater Hieronymus stammende Ansicht vom Enthusiasmus als teuflischem Wahnsinn: Vielmehr zeige schon Platons Rede von der himmlischen Herkunft des *furor*, daß die dichterische Begeisterung etwas Göttliches, mithin eine Gnade des Heiligen Geistes sei.⁷² Der Bezug auf den *furor* wird damit als apologetisches Argument im Sinne einer ›Christianisierung der Poetik‹ funktionalisiert.⁷³ Die Lehre vom göttlichen *furor* verbindet Vadian in der nachfolgenden Argumentation dann mit der *ars-natura*-Dialektik – die Tatsache, daß von Geburt zur Poesie bestimmte Menschen spontan dichteten (wie man nach Vadian Platons Argument im *Ion* wenden könnte), dürfe nämlich keineswegs dazu führen, die *ars* für gänzlich wertlos zu halten. Vadian greift dabei explizit auf den Argumentationszusammenhang in Horaz' *Ars poetica* zurück:

Id, ut dixi, ad efficacissimae naturae vim referendum intelligerem qua fit, ut ostensam saltem sibi artem mens nata deglutiat et absorbeat continuo clario-
ra faciens quaecunque didicerit, et eo quidem modo accipiendum quod de
Hesiodo Graeco et Latino Ennio apud scriptores est, quorum alterum cum
patrium gregem ad Heliconem observaret a Musis ductum ad amoena iuga
repente Poetam prodiisse aiunt, in alterum translatae Homeri animam esse
cum in bicipiti somniasset Parnasso. Constat enim hos multum vigilantiae in
studiis rerumque cognitione posuisse. Quod si id solo furoris impetu Hesio-
do paucisque aliis contigisset (id quod a vero non omnino abhorret), non erit
ars omnis propterea reicienda exspectandaque ista miraculi fides quae in pau-
cissimis locum habet. Sed arti interim per summam exercitationem adhiben-

70 Ficinos Ausgabe vom Platons *Opera Omnia* erschien 1484 in Florenz, eine 2. Auflage 1491 in Venedig, die gesammelten Platon-Kommentare (*Commentaria in Platonem*) 1496 in Florenz.

71 Joachim Vadianus, *De poetica et carminis ratione*, hrsg. v. Peter Schäffer, 3 Bde., München 1973-77, Bd. I, S. 100 ff.

72 Vadian (wie Anm. 71), Bd. I, S. 102 f.

73 Davon handeln dann die Titel XVII–XXXII. Vgl. die Inhaltsangabe dieser Abschnitte in Vadian (wie Anm. 71), Bd. III, S. 36 ff.

da opera, ut naturam etiam qua exstimulari nos sentimus ad illius furoris raptum idoneam reddamus, id quod principes vates fecisse constat.⁷⁴

›Begeisterte‹ und ›technische‹ Modelle werden hier harmonisiert und zugleich in ein temporales Bezugssystem gebracht:⁷⁵ Dem *furor poeticus* muß die durch die *ars* geleitete ›Verbesserung‹ folgen, die das Gedicht ›veredelt‹. Damit bot sich *eine* Möglichkeit, die beiden inkompatiblen Systeme in ein Modell der dichterischen Produktivität zu integrieren.

3. Affirmation und Subversion: Die ›humanistische‹ Barockpoetik und die Integration heterogener Theoriestränge

Das Konkurrenzverhältnis von rhetorisch-›technischen‹ und platonisch-›begeisterten‹ Elementen läßt sich in der literarischen Theorie des 17. Jahrhunderts exemplarisch anhand von zwei topischen ›Argumentationssystemen‹ illustrieren, dem Verhältnis von Dichter und Versifikator, sowie dem Sprichwort ›Poeta nascitur, orator fit‹. Der antike *poeta-versificator*-Topos zieht eine scharfe Trenn-

74 Vadian (wie Anm. 71), Bd. I, S. 105 f.– Übersetzung: ›Wie schon gesagt, glaube ich, daß dieser Vorgang auf die Kraft der höchst wirksamen Natur zu beziehen ist, wodurch der Verstand, wenn er mit den Grundsätzen der Kunst auch nur in Berührung kommt, diese geradezu verschlingt und sofort in sich aufnimmt, mit dem Ergebnis, daß er seinen gesamten Lehrstoff veredelt. In diesem Sinne, glaube ich, sind die Berichte über den Griechen Hesiod und den Römer Ennius zu verstehen, von denen es heißt, der eine sei, als er die Herde seines Vaters am Helikon hütete, von den Musen auf anmutige Gebirgshöhen geführt und sofort Dichter geworden, in den anderen dagegen sei die Seele Homers gewandert, als er am zweigipfeligen Parnass im Traume versunken war. Wir wissen nämlich, daß beide ihren Studien und der Erforschung der Wirklichkeit viel Mühe widmeten. Sollte das bei Hesiod und einigen wenigen anderen einzig aus der Triebkraft der Begeisterung geschehen sein (was durchaus hätte der Fall sein können), dann sollten wir deshalb noch nicht alle Kunst von uns weisen und uns dem Vertrauen auf Wunder hingeben, die sehr selten eintreten. Vielmehr sollten wir der Kunst durch unablässige Übung Beistand leisten, um gerade die natürliche Veranlagung, in der wir uns angeregt fühlen, dem Anfall der Begeisterung entgegenzuführen, wie es auch sicher die größten Dichter getan haben.« (Vadian [wie Anm. 71], Bd. II, S. 123 f). Auf die zitierte Stelle folgt eine Auseinandersetzung mit Horaz, *Ars poetica*, v. 295 ff.

75 Steffen Martus, »Die Entdeckung von Tiefsinn im 18. Jahrhundert. Zur Temporalisierung der Poesie in der Verbesserungsästhetik bei Hagedorn, Gellert und Wieland«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 74 (2000), S. 27-43. Das Konzept der ›Verbesserungsästhetik‹ wird m. E. nicht erst im 18. Jahrhundert »zu einem zentralen poetologischen Modell« (ebd., S. 28), sondern gehört zum Kernbestand ›gelehrter Poetik‹ seit der Antike. – *Locus classicus* ist Horaz, *Ars poetica*, vv. 438 ff. Wichtig allerdings ist, daß Horaz dort vom *furor* gerade *nicht* spricht.

linie zwischen dem inferioren ›Reimschmied‹ und dem ›wahren‹ Dichter.⁷⁶ Die barocken Poetiker applizieren dieses Begriffspaar auf die Problematik der Versifikation. Demnach gibt es neben dem formalen Kriteriums der – als lernbaren dargestellten – Ligation eine werthafte Differenz zwischen einem bloßen versifizierten Text und einem Gedicht. Auf diesen Argumentationszusammenhang hat schon Fischer hingewiesen, jedoch die topische Konstruktion übersehen.⁷⁷ In Johann Christoph Männlings *Europaischem Helicon* etwa heißt es 1704: »Die ohne Gedichte Reime machen / sind nicht Poeten, sondern versificatores, Reimhencker«.⁷⁸ Und diese Differenz zwischen dem *versificator* und dem *poeta* stellen die Barockpoetiken durch topisches Insistieren auf dem *furor poeticus* her – der *furor* stellt insofern die ›Kehrseite‹ der in der rhetorikdominierten Barockforschung zu einseitig konstatierten Akzentuierung der *ars* dar.⁷⁹ Die Poeten versuchten, sich nicht nur durch ostentative Gelehrsamkeit von den niedrigeren ›bürgerlichen‹ Pritschmeistern, Reimeschmieden und *versificatores* abzusondern, sondern sie postulierten ihre Sonderstellung, was in der Forschung bislang zu wenig beachtet wurde, eben auch durch den Bezug auf schul- und bildungsmäßig überhaupt nicht mehr einholbare Fähigkeiten.⁸⁰ Erst der *furor*, nicht die im Kontext von Schule und Universität vermittelten Kenntnisse auf dem Feld der *ars*, garantierte einem Poeten wahre Exklusivität und Dignität. Und eben deshalb integrierten auch Vertreter des barock-›humanistischen‹ Dichterverständnisses begeisterte Elemente in ihre Poetiken; »auch das ›poeta doctus‹-Ideal« kennt, wie Hans-Georg Kemper herausgestellt hat, »das Moment göttlicher Inspiriertheit aus der platonisch-neuplatonischen Tradition.«⁸¹

Das läßt sich paradigmatisch schon an einer ›Gründungsurkunde‹ barocker Poetik, Martin Opitz' *Buch von der Deutschen Poeterey* von 1624 zeigen. Opitz kommt an zwei systematisch herausgehobenen Stellen innerhalb der Gesamtargumentation der *Poeterey* auf den *furor poeticus* zu sprechen, am Beginn (im ersten und dritten Kapitel) und am Schluß des Buches (im achten Kapitel). Bereits Drux hat auf diese argumentative ›Rahmenstellung‹ der *furor*-Argumente hingewiesen, daraus jedoch nicht die nötigen interpretatorischen Konsequenzen

76 Vgl. Horaz, *Sermones*, I, 4; Quintilian, *Institutio oratoria*, 10, 1, 89.

77 Fischer (wie Anm. 1), S. 26 f.

78 Johann Christoph Männling, *Der Europaische Helicon, Oder Musen=Berg / Das ist Kurtze und deutliche Anweisung Zu der Deutschen Dicht=Kunst* [...], Alten Stettin 1704, S. 29 [SUB Göttingen: 8° Poet. Germ. I, 92].

79 Grimm (wie Anm. 1), S. 159.

80 Vgl. insgesamt ebd., S. 154 ff; Dyck (wie Anm. 1, S. 129 ff) hebt vor allem den Aspekt der ›Elitenbildung‹ hervor.

81 Hans-Georg Kemper, *Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit*. Bd. I: *Epochen- und Gattungsprobleme. Reformationszeit*, Tübingen 1987, S. 47.

zen gezogen.⁸² Bei aller formalen Orientierung an der Rhetorik, die von der Forschung deutlich herausgestellt worden ist⁸³, stellt Opitz aber schon in der ›Vorrede‹ klar, daß man niemand »durch gewisse regeln vnd gesetze zu einem Poeten machen« kann.⁸⁴ Stattdessen garantiere letztlich der *furor* allein die Qualität eines Gedichts. Was man hier noch als bloße topische Vorrede-Apologie verstehen könnte, wird in seinem systematischen Gehalt mit Blick auf den Schluß der Abhandlung deutlicher. Opitz harmonisiert dort den ›technisch‹-rhetorischen *natura-ars*-Komplex mit dem Postulat des *furor poeticus*. Sein literaturpolitisches Programm einer Poesie in »vnsrer Muttersprache«⁸⁵ läßt sich so nur unter Rekurs auf *beide* Begründungszusammenhänge realisieren, wobei er nachdrücklich betont, daß der ›technische‹ Inhalt des *Buchs von der Deutschen Poeterey* zwar eine notwendige Voraussetzung darstellt, für sich alleine aber noch nicht hinreichend ist:

Welches aber alsdenn vollkömlich geschehen kan / wenn zue dem was hiebevorn in diesem buche erzehlet ist worden / die vornemlich jhren fleiß werden anlegen / welche von natur selber hierzue geartet sein / vnnd von sich sagen können was Ovidius:

Est Deus in nobis, agitante calescimus illo.

Es ist ein Geist in vns / vnd was von vns geschrieben / Gedacht wird vnd gesagt / das wird durch jhn getrieben.

Wo diese natürliche regung ist / welche Plato einen Göttlichen furor nennet / zum vnterscheide des aberwitzes oder blödigkeit / dürffen weder erfindung noch worte gesucht werden; vnnd wie alles mit lust vnd anmutigkeit geschrieben wird / so wird es auch nachmals von jederman mit dergleichen lust vnd anmutigkeit gelesen. An den andern wollen wir zwar den willen vnd die

82 Drux (wie Anm. 1), S. 39; Grimms (wie Anm. 1), S. 162, Hinweis, daß keine Poetik die Funktion des *furor* für das »Schaffen des Dichters und die Entstehung eines Gedichtes genauer« darlege, darf m. E. nicht dazu führen, das Insistieren auf der ›Begeisterung‹ als wertlosen Topos zu bewerten. Hier fiel man zurück in Markwardts Dualismus von ›Erlebnis‹ und ›Topos‹: Die Bezugnahme auf den *furor* in den Barockpoetiken sei »traditionell und formelhaft«, oft in »Zitatform« und »ohne wirkliches Miterleben« (Markwardt [wie Anm. 43], S. 15).

83 Vgl. Grimm (wie Anm. 1), S. 145 ff; v. a. 154 ff; Dyck (wie Anm. 1), S. 67 f (zum Verhältnis *res / verba*).

84 Martin Opitz, *Buch von der deutschen Poeterey*, hrsg. v. Richard Alewyn, 2. Aufl. Tübingen 1966, S. 7; vgl. Grimm (wie Anm. 1), S. 155 f; vgl. Kemper (wie Anm. 81), S. 48: »Freilich hat Opitz selbst schon mit seiner nachdrücklichen Berufung auf die platonische Tradition [...] einem allzu handwerklichen Dichterverständis vorzubeugen versucht«.

85 Ebd., S. 53.

bemühung loben / der nachkommenden gunst aber können wir jhnen nicht verheißen.⁸⁶

Wulf Segebrecht hat in seinem grundlegenden Buch über das Gelegenheitsgedicht die sozialdistinguierende Funktion des *furor poeticus* herausgearbeitet, ist jedoch kaum auf die poetologischen Traditionszusammenhänge eingegangen.⁸⁷ Opitz zitiert die topische Abwertung des *versificators*: »Die worte vnd Sylaben in gewisse gesetze zue dringen / vnd verse zue schreiben / ist das allerwenigste was in einem Poeten zue suchen ist.«⁸⁸ Stattdessen müsse der Poet begeistert sein (»*enphantasiotós*«⁸⁹). Damit wird der Poet radikal dem Zugriff von Auftraggebern entzogen und dem Konzept des (käuflichen) Casualcarmens eine Absage erteilt:

Denn ein Poete kan nicht schreiben wenn er wil / sondern wenn er kan / vnd jhn die regung des Geistes / welchen Ovidius vnnd andere vom Himmel her zue kommen vermeinen / treibet. Diese vnbesonnene Leute aber lassen vns weder die rechte zeit noch gelegenheit [...].⁹⁰

Die Differenz zur Schwesterdisziplin der Rhetorik formulieren viele Poetiken des 17. Jahrhunderts durch Rekurs auf das Sprichwort »poeta nascitur, orator fit« – »ein Dichter wird geboren / zum Dichter wird man geboren, zum Redner aber gemacht«. Der Nürnberger Sigmund von Birken verbindet in seiner *Teutschen Rede-bind und Dicht-Kunst* (1679) beide Topoi und stellt dabei (mit Blick auf den Aspekt der Lernbarkeit einer *ars*) eine Affinität zwischen *versificator* und *Rhetorik* her. Er postuliert,

86 Ebd., S. 54 f.

87 Wulf Segebrecht, *Das Gelegenheitsgedicht. Ein Beitrag zur Geschichte und Poetik der deutschen Lyrik*, Stuttgart 1977, S. 202 ff, 245 ff.

88 Opitz (wie Anm. 84), S. 10 f.

89 Ebd., S. 11; nach Quintilian, *Institutio oratoria*, 6, 2, 30.

90 Ebd.; vgl. Grimm (wie Anm. 1), S.157: »Der Besitz von ingenium steigert das Ansehen des Poeten und grenzt ihn vom handwerklichen Pritschmeister und bloßen Verseschmied ab.« Grimm vertritt insgesamt die These von der Ununterscheidbarkeit von *natura* und *furor poeticus*: »Weder ist »ingenium« mit »Genie«, »Einbildungskraft« oder »Fantasie« identifizierbar, noch läßt sich »natura« selbst strikt vom platonischen Enthusiasmus oder dem lateinischen furor poeticus unterscheiden.« (ebd., S. 154). Später spricht er aber doch von »rhetorischen und platonischen Traditionen«, allerdings sei der Bezug auf den *furor* »vielfach zur obligatorischen Floskel erstarrt.« (ebd., S. 156) Wenig überzeugend ist allerdings Grimms Begründung, das »ingenium-Postulat« sei ein bloßer »sine qua non-Topos«, weil die »Forderung nach natura und ingenium in den Vorreden, in den Schlußworten und in den Kapiteln zu Lob und Apologie des Dichters« (ebd., S. 157) stehe. Da im Mittelteil der Poetiken die »technischen« Anweisungen abgehandelt werden, wäre eine andere Position auch kaum sinnvoll.

daß ein SylbenKlecker und Reimträumer kein Poet sei / und daß dieser Name viel ein mehres hinter sich habe / als die Unwissenden ihnen traumen lassen. Bei den Römern / gienge das Sprüchwort: Orator fit, Poëta nascitur; Rednere werden gemacht / nämlich durch die Redkunst-Lehre / aber *Poeten werden geböhren*.⁹¹

Diese Aussage legitimiert er dann unter Verweis auf die gängigen Topoi aus Ciceros *Pro Archia* und Platons *Ion*.⁹²

Ingesamt entfaltet sich so während des 17. Jahrhunderts eine breite Diskussion um den ›poeta nascitur‹-Spruch (die hier auch nur ansatzweise nicht nachgezeichnet werden kann), die in der rhetorikdominierten Forschung bislang kaum beachtet wurde. Vertreter der barocken Gelehrsamkeit, die – wie etwa der Niederländer Gerhard Johannes Vossius – den Wert und die Notwendigkeit der *ars* nachdrücklich betonten, behielten dabei die Oberhand. Die Einbindung des Poetikunterrichtes in den Kontext von Schule und Universität hätte eine ›inspierte‹ Dichtungstheorie auch gar nicht zugelassen, so daß innerhalb dieser Institutionen die *ars* naturgemäß ein besonderes Gewicht behielt.

Kaum einer der Theoretiker schließlich spielt den *furor* gegen die *ars* aus – und zöge damit jene subversive Konsequenz, die uns Heutigen sofort sinnfällig ist. Benjamin Neukirch etwa beurteilt in seiner Vorrede *Von der deutschen Poesie* 1697 den Wert der ›technischen‹ Regeln durchaus kritisch. Gerade der Poetikunterricht führe dazu, daß »eine leichtsinnige schreib=art« eingeführt werde, »vermöge welcher man einen gantzen bogen voll verse / ohne sonderliche bemühung hinschmierem möge.«⁹³ Mit Blick auf die poetische *inventio*, die doch die »seele [...] eines rechtschaffenen gedichts«⁹⁴ sei, helfen die Kunstregeln aber kaum.⁹⁵ Und

91 Sigmund von Birken, *Teutsche Rede- bind und Dicht-kunst* / [...], Nürnberg 1679, Reprint Hildesheim, New York 1973, S. 167 f.

92 Zur Inspiration bei den ›Nürnbergern‹ Fischer (wie Anm. 1), S. 29 ff; Grimm (wie Anm. 1), S. 157; grundlegend: Conrad Wiedemann, »Engel, Geist und Feuer. Zum Dichterselbstverständnis bei Johann Klaj, Catharina von Greiffenberg und Quirinus Kuhlmann«, in: ders., Reinhold Grimm (Hgg.), *Literatur und Geistesgeschichte*. Festgabe für Heinz Otto Burger, Berlin 1968, S. 85-109; jetzt: Theodor Verwey, »Dichtungstheorie und Dichterverständnis bei den Nürnbergern«, in: John Roger Pas (Hg.), *der Franken Rom. Nürnbergs Blütezeit in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1995, S. 178-195.

93 Benjamin Neukirch, »Vorrede [von der deutschen poesie]«, in: *Benjamin Neukirchs Anthologie. Herrn von Hofmannswaldau und anderer Deutschen auserlesener und bißher ungedruckter Gedichte erster theil*, hrsg. v. Angelo George de Capua, Ernst Alfred Philippson, Tübingen 1961, S. 6-22, hier S. 6. – Neukirch aktualisiert damit Opitz' Kritik an der Gelegenheitsdichtung.

94 Ebd.

95 Zur *inventio* als Seele des Gedichts vgl. Ferdinand van Ingen, *Vanitas und memento mori in der deutschen Barocklyrik*, Groningen 1966, S. 32 mit Anm. 32; Herrmann (wie Anm. 1), S. 52 u. 54.

so kritisiert Neukirch die rhetorische *doctrina* gerade auf dem Gebiet, das in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts durch zahllose Kollektaneenbücher, Florilegiensammlungen, *Aeraria poetica* und andere Hilfsmittel wie kein anderes ›technisiert‹ worden war. Ein exzellenter Poet dagegen zeichne sich gerade durch seine naturgegebene Inventionsgabe aus. Allerdings zieht Neukirch im Verlauf der weiteren Argumentation die denkbaren subversiven Konsequenzen nicht. Die rhetorische *ars* wird keineswegs entmachtet, sondern im Gegenteil wiederum in den harmonischen Zusammenhang der *natura-ars*-Dialektik eingebunden – und das poetische *ingenium* zugleich in den systematischen Zusammenhang der rhetorischen Theorie integriert. Gerade ein exzellenter Poet müsse nämlich »nicht allein an natürlichen Gaben viel reicher / sondern auch in Erfindungen tieffsinniger / in der Arbeit gedultiger / und in der Schreibart fester und mehr polirter seyn.«⁹⁶ Nicht der *furor poeticus*, sondern nur *studium* und *ars* helfen dem Dichter beim Verfassen von Gedichten.⁹⁷

4. Die Dekonstruktion der Normpoetik in der ›galanten‹ Poetik um 1700

Erst in der Literaturtheorie um 1700 wird sich dieser affirmative Gestus in einen subversiven verkehren. Wesentlich verantwortlich dafür ist, so meine These, die im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts einsetzende Rezeption von Pseudo-Longins literarkritischem Traktat *Über das Erhabene* (vermutl. 1. Jh. n. Chr.). Sie ist der germanistischen Forschung bislang zum größten Teil entgangen.⁹⁸

⁹⁶ Neukirch (wie Anm. 93), S. 18.

⁹⁷ Gerade der Bezug auf die ›Poliertheit‹ stellt, wie Hans Robert Jauß herausgearbeitet hat, eines der Argumente in der Querelle des anciens et des modernes dar (H. R. Jauß, »Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität«, in: ders., *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt/M 1970, S. 11-66, hier S. 33 f. im Kontext). Nicht der ›primitivistische‹ Homer, sondern der durch die rhetorische *ars* ›kultivierte‹ Vergil stellt deshalb das frühneuzeitliche *paradeigma* der *imitatio* dar. Vgl. dazu Gregor Vogt-Spira, »Ars oder Ingenium? Homer und Vergil als literarische Paradigmata«, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 35 (1994), S. 9-31, hier S. 25: »Kennzeichen für die ganze Doktrin ist die uneingeschränkt positive Bewertung der *Ars*, gegen die *Ingenium* nicht ausgespielt wird.« – Den Zusammenhang von ›Rhetorik‹ und ›Kultur‹ hat jüngst Franz-Hubert Robling noch einmal nachdrücklich hervorgehoben: F.-H. Robling, »Rhetorische Begriffsgeschichte und Kulturforschung beim ›Historischen Wörterbuch der Rhetorik‹«, in: Gunter Scholtz (Hg.), *Die Interdisziplinarität der Begriffsgeschichte*, Hamburg 2000, S. 43-53, hier S. 44 ff.

⁹⁸ In Markwardts großer Poetik-Geschichte (wie Anm. 43) etwa wird Ps.-Longin überhaupt nicht erwähnt. – Eine Geschichte des Erhabenheitsbegriffs ist Desiderat. Nach wie vor unentbehrlich ist: Karl Viëtor, »Die Idee des Erhabenen in der deutschen Literatur [1937]«, in: ders.: *Geist und Form. Aufsätze zur deutschen Literaturgeschichte*, Bern 1952, S. 234-266, S.

Eine breite Rezeption des Erhabenheitstraktats setzt nämlich nicht erst mit den ›Schweizern‹ Bodmer und Breitinger in den 1720er Jahren ein. Vielmehr ist die Schrift, die seit Nicolas Boileaus Longin-Übertragung (dem *Traité du Sublime*) von 1674 in ganz Europa überaus präsent war, einer der grundlegenden Referenztexte der sogenannten ›galanten Poetik‹.

Das Konzept des ›Galanten‹ selbst ist, nachdem es lange Zeit moralisch diskreditiert und unbearbeitet liegengelassen worden war, erst in jüngster Zeit wieder stärker in den Blick der Forschung geraten.⁹⁹ Neben der moralischen Zweifelhafteit der bisweilen ans Pornographische grenzenden ›galanten‹ Poesie, die gerade von der älteren Forschung heftig kritisiert wurde, dürfte die eigentümliche Heterogenität der ›galanten‹ Bewegung beträchtlichen Anteil an dieser Distanzhaltung haben. So ist man sich in der Forschung mittlerweile lediglich über eine Negativbestimmung des ›Galanten‹ einig: daß es den einen ›galanten Stil‹ nicht gebe¹⁰⁰, oder daß es sich beim ›Galanten‹ überhaupt nicht um ein Stilphänomen, sondern »um ein kulturelles Muster«¹⁰¹ handle. Die definitiven Schwierigkeiten scheinen indes im diffusen Konzept des ›Galanten‹ selbst begründet: So fragt sich schon im Jahre 1687 Christian Thomasius in seinem *Discours Welcher Gestalt man denen Frantzosen im gemeinen Leben nachahmen solle?*: »Aber ad propositum was ist galant und ein galanter Mensch?«¹⁰²

Einigermaßen deutlich umgrenzen lassen sich nur die äußeren Determinanten des Konzepts, weniger die konkrete inhaltliche Ausgestaltung. So handelt es

346-357 (Anm.); einen Überblick bietet Carsten Zelle: »Erhabene, das (IV. 17., 18. Jahrhundert)«, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* 2 (1994), Sp. 1364-1378.

99 Überblick über die Forschung bei Uwe-K. Ketelsen, »Galante Literatur«, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* 1 (1997), S. 649-651 (dort weitere Literatur); Gerhard Sauder, »Galante Ethica« und aufgeklärte Öffentlichkeit in der Gelehrtenrepublik«, in: Rolf Griminger (Hg.), *Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution (1680-1789)*, München 1980, S. 219-238; Horst Albert Glaser, »Galante Poesie«, in: Harald Steinhagen (Hg.), *Zwischen Gegenreformation und Frühaufklärung: Späthumanismus, Barock (1572-1740)*, Reinbek 1985, S. 394-407; Dirk Niefanger, »Galanterie. Grundzüge eines ästhetischen Konzepts um 1700«, in: Hartmut Laufhütte (Hg.), *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*, Wiesbaden 2000, Bd. 1, S. 459-472. – Wichtigste Monographie (trotz zweifelhafter Wertungsurteile) mit Blick auf die hier verhandelten Fragen immer noch: Ulrich Wendland, *Die Theoretiker und Theorien der sogen. galanten Stilepoche und die deutsche Sprache. Ein Beitrag zur Erkenntnis der Sprachreformbestrebungen vor Gottsched*, Leipzig 1930.

100 Peter Hess, »Galante Rhetorik«, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* 3 (1996), Sp. 507-523, hier Sp. 515. Hess' Artikel bietet einen materialreichen Überblick über das Phänomen des ›Galanten‹.

101 Ketelsen (wie Anm. 99), S. 650.

102 Christian Thomasius, *Von Nachahmung der Franzosen*, hrsg. v. August Sauer, Stuttgart 1894, S. 10.

sich beim ›Galanten‹ primär um ein weitgefaßtes Verhaltensideal, das aus der Salonkultur der französischen Klassik stammt und von dort im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts nach Deutschland gelangt. Entscheidend ist dabei die Abkehr von den Idealen des barocken Polyhistorismus, vom »Bücherwissen« und der »Schulgelehrsamkeit«. ¹⁰³ Stattdessen rücken die absolutistischen Höfe als Instanzen kultureller Normbildung ins Zentrum, und so knüpft die ›galante Bewegung‹ wesentlich an die Tradition der frühneuzeitlichen höfischen Verhaltenslehre an. ¹⁰⁴ Schlagworte der Galanteriebewegung sind *bon goût* und *delicatesse*, Preziosität und Natürlichkeit, sowie vor allem das *je ne sais quoi*, das situationsadäquate ›gewisse Etwas‹, das sich theoretischer Festlegung per se immer schon entzieht. ¹⁰⁵ Daß mit der Forderung nach Natürlichkeit und *preciosité* Heterogenes in das Konzept des Galanten integriert wurde, hat die Forschung lange irritiert.

Gerade die für Boileaus ›doppelte Ästhetik‹ (Carsten Zelle) zentrale Kategorie des *je ne sais quoi* ist der Vorstellung einer normativen Regelästhetik radikal entgegengestellt. ¹⁰⁶ So hatte Boileau in der *Préface* der Ausgabe seiner Werke ›letzter Hand‹ (1701) das Postulat aufgestellt, daß jedem hochwertigen Kunstwerk eine geradezu ›numinose‹ Qualität des »je ne scay quoy« eigne, »qu'on peut beaucoup mieux sentir, que dire.« ¹⁰⁷ Die eigentliche Qualität des Kunstwerks entzieht sich so begrifflicher Fixierung. Die galanten Theoretiker, die Boileaus Natürlichkeitspostulat im *Art poétique* zum »kategorischen Imperativ ihrer Stilistik« ¹⁰⁸ gemacht hatten, rezipieren diese Vorstellungen (für die, neben Boileau, etwa auch der Jesuite Bouhours steht) und gelangen so zu einer durchaus rhetorik-kritisch zu nennenden Auffassung vom Wert der Regeln, mithin also der gesamten *ars*. ¹⁰⁹ Benjamin Neukirch schätzt den Nutzen des Rhetorikunterrichts in seiner *Anweisung zu teutschen Briefen* (1695) insgesamt kritisch ein:

103 Ketelsen (wie Anm. 99), S. 650.

104 Überblick bei: Dietmar Till, »Höfische Verhaltenslehre«, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* 2 (2000), S. 67-69; so auch Glaser (wie Anm. 99), S. 394 f.

105 Hess (wie Anm. 99), Sp. 510; schon Thomasius (wie Anm. 102), S. 9 ff versteht das *je ne sais quoi* als Teilkompetenz des ›guten Geschmacks‹.

106 Carsten Zelle, *Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*, Stuttgart, Weimar 1996, S. 57 f, 64 ff.

107 Nicolas Boileau-Despréaux, *Œuvres complètes*, hrsg v. Françoise Escal, Paris 1966, *Préface* [1701], S. 1-6, hier S. 1.

108 Wendland (wie Anm. 99), S. 187.

109 Vgl. ebd., S. 151 f.

Denn die Frantzosen haben es [das ›gewisse Etwas‹] denen Römern und Griechen abgeborget: Und weil sie es selber nicht wissen (was es ist) so haben sie es je ne sçay quoy genennet. Die ursache ist diese: Sie sehen / daß viele hofleute galant schreiben / welche doch die rhétorique niemals studiret; daß hingegen viele andere pedanten bleiben / welchen es doch weder an gelehrsamkeit / noch an kunst ermangelt.¹¹⁰

Wendland resümiert: »Denn durch Regeln wird man wohl ›abgeschliffen und polirt‹, aber nimmermehr ein wirklich gal[anter] Autor werden.«¹¹¹

An dieser Stelle kommt nun Ps.-Longins Erhabenheitstraktat ins Spiel. Schon Boileau war, wie zuletzt Carsten Zelle gegen die ältere Forschung (René Bray u. a.) überzeugend herausgestellt hat, kein Vertreter einer vernunftgesteuerten Regelpoetik.¹¹²

Mit der gleichzeitigen Veröffentlichung von *Art poétique* und *Traité du sublime* gelang Boileau 1674 der paradoxe Coup, der ihn zum antiken Begründer der ästhetischen Moderne machte, indem er neben der Charta der *doctrine classique* zugleich auch den Hebel zu ihrer Beseitigung vorlegte. *Génie* steht hier gegen *raison*, *sublime* gegen *règles*, *l'enthousiasme* gegen *bon sens* und *désordre* gegen *l'ordre*.¹¹³

Diese Konstellation läßt sich – *mutatis mutandis* – auch auf die Verhältnisse innerhalb der galanten Poetik übertragen.¹¹⁴ Das soll abschließend an einem von der Forschung schon immer als ›progressiv‹ eingestuften Text¹¹⁵, der anonymen *Breslauer Anleitung* von 1725 gezeigt werden.¹¹⁶ Im Unterschied zu Boileau radikalisiert sich allerdings, wie im folgenden noch deutlich werden wird, die Tendenz zur Subversion, weil hier die affirmativen Elemente der humanisti-

110 Benjamin Neukirch, *Anweisung zu Teutschen Briefen*, 5. Aufl. Nürnberg: 1741, S. 602. [UB Tübingen: Dh 142]; zur Begriffsgeschichte des ›Pedanten‹ und des ›Pedantischen‹: Wilhelm Kühlmann, *Gelehrtenrepublik und Fürstenstaat. Entwicklung und Kritik des deutschen Späthumanismus in der Literatur des Barockzeitalters*, Tübingen 1982, S. 288 ff.

111 Wendland (wie Anm. 99), S. 198.

112 Zelle (wie Anm. 106), S. 27 ff.

113 Ebd., S. 29.

114 Zur Longin-Rezeption bei den ›Galanten‹ wenige Hinweise schon bei Wendland (wie Anm. 99), S. 153 im Kontext.

115 Markwardt (Anm. 43), S. 344 ff.; Grimm (wie Anm. 1), S. 522 ff (auch zu den Quellen); anders Herrmann (wie Anm. 1), S. 56 f und Herrmann Wiegmann, *Geschichte der Poetik. Ein Abriß*, Stuttgart 1977, S. 50: »Der Kreis schließt sich, Opitz und den Anonymus der Breslauer Poetik trennt nichts Entscheidendes.«

116 *Anleitung zur Poesie / Darinnen ihr Ursprung / Wachsthum / Beschaffenheit und rechter Gebrauch untersucht und gezeigt wird*, Breslau 1725. [SUB Göttingen: 8° Aesth. 5097].

schen Normpoetik und deren Unterminierung (durch den Bezug auf Ps.-Longin) in *einem* Text vorkommen. Autoritativer ›Anker‹ für diese Subversion der rhetorischen Poetik ist mit Ps.-Longin ein antiker Text – die ›eine‹ Antike wird hier also gegen eine ›andere‹ Antike ausgespielt, und so wird das System der autoritativen Absicherung von Aussagen prinzipiell nicht in Frage gestellt: Traditionsbruch artikuliert sich qua Traditionsanbindung.¹¹⁷

Damit zum Aufbau und zum poetikhistorischen Standort der *Breslauer Anleitung*. Die Poetik lehnt, wie andere zeitgenössische Theorien aus der Übergangszeit vom Spätbarock zur Aufklärung, die verbreitete Praxis der topischen *inventio* aus (käuflichen) *Aeraria poetica* und Kollektaneenbüchern nachdrücklich ab¹¹⁸ und betont, daß beim Poeten »das Naturell mehr als alle Kunst ausrichten muß«. Die Kunst verfeinert, ›poliert‹, wie es ausdrücklich heißt, das rohe ›Naturell.¹¹⁹ Soweit fügt sich die *Anleitung* nahtlos in den skizzierten poetologischen Diskurs.¹²⁰ In den Abschnitten über die dichterische *inventio*, die der Anonymus (wie schon der oben genannte Benjamin Neukirch) als »Seele und [...] Leben eines Gedichts« privilegiert, kommt es dann aber zu einer scharfen Unterscheidung einer poetischen und oratorischen *inventio*. Erstere beruhe nämlich alleine auf dem »Enthusiasmus poëticus«¹²¹, während der Gebrauch der *loci*-Kataloge leicht dazu führe, daß ein Gedicht »mehr nach der Oratorie als Poesie schmecke«.¹²² Hier wird das Literatursystem also einer grundlegenden Dichotomisierung unterzogen, insofern für die poetische Inventivik der *furor poeticus* zur unbedingten Voraussetzung wird. Der in der ›klassischen‹ Theorie organisch gedachte Zusammenhang von *ars* und *natura / ingenium* wird getrennt; zugleich wird die – auch von Zeitgenossen – diskreditierte Topik der rhetorischen *ars* zugeteilt, während ein ›begeistertes‹ *ingenium* einzig Sache des Poeten ist. Im Ergebnis gelangen wir zu einer deutlichen Abwertung der gelehrten Rhetorik.

Um das ›Herz‹ des Lesers zu gewinnen, schlägt der Anonymus schließlich drei Mittel vor: »Erstlich unverhoffte und schöne Gedancken; zum andern die Bewegung der Affecten; drittens eine edle und nach allen Materien gerichtete

117 Zum Aspekt des ›Traditionsverhaltens‹ um 1700: Dirk Niefanger, »Sfumato. Traditionsverhalten in Paratexten zwischen ›Barock‹ und ›Aufklärung‹«, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (LiLi)* 25 (1995), H. 98, S. 94–118

118 *Anleitung zur Poesie* (wie Anm. 116), S. 5.

119 Ebd., S. 2 f.

120 Zum Aspekt der ›Polierung‹ als Grundzug galanter Sprachtheorie Wendland (wie Anm. 99), S. 144 ff.

121 *Anleitung zur Poesie* (wie Anm. 116), S. 96.

122 Ebd., S. 98.

Schreib=Art.«¹²³ Diese Aufzählung spielt deutlich auf Longins Typologie der Quellen des Erhabenen (*De sublimitate*, 8, 1) an. Obwohl dessen Name im Text selbst nicht fällt, läßt sich ein Bezug mit Blick auf die von dem Anonymus verarbeiteten zeitgenössischen Quellen plausibilisieren. So greift der Autor etwa vielfach auf Christian Friedrich Hunolds (= Menantes) rhetorische Schriften zurück.¹²⁴ Dieser hatte im *inventio*-Teil seiner *Einleitung zur teutschen ORATORIE und Brief=Verfassung* (1709) Longin (auch hier vermittelt über Boileaus französische Übertragung) als wichtigsten Gewährsmann herangezogen:

Von der Gütigkeit der Natur empfangen diejenige / die zu der Oratorie sollen geschickt werden / einen aufgeweckten sinnreichen Geist und erhabenen Verstand / dadurch die schöne Gedancken ohne Hülfe der Kunst können hervor bringen. Eine solche Glückseligkeit aber iemanden durch Regeln einzuflossen / ist nicht so wohl möglich / als vermittelst derselben und der Umgebung sein Naturell zu bessern. Longinus setztet in seinem Tractat de Sublimi gleichfalls die Natur zur ersten Lehrmeisterin der Oratorie, und unter den fünf Haupt=Qvellen schreibet er derselben zwo alleine zu / welches Mons. Boileau aus dem Griechischen also gegeben: Das erste und wichtigste Stück der Oratorie, ist eine gewisse Hoheit des Geistes / die uns von Sachen glückselig denken lernet. Das andere bestehet in einem Pathetischen Wesen: und durch dieses Pathetische Wesen verstehe ich diesen Enthusiasmum und die natürliche Gewalt / welche die Gemüther der Menschen zugleich bewegt / und rühret. Was diese ersten Stück anbelanget / solche sind fast gantz und gar der Natur beizumessen: Denn sie müssen mit uns geboren werden: an statt daß die andern zum theil von der Kunst herkommen. vide Boileau. p.27.¹²⁵

Unter Berufung auf Longins erste und zweite Quelle des Erhabenen ließ sich nun die ›technische‹ Poetik ganz einfach aushebeln. Die erste Quelle etwa – Erhabenheit aufgrund ›erhabener Gedanken‹ – weist jegliche Unterstützung durch die *ars* nachdrücklich von sich. In der *Breslauer Anleitung* heißt es eindeutig:

¹²³ Ebd., S. 100.

¹²⁴ Ein anderer Referenz-Autor wäre Daniel Georg Morhof, der in seinem *Unterricht von der Teutschen Sprache und Poesie* (Kiel 1682, 2. Aufl. 1700) vor allem mit Blick auf die argute Ausdruckweise Longin herangezogen hatte. Einzelnachweise würden an dieser Stelle zu weit führen, stattdessen konsultiere man: Thomas Neukirchen, *Inscriptio. Rhetorik und Poetik der Scharfsinnigen Inscript im Zeitalter des Barock*, Tübingen 1999.

¹²⁵ Menantes [d. i. Chr. Fr. Hunold], *Einleitung zur Teutschen ORATORIE. Und Brief=Verfassung*, 2. Aufl. Halle, Leipzig 1715, S. 57 ff. [SUB Göttingen: 8° Ling. I, 3018]. Zu Hunold als Longin-Leser Wendland (wie Anm. 99), S. 152.

»Unverhoffte Gedancken aber erfindet die Seele selbst«¹²⁶ – und damit gerade *nicht* die rhetorische Topik: »Solche Gedancken heissen deswegen unverhofft, weil solche nicht aus der Kunst und den *Locis topicis* hergenommen, sondern von dem *Enthusiasmo poëtico* herrühren.«¹²⁷ Die ›technische‹ *ars* wird damit subvertiert und entmachtet – paradoxerweise in einem Text, der den Titel *Anleitung zur Poesie* trägt. Die affirmative normative Poetik dekonstruiert sich hier also an einer zentralen Stelle selbst. Gerade die auf der *natura* des Poeten basierende ›Erhabenheit der Gedanken‹ im Sinne Longins sollte dann im 18. Jahrhundert zu einer der wichtigsten Argumentationsweisen einer solchen ›Aushebelung‹ der Normpoetik werden. Die normative *ars* wird dabei in ihrem Geltungsanspruch radikal beschnitten.

5. Schluß

Das Konzept einer auf der *auctoritas* der antiken Gewährsmänner beruhenden Normpoetik war damit an ein Ende gekommen, nicht zuletzt, weil der normative Geltungsanspruch der Antike selbst im Kontext der *Querelle des anciens et des modernes* problematisch geworden war. Die Theoretiker des 18. Jahrhunderts sollten daraus ihre Lehren ziehen und den normativen Anspruch ihrer Poetiken nicht mehr durch einen zweifelhaft gewordenen Geltungsanspruch der antiken Theorie legitimieren, sondern, wie es in Johann Christoph Gottscheds *Versuch einer Critischen Dichtkunst* (1729/30) heißt, durch Herleitung der Kunstregeln aus »Vernunft und Natur«: »Die Regeln nämlich, die auch in freien Künsten eingeführt worden, kommen nicht auf den bloßen Eigensinn der Menschen an: sondern haben ihren Grund in der unveränderlichen Natur der Dinge selbst.«¹²⁸ Das Konzept einer philosophischen *Regelpoetik* löst die frühneuzeitliche *Normpoetik* ab.

Doch auch dieses Konzept sollte sich, dies sei am Schluß wenigstens noch angedeutet, durch Rekurs auf Ps.-Longin ebenfalls radikal zurückweisen lassen: Indem Longin in dem von Wilamowitz-Moellendorff ›Genie und Regel‹ getauften Exkurs (*De sublimitate*, 33-36) feststellt, daß sich Erhabenheit und Fehlerhaftigkeit keinesfalls ausschließen, ja geradezu bedingen, wird jegliche Konzeption einer regelhaften *ars* negiert. Die rhetorische ›Metasprache‹ wird somit entmachtet und die Vorstellung einer rhetorischen oder poetischen Sekundär-

¹²⁶ *Anleitung zur Poesie* (wie Anm. 116), S. 101.

¹²⁷ Ebd., S. 102.

¹²⁸ Johann Christoph Gottsched, *Schriften zur Literatur*, hrsg. v. Horst Steinmetz, Stuttgart 1972, S. 37 u. 63.

grammatik, wie sie die Strukturalisten vertraten, schon von den zeitgenössischen Ästhetiktheoretikern des 18. Jahrhunderts radikal zurückgewiesen. Die Erfüllung der Kunst-Regeln könne nämlich, so Longin, höchstens zu einem mediocren Werk führen (vgl. *De sublimitate*, 36). Nicht mehr die Realisierung der rhetorischen ›langue‹ im Sinne Barthes' und damit die ›Regelmäßigkeit‹ begründete von nun an die Dignität eines Kunstwerks, sondern deren systematische Überschreitung und Verletzung. Gerade dieser Aspekt permanenter Innovation ist seit dem 18. Jahrhundert zu einem wesentlichen Kennzeichen dessen geworden, was wir ›Moderne‹ nennen. Zu ihren Legitimations- und Begründungsfiguren muß man mit Ps.-Longin auch einen *antiken* Autor zählen.¹²⁹

129 Das ist auch eine der Grundthesen der Arbeit von Zelle (wie Anm. 106).