

# TRAJEKTE

Eine Reihe des Zentrums für  
Literatur- und Kulturforschung Berlin

Herausgegeben von

Sigrid Weigel und Karlheinz Barck

# Figuren des Ausdrucks

Formation einer Wissenskategorie  
zwischen 1700 und 1850

Herausgegeben von  
Tobias Robert Klein und Erik Porath

Wilhelm Fink

Gedruckt im Rahmen des vom Bundesministerium für Bildung und Forschung  
geförderten Projekts „Ausdruckgebärden zwischen Evolutionstheorie und  
Kulturgeschichte“ am Zentrum für Literatur- und Kulturforschung, Berlin

*Umschlagabbildung:*

William Hogarth: Characters and Caricaturas Courtesy  
of the Department of Special Collections University of Chicago Library.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

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

© 2012 Wilhelm Fink Verlag, München  
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: [www.fink.de](http://www.fink.de)

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München  
Printed in Germany.

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5008-1

## Ausdruck – rhetorisch/ästhetisch

### Zur Etablierung einer Ausdrucksästhetik zwischen Aufklärung und Sturm und Drang

#### 1. Ausdruck/*expressio* in der antiken Rhetorik

In der Theorie der klassisch-antiken Rhetorik, wie sie das Nachdenken über die Produktion und die stimmlich-körperliche ›Aufführung‹ von Texten bis zum Ende der Frühen Neuzeit normiert hat, spielt der lateinische Terminus *expressio* nur eine untergeordnete Rolle. Das deutsche Substantiv ›Ausdruck‹ selbst ist späten Ursprungs: das *Grimm'sche Wörterbuch* gibt als älteste Belege einige Stellen aus Lessings *Nathan der Weise* (1779) an.<sup>1</sup> Vor der Mitte des 18. Jahrhunderts wird ›Ausdruck‹ im allgemeinen Sprachgebrauch nicht verwendet. In der Frühen Neuzeit, also der Makroepoche, die man auch das ›rhetorische Zeitalter‹ genannt hat,<sup>2</sup> ist ›Ausdruck‹ kein etablierter ästhetischer oder dichtungstheoretischer Begriff.<sup>3</sup>

Schlägt man das Wort *expressio* in den drei terminologischen Registern (Griechisch, Lateinisch, Französisch) von Heinrich Lausbergs *Handbuch der literarischen Rhetorik* (1960) nach, so findet man unter dem französischen Lemma *expression* lediglich zwei allgemein gehaltene Verweise auf *elocutio* und *genera dicendi*.<sup>4</sup> *Expressio* ist für Lausberg synonym mit *elocutio*, weshalb ›Ausdruck‹ nicht nur die deutsche Übersetzung von *expressio*, sondern auch von *elocutio* sein kann.<sup>5</sup>

---

1 Vgl. Jakob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig (Hirzel) 1854, Bd. 1, Sp. 846–850, s. v. ›Ausdruck‹: »ein heute sehr gangbares, doch erst im 18. jh. entsprungenes wort« (ebd., S. 846). Wie aus den nachfolgenden Ausführungen hervorgeht, ist diese Aussage Jacob Grimms nicht zutreffend. Gleichwohl ist sie bis heute Ausgangspunkt aller wort- und begriffsgeschichtlichen Studien zur Ausdrucksästhetik. – Belege, die bis auf Luther zurückreichen, werden im Übrigen für das Verb ›ausdrücken‹ angeführt (ebd., S. 847).

2 Andreas Keller: *Frühe Neuzeit. Das rhetorische Zeitalter*, Berlin (Akademie) 2008.

3 In den französischen und englischen Nationalliteraturen und ihrer korrespondierenden Theoriebildung, die *expression* aus dem Lateinischen entlehnen, stellen sich diese Probleme nicht. Dort ist *expression* schon immer ein eingeführter kunsttheoretischer Terminus. Vgl. nur Thomas Kirchner: ›*L'expression des passions*«. *Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Mainz (Philipp von Zabern) 1991. Solche einzelsprachlichen Semantiken hätte eine Begriffsgeschichte von ›Ausdruck‹ zu berücksichtigen.

4 Heinrich Lausberg: *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, Stuttgart (Steiner) <sup>4</sup>2008, S. 910, s. v. ›expression‹.

5 Belege im *Thesaurus linguae Latinae*, Leipzig 1953, Bd. V, Sp. 1778, s. v. ›expressio‹. Angeführt werden Belege vor allem aus dem Bereich des grammatischen Schrifttums. Vgl. auch Johann Christian Gottlieb Ernesti: *Lexicon technologiae Latinorum rhetoricae*, Nachdruck der Ausgabe

*Elocutio* ist im System der rhetorischen Textproduktion derjenige Arbeitsschritt, in dem es – nach dem Finden (*inventio*) und Anordnen der Argumente (*dispositio*) – um den sprachlichen Ausdruck, also das (um einen ›unantiken‹ Ausdruck zu verwenden) Herstellen eines *Textes* geht. Die drei *genera dicendi* sind die drei Stilniveaus – also niederer, mittlerer und hoher Stil –, in denen die Rhetorik angemessene Kombinationen von Inhalt und sprachlicher Form kodifiziert. Lausberg erfasst mit den zwei Verweisen unter dem französischen *expression* also genau das, was wir im Deutschen heute allgemein unter ›Ausdruck‹ verstehen.

Damit allerdings ist über *expressio* als rhetorischen Terminus noch nichts ausgesagt. Lausberg liefert in seinem *Handbuch* zum lateinischen Lemma *expressio* lediglich einen einzigen Beleg aus dem (rhetorikhistorisch eher marginalen) Traktat des Ps.-Julius Rufinianus *De schematis dianoëas* (3./4. Jh. n. Chr.), in dem die Lehre von den Gedankenfiguren behandelt wird.<sup>6</sup> *Expressio* figuriert in diesem Text als Synonym für die *sermocinatio* oder *ethopoïia*, der fingierten, meist wörtlichen Rede, die einer historisch belegten oder aber erfundenen Figur in den Mund gelegt wird – so etwa die Definition in der *Institutio oratoria* des Quintilian aus dem ersten Jahrhundert nach Christus.<sup>7</sup> Weitere Belegstellen liefern die Lemmata im *Thesaurus linguae Latinae* und die elektronische Textsammlung *Bibliotheca Teubneriana Latina*, die zusammen ein nahezu erschöpfendes Korpus der lateinischen Literatur von der Antike bis ins Mittelalter bereitstellen. Beide verzeichnen zum Nomen *expressio* ausschließlich Belege nichtklassischer Autoren, die überwiegend dem Schriftgut aus dem Umfeld der spätantiken *artes liberales* stammen.<sup>8</sup>

In den Rhetoriken eines Cassiodor und Martianus Capella, die bereits an der Schwelle zum frühen Mittelalter entstanden sind, wird *expressio* dann als Entsprechung für die Figur der *diatyposis* gebraucht, in der griechischen Terminologietradition eines der Synonyme für bzw. Spielarten der *enárgeia* (lateinisch *evidentia*), der lebhaft-anschaulichen Schilderung eines Tatbestands, wie er vor allem durch den Gebrauch der Zeitstufen – etwa des Präsens für eine in der Vergangenheit liegende Tat – erreicht werden kann.<sup>9</sup> Das semantische Feld, das die verschiedenen Begriffe bilden, weist eine wichtige Gemeinsamkeit auf: Es beschreibt rhetorische Verfahren, die sich allesamt auf die Erregung von Affekten im Zuhörer richten.

---

Leipzig 1797, Hildesheim (Olms) 1962, S. 157–159, s. v. ›exprimere‹. – Die Belege des *Grimmischen Wörterbuchs* wären zu ergänzen um Johann Christoph Gottsched (Hg.): *Handlexicon oder Kurzgefaßtes Wörterbuch der schönen Wissenschaften und freyen Künste*, reprograph, Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1760, Hildesheim/New York (Olms) 1970, Sp. 166: ›Ausdruck, s. Schreibart‹; Johann Heinrich Zedler (Hg.): *Grosses vollständiges UNIVERSAL-LEXICON Aller Wissenschaften und Künste*, Halle/Leipzig (Zedler) 1732, Bd. 2, Sp. 498 f.

6 Lausberg: *Handbuch* (Anm. 4), § 820.

7 Marcus Fabius Quintilian: *Institutio oratoria*, dt.: *Ausbildung des Redners*, 12 Bücher, hg. und übers. von Helmut Rahn, Darmstadt (Wiss. Buchges.)<sup>3</sup>1995, Buch IX, 2, 58.

8 *Thesaurus linguae Latinae* (Anm. 5), Sp. 1779; die *Bibliotheca Teubneriana Latina* ist online zugänglich.

9 Lausberg: *Handbuch* (Anm. 4), § 810.

*Expressio* bezeichnet also zweierlei: Einerseits ganz allgemein den ›Ausdruck‹ im Sinne einer angemessenen und wirkungsvollen Verbindung von Inhalt und sprachlicher Form, hier weitgehend synonym mit *elocutio*; andererseits und eingeschränkter einen spezifischen Typus von Ausdruck, nämlich den kunstvollen Affekt-Ausdruck, für den es in der antiken Rhetorik eine ganze Reihe von Ausdrücken und Wendungen gibt – von Termini in einem strengen Sinn zu sprechen verbietet die Heterogenität des semantischen Feldes. Die unter Literaturwissenschaftlern bekanntesten dieser Begriffe sind, nicht zuletzt wegen ihrer Konjunktur in poststrukturalistischen und dekonstruktivistischen Rhetorikansätzen, *enargeia* (griechisch) und *evidentia* (lateinisch).<sup>10</sup> Es handelt sich dabei nicht um die Namen einzelner Tropen und Figuren, sondern um Bezeichnungen für rhetorische Verfahren, die seit den frühesten lateinischen Rhetorikern (der anonymen *Rhetorica ad Herennium* und Ciceros *De inventione*) im ersten vorchristlichen Jahrhundert bereits vorgeprägt sind.

Neben den rhetorischen Schriften, den Handbüchern im engeren Sinne, ist ›Ausdruck‹ in Gestalt des lateinischen Verbs *exprimere*, das in den gängigen lexikalischen Nachschlagewerken und Findemitteln weitaus häufiger belegt ist als das Nomen *expressio*, auch in angrenzenden Wissensfeldern nachzuweisen, vor allem im Bereich der Schauspielkunst, die sich naturgemäß eng an rhetorische oder dichtungstheoretische Schriften anschloss. Hier sind etwa Wendungen wie die von der *expressio miserorum* durch eine spezifische Mimik, Körpersprache und entsprechende Kleidung bereits vorhanden.<sup>11</sup> Auch die Beobachtung, dass die Mimik eines Menschen alles über sein Inneres offenbaren kann, ist bereits antik, belegt u. a. in einem der Briefe Ciceros.<sup>12</sup> Eine umfassende Aufarbeitung der Begriffsgeschichte von *expressio*/›Ausdruck‹ ist bis heute ein Forschungsdesiderat. Sie könnte zeigen, dass das Konzept einer ›modernen Ausdrucksästhetik‹ in wichtigen Elementen bereits in der Theoriebildung der antiken Rhetorik angelegt ist.

## 2. Die Erfindung der Ausdrucksästhetik

Der Begriff der ›Ausdrucksästhetik‹ entstammt nicht dem 18. Jahrhundert, das selbst nur die beiden Elemente des Kompositums, also ›Ausdruck‹ und ›Ästhetik‹ hervorbrachte. Die Genese des Begriffs ist in der Forschung bislang noch nicht aufgearbeitet worden. Das ist paradox, weil es der zentralen Bedeutung des Konzepts für die Ästhetikgeschichtsschreibung der Aufklärung entgegen läuft. ›Aus-

10 Vgl. Ansgar Kemmann: »Evidentia, Evidenz«, in: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen (Niemeyer) 1996, Bd. 3, Sp. 33–47; Lausberg: *Handbuch* (Anm. 4), §§ 810–819. – Zur dekonstruktivistischen Rhetorik mit Bezug auf die *evidentia* vgl. Rüdiger Campe: »Vor Augen Stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung«, in: Gerhard Neumann (Hg.): *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*, Stuttgart/Weimar 1997, S. 208–225.

11 *Thesaurus linguae Latinae* (Anm. 5), Sp. 1781.

12 Cic. *Epistulae ad familiares* XII, 30,3: *vultus mehercule tuos mihi expressit omnis, non solum animum ac verba pertulit.*

drucksästhetik« scheint im wissenschaftlichen Sprachgebrauch eines jener Begriffsphantome zu sein, die zwar ständig benutzt, aber kaum je eingehender bestimmt worden sind.

Auch die genaue Herkunft des Begriffs ist unklar: Einer der frühesten Belege findet sich im zweiten Band von Bruno Markwardts *Geschichte der deutschen Poetik* (1956), einer umfassenden Aufarbeitung der deutschen Poetikgeschichte auf geistesgeschichtlicher Grundlage, deren erster Band bereits 1937 erschienen war. Der Terminus wird dort zur terminologischen Markierung einer Epochenschwelle verwendet, die bei Markwardt mit Herders Preisschrift *Über den Ursprung der Sprache* von 1772 verbunden ist.<sup>13</sup> Verschiedentlich taucht das Kompositum bereits in der Ästhetiktheorie um 1900 auf, wo dessen Verwendung im Rahmen einer philosophisch motivierten Konjunktur des Ausdrucksbegriffs zu sehen ist,<sup>14</sup> erlangt allerdings nicht den Status eines eingeführten Terminus.<sup>15</sup> Die ältere ästhetikgeschichtliche Forschung hat den Gegensatz *Nachahmung* und *Ausdruck* von Emotionen durch das Narrativ der ›Überwindung‹ beschrieben, etwa 1930 die russisch-schweizer Philosophin Anna Turmarkin in einem Aufsatz mit dem sprechenden Titel *Die Überwindung der Mimesislehre*.<sup>16</sup>

Bezeichnet wird mit ›Ausdrucksästhetik‹ die neue künstlerische Produktionstheorie, die im 18. Jahrhundert in Nachfolge der Nachahmungsästhetik entsteht, wobei ›Nachahmung‹ nicht wie bei Aristoteles als Darstellung (μίμησις) von Handlungen verstanden wird, sondern sich auf die Nachahmung von Affekten/Emotionen bezieht. Die Sache ›Ausdrucksästhetik‹ entsteht durch die Notwendigkeit, die sich konstituierende Gattung der Lyrik in ein gattungspoetisches System zu integrieren, das sich seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts programmatisch (so etwa in Gottscheds *Versuch einer critischen Dichtkunst*, zuerst 1729/30) auf den aristotelischen *mimesis*-Grundsatz verpflichtet hatte.<sup>17</sup>

Schon vor Goethes *Naturformen der Dichtung* (1819) mit ihrer folgenreichen Charakterisierung der Lyrik als der »enthusiastisch aufgeregte[n]«<sup>18</sup> Gattung wird

13 Bruno Markwardt: *Geschichte der deutschen Poetik*, Bd. 2: *Aufklärung, Rokoko, Sturm und Drang*, Berlin 1956, S. 381 ff.

14 Michael von Troschke: »Expressionismus«, in: Hans Heinrich Eggebrecht (Hg.): *Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert*, Stuttgart (Steiner) 1995, S. 141–156, hier S. 144; ganz knapp auch (vor allem zu Croce): Marie Luise Raters: »Ausdruck«, in: Achim Trebeß (Hg.): *Lexikon der Ästhetik*, Stuttgart/Weimar (Metzler) 2006, S. 46 f. – Eine zuverlässige Begriffsgeschichte des Ausdrucksbegriffs ist ein Desiderat, das auch die Ausführungen in dem Artikel von Gumbrecht (vgl. unten Anm. 22) leider nicht einlösen.

15 Vgl. etwa den Artikel »Ausdruck« in Rudolf Eisler: *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*, Berlin (Mittler) <sup>4</sup>1927, Bd. 1, S. 149 f., der auf die Diskussion des 18. Jahrhunderts nicht eingeht.

16 Anna Turmarkin: »Die Überwindung der Mimesislehre in der Kunsttheorie des XVIII. Jahrhunderts. Zur Vorgeschichte der Romantik«, in: Harry Maync (Hg.): *Festgabe Samuel Singer. Überreicht zum 12. Juli 1930 von Freunden und Schülern*, Tübingen (Mohr) 1930, S. 40–55.

17 Vgl. allgemein Klaus R. Scherpe: *Gattungspoetik im 18. Jahrhundert. Historische Entwicklung von Gottsched bis Herder*, Stuttgart (Metzler) 1968.

18 Johann Wolfgang von Goethe: »Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Diwans«, in: ders.: *Werke. Hamburger Ausgabe*, hg. v. Erich Trunz, München (C.H. Beck) 1981, Bd. 2, S. 187–189, hier S. 187.

die Frage nach der Affekt-Expression als zentrales Charakteristikum von poetischen Texten ins Zentrum einer Diskussion gestellt, die das literaturtheoretische Denken des 18. Jahrhunderts durchzieht.<sup>19</sup> Dass es sich tatsächlich um ein allgemein-ästhetisches Problem handelt, das nicht auf Fragen von Poetik und ›schöner‹ Literatur beschränkt ist, zeigt nicht zuletzt die zeitgenössische Musiktheorie, in welcher der Ausdrucksbegriff ebenfalls eine wichtige Rolle einnimmt.<sup>20</sup>

Der Artikel »Ausdruck« des *Historischen Wörterbuchs der Philosophie* (1972) kommentiert diese Entwicklung: »Im Kontext der Entwicklung der *Ästhetik* erweitert der Begriff [»Ausdruck«; D. T.] seine Bedeutung und erfährt entscheidende Umwandlungen, wobei anfänglich noch der grammatisch-rhetorische Sinn gegenwärtig bleibt.«<sup>21</sup> »Ausdruck« und »Nachahmung«, so spitzt Hans Ulrich Gumbrecht im einschlägigen Artikel in den *Ästhetischen Grundbegriffen* (2000) die Diskussion zu, sind »zwei unvereinbare Paradigmen«.<sup>22</sup> Mit der Konjunktur des Ausdrucksbegriffs um 1780 schiebe sich endgültig jene Korrelation von Subjektivität und Ausdruck in den Vordergrund, die schon in der ganzen Frühen Neuzeit virulent gewesen sei.<sup>23</sup>

Seitens der historischen Rhetorikforschung hat man diese Epochenschwelle – und damit den innovativen Charakter der Ausdrucksästhetik – heftig bestritten. Einflussreich waren die seit dem Ende der 1940er Jahre erschienenen Schriften des Anglisten Klaus Dockhorn, die 1968 in einem Band mit dem programmatischen Titel *Macht und Wirkung der Rhetorik* neu herausgegeben wurden – und erst dann ihre eigentliche Wirksamkeit entfalteten. Dockhorn fährt das Gegenprogramm zur eben beschriebenen Geschichtskonstruktion einer *epoché*: Er argumentiert für den kontinuierlichen Einfluss der Rhetorik und vertritt die These, dass sich die »moderne Ästhetik weitgehend als eine Interpretationsübung an rhetorischen Texten, also als eine endogene Bildungsgeschichte entwickelt«<sup>24</sup> habe. In einer Rezension von Hans-Georg Gadamer's *Wahrheit und Methode*, die 1966 in den *Göttingischen Gelehrten Anzeigen* publiziert wurde, versucht Dockhorn, diesen Geltungsanspruch zu untermauern: Begriffe wie »Genius, Erfindung, Kraft, spontane Leichtigkeit«

19 Vgl. auch Markwardt, der vom »Ringem um eine neuartige Wesenserkenntnis der Lyrik« spricht (Markwardt: *Geschichte der deutschen Poetik* [Anm. 13] S. 112).

20 Vgl. die klassische musikwissenschaftliche Studie von Hans Heinrich Eggebrecht: »Das Ausdrucksprinzip im musikalischen Sturm und Drang«, in: *DVjs*, 29 (1955), S. 323–349; Christine Lubkoll: *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*, Freiburg (Rombach) 1995, S. 60 f.; Rafael Köhler: *Natur und Geist. Energetische Form in der Musiktheorie*, Stuttgart (Steiner) 1996, S. 21–26 (v. a. zu Herder). – Zur Kritik an Eggebrechts Rekonstruktion vgl. Carl Dahlhaus: *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber (Laaber) 1988, S. 28 f.

21 Bernd Fichtner: »Ausdruck (II.)«, in: Joachim Ritter (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Basel (Schwabe) 1972, Bd. 1, Sp. 655–662, hier Sp. 655.

22 Hans Ulrich Gumbrecht: »Ausdruck«, in: Karlheinz Barck u. a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*, Stuttgart/Weimar (Metzler) 2000, Bd. 1, S. 416–431, hier S. 421.

23 Ebd., S. 418.

24 Klaus Dockhorn: *Macht und Wirkung der Rhetorik. Vier Aufsätze zur Ideengeschichte der Vormoderne*, Bad Homburg v. d. H./Berlin/Zürich (Gehlen) 1968, S. 94.



seien auf rhetorische Wurzeln rückführbar;<sup>25</sup> »Genieästhetik und Erlebnisbegriff« keine Erfindungen des 18. Jahrhunderts, sondern der antiken Rhetorik.<sup>26</sup> Da Dockhorn zweifellos einer der intimsten Kenner der antiken Rhetorik war, müssen seine Argumente sorgfältig erörtert werden.

Es ist also zu fragen, welche Rolle dem Konzept des ›Ausdrucks‹ in der zeitgenössischen Diskussion des 18. Jahrhunderts und dem Begriff der ›Ausdrucksästhetik‹ auf der historiographischen Beschreibungsebene zukommt. Beides muss begriffsgeschichtlich sauber unterschieden werden. Ich möchte im Folgenden zunächst bei der historischen Semantik von ›Ausdruck‹ im 18. Jahrhundert beginnen. Meine These ist, dass die Verwendung des Wortes ›Ausdruck‹ alleine noch keine hinreichende Begründung dafür sein kann, von einem ästhetikgeschichtlichen Einschnitt im 18. Jahrhundert zu sprechen, weil im Konzept des ›Ausdrucks‹ stets auch ältere Traditionen integriert werden, die keinen Innovationswert haben. Dies bedeutet zugleich, dass rein lexikalische Methoden zur Rekonstruktion dessen, was man als Ausdrucksästhetik bezeichnet hat, nur bedingt tauglich sind. Stattdessen muss die Geschichte des Ausdrucksbegriffs mit einer historisch präzisen Begriffsgeschichte rekonstruiert werden, welche die unterschiedlichen semantischen Filiationen angemessen berücksichtigt.

### 3. Die Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen

Hans-Georg Gadamer schreibt in einem Exkurs zum Ausdrucksbegriff in *Wahrheit und Methode* (1960): »Damals [= irgendwann im 18. Jh.; D. T.] erweiterte« das deutsche Wort ›Ausdruck‹ »seine Bedeutung und dringt gleichzeitig in die ästhetische Theorie ein, wo es den Begriff der Nachahmung verdrängt. Doch liegt die subjektivistische Wendung, daß der Ausdruck Ausdruck des Inneren, etwa eines Erlebnisses ist, auch damals noch fern.«<sup>27</sup> Gadamer folgt damit dem historiographischen Schema der ›Überwindung‹ des alten durch den neuen ›Ausdruck‹. Ein solches Entwicklungsschema aber ist zu einfach, weil ›Ausdruck‹ Mitte des 18. Jahrhunderts unterschiedliche Bedeutungen annehmen kann. Dies untersuche ich im Folgenden an Texten von Johann Georg Sulzer (1720–1779), Johann Adolf Schle-

25 Klaus Dockhorn: »Rezension von Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode*«, in: *Göttingische Gelehrte Anzeigen*, 218 (1996), S. 169–206, hier S. 177.

26 Ebd., S. 178.

27 Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode II: Eränzungen und Register*, Tübingen (Mohr) 1993, S. 384. – In der Tat ist, wie Werner Hahl hervorhebt, der ›Erlebnis‹-Begriff eine Schöpfung des späten 19. Jahrhunderts, der dann auf die Literatur des Sturm und Drang projiziert wurde: »Auf Genies und Geniezeiten spezialisiert, ungeeignet die Vielfalt der Funktionen von Literatur zu erfassen, ist *Erlebnis* [...] als literaturwissenschaftlicher Terminus problematisch.« (Werner Hahl: »Erlebnis«, in: Klaus Weimar u. a. [Hg.]: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Berlin/New York [de Gruyter] 1997, Bd. 1, S. 496–498, hier S. 496). – Vgl. auch Karol Sauerland: »Zur Wort- und Entstehungsgeschichte des Begriffes Erlebnis«, in: *Colloquia Germanica*, 6 (1972), S. 78–101; Wulf Segebrecht: *Das Gelegenheitsgedicht. Ein Beitrag zur Geschichte und Poetik der deutschen Lyrik*, Stuttgart (Metzler) 1977, S. 31–67.

gel (1721–1793) und Johann Gottfried Herder (1744–1803). Ihre Verwendung des ästhetiktheoretischen Begriffs ›Ausdruck‹ ist, um mit Bloch zu sprechen, ein Fall von ›Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen‹.

### 3.1 Sulzer über die Produktion von ›Ausdruck‹

Dass unter der Rubrik ›Ausdruck‹ traditionelle rhetorische Konzepte gefasst werden konnten, zeigt der einschlägige Artikel in der *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* Sulzers. Das Werk erschien in zwei Bänden zuerst 1771 und 1774, ging aber in wesentlichen Teilen auf die kontinuierliche Arbeit des Autors seit den 1750er Jahren zurück. Gleich zu Beginn des Artikels »Ausdruck« [sic!] konstatiert Sulzer, dass man »dieses Wort in der Kunstsprache [gebrauche], wenn man von Vorstellungen spricht, die vermittelt äußerlicher Zeichen in dem Gemüthe erregt werden«. Man gebe »diesen Namen bald dem Zeichen, als der Ursache der Vorstellung, bald seiner Wirkung«. <sup>28</sup> Er thematisiert damit die charakteristische Doppelbedeutung des Wortes, auf die auch Gumbrecht in seinem Artikel in den *Ästhetischen Grundbegriffen* hinweist: ›Ausdruck‹ bezeichnet in der einen Bedeutung die Wirkursache – Ausdrücke, so Sulzer, »erweken gewisse Vorstellungen, deshalb schreibt man ihnen einen Ausdruck zu« <sup>29</sup> – und in der anderen die semiotischen Mittel, durch deren Verwendung diese Wirkungen erzielt werden können. Da die Rhetorik seit Alters solche Wirk-Kalküle untersucht, verwundert es nicht, dass sich Sulzer im Folgenden ganz auf die zweite Bedeutung konzentriert. Es sind die Mittel des Ausdrucks, die in den einzelnen Künsten auf unterschiedliche Zeichenarten zurückgehen: Wörter und »Sätze der Rede« <sup>30</sup> in den ›redenden Künsten‹, also *Beredsamkeit* und *Poesie*, Töne und Tonsätze in der *Musik*, Gesichtszüge, Gebärden und die Gesichtsfarbe in der *Malerei*, schließlich Stellung, Gebärden und Bewegung im *Tanz*. <sup>31</sup> Man sieht schnell, dass das Erbe der Rhetorik weiter reicht, als nur Theorievorgaben für die ›redenden Künste‹ zu liefern. Mimik und Gestik werden ebenso wie die Gebärden und Stellungen des Körpers im Kontext der körperlichen Beredsamkeit innerhalb des rhetorischen Systems in der Rubrik *actio/pronuntiatio* behandelt.

Die »Kunst des Ausdrucks« allerdings ist für Sulzer nur »die Hälfte dessen, was ein Künstler besitzen muß«. <sup>32</sup> Diese Aussage bezieht sich auf die Dichotomie von Inhalt und Ausdruck der Rede, von lateinisch *res* und *verba*, welche für das antike System der Rhetorik strukturbildend ist. Ein Künstler kann eine gute Erfindungs-

28 Johann Georg Sulzer: »Ausdruck«, in: ders.: *Allgemeine Theorie der schönen Künste, in einzelnen, nach alphabetischer Ordnung d. Kunstwörter aufeinanderfolgenden Artikeln abgehandelt*, Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1792–1799, Hildesheim (Olms) 1967–1970, Bd. 1, S. 256–264, hier S. 256.

29 Ebd.

30 Ebd.

31 Zur Frage nach den unterschiedlichen Zeichentypen und zur aufklärerischen Semiotik allgemein vgl. David E. Wellbery: *Lessing's Laocoon. Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*, Cambridge u. a. (Cambridge UP) 1984.

32 Sulzer: »Ausdruck« (Anm. 28), S. 256.

gabe (*inventio*) haben, aber ohne entsprechende Fertigkeiten, diese Gedanken auch in angemessene Wort kleiden zu können (*elocutio*), kann er beim Hörer oder Leser nichts ‚bewirken‘. Gerade letzteres aber ist für die ‚schöne Kunst‘ definitorisch: Ihr Kern sei »die Erwekung gewisser Vorstellungen und Empfindungen«. <sup>33</sup>

Man sieht an diesen Zitaten, dass Sulzer hier – man könnte hinzufügen: *noch* – von den Vorgaben der Rhetorik determiniert ist. Es geht ihm nicht, wie nur wenige Jahrzehnte später, um Ausdruck als »spontane[s] Überfließen machtvoller Gefühle«. <sup>34</sup> So definiert M. H. Abrams die Ausdrucksästhetik des europäischen *romanticism* in seiner klassischen Studie *The Mirror and the Lamp* (1953). Anders Sulzer: Sein Künstler-Konzept stellt ins Zentrum, dass das Hervorbringen von Kunst eine mühevollere Angelegenheit ist. Nur wer »bey jedem Gegenstande so lange verweilt[t]« bis er »alles auf das genaueste gefaßt« habe, ist ein Genie: »Diese Gabe des genauen Nachforschens [...] in Absicht auf sinnliche Gegenstände« mache »das Genie des Künstlers« <sup>35</sup> aus. Der geniale Autor muss »den Ausdruck völlig in seiner Gewalt haben«. <sup>36</sup> Voraussetzung dafür ist, dass der Künstler auch sich selbst in der Gewalt hat: Bei Sulzer hängt die affektive Wirkung vom kalkulierten, auf »Verstand«, »Einbildungskraft« oder »Herz« ausgerichteten Ausdruck ab, nicht von dem Affekt, in dem sich der Dichter oder Redner im Augenblick der Produktion befindet. Sulzer, mit anderen Worten, vertraut auf die Kraft rational kalkulierter Affektproduktion.

Dies sind Überlegungen, die unmittelbar auf rhetorische Vorgaben zurückgehen. Sie werden bei Sulzer lediglich in das Theoriekleid der aufklärerischen Vermögenspsychologie gepackt. Der rhetorische Hintergrund prägt die Diskussion der einzelnen Ausdrucksmittel in der *Allgemeinen Theorie*: Die Rubrik ›Ausdruck in der Sprache‹ folgt den einzelnen *virtutes dicendi*, also den ›Tugenden‹ des Stils. <sup>37</sup> Dazu passt, dass Sulzer eine ziemlich umfangreiche Auflistung möglicher Fehler (lateinisch *vitia*) mit ihren Bezeichnungen bietet. Der Ausdruck soll angemessen, grammatikalisch richtig sowie »richtig, bestimmt und klar« sein. Nur auf diese Weise wird nicht nur bloßes Verstehen garantiert, sondern auch ›ästhetische Kraft‹ generiert; <sup>38</sup> letztere leitet sich ab aus einem Vollkommenheitsideal, das Vollkommenheit immer schon als ›schön‹ setzt. <sup>39</sup> Hinter den einzelnen Stilgesichtspunkten stehen rhetorische Stilideale, das der *Latinitas* (Sprachrichtigkeit), der Klarheit (*perspicuitas*) und der passenden Wortwahl, der *electio verborum*. Nicht überraschend ist es, dass sich

33 Ebd.

34 Meyer H. Abrams: *Spiegel und Lampe. Romantische Theorie und die Tradition der Kritik*, München (Fink) 1978, S. 36. (Orig. *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, New York u. a. [Oxford UP] 1953).

35 Sulzer: »Ausdruck« (Anm. 28), S. 259.

36 Ebd.

37 Lausberg: *Handbuch* (Anm. 4), §§ 458–1077.

38 Zum Zentralbegriff der ›Kraft‹ im 18. Jahrhundert vgl. Christoph Menke: *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2008.

39 Sulzer: »Ausdruck« (Anm. 28), S. 257.

Sulzer auch in seinen Fußnoten durchgängig auf Quintilians *Institutio oratoria* bezieht, vor allem auf das achte, der *elocutio* gewidmete Buch.

Nicht nur die Diskussion der Stilprinzipien folgt rhetorischen Vorgaben, auch Sulzers Überlegungen zum Autor als Textproduzent leiten sich aus der Rhetorik ab. Wie soll sich ein angehender Redner oder Dichter produktionsästhetische Kompetenzen aneignen? Dieses Problem steht seit alters im Zentrum des disziplinären Selbstverständnisses der Rhetorik: Denn ›Rhetorik‹ war bis weit ins 18. Jahrhundert ein reguläres Schulfach an Gymnasien und Universitäten, Textverfassen in (überwiegend) lateinischer Sprache gehörte zu denjenigen ›Schlüsselkompetenzen‹, die jeder Student beherrschen musste, wenn er an den Diskussionen der Gelehrtenwelt partizipieren wollte. Anders gesprochen: Rhetorik musste, wenn es als Schulfach überhaupt einen Sinn machen sollte, zumindest in begrenztem Maße ein lehr- und lernbares Wissen darstellen. Schon im frühen 16. Jahrhundert bildeten sich diejenigen institutionellen und normativen Strukturen aus (immer natürlich unter Bezug auf die Antike und teilweise auch in Weiterführung des mittelalterlichen Kursus der *septem artes liberales*, der sieben freien Künste), die bis ins 18. Jahrhundert hinein weitgehend unverändert galten.<sup>40</sup> Rhetorikunterricht beschränkte sich dabei, weil er auf die Produktion von Texten hinführte, nicht auf das Studium antiker und frühneuzeitlicher Rhetoriken: Vielmehr nimmt die Lektüre kanonischer Texte der ›schönen‹ Literatur eine zentrale Rolle ein. Texte wurden nicht, wie heute im Literaturunterricht, interpretiert, sondern sie stellten ästhetisch vorbildliche *exempla* dar, an denen sich die Textproduktion der Schüler auszurichten hatte. Auch Sulzer zitiert einen solchen Kanon, wenn er in dem Ausdrucks-Artikel »Homer und Virgil, Sophokles und Euripides« empfiehlt, daneben »Aristophanes, Plautus, Horaz, Cicero, Quintilian, und unter den neuern, Voltaire und Rousseau aus Genf, und von den unsrigen Wieland.«<sup>41</sup>

Diese *exempla* bildeten für die Textproduktion der Schüler einen normativen Rahmen, innerhalb dessen sich das Verfassen – also die Kreativität des Dichters – abspielte. Die beiden Termini für diese Form von Intertextualität heißen *imitatio* und *aemulatio*. *Imitatio* bedeutet Nachahmung, näherhin als *imitatio auctorum* die Nachahmung musterhafter Autoren; *aemulatio* als Steigerung die Überbietung und der literarische Wettkampf mit diesen Autoren.<sup>42</sup> Um Texte fremder Autoren nachahmen zu können, mussten sich die Schüler ihre Texte durch intensive Lektüre erst

40 Überblick über die Rhetorikgeschichte des 18. Jahrhunderts bei Dietmar Till: »Rhetorik und Stilistik der deutschsprachigen Länder in der Zeit der Aufklärung«, in: Joachim Knappe/Andreas Gardt/Ulla Fix (Hg.): *Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft (HSK): Rhetorik und Stilistik. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung*, Berlin/New York (de Gruyter) 2008, S. 112–130; zu den bildungsgeschichtlichen Grundlagen immer noch aktuell: Wilfried Barner: *Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen*, Tübingen (Niemeyer) 1970.

41 Sulzer: »Ausdruck« (Anm. 28), S. 259.

42 Vgl. Barbara Bauer: »Aemulatio«, in: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen (Niemeyer) 1992, Bd. 1, Sp. 141–187; Nicola Kaminski: »Imitatio auctorum«, in: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen (Niemeyer) 1998, Bd. 4, Sp. 235–285.

einmal aneignen. Das geschah z. B. durch Exzerpieren einzelner Wendungen und Ausdrücke, die in systematisch angelegten Heften, sogenannten Kollektaneen gesammelt wurden – immer mit Blick darauf, solche Phrasen dann für die eigene Produktion zu adaptieren. Auch Sulzer empfiehlt das »fleißige Lesen«<sup>43</sup> vorbildlicher Schriftsteller als Vorbereitung eigener Produktion.

Rhetorisches Textverfassen allerdings – das ist die andere Seite – wird durchaus auch als eine prekäre Sache angesehen. Es ist nämlich eben nur *bedingt* lehr- und lernbar. Bestimmte Voraussetzungen, angeborene Anlagen, muss der Redner oder Poet von Natur aus mitbringen. Das betrifft vor allem das Finden treffender Gedanken und Ausdrücke, die *inventio*:<sup>44</sup> »Dieses«, so schreibt Sulzer, »lernt man nicht durch Regeln: von der Natur haben gewisse Geister die unschätzbare Eigenschaft, sich nicht eher zu beruhigen, bis sie alles, was ihnen vorkommt, deutlich erkennt haben.«<sup>45</sup> Sulzer bezeichnet diese »Geister« dann als »Genies«.<sup>46</sup>

Sulzer greift damit auf einen Zusammenhang zurück, den man in der Rhetorikforschung seit Lausbergs *Handbuch der literarischen Rhetorik* (1960) als »Dialektik von *natura* und *ars*« bezeichnet.<sup>47</sup> Der vollkommene Redner, der *orator perfectus*, auf den alle Rhetorikausbildung als Ideal zielt, muss über angeborene Anlagen verfügen. Diese auszubilden, zu vervollkommen und kultivieren ist Aufgabe des Rhetorikunterrichts mit seiner charakteristischen Trias aus Theorieschulung (*praecepta*), Lektüre vorbildlicher Texte (*exempla*) und Nachahmung (*imitatio*) großer Autoren durch eigene Textproduktion. Quintilian vergleicht im zweiten Buch seiner *Institutio oratoria* das Textverfassen mit dem Bestellen eines Ackers und greift dabei auf die Metapher von der Kultur als ›Kultivierung‹ zurück. Ohne guten Boden wird der Bauer nur eine kleine Ernte einfahren, mit gutem Boden, aber ungenügender Pflege und Kultivierung schon mehr, am besten aber ist es, wenn ein guter Boden mit Sorgfalt bebaut wird.<sup>48</sup>

### 3.2 Schlegel und Herder über die Produktion von Affekt->Ausdruck

Charles Batteux' (1713–1780) umfangreiches Lehrbuch *Les beaux-arts réduits à un même principe*, zuerst 1747 in Paris erschienen, ist, an Präsenz auf dem Buchmarkt

43 Sulzer: »Ausdruck« (Anm. 28), S. 259.

44 Vgl. den Kurzüberblick in Dietmar Till: »Inventio«, in: Harald Fricke u. a. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Berlin/New York (de Gruyter) 2000, Bd. 2, S. 180–183.

45 Sulzer: »Ausdruck« (Anm. 28), S. 259.

46 Ebd. – Man sieht daran, wie der moderne Geniebegriff zunächst durch eine Verschiebung von der ›Kunst‹ (*ars*) zur ›Natur‹ (*natura, ingenium*) entsteht. Vgl. hierzu insgesamt (aber ohne Kenntnis des rhetorischen Hintergrunds) Jochen Schmidt: *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945*, 2 Bde., Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 1985.

47 Die Wendung von der »Dialektik *ars/natura*« stammt von Lausberg: *Handbuch* (Anm. 4), § 38; einen exzellenten Überblick bietet: Florian Neumann: »Natura-ars-Dialektik«, in: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen (Niemeyer) 2003, Sp. 139–171.

48 Quintilian: *Institutio oratoria* (Anm.7), Buch II,19,2–3.

gemessen, das einflussreichste Lehrbuch der Ästhetik im Deutschland der Aufklärung. Im 18. Jahrhundert wurde es von vier Übersetzern ins Deutsche übertragen und erlangte in unzähligen Auflagen bis ins 19. Jahrhundert weite Verbreitung.<sup>49</sup> Batteux' Argumentation war zeittypisch gespalten, und das machte sein Werk offensichtlich so populär: Einerseits steht es noch unverkennbar in der Tradition der frühneuzeitlichen Anweisungspoetiken, in denen man die Normen literarischen Schreibens finden konnte, andererseits weist sein Ansatz in die Zukunft, weil Batteux vorschlägt, das den einzelnen Künsten Gemeinsame auf den Grundsatz der Nachahmung (*mimesis*) zurückzuführen. Bei allem Traditionalismus markiert dies einen entscheidenden Schritt in Richtung einer allgemeinen Ästhetik und einen systematischen Bruch mit der Tradition frühneuzeitlicher ›rhetorischer‹ Poetik.<sup>50</sup> Alexander Gottlieb Baumgarten wird in seiner epochalen *Aesthetica* (1750/58) in eine ähnliche Richtung argumentieren (allerdings auf anderer philosophischer Grundlage und mit einem anderen Ansatz, was eben die Bestimmung der Grundlage aller schönen Künste betrifft). Und auch die zahlreichen Werke der ›schönen Wissenschaften‹ und ›schönen Künste‹, die in der deutschen Spätaufklärung erschienen,<sup>51</sup> zeugen von der prinzipiellen Modernität des Ansatzes von Batteux.

Batteux' Grundsatz von der Kunst als mimetischem Medium wurde allerdings ausgerechnet bei jener Gattung problematisch, auf die poetologische Debatten des 18. Jahrhunderts zumeist zuliefen: der Lyrik.<sup>52</sup> Bereits Gottsched wurde in der *Critischen Dichtkunst* vor ein ähnliches Problem gestellt: Wie sollte man die Textsorte ›Gedicht‹ unter Verwendung des Nachahmungsbegriffs angemessen beschreiben? Definiert man ›mimetische‹ Literatur im weiteren Sinne als ›geschehensdarstellend‹, dann ist augenfällig, dass lyrische Texte damit nicht angemessen beschrieben werden können. Batteux geht einen ähnlichen Weg wie Gottsched: Er definiert die Poesie unter Bezug auf das Mimesispostulat als ›Nachahmung von Empfindungen‹ und kann sie dadurch in sein literarisches System integrieren. Über diesen Grundsatz gab es in der Literaturtheorie des 18. Jahrhunderts im Kontext der Batteux-Rezeption intensive Diskussionen, die den Kern unserer Argumentation berühren: Lässt sich ›Expression von Emotionen‹ als ›Nachahmung von Emotion‹ angemessen beschreiben? Welche produktionsästhetischen Überlegungen wären aus einer solchen Definition zu ziehen?

49 Zur Rezeption vgl. Manfred Schenker: *Charles Batteux und seine Nachahmungstheorie in Deutschland*, Leipzig (Haessel) 1909; Irmela von der Lühe: *Natur und Nachahmung in der ästhetischen Theorie zwischen Aufklärung und Sturm und Drang*, Bonn (Bouvier) 1979.

50 Zu den Merkmalen einer ›rhetorisierten‹ Poetik vgl. Dietmar Till: »Poetik (A. Definition, Beziehungen zur Rhetorik)«, in: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen (Niemeyer) 2003, Bd. 6, Sp. 1304–1307.

51 Vgl. den präzisen Überblick von Werner Strube: »Die Geschichte des Begriffs ›Schöne Wissenschaften‹«, in: *Archiv für Begriffsgeschichte*, 33 (1990), S. 136–216.

52 Zur epochalen Bedeutung von Batteux' Werk für die Entstehung der triadischen Gattungslehre (und damit zugleich der Gattung Lyrik in Deutschland vgl. den Überblick von Dieter Burdorf: »Lyriktheorie«, in: Harald Fricke u. a. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Berlin/New York (de Gruyter) 2000, Bd. 2, S. 502–505, hier S. 503.

Johann Adolf Schlegel fügte seiner 1751 erschienenen Batteux-Übersetzung sieben Abhandlungen hinzu, welche zentrale Punkte des Batteux'schen Literaturverständnisses kritisch diskutierten. Die dritte dieser Abhandlungen trägt den Titel »Von dem höchsten und allgemeinsten Grundsätze der Poesie«. Er zeigt an, dass es hier um Grundsätzliches geht:

Herr Batteux hat viele gründlich widerlegt, welche das Wesen der Poesie bestimmen wollten. Dieser setzt es in die Erdichtung, jener in die Begeisterung, und ein dritter in das Sylbenmaß; alles Eigenschaften der Poesie; aber nur Nebeneigenschaften. [...] Dem Grundsätze der Nachahmung der Natur, den Herr *Batteux* gewählt hat, muß man es lassen, daß ihm vor allen angeführten der Vorzug gehört, weil er unter ihnen der allgemeinste ist, weil er die Verwandtschaft der Poesie mit den andern schönen Künsten zeigt, und weil man am wenigsten in Gefahr gerathen wird, sich zu verirren, wenn man ihm ganz folgt. Wir wollen untersuchen, ob sich gar nichts daran erinnern läßt.<sup>53</sup>

Schlegel scheint Batteux zu loben. Tatsächlich argumentiert er an dieser Stelle taktisch, mithin also rhetorisch: Er lobt zunächst den Ansatz, die Künste über den Grundsatz der Nachahmung zu definieren, und hebt dessen prinzipielle Bedeutung hervor, um in einem zweiten Schritt Batteux an dessen eigenen Maßstäben zu messen. Zwei Gattungen sind, die Schlegels Widerspruch provozieren, das Lehrgedicht und die Ode. War erstere bereits in Aristoteles' Diskussion des *mimesis*-Grundsatzes in der *Poetik* ein Thema,<sup>54</sup> so ist es nun primär die Ode, an der sich Schlegels fruchtbarer Widerspruch entwickelt:

So viel Arbeit kostet es dem Herrn *Batteux*, die Ode daraus [der Nachahmung; D. T.], als aus ihrem einzigen Grundsätze herzuleiten. Er sieht sich genöthiget, es zu läugnen, daß die Oden oft die Ausdrücke der wirklichen Empfindungen unsers Herzens sind; er macht sie zu einer Reihe nachgemachter Empfindungen; und das er es gleichwohl sich selbst nicht verbergen kann, daß viele treffliche Odendichter ihre eignen Empfindungen in ihren Gesängen ausgedrückt haben, so hält er dieß für einen zufälligen Vortheil, der den Poeten, so zu sagen, zu dem Nachahmer seiner selbst macht.<sup>55</sup>

Anders als Sulzer, der den »Ausdruck« mit Blick auf das Ziel, den Rezipienten, mithin also von »außen« nach »innen« bestimmt hatte, geht es Schlegel um die Repräsentation des »Inneren« im Medium des »Äußeren«, mithin also des poetischen Textes, der als Medium emotionaler Körper-Entäußerung bestimmt wird: Gedichte sind für Schlegel »Ausdruck nicht nachgemachter, sondern wirklicher, Empfindungen«. <sup>56</sup> Schlegel nennt sie auch die »Sprache des Herzens«. Sie diene dem Poeten

53 Charles Batteux: *Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz, übers. u. mit einem Anhang einiger eignen Abhandlungen versehen von Johann Adolf Schlegel*, 2 Bde., Leipzig (Weidmann) 1751, Bd. 2, S. 287.

54 Aristoteles: *De arte poetica*, griechisch – deutsch: *Poetik*, aus d. Griech. übers. von Walter Schönher, Durchsicht d. Übers. u. Anm. von Ernst Günther Schmidt. Nachw. von Marie Simon, Leipzig (Reclam) <sup>3</sup>1972, Kap. 1; vgl. Schlegels Diskussion in Batteux (Anm. 53), S. 296 ff.

55 Ebd., S. 288.

56 Batteux: *Einschränkung der schönen Künste* (Anm. 53), Bd. 1, S. 368.

dazu, »seine Empfindungen aus[zu]drücken«. <sup>57</sup> Es geht also um das, was heute ›Authentizität‹ genannt wird, nicht um Kalküle, Strategien und Taktiken des emotions-repräsentierenden und -induzierenden Schreibens. Damit ist ein entscheidender Schritt weg von der Theorie der Rhetorik markiert, in der das strategische Handeln des Redners immer im Zentrum stand. <sup>58</sup>

Schlegels These vom Ausdruck ›wirklicher‹ Affekte als dem ›Eigentlichen‹ der Dichtung weist auf die Ästhetik des Sturm und Drang voraus. Nicht ganz 15 Jahre nach Schlegel versuchte sich der junge Johann Gottfried Herder an einem ganz ähnlichen dichtungstheoretischen Problem. <sup>59</sup> Am Beginn seiner fragmentarischen *Abhandlung über die Ode* (1764) konstatiert er: »Kurz! aus der Ode wird sich vielleicht der ganze große Originalzug der Gedichtarten, ihre mancherlei und oft paradoxen Fortschritte entwickeln: das reichste und ungeklärteste Problem!« <sup>60</sup> Die »Nachahmung der Natur« nämlich, so schreibt Herder, sei »gewiß nicht ursprünglich das Wesen der Dichterey gewesen.« <sup>61</sup> Auch Herder richtet sich damit gegen Batteux' Nachahmungsgrundsatz. Dessen Name fällt in dem Text zwar nicht, die Werke waren in verschiedenen Ausgaben in der ästhetiktheoretischen Debatte der 1760er Jahre aber äußerst präsent.

Anders als Schlegel, der auf der Basis der zeitgenössischen Psychologie und ihrer Lehre von den Seelenvermögen argumentiert, verfolgt Herder einen genetischen Ansatz. In der historischen Entwicklung von der Natur- zur Kunstpoesie (»Auf die Naturdichter folgten Kunstpoeten« <sup>62</sup>), die von ihm negativ bewertet wird, ist es alleine die Ode, in der sich ein Rest jener Ursprünglichkeit bewahrt hat, die das eigentliche Wesen des Poetischen ausmacht. Die Ode gilt ihm deshalb als poetisch, weil in ihr die Empfindung des Dichters unverstellt zum Ausdruck kommt: »so ist die erste Ode, das nächste Kind der Natur, gewiß der Empfindung am treuesten geblieben.« <sup>63</sup> Sie ist »die heftigste Jugend der Dichtkunst.« <sup>64</sup>

Herder konzeptualisiert poetische Produktivität als heteronome Entäußerung. Es sind Grenzfälle des Emotionalen, in denen der Dichter die Autonomie über sich verloren hat. Nicht zufällig benutzt die Tradition Ausdrücke wie den des *furor poeticus*, die starke und deshalb zeitlich begrenzte Emotionen bezeichnen: »Bei lebendigen Vorfällen in Poetische Wut zu gerathen, die in Ode etc. ausfließt: ist das

57 Ebd., Bd. 2, S. 291; vgl. auch Ursula Geitner: *Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 18. Jahrhundert*, Tübingen (Niemeyer) 1992 und Eberhard Ostermann: *Die Authentizität des Ästhetischen. Studien zur ästhetischen Transformation des Rhetorischen*, München 1999.

58 Zur zentralen Rolle des Redners vgl. Joachim Knappe: *Was ist Rhetorik?*, Stuttgart (Reclam) 2000, S. 33 f.

59 Zu Herders Position vgl. Gerhard Sauder: »Herders Gedanken über lyrische Sprache und Dichtkunst«, in: *Herder Jahrbuch*, 6 (2002), S. 97–114 sowie die ältere Arbeit von Heinz Peyer: *Herders Theorie der Lyrik*, Winterthur (Keller) 1955.

60 Johann Gottfried Herder: »Fragmente einer Abhandlung über die Ode«, in: ders.: *Sämmtliche Werke*, hg. v. Bernhard Suphan, Berlin (Weidmann) 1889, Bd. 32, S. 61–79, hier S. 61.

61 Ebd., S. 72.

62 Ebd., S. 73.

63 Ebd., S. 72.

64 Ebd., S. 79.



Originalgenie eines Idealpoeten.«<sup>65</sup> Herder wendet sich scharf gegen die Nachahmungsästhetik: Oft ersetze die »Phantasie« die »wahre Empfindung«, also simulierte Affekte tatsächliche Emotionen.<sup>66</sup> An anderer Stelle verwendet er hierfür auch das Gegensatzpaar von Natur und Nachahmung und überführt damit den Begriff der Naturnachahmung in eine terminologische Opposition.<sup>67</sup> Anstelle der Simulation von Emotionen im Poeten tritt der empathische Perspektivwechsel:

Setze dich nicht in Empfindung, der dem Affekt gränzt: sonst wirst du wortarm, verworren, dunkel, dem kalten Leser lächerlich, und dem eigensinnigen Kunstrichter abentheuerlich scheinen. Verläugne aber dich selbst soviel als möglich; setze dich aus dir, an die Stelle eines Lesers, um deßen Beifall du buhest, zeichne die gewählte Sache, wie er, oder du sie empfinden würdest, wenn du läsest [...] einfache Poesie, die nicht phantastische, sondern wirkliche Empfindungen so genau ausdrückt, daß kaum ein Schein der Nachahmung bleibt.<sup>68</sup>

Dichtung basiert für Herder nicht auf dem autonomen Sprachhandeln des Poeten. Das Genie ist seiner Handlungen nicht mächtig, sondern heteronomes Objekt seiner Affekte, aus denen quasi-automatisch ›Literatur‹ entsteht. Für Rhetorik, verstanden als Kunst, gerade solche emotionalen Grenzfälle zu simulieren und strategisch nutzbar zu machen, ist in einem solchen Verständnis von Literatur kein Platz mehr.

#### 4. Spontaneität und Kalkül – Ästhetik diesseits und jenseits der Rhetorik

Die Ausdrucksästhetik ist, das hatten wir am Beispiel von Schlegel und Herder gesehen, eng mit dem Problem der Nachahmung (*mimesis*) verknüpft. ›Nachahmung‹ wird – zumindest in diesem Strang der Diskussion – nicht im aristotelischen Sinne der ›Handlungssimulation‹ verstanden, sondern stellt eine transformierende Lesart des Mimesis-Begriffs dar, der auf die Simulation von Emotionen bezogen wird. Damit stellt sich die Frage, ob die Emotionen, die der Dichter ›fühlt‹, echt sind oder nicht. Letztlich markiert dies die Differenz von Rhetorik und Ausdrucksästhetik. Schlegel setzt in seiner Auseinandersetzung mit Batteux an diesem Problem an, und auch Herders Oden-Theorie setzt auf den unregelmäßigen Ausdruck der Affekte. Die Frage nach ›Simulation‹ oder ›Ausdruck‹ der Affekte stellt sich historisch in dem Moment, in dem Rhetorik endgültig in eine (auch disziplinäre) Krise gerät. Das rhetorische Produktionsmodell propagierte das Gegenteil von unregelmäßiger Spontaneität; sein Ausgangspunkt war stets das Konzept des handlungsmächtigen Redners, der seine Gefühle im Griff hat und Emotionen strategisch modulieren kann. Dies beinhaltet in der Tradition der Rhetorik stets auch die Vor-

65 Ebd., S. 74.

66 Ebd.

67 Ebd., S. 79.

68 Ebd., S. 78 f.

stellung von der *simulatio* bzw. *dissimulatio*, also dem kunstvollen Vortäuschen oder Verbergen von Affekten, mithin also der bewussten Konstruktion von Natürlichkeit und Authentizität.<sup>69</sup>

Für die Krise der Rhetorik könnte man (und hat man in der Forschung) eine Reihe von bildungs- und mentalitätsgeschichtlichen, epistemologischen und philosophischen Erklärungsmustern anführen. Für den Bereich der Ästhetik ist ›Genie‹ der zentrale Differenzbegriff.<sup>70</sup> In Kants *Kritik der Urteilkraft* (1790) gibt sich das Genie selbst die Regel:<sup>71</sup> und erteilt damit jeder Theorie der Künste eine Absage, weil es vom Individuellen keine allgemeine Theorie geben könne. Dieses Verdikt betrifft auch die *imitatio*-Ästhetik der Frühen Neuzeit, die Individualität ja stets nur im Ausloten von Spielräumen innerhalb eines normativen Rahmens bestimmt hatte, die Gültigkeit der Normen selbst nicht infrage gestellt hatte.

Wenig Beachtung hat in der Forschung die Vorgeschichte der Etablierung der Ausdruckskategorie gefunden. Die Sache Affekt-›Ausdruck‹ war nämlich *innerhalb* rhetorischer Diskurse bereits vor 1750 problematisch geworden. Verantwortlich dafür ist zunächst eine Entwicklung innerhalb der Rhetorik, die zur Dekonstruktion des *ars*-Konzeptes führt. Solche Theorien – oder, besser gesagt, Theorieelemente – wandern bereits Ende des 17. Jahrhunderts in rhetorische Lehrbücher ein und unterminieren deren Intention, lernbares Wissen für das Verfertigen von Texten bereitzustellen. Sie können sich auf die *inventio*-Lehre (also das Finden von Argumenten beziehen),<sup>72</sup> aber auch auf die *elocutio* mit der Lehre von den Tropen und Figuren.

In Bernard Lamys *De l'art de parler* findet sich bereits eine solche Proto-Theorie des Ausdrucks. Das ungemein wirkungsmächtige Buch, das zuerst 1676 erschien und in zahlreichen Auflagen und Übersetzungen bis weit ins 18. Jahrhundert gelesen wurde, basiert auf psychophysiologischen Theorien aus dem Umfeld von René Descartes.<sup>73</sup> *De l'art de parler* ist streng genommen keine Anleitung zur Beredsam-

69 Vgl. hierzu Rüdiger Campe: *Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen (Niemeyer) 1990. – Zum Begriffspaar *simulatio/dissimulatio* in der Rhetorik vgl. Dietmar Till: »Verbergen der Kunst [*dissimulatio artis*]«, in: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen (Niemeyer) 2009, Bd. 9, Sp. 1034–1042 und Geitner: *Sprache der Verstellung* (Anm. 57).

70 Vgl. Johannes Engels: »Ingenium«, in: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen (Niemeyer) 1998, Bd. 4, Sp. 382–417, hier Sp. 413 f. zur Situation um 1750; Gerhard Sauder: »Geniekult im Sturm und Drang«, in: Rolf Grimminger (Hg.): *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Bd. 3: *Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution 1680–1789*, München (Hanser) 1980, S. 327–340.

71 Immanuel Kant: *Kritik der Urteilkraft*, in: ders.: *Werkausgabe* in 12 Bänden, hg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt a. M. 1968, Bd. X, § 46, B 181, S. 405–407.

72 Zur *dispositio* vgl. Dietmar Till: »Affirmation und Subversion. Zum Verhältnis von ›rhetorischen‹ und ›platonischen‹ Elementen in der frühneuzeitlichen Poetik«, in: *Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit*, 4 (2000), S. 181–210.

73 Vgl. Rudolf Behrens: *Problematische Rhetorik. Studien zur französischen Theoriebildung der Affektrhetorik zwischen Cartesianismus und Frühaufklärung*, München (Fink) 1982; Dietmar Till: *Transformationen der Rhetorik. Untersuchungen zum Wandel der Rhetoriktheorie im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen (Niemeyer) 2004, S. 297 ff. – Herder etwa zitiert in seiner *Abhandlung über den*

keit. Vielmehr will das Buch das Problem der Figuralität bzw. Tropizität der Sprache aus dem psychophysiologischen Affekt-Zustand des Menschen im Akt des Sprechens ›direkt‹ ableiten: Die rhetorischen Figuren im Text repräsentieren die Affekte des Redners unverstellt.<sup>74</sup> In der Überschrift des dritten Kapitels heißt es: »Les passions on un langage particulier. Les expressions qui sont les caracteres des passions sont appellées figures.«<sup>75</sup> Die einzelnen Figuren sind also die Sprache der Affekte. Sie werden bei Lamy in einer neuen Ordnung, die mit der ›natürlichsten‹ Affekt-Figur, der *exclamatio*, beginnt, aufgelistet.

Gottsched kommt in seiner *Critischen Dichtkunst* (1730) im Kontext der Abhandlung der Figuren auf Lamy zurück: »Lami fängt die Figuren mit dem *Ausruffe* (Exclamatio) an; weil diese die natürlichste ist, und in vielen Affecten zuerst hervorbricht. Denn es giebt einen Ausruf, in der Freude, Traurigkeit, Rachgier, imgleichen in Schrecken, Zagen, Verzweifeln, Trotzen, u.d.gl.«<sup>76</sup> Lamy, schreibt Gottsched, habe »die innere Natur« – also nicht die in konventionellen Rhetoriken behandelte Frage nach Klassifikation und Definition der Figurensystems – »sehr wohl eingesehen. Er hält sie für eine Sprache der Affecten, für einen Ausdruck starker Gemüthsbewegungen, und vergleicht sie mit den verschiedenen Gesichtszügen oder Lineamenten; daran man gleichfalls die innere Gemüthsbeschaffenheit eines Menschen von außen abnehmen kann.«<sup>77</sup> Kaum zu harmonisieren ist diese Theorie der Affektfigur mit dem aristotelischen Nachahmungsgrundsatz, der für Gottscheds *Critische Dichtkunst* bestimmend ist. Das Epochenproblem von Nachahmung und Ausdruck stellt sich bereits bei Gottsched: Das zeigt sich gerade bei der Diskussion jener Gattungen, welche auf starken Affekten basieren, den »Klaggedichte[n]«, »besondere Muster schön ausgedruckter Affecten«.<sup>78</sup>

Gottsched subsumiert auch diesen Gedichttypus unter den Grundsatz der Nachahmung. Gleichwohl muss er einräumen, dass diese »gleich ihren eignen Schmerz, und nicht einen fremden vorstellen wollen«.<sup>79</sup> Damit die Argumentation konsistent bleibt, verändert Gottsched die Perspektive und wechselt von der Text- auf die Produktionsebene über. ›Nachahmung‹ bedeutet nun nicht mehr die Repräsentation von Affekten im Text, sondern beschreibt den emotionalen Schreibmodus des Poeten:

---

*Ursprung der Sprache* Lamys Schrift: Herder und die Anthropologie der Aufklärung, hg. v. Wolfgang Proß, München (Hanser) 1987, S. 97.

74 Zur Repräsentationslogik und ihrer *episteme* im 17. Jahrhundert vgl. Michel Foucault: *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris (Gallimard) 1966.

75 Bernard Lamy: *De l'art de parler*, Paris (Pralard) 1676, S. 97.

76 Johann Christoph Gottsched: *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen*, Leipzig (Breitkopf) <sup>4</sup>1751, S. 316.

77 Ebd., S. 314.

78 Ebd., S. 145. Karl S. Guthke interpretiert dies m. E. völlig zu Recht, als »Unterminierung« der Argumentation der *Critischen Dichtkunst* (Karl S. Guthke: »Die Entdeckung des Ich in der Lyrik. Von der Nachahmung zum Ausdruck der Affekte«, in: Wilfried Barner [Hg.]: *Tradition, Norm, Innovation. Soziales und literarisches Traditionsverhalten in der Frühzeit der deutschen Aufklärung*, München [Oldenbourg] 1989, S. 93–121, hier S. 101). – Vgl. zur Gattung nun insgesamt Marcel Lepper: *Lamento. Zur Affektardarstellung in der Frühen Neuzeit*, Frankfurt a. M. u. a. (Lang) 2008.

79 Ebd.

[D]enn so viel ist gewiß, daß ein Dichter zum wenigsten dann, wann er die Verse macht, die volle Stärke der Leidenschaft nicht empfinden kann. Diese würde ihm nicht Zeit lassen, eine Zeile aufzusetzen, sondern ihn nöthigen, alle seine Gedanken auf die Größe seines Verlusts und Unglücks zu richten. Der Affect muß schon ziemlich gestillet seyn, wenn man die Feder zur Hand nehmen, und alle seine Klagen in einem ordentlichen Zusammenhange vorstellen will.<sup>80</sup>

Damit ist das Hauptproblem benannt: Die unterschiedliche Zeitstruktur von Affekt (kurz, vergänglich) und Ausdruck im Schreibprozess (lang dauernde, fortwährende Arbeit am Text). Letztlich kann Gottsched dieses Problem nicht lösen, weil er im Rahmen des abendländischen Modells einer ›Verbesserungsästhetik‹ argumentiert,<sup>81</sup> das Horaz in die (sprichwörtlich gewordene) Metapher vom ›Feilen‹ am Text gebracht hat.<sup>82</sup> In der Verbesserungsästhetik wird Schreiben als lang dauernder Prozess konzeptualisiert, der insbesondere auch Korrekturen, Überarbeitungen und das Berücksichtigen gut gemeinter Ratschläge von Freunden und Experten beinhaltet. Eine solche Form des Verfassens schließt das ›erlebnishaft‹ Schreiben im Affekt prinzipiell aus.

Die aporetische Problemlage, in die sich Gottsched manövriert hat, ist also nicht neu, auch nicht die Lösungen, die der Leipziger Professor seinen Studenten anbietet. Bereits die antike Rhetorik diskutiert das Verhältnis von Affekt und Ausdruck, freilich in invertierter Form: Hier geht es nicht um die Frage, wie ein ›erhitzter‹ Autor Struktur und Ordnung in seinen im Affekt rasch hingeworfenen Text bringen kann, sondern, wie ein ›kalter‹ Redner sich in ein ›hitziges‹ Affekt-Stadium bringen kann, das alleine Glaubwürdigkeit (und damit Persuasion) gewährleistet.<sup>83</sup>

Die antike Rhetorik hat dazu die Technik der ›Selbstaffektation‹ erfunden, die Teil einer rhetorischen Anthropologie ist.<sup>84</sup> Nur derjenige Redner vermag eine ›Affekt-Brücke‹ zum Zuhörer aufzubauen, der selbst emotional bewegt ist.<sup>85</sup> In der ›Ars poetica‹ des Horaz findet sich der im 18. Jahrhundert ubiquitär zitierte ›Affekttopos‹, der die affektive Wirkung eines Gedichtes vom Affektzustand des

80 Ebd., S. 145 f.

81 Zum Begriff vgl. Steffen Martus: »Die Entstehung von Tiefsinn im 18. Jahrhundert. Zur Temporalisierung der Poesie in der Verbesserungsästhetik bei Hagedorn, Gellert und Wieland«, in: *DVjs*, 74 (2000), S. 27–43.

82 Horaz, d. i. Quintus Horatius Flaccus: *Ars poetica* / Die Dichtkunst (lateinisch-deutsch), übers. u. Nachwort von Eckart Schäfer, Stuttgart (Reclam) <sup>2</sup>1984; vgl. auch Quintilian: *Institutio oratoria* (Anm. 7), Buch II,12,8.

83 Die Dichotomie ›kalt/›heiß‹ hier nach: Jens Roselt (Hg.): *Seelen mit Methode – Schauspieltheorien vom Barock bis zum postdramatischen Theater*, Berlin (Alexander) 2005.

84 Quintilian: *Institutio oratoria* (Anm. 7) VI,2; vgl. Rüdiger Campe: »Affizieren und Selbstaffizieren. Rhetorisch-anthropologische Näherung ausgehend von Quintilians *Institutio oratoria* VI 1-2«, in: Josef Kopperschmidt (Hg.): *Rhetorische Anthropologie. Studien zum homo rhetoricus*, München (Fink) 2000, S. 135–152; Till: *Transformationen der Rhetorik* (Anm. 73), S. 376 ff.

85 Vgl. zu diesen Zusammenhängen meinen Überblick: Dietmar Till: »Text, Kommunikation und Affekt in der Tradition der Rhetorik. Zur Vorgeschichte des ›Emotional Turn‹«, in: *Mitteilungen des deutschen Germanistenverbandes*, 54 (2007), S. 286–304.

Dichters abhängig macht:<sup>86</sup> *Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi* (»Willst Du, dass ich trauere, so weine erst einmal selbst«).<sup>87</sup> Quintilian diskutiert im zehnten Buch der *Institutio oratoria* am Beispiel der Gerichtsrede einen rhetorischen Grenzfall:<sup>88</sup> Oft genügten rationale Beweisgründe nicht, einen Fall vor Gericht für die Seite des Angeklagten zu entscheiden, weshalb die mächtigeren Affekte ins Spiel kommen müssen. Diese sind aber zugleich für den Redner gefährlich, weil sie nur schwer zu bändigen sind und leicht ins Gegenteil umschlagen können. Emotionen werden hier als Beweismittel mangels Argumenten eingesetzt. Will der Redner aber emotional überzeugend sein, so muss er sich selbst in einem emotionalen Zustand befinden. Dies ist Quintilians anthropologischer Leitsatz, den er im sechsten Buch beschreibt: Emotionalität lässt sich nicht simulieren, weil vorgetäuschte Affekte nicht authentisch wirken – und dadurch die Glaubwürdigkeit des Redners in Unglaubwürdigkeit verkehrt wird.<sup>89</sup> Wer simuliert, verliert. Indem der Redner sich ›Bilder‹ – lat. *visiones* bzw. griech. *phantastai* – vorstellt, kann er sich in diesem emotionalen Zustand bringen, durch den sich die Wirkung einer Rede (oder wenigstens die Voraussetzung von Wirksamkeit) kalkuliert herbeiführen lässt.<sup>90</sup> Die ›Selbst-Affektation‹ ist eine theatralische Technik der emotionalen Selbstinduktion, die vom Redner ständig geübt werden muss (und deshalb die Meisterschaft der rhetorischen Kunst bedeutet), zugleich aber prinzipiell beherrschbar ist.<sup>91</sup> Quintilian zielt also nicht auf eine – in Analogie zu Herders Konzept der Naturpoesie – ›Natur-Rhetorik‹, sondern im Gegenteil auf die Vollendung der Beredsamkeit durch eine explizite Kunst-Rhetorik. Die Technik der Selbst-Affektation ist letztlich eine Form der *dissimulatio artis*, die allerdings nicht auf dem Prinzip bewussten Verschleierns der Kunst basiert, sondern auf dem punktuellen *Aussetzen* von Kunst durch Kunst: Die Affekte werden weder ›nachgeahmt‹ (um in der Terminologie des 18. Jahrhunderts zu bleiben), noch geschieht der Ausdruck der Emotionen völlig unregelt oder unkontrolliert – im Gegenteil: Die Technik der Selbst-Affektation – und das ist zentral – bleibt in die rhetorische *ars* bzw. *techne* (also die *Kunstlehre*) integral eingebunden.<sup>92</sup>

Jene Alternative zwischen ›Nachahmung‹ und ›Ausdruck‹ von Emotionen, die für Johann Adolf Schlegel Anlass war, eine Kontroverse auszulösen, gibt es damit in der antiken Rhetorik nicht. Dafür gibt es eine Reihe von Ursachen. Zunächst kodifiziert die Rhetorik andere Kommunikationssituationen, welche das Nachahmungspostulat der Aufklärung wirkungslos erscheinen lassen: In dem Moment nämlich, in dem der Redner in mündlicher Rede – also präsentisch, und nicht

86 Jürgen Stenzel: »Si vis me flere ...« – »Musa iocosa mea.« Zwei poetologische Argumente in der deutschen Diskussion des 17. und 18. Jahrhunderts«, in: *DVjs*, 48 (1974), S. 650–671.

87 Horaz: *Ars poetica* (Anm. 82) vv.102 f.

88 Quintilian: *Institutio oratoria* (Anm. 7), X,7.

89 Ebd., VI,2,26–27.

90 Ebd., VI,2,30.

91 Ebd., VI,2,35; vgl. X,7,9–10.

92 Deshalb wird die Selbstaffektation auch im Rahmen der *exercitatio* eingeübt: ebd., VI,2, 36.

durch das Medium der Schrift – seine Argumente vorbringt, wird die Problematik der Affektsimulation prekär. Dem schreibenden Poeten stellen sich diese Probleme nicht: Im Rahmen der ›Verbesserungsästhetik‹ kann er endlos am Text feilen, während der Redner seine oratorische Leistung wie ein Sportler oder Schauspieler zu einem Zeitpunkt, den er selbst nicht bestimmen kann, abrufen können muss.

Neben der medialen Differenz (die antiken Ursprungs ist und somit kein Effekt der Gutenberg-Galaxis) gibt es noch die soziologische zwischen dem Rollen-Ich (*persona*) und dem Ich des Autors.<sup>93</sup> Wulf Segebrecht hat in seiner Studie zum *Gelegenheitsgedicht* auf den Umstand hingewiesen, dass ein Konzept von Lyrik, das auf dem Ausdruck/dem eigenen ›Erlebnis‹ eines Autors (paradigmatisch Goethes Gedicht *Willkomm und Abschied*) aufbaut, für die Untersuchung von Texten früherer Epochen untauglich sei. Im 17. Jahrhundert sei der Anlass zu dichten nicht das (persönliche) ›Erlebnis‹, sondern ein sozialer Anlass, die ›Gelegenheit‹. Die sich daraus ableitende Gattung des ›Gelegenheitsgedichts‹ (Casualcarmen) ist, legt man das Kriterium sozialer Relevanz zugrunde, die wichtigste Gattung der Literatur des ›Barocks‹.<sup>94</sup>

## 5. Schluss

Die Dinge liegen also komplexer: Der in der Forschung häufig beschriebene (und im Übrigen auch positiv bewertete) Prozess eines Übergangs von der Nachahmungs- zur Ausdrucksästhetik ist mit dem Prozess einer Ablösung der Rhetorik (durch die entstehenden Literaturwissenschaften, die Pädagogik, die Ästhetik, die Hermeneutik) nicht identisch. Der vorliegende Beitrag hat dies auf einer Reihe von systematischen Ebenen zu zeigen versucht. Rein wortgeschichtlich betrachtet, kann ›Ausdruck‹ im 18. Jahrhundert ›konventionell(-)rhetorisches, aber auch ›progressives‹ bezeichnen. Begriffs- und konzeptgeschichtlich erweist sich der Übergang von der Nachahmungs- zur Ausdrucksästhetik weder als historisch scharfer Einschnitt, noch als Ergebnis einer Ablösung von einer als monolithisch verstandenen rhetorischen Tradition. Bereits die Nachahmungsästhetik der Aufklärung (Gottsched – Batteux) ist das Ergebnis komplexer Rezeptions- und Transformationsprozesse mit Aristoteles' *mimesis*-Postulat als Bezugspunkt. Auch der Übergang von der Nachahmung zum Ausdruck der Affekte ist kein einfacher Ablösungsprozess von der Rhetorik, weil man sich einerseits auf rhetorische *Topoi* beruft, andererseits aber die Umsemantisierung und Neuformulierung von Begriffen wie ›Geschmack‹ (statt *iudicium*) und ›Genie‹ (statt *ingenium*) doch Zeichen eines grundlegenden Wandels sind, an dem das Etablieren des Ausdrucksbegriffs als eines Leitkonzeptes selbst entscheidenden Anteil hat. Temporalität und Medialität rhetorischen Performie-

93 Manfred Fuhrmann: »Persona, ein römischer Rollenbegriff«, in: Odo Marquard/Karlheinz Stierle (Hg.): *Identität. Poetik und Hermeneutik VIII*, München (Fink) 1979, S. 83–106.

94 Segebrecht: *Das Gelegenheitsgedicht* (Anm. 27), S. 5 ff.

rens vs. poetischen Schreibens schließlich können so als zentrale Momente einer Distanz von der rhetorischen Tradition vor allem römischer Provenienz verstanden werden.