

Die Sprachwerdung des Gefühls und die Wendung zum Lakonischen

Exposition: Der verborgene Gott und die Tränen des Ignatius von Loyola

Als 1789 der gerade berühmt gewordene Philosoph Johann Gottlieb Fichte über den Sprachgebrauch „Empfindung“ nachdachte, prägte er das treffende Wort „in – sich – Findung“.¹ Man hat einmal die Vermutung geäußert, diese „in sich Findung“, diese „Reise ins Innere“ sei als Pendant und „Äquivalent der Erschließung neuer Welten im Zeitalter der Entdeckungen“ zu werten.² In der Tat ist die Empfindungsfähigkeit, die „sensibilité“, die von der Empfindsamkeit zu unterscheiden ist,³ keineswegs, wie man früher glaubte, erst eine Begleiterscheinung des sich emanzipierenden Bürgertums,⁴ sondern viel früher einsetzend ein Begleitphänomen der schon in der frühen Neuzeit einsetzenden Modernisierungsphänomene. Während der Gegenreformation treten Zeichen von Empfindungsfähigkeiten in Form von Tränenexzessen z.B. bei Ignatius von Loyola just zu dem Zeitpunkt auf, als nach dem Trienter Konzil man glaubte, Gott nicht mehr sehend erfahren, sondern Gott nur noch als Verborgenen indirekt in ver-

¹ Johann Gottlieb Fichte, Vorlesungen über Platners Aphorismen I. In: J. G. Fichte, Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, hg. von R. Lauth und H. Glitzky. Bd. IV. Stuttgart 1976, S. 59.

² Lothar Müller, Herzblut und Maskenspiel. Über die empfindsame Seele, den Briefroman und das Papier. In: Georg Jüttemann/ Michael Sonntag/ Christoph Wulf, Die Seele: ihre Geschichte im Abendland. Weinheim 1991, S. 267–90. Hier: S. 272.

³ Frank Baasner, Der Begriff ‚sensibilité‘ im 18. Jahrhundert. Aufstieg und Niedergang eines Ideals. Heidelberg 1988.

⁴ Lothar Müller, Herzblut und Maskenspiel, S. 272: „Die Kenntnisnahme ihrer begriffsgeschichtlichen Metamorphosen im Kontext der Aufklärung des 18. Jahrhunderts und die immer deutlicher sichtbar werdende Bandbreite der Empfindsamkeit [...] erschweren ihre eindeutige kausale Zuordnung als Epiphänomen vorgängiger sozialhistorischer Prozesse. Das gilt vor allem für die Zentrierung ihrer genetischen Erklärung auf die Emanzipationsgeschichte des Bürgertums, sei Empfindsamkeit nun als Begleitphänomen seines erfolgreichen Aufstiegs gedacht oder als Reflexe auf die Hindernisse, die ihm entgegenstehen. Die Debatte hierüber hat zumindest ergeben, daß von einem exklusiv bürgerlichen Charakter der Empfindsamkeit keine Rede sein kann.“ Nikolaus Wegmann hat plausibel machen können, wie sehr selbst Kritiker der „Bürgerlichkeitsthese“ ihr ex negativo verpflichtet bleiben: „Auch die neue Arbeit Pikuliks ist davon nicht frei, so z.B. wenn er in unterschiedener Absetzung von der weithin anerkannten Lehrmeinung behauptet, daß die Empfindsamkeit für den Bürger des 18. Jahrhunderts ‚wesensfremd‘ gewesen sei.“ Nikolaus Wegmann, Diskurse der Empfindsamkeit. Zur Geschichte eines Gefühls in der Literatur des 18. Jahrhunderts. Stuttgart 1988, S. 22.

innerlicher Rührung beglaubigen zu können.⁵ Es scheint viel dafür zu sprechen, daß Gefühlskultur in dem Augenblick als Modernisierungssphänomen entsteht und historisch sich ausbilden kann, als zunächst Gott, dann der Körper⁶ und schließlich die Seele sich entziehen und verbergen und diese Abwesenheit nur noch in der Überfülle von Empfindungen als anwesend dokumentiert und manifestiert werden kann. Kein Wunder also, daß der Blinde seit Locke und Hume bis Diderot und Herder der Experte für Gefühlsfragen wird und also der Defizitäre zum Spezialisten und Profi in Gefühlsangelegenheiten avanciert.⁷

„Dann steig eine Träne dir ins Auge“ – Die Beobachtung und Herstellung von Gefühlen

Die eingangs vorgenommene Betonung der langzeitlichen Perspektive bei der Genese der Gefühlskultur erlaubt mir nun im Gegenzug, unter dem Aspekt der Beobachtung und Herstellung von Gefühlen zunächst den Bruch zwischen heroischem Barock und sentimentalisiertem Klassizismus eigens zu markieren. Ich wähle dazu ein eindringliches Beispiel und eine eindrückliche Geschichte.

Ein junger Bildhauer, Johann August Nahl, erhält in der Mitte des 18. Jahrhunderts den Auftrag, das Grabmal eines Bischofs namens Hieronymus von Erlach für die Kirche von Hindelbank bei Bern zu verfertigen. Bei der Ausarbeitung dieses Grabmals, das in traditionellem barock-emblematischem Stil konzipiert war, wohnt er bei der Pfarrersfamilie von Hindelbank. Als Ostern 1751 die junge Pfarrersfrau im Kindbett stirbt, vollzieht der junge Bildhauer, gerührt und betroffen, einen radikalen Stilwechsel; er entschließt sich nämlich, für diese jungverstorbene Frau eine auf dem Boden in der Kirche eingelassene Grabplatte zu entwerfen. Der Bildhauer formt nicht mehr wie noch kurz zuvor bei seinem Auftrag ein heroisch heraldisches Epitaph, sondern er gestaltet ein Empfindungsereignis durch einen zu erhoffenden Zugriff in die Zukunft, also durch Temporalisierung.

Eingedenk des Sterbedatums der jungen Pfarrersfrau – Ostern – zeigt er die Auferstehung der Verstorbenen. Geweckt durch die Posaune des jüngsten Gerichts birst die barocke Grabplatte in Stücke und darunter werden Mutter und Kind für den Betrachter sichtbar. Eine Inschrift Albrecht von Hallers zielt die

⁵ Michael Plattig, Vom Trost der Tränen. Ignatius von Loyola und die Gabe der Tränen. In: *Studies in Spirituality* 2 (1992), S. 148–99. Joseph Imorde, *Dulciores sunt lacrimae orantium, quam gaudia theatrorum*. Zum Wechselverhältnis von Kunst und Religion um 1600. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. Bd. LXIII (2000), S. 1–14.

⁶ Barbara Korte, *Theatralität der Emotionen. Zur Körpersprache im englischen Roman des 18. Jahrhunderts*. In: Claudia Benthien/ Anne Fleig/ Ingrid Kasten (Hg.), *Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle*. Köln, Weimar, Wien 2000, S. 141–55.

⁷ Johann Gottfried Herder, *Zum Sinn des Gefühls*. In: J. G. Herder, *Werke*. Bd. II, hg. von Wolfgang Pross. Darmstadt 1987, S. 241–50. Hier: S. 244.

Grabplatte. Dieses Grabmal wird schlagartig in Europa berühmt, von Dichtern vielfach besungen, ideologisch ausgeschlachtet und als protestantische Antwort auf die „Ekstase der heiligen Therese“ von Bernini ausgegeben, in Reiseführern der Schweiz als Attraktivität empfohlen, so daß 1779 auch Goethe das Hindelbanker Grabmal besuchen wird. Bis weit ins 19. Jahrhundert hinein wird Hindelbank als neuer Wallfahrtsort für Bildungsreisende erkoren und natürlich schnell entdeckt von der damaligen Tourismusbranche, z.B. den Niederviller Biscuitporcellanherstellern. So fand es, vielfach reproduziert in Ton, in Wachs oder Porcellan Eingang in die Vitrinen der Bürgerhäuser.⁸

Die Entdeckung der Zeit als Prozeßbeförderer von Empfindung erlaubt uns zwei weitere Beispiele anzuschließen, um damit zu den beiden nächsten Fragestellungen überzuleiten: der Ablösung vom Affektausdruck zur Beobachtung des Affektausdrucks und der damit verbundenen Inszenierung der Empfindung. Fünf Jahre nach Nahls berühmt gewordenem Grabmal der Auferstehung der an Ostern im Kindbett gestorbenen Pfarrersfrau gestaltet ein nicht weniger berühmter Schweizer Dichter, nämlich Salomon Gessner, in einer Idylle seinen vorausgeahnten Tod auf neuartige Weise. Gessner vermeidet traditionelle *memento mori*-Darstellungen, um sich ganz und gar auf die Beobachtung der zukünftig zu erwartenden Gefühle der Trauernden zu konzentrieren. „O wen soll ich beneiden, wenn ich [...] die Laufbahn meines Lebens vollende? Da sterb' ich froh, von Edeln beweint [...] von Euch beweint ihr Freunde. Wenn ihr beim Hügel meines Grabes vorbeigeht, dann drückt euch die Hand, dann umarmet euch; Hier liegt sein Staub, sagt ihr, des Redlichen...“. Auf sublim erotisch grundierte Weise steigert Gessner diese Gefühlsbeobachtung angesichts seines fiktiv vorausgenommenen Begräbnisses:

und du, geliebte Freundin! Wann du beym Hügel meines Grabes vorüber gehst, wann die Maaßlieben und die Ringelblumen von meinem Grabe dir winken, dann steig eine Thräne dir ins Auge, und ists den Seligen vergönnt, die Gegend, die wir bewohnt, und die stillen Haine zu besuchen, wo wir oft in seligen Stunden unsrer Seele grosse Bestimmung dachten, und unsre Freunde zu umduften, dann wird meine Seele dich oft umschweben, oft, wenn du voll edler hoher Empfindung einsam nachdenkest, wird ein sanftes Wehen deine Wangen berühren; dann gehe ein sanftes Schauern durch deine Seele.⁹

Diese Passage kann als Anzeichen einer mentalitätsgeschichtlichen Veränderung angesehen werden. Kulturanthropologen haben nämlich feststellen können, daß im Laufe des 18. Jahrhunderts das Totengedenken sich verändert: „Der Tod wird aus Sicht der Hinterbliebenen gesehen, ihre Trauer und ihr Leid werden zum ei-

⁸ Paul-André Jaccard, Skulptur. *Ars Helvetica VII. Die visuelle Kultur der Schweiz*, hg. von Florens Deuchler. Disentis 1992, S. 110.

⁹ Salomon Gessner, *Der Wunsch*. In: S. Gessner, *Idyllen. Kritische Ausgabe*, hg. von E. Theodor Voss. Stuttgart 1988, S. 66–72. Hier: S. 71–72.

gentlichen Gegenstand der Darstellung.¹⁰ Die selbstbezügliche Variante dieser Beobachtung eines Gefühls, angesichts eines fiktiv vorweggenommenen Todes, das „sentir de sentir“¹¹, finden wir radikalisiert in der „Empfindsamen Darmstädterin“ Louise von Ziegler, die in ihrem Garten ihr Grab zurechtet und sich Tag für Tag hineinlegt, „um das Sterben im Voraus zu empfinden“¹² ein Motiv, das Goethe in seinem „Schauspiel für Liebende“, *Stella*, nachgestellt hat¹³ und im übrigen 1983 bzw. 1984 Joseph Beuys und sein Freund James Lee Byars in Performances, die ihren perfekten Tod simulieren sollten, ironisch reaktualisiert haben.¹⁴

Unversehens sind wir nach der Beobachtung der Gefühle zur beliebigen Herstellung von Gefühlen gelangt. Die Lektüre des Tagebuchs von Novalis nach dem Tod seiner Braut Sophie kann auf eindringliche Weise diese Selbsterzeugung von Gefühlen dokumentieren.¹⁵ Da heißt es: „Spät recht lebhaft Söffchens Bild vor mir gehabt – Ein Profil neben mir auf dem Kanapee – im grünen Halstuch – in charakteristischen Situationen in Kleidern fällt sie [die verstorbene Braut Sophie, G. O.] mir am leichtesten ein. Abends überhaupt recht innig an Sie gedacht.“¹⁶ Oder: „Abends hatte ich im Garten eine süße, heitere, höchstlebhafteste Erinnerungsstunde.“ Schließlich: „Heute früh anticipirte ich die Erinnerungs-

¹⁰ Peter Bloch, Der Tod aus der Sicht der Hinterbliebenen. In: Wie die Alten den Tod gebildet. Wandlungen in der Sepulkralskulptur 1750–1850. Ausstellungskatalog Bad Godesberg (Kasseler Studien zur Sepulkralskulptur, Bd. I) 1979, S. 27–36.

¹¹ Vgl. die Begriffverwendung „J'aime à sentir sentir“ in Hugo von Hofmannsthal, Bourget-Aufsatz. Hugo von Hofmannsthal, Zur Physiologie der modernen Liebe. In: H. von Hofmannsthal, Reden und Aufsätze I. 1881–1913, hg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt am Main 1979, S. 93–98. Hier: S. 97.

¹² Siegmund Gerndt, Idealisierte Natur. Die literarische Kontroverse um den Landschaftsgarten des 18. und frühen 19. Jahrhunderts in Deutschland. Stuttgart 1981, S. 75.

¹³ Johann Wolfgang Goethe, *Stella*. Ein Schauspiel für Liebende. In: J. W. von Goethe, Werke. Bd. IV, hg. von Erich Trunz. Hamburg 1964, S. 312 und S. 341.

¹⁴ „Die beunruhigendste Performance von Byars war die anlässlich der Eröffnung der Sammlung Speck im Haus Lange, Krefeld, am 15. März 1983: Ganz in Schwarz, mit Hut und Augenbinde, legt er sich mit Beuys auf eine schwarze, ovale Marmorplatte mit der goldenen Inschrift „Both“. 1984 führte er vor dem Philadelphia Art Museum seinen eigenen Tod auf (The perfect Death of James Lee Byars). Er schlägt Beuys vor, seinen Tod aufzuführen, sein Grab zu machen, sein letztes Wort zu formulieren, sein Wachsmodell zu machen, seinen Tod zu kaufen und zu verkaufen – und ironisiert damit jede in der Zeit mögliche Aktion vor dem Hintergrund des Ewigen, Immateriellen.“ Katharina Dobai, Briefkunst und ‚Größe‘. James Lee Byars: Briefe an Joseph Beuys. In: Neue Züricher Zeitung. 16/17. Dezember 2000, Nr. 294, S. 53.

¹⁵ Burkhard Dohm, Poetische Alchemie. Öffnung zur Sinnlichkeit in der Hohelied- und Bibeldichtung von der protestantischen Barockmystik bis zum Pietismus. Tübingen 2000, S. 364–65.

¹⁶ Novalis, Schriften, Tagebücher, Briefwechsel, Zeitgenössische Zeugnisse. Bd. IV, hg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mühl u. Gerhard Schulz. Darmstadt 1975, S. 29–49. Hier: S. 33.

stunde.“¹⁷ Gleichsam als Fazit, notiert Novalis in sein Tagebuch: „und wie ich mich zum bestimmten Denken nöthige, durch Streben und gewisse Mittel auch bestimmte Stimmungen nach *Willkür* in mir zu erregen suche [...] [lerne ich] mit anfänglicher Anstrengung [mich] in einen gewissen Zustand zu versetzen.“¹⁸ Fassen wir zusammen, bevor wir einen kurzen theoretisierenden Exkurs wagen. Die gewählten Fallbeispiele legen nahe, das Entstehen einer Gefühlskultur mit dem Zusammenspiel von Schriftlektüre und Theatralität in Verbindung zu bringen.¹⁹ Schrift und Lektüre von Schrift schafft „zerdehnte Situationen“²⁰ und damit Raum für temporale Dimensionierungen, Vergangenes und Zukünftiges beliebig in der Gegenwart zu verlebendigen. Theatralität ermöglicht psychophysische Simulationen, die den Dualismus von Realität und Fiktion überspielen zugunsten eines Imaginären und einer Beobachtung von Gefühlen zweiter Ordnung. Es geht nicht mehr um die Affizierung des Betrachters durch einen Affekt, sondern um die von dem Beobachter prognostizierbaren Reaktionen des Beobachteten.²¹ Als höchstes Raffinement gilt fortan, und Diderot beschreibt dies gelegentlich, ein Schauspiel zu geben, als sei man ganz bei sich, während man tatsächlich die Erregung beobachtet, die man beispielsweise bei seiner Zuschauerin auslöst und bewirkt.²² Damit sind wir an einer Zentralfigur ästhetischer Theorie der Empfindung angelangt, wie nämlich eine künstliche Inszenierung von Gefühlen als natürliche erscheinen kann.

Die paradoxe Situation der Empfindsamkeit: die hergestellte Authentizität von Gefühlen

Die Problemstellung, daß und wann ein künstlich hergestelltes Gefühl natürlich erscheinen soll, fällt nicht vom Himmel. Ein derartiger Bedarf, Kunst in Natur zurückzuverwandeln, hat seine Voraussetzungen, ja sogar seinen Zeitpunkt. Die Problemstellung aus Kunst Natur zu machen, entsteht im Übergang von der *sensibilité* zur Empfindsamkeit. Während sich die in Frankreich ausbildende *sensibilité* als eine sozialverbindliche, gleichermaßen rationale wie emotionale

¹⁷ Novalis, Schriften, Bd. IV, S. 44.

¹⁸ Novalis, S. 40.

¹⁹ John Mullan, *Sentiment and Sociability. The Language of Feeling in the Eighteenth Century*. Oxford 1988, S. 113–14.

²⁰ Aleida Assmann u. Jan Assmann, *Schrift und Gedächtnis*. In: A. Assmann/ J. Assmann/ Christof Hardmeier (Hg.), *Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation*. München 1983, S. 275.

²¹ Johannes Friedrich Lehmann, *Der Blick durch die Wand. Zur Geschichte des Theaterzuschauers und des Visuellen bei Diderot und Lessing*. Freiburg 2000, S. 77–78.

²² Johannes Lehmann, *Betrachter und Betrachtete: Überlegungen zu Diderots *Paradoxe sur le comédien**. In: *Aktuelle Tendenzen der Theatergeschichtsforschung. Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte* H. 37/38. Berlin 1996, S. 41–54. Hier: S. 50.

Wahrnehmungsform etabliert,²³ setzt die Empfindsamkeit mit der Opposition zu den traditionellen Klugheitslehren (der *prudentia civilis*) ein;²⁴ d.h. sie tilgt deren Erlaubnis zu Verstellung und Verschwiegenheit und definiert sich programmatisch als unverstellter natürlicher Ausdruck. Mit der These von der Unverstelltheit und Authentizität des Gefühls manövriert sich die Empfindsamkeit in eine paradoxe Situation. Erst die These von der Authentizität des Gefühls provoziert die Gegenthese, daß zumindest in der Sprache authentische Empfindung nicht darstellbar sei. Mit Entschiedenheit betont Johann Gottfried Herder: Gerade weil die Welt eines Fühlenden eine Welt der *unmittelbaren Gegenwart* ist, also keine sensorische Zerstreuung, keine Distanzierung durch das Auge, keine Ablenkung durch die Einbildungskraft stattfindet, ist „der wahrhaftige Affekt [...] stumm [...] unsre ganze Brust inwendig eingeschlossen“.²⁵ Allenfalls im Nachhinein, wenn die „Empfindung verrauch[t]“ ist,²⁶ vermag die Einbildungskraft des Poeten poetische Bilder der gehabten Empfindungen zu erzeugen. Das gelingt dem Dichter dann besonders gut, wenn er die Perspektive wechselt und an Stelle der eigenen Empfindungen die vermuteten Empfindungen des Lesers zum Ausgangspunkt seiner Darstellung macht.²⁷ Überdeutlich zeigt Herder die unhintergehbare Trennung von Innen und Außen und die Unmöglichkeit einer Direktübertragung von Affekten vom Produzenten auf den Leser und damit – und das ist die Pointe – die Umstellung auf die Beobachtung von Affekten und ihre Inszenierung für den Rezipienten. Herder schreibt:

folglich schildere ich auch der Form nach nicht mehr *wahre* Empfindungen, sondern ein Perspektiv von ihnen, in dem sie der andere siehet. Beide sind voneinander so verschieden, daß der künstliche Odendichter schon nie seine Empfindungen malen will, sondern sich völlig außer sich, an die Stelle des Lesers setzt. Wäre eine Ode der Naturempfindung möglich, so

²³ Frank Baasner hat das Programm der *sensibilité* am Habituswandel und der Transformation vom *l'honnête homme* zum *l'homme sensible* aufgezeigt (Anm. 3), S. 99.

²⁴ Nikolaus Wegmann, Zurück zur Philologie? Diskurstheorie am Beispiel einer Geschichte der Empfindsamkeit. In: Jürgen Fohrmann u. Harro Müller (Hg.), *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*. Frankfurt am Main 1988, S. 349–65. Hier: S. 358–59: „Nicht wenig spricht dafür, daß die Empfindsamkeit genau als Umkehrung, als polemische Negation höfisch-kluger Interaktionsrationalität ihre Konturen, ihre Bedeutung gewinnt.“

²⁵ Johann Gottfried Herder, *Von der Ode*. In: J. G. Herder, *Frühe Schriften 1764–1772*. Bd. I, hg. von Ulrich Gaier. Frankfurt am Main 1985, S. 57–99. Hier: S. 66.

²⁶ Johann Gottfried Herder, *Von der Ode*, S. 67.

²⁷ Die Dissertation von Roland Borgard hat die These mit Blick auf Herders Abhandlung „Von der Ode“ ausführlich exponiert: die „Unmöglichkeit seine eigenen Empfindungen auszudrücken, führe dazu, die vermuteten Empfindungen des Lesers zum Ausgangspunkt seiner Praxis zu machen.“ Vgl. Roland Borgard, *Sprachbilder. Zu einer poetologischen Figur im 18. Jahrhundert* und bei Peter Handke. München 2003. Der hier vorgelegte Essay verdankt dieser Dissertation viel. Von ihr läßt sich sagen, was Lothar Müller treffend formuliert hat: „Der Vorzug dieser diskursanalytischen Perspektive liegt vor allem darin, daß sie die emphatischen Selbstbegründungen von Empfindsamkeit als Fiktionen durchschaubar macht.“ Lothar Müller, *Herzblut und Maskenspiel*, S. 272.

würde sie so dunkel, eintönig, verworren, hart sein, [...]; aber jetzt da er schreibt (um gelesen zu werden) so ordnet er alle Bilder der Empfindung nach dem Gesichtspunkt und der Ordnung des Lesenden; je mehr er diese trifft, desto künstlicher ist die Ode; verbirgt er seine Kunst, so sage ich: sie ist Natur. Er hat die Gegenstände geschildert, wie ich sie würde empfunden haben, so daß ich mich künstlich hintergehe mit der Wahrheit.²⁸

Deutlicher kann man den Perspektivwechsel vom Ausdruck der Empfindung zur Beobachtung der Wirkung einer Empfindung kaum beschreiben, den Transformationsprozeß von der wahren, aber stummen Empfindung zum ästhetischen Schein einer Empfindung – eben zu der Lust das Fühlen zu fühlen.

Paradox und Brisanz fallen in eines zusammen, wenn die beste Inszenierung eines Gefühls diejenige sein wird, die den Inszenierungscharakter zu tilgen verspricht. Wenn alles darauf ankommt, die vermuteten Empfindungen der anderen gut zu inszenieren und das künstlich Arrangierte in kühler Berechnung als natürlich auszugeben, ist neben höchster Kunstleistung und Artifizialität freilich der Übergang zur Verselbständigung, ja Manipulation der Gefühle fließend. Mit der Preisgabe der der *sensibilité* noch eigenen sozialen Bindung ist die Launenhaftigkeit und Sprunghaftigkeit der Gefühle gleichsam hausgemacht.²⁹ Gerade weil der Übergang von der programmatisch geltend gemachten Authentizität der Gefühle zur Manipulation der Gefühle (auch dem Selbstbetrug mit scheinbar eigenen Gefühlen) viel raffinierter und undurchschaubarer ist als in den diskreditierten Klugheitslehren der *prudencia civilis* mit ihren Verstellungslizenzen, wird sie zur Zentralproblematik eines ganzen Jahrhunderts. Aus dieser Perspektive lassen sich die Problemkonstellationen und Folgeproblemlagen seit 1770 ermes- sen. Sie lassen sich zu einer Alternative zuspitzen: Welche ästhetischen Manöver sind auf der einen Seite am besten in der Lage, die Transformation von Kunst in Natur, die Inszenierung von Gefühlen in den Schein von Authentizität von Gefühlen zu bewerkstelligen, oder welche ästhetischen Strategien opponieren auf der anderen Seite gegen diesen Prozeß der scheinhaften Authentizitätsherstellung, indem sie den Tilgungsprozeß der Inszenierung von Gefühlen aufdecken und sabotieren?

²⁸ Johann Gottfried Herder, Von der Ode, S. 68.

²⁹ Von den zeitgenössischen Kritikern der Empfindsamkeit wird diese Art von Unzuverlässigkeit des Gefühls nachdrücklich markiert. Als Beispiel kann die Kritik an Gellert durch Mauvillon und Unzer angeführt werden. Dort heißt es: „Weil solche Leute durch keine bestimmte Regel, sondern durch jedesmalige Empfindung, durch den jedesmaligen Eindruck der Gegenstände geführt werden, so kommt's, daß man sie einer beständigen Veränderung unterworfen, und heute so, morgen so handeln sieht ...“ Zit. nach Wolfgang Doktor, Die Kritik der Empfindsamkeit. Bern, Frankfurt am Main 1975, S. 386. Harald Tausch hat im Anschluß an die Forschungsergebnisse Gerhard Saunders Verbindungen zwischen der Assoziationstheorie von Locke und Hume und der Empfindsamkeit plausibilisieren können. Harald Tausch, Locke, Addison, Hume und die Imagination des Gartens. In: Günter Oesterle u. Harald Tausch (Hg.), Der imaginierte Garten. Göttingen 2001, S. 23–43. Hier: S. 29.

Parodie, Satire und Ironie von Gefühlen und ihre Normalisierungseffekte

Als Befund läßt sich zunächst feststellen: Seit 1770 läßt sich als Dauerbrenner die Suche nach einer Unterscheidung von wahrer und unwahrer Empfindung, mit den Worten Jean Pauls von glaubwürdigem „Empfindselig“-Sein und problematischem „erlogne[m] Empfindeln“ ausmachen.³⁰ Zu fragen ist freilich, was diese Unterscheidungssuche von wahrer und unwahrer Empfindung denn soll, wenn gleichzeitig die ästhetische Aufgabe lautet, möglichst raffiniert den Inszenierungscharakter von Gefühlen zum Verschwinden zu bringen und als Schein von Natürlichkeit zu verkaufen. Es stellt sich ironischerweise heraus, daß das beliebteste ästhetische Verfahren, falsche von wahren Empfindungen zu trennen, also die Karikaturen, Parodien und Satiren der Empfinderei just genau dazu dienen den subtilen Transformationsprozeß von Kunst in Natur suggestiv zu bewerkstelligen. Je lauter und kritischer man gegen die Empfinderei polemisiert, desto glaubwürdiger und authentischer scheinen die Gefühle zu sein, die diesen „test of ridicule“ überstanden haben. Zugleich wurden freilich die Effekte dieser Parodien und Satiren von übertriebener Empfinderei zunehmend sichtbar. Die Kritik der Übertreibung von Gefühl folgt nämlich einem diätetischen Prinzip, das Zuviel oder Zuwenig an Empfindung auszutarieren. Die Parodie der Gefühlsexzesse ist nicht von vorneherein restriktiv, indem sie Abweichungen und Normverletzungen lächerlich macht, sie eröffnet zugleich produktive Spielräume, indem sie Gefühle humorvoll, launig zu umspielen weiß. Die Kritik an übertriebenen Gefühlsäußerungen zielt auf ein maßvolles Empfindungsverhalten und das heißt wiederum, sie dient Normalisierungs- und Konventionalisierungstendenzen.³¹ Gegen ein Mittelmaß an Gefühlen, das schnell zur Mittelmäßigkeit zu tendieren droht, opponiert aber avantgardistische Kunst. Um 1800 waren demnach ästhetische Strategien gefragt, die weder der Empfinderei noch den durch Kritik an dieser Empfinderei entstandenen Normalisierungseffekten verfielen.

³⁰ Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*. In: Jean Paul, *Werke*, hg. von Norbert Miller. Bd. V. München 1963, S. 13–456. Hier: S. 129.

³¹ Nikolaus Wegmann, *Zurück zur Philologie?* S. 360–61. Wegmann macht in seiner Studie plausibel, unter welchen Voraussetzungen die Leitdifferenz verstellt/unverstellt, die einen „rein menschlichen“ „Interaktionskodex“ voraussetzt, wechselt zu einer „normierenden Diskurspraxis“ und einer „Institutionalisierung der Empfindsamkeit“ mit der „neuen Leitdifferenz [...] von persönlicher Nahwelt und undurchschaubarer Gesellschaft“ (361).

Exkurs über die Historizität einer Kontroverse

Von hier aus läßt sich die Kontroverse um die „sozialgeschichtliche Verortung des empfindsamen Gefühlsprogramms“ historisch erläutern.³² Nikolaus Wegmann hat einsichtig machen können, daß die in der Empfindsamkeit vorgetragene „emphatische Unmittelbarkeit des eigenen Selbst“ ihre Stoßkraft aus der „polemischen Negation höfisch-kluger Interaktionsrationalität“ bezog. Der programmatisch vorgetragene „rein menschliche“, „natürliche“ „Interaktionskodex“, der „allein die sympathetische Anteilnahme an den Selbstwerten der Teilnehmer toleriert“, ist durch seine nicht normative, sondern spielraumeröffnende Weise besonders gut geeignet, „das Erleben und Handeln der Individuen über ihre *Eigenschaft als Subjekt*“ (Hervorhebung G.O.) zu konventionalisieren. „Erst diese Institutionalisierung der Empfindsamkeit im Reservat der häuslichen Gemeinschaft macht die Familie zum bevorzugten Ort befriedigender Sozialität.“ Aus dieser Perspektive konnte man verführt sein, die Empfindsamkeit als Prozeß der Verbürgerlichung zu erfassen. Gegen die „Disziplinarmacht‘ neuen Typs, die ihre Bataillone vor allem in den sozialpädagogischen Experten und ihr strategisches Wissen in den sich formierenden Wissenschaften vom Menschen hat“,³³ versuchen sich die sich als autonom verstehenden Künste kritisch abzusetzen. Richard Alewyns Forschungsansatz ist aus dieser Konstellation, in der „institutionsgeschichtlich Gesellschaft und Kunst, individualgeschichtlich Bürger und Künstler und ästhetikgeschichtlich Moral bzw. Nützlichkeit und Ästhetik auseinander treten“ erklärbar.³⁴ „Die empfindsam disponierten Künste stehen“, nach Alewyn, „ebenso quer zum dekorativen Kunstgebrauch einer höfischen Gesellschaft wie zur Kunstfunktion nüchtern kalkulierender, bürgerlicher Mittelschichten, die auf moralische Nützlichkeit in künstlerischen Dingen abheben.“³⁵ Carsten Zelles wissenschaftsgeschichtliche Rekonstruktion kommt daher zu dem einleuchtenden Resultat: „Die soziale Exterritorialität der sentimentalischen Seele ist für Alewyn die methodologische Voraussetzung, daß er ihren Typ sowohl in der Bohème und in der Jugendbewegung seiner frühen Jahre als auch in der Frauenbewegung und der flower-power-Generation seines Alters wiederzuerkennen glaubte.“³⁶ Man wird freilich von derartigen Generalisierungen abkommen und in historisch präzisere Betrachtungsweisen einlenken können, wenn man statt nach dem Typ empfindsamer Seele nach den ästhetischen Strategien um und nach 1800 fragt, die das durch die Empfindsamkeit entstandene Dilemma eines sich als authentisch gerierenden Gefühlskultes genauso verweigern wie sie sich gleichermaßen einem empfindsamen Oppositionsgestus zu entzie-

³² Carsten Zelle, Von der Empfindsamkeit zu l'art pour l'art. Zu Richard Alewyns geplantem Sentimentalismus-Buch. In: Euphorion. 87 (1993), S. 90–105. Hier: S. 94.

³³ Nikolaus Wegmann, Zurück zur Philologie?, S. 358–61.

³⁴ Carsten Zelle, Von der Empfindsamkeit, S. 93.

³⁵ Carsten Zelle, S. 93–94.

³⁶ Carsten Zelle, S. 94.

hen versuchen, der angesichts einer prosaischen „kalten Erwerbswelt“ nahe zu liegen scheint.

Nach der Empfindsamkeit: Romantische Hybridität und Klassizistische Lakonie

Der schwierigen Aufgabe in nachempfindsamer Zeit starke und intensive Gefühle auf nicht empfindsame Weise zum Ausdruck zu bringen, stellen sich zwei poetische Verfahrensweisen; man könnte sie als romantische und klassizistische bezeichnen und dann als romantische Hybridität und klassizistische Lakonie beschreiben. Die romantische Variante wählt die hybride Form, indem sie die gewöhnlicherweise dem „test of ridicule“ unterliegenden übertriebenen Gefühle noch mal übertreibt, so daß die Artifizialität und der Inszenierungscharakter der Gefühle geradezu ausgestellt und ins Unendliche ausgeweitet werden. An der Liebessuada des Ritters vom Strahl im *Käthchen von Heilbronn* könnte man zeigen, wie der „sentimentale Stoff in eine phantastische Form“ überführt wird.³⁷ Im Jubel der Liebe wird der Schein des Authentischen der Empfindsamsdarstellung in eine derartige Exzentrik verwandelt,³⁸ daß das von der Empfindsamkeit verdrängte ursprüngliche sensualistische und erotische Konzept der Ekstase zum Vorschein kommt³⁹ und zugleich die emphatisch vorgetragene Selbsterfahrung der Liebe in ein poetisches Vexierspiel sich verwandelt. Die klassizistische Variante experimentiert umgekehrt: sie bevorzugt die Kürze, die Ernüchterung, das Untheatralische. Ihre schwierige Aufgabe ist es, das von der sensibilité einstens am Anfang des 18. Jahrhunderts im Namen des Gefühls Ausgeschlossene und Vertriebene, das stoische Sprechen nämlich wieder aufzugreifen, nun aber in einer neuen Funktion, zum Schutze des Gefühls und ohne in zynische Formen der Gefühlsabtötung zu verfallen. Die Herausforderungslage ist offensichtlich. Angesichts der Redseligkeit der Empfindsamkeit wagt der Klassizismus um 1800 eine Neuformulierung des Lakonismus. Sein Versuch läßt sich parallelisieren mit Hofmannsthal's Überlegung, daß „wahre Sprachliebe nicht möglich sei ohne Sprachverleugnung“⁴⁰ und das heißt um 1800, daß wahre Liebe zum Gefühl nur möglich wird durch gleichzeitige Gefühlsreduktion. Daß diese Problemkonstellation sich zu einem Stilproblem zuspitzt, wird plausibel, wenn man berücksich-

³⁷ Friedrich Schlegel, Brief über den Roman. In: F. Schlegel, Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801), hg. von Hans Eichner. Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe Bd. II. München 1967, S. 329–39. Hier: S. 333.

³⁸ Heinrich von Kleist: Das Käthchen von Heilbronn. In: H. von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe, hg. von Helmut Sembdner. Bd. I. München 1983, S. 429–531. Hier: S. 453–54.

³⁹ Klaus Schneider, Natur-Körper-Kleider-Spiel. Johann Joachim Winckelmann. Studien zu Körper und Subjekt im späten 18. Jahrhundert. Würzburg 1994, S. 80.

⁴⁰ Werner Kraft, Von Bassompierre zu Hofmannsthal. In: W. Kraft, Wort und Gedanke. Kritische Betrachtungen zur Poesie. Bern 1959, S. 132–73. Hier: S. 171.

tigt, daß Empfindsamkeit nicht aus Schwäche redselig ist, sondern aus Prinzip. Die Stärke der Empfindsamkeit ist ja gerade, daß sie auch das Unbedeutendste wichtig nimmt. Der Sprach- und Stilforscher Adelung hat diese Notwendigkeit gerührten Sprechens in seiner Stillehre präzise zum Ausdruck gebracht: „Da die Rührung gern bei ihrem Gegenstande verweilt, und ihn von allen Seiten betrachtet, so ist auch ihr Ausdruck ausführlich, wort- und ideenreich, obgleich nicht geschwätzig, denn alles was sie sagt, was sie wiederholt, ist für sie wichtig und fließt unmittelbar aus ihrer Empfindung her.“⁴¹ Angesichts der unhintergehbaren Redseligkeit des Gefühls bestand die schwierige Aufgabe für den Klassizismus um 1800 das Gefühl nicht abzutöten, sondern zu immunisieren, d.h. die Gefühle werden zunächst künstlich wiedererweckt, um dann im Schreibprozeß *nicht* theatralisch empfindsam ausgebaut und ausgebeutet, sondern künstlich verknappert und verdichtet zu werden. Eine derart immunisierte Empfindsamkeit mußten die Altempfindsamen als Kälte interpretieren. Auf diese Weise hat Johann Gottfried Herder in Briefen an seine Frau Goethe als „selbstige, für andre ganz im Innern untheilnehmende Existenz“ kritisiert.⁴² Hans Joachim Schrimpf hat die Reaktion eines Altempfindsamen auf eine neuartige ästhetische Haltung treffend charakterisiert: „hier ist ältere Empfindsamkeit befremdet von einer neuen, der Welt und den ‚fühllosen‘ Objekten sich öffnenden Haltung, die doch aus jener Empfindsamkeit selbst herausgewachsen ist.“⁴³

⁴¹ Zit. nach Dieter Breuer, Die Sprache der Affekte. Ihre Beschreibung im Lehrbuch des 18. Jahrhunderts, insbesondere bei Johann Christoph Adelung. In: Ludwig Jäger (Hg.), Zur historischen Semantik des deutschen Gefühlswortschatzes. Aspekte, Probleme und Beispiele seiner lexikographischen Erfassung. Aachen 1988, S. 192–203. Hier: S. 198. Die Redseligkeit des empfindsamen Menschen trifft sich mit dem Explorationszwang des Seelenbeobachters. So entschuldigt z. B. der junge Ludwig Tieck die Länge einer seiner frühen Erzählungen mit folgender am Ende der Geschichte eingerückten Begründung: „Ich bitte auch den Leser wegen der Weitläufigkeit um Verzeihung, diese Geschichte war für das Magazin der Erfahrungsseelenkunde bestimmt; und daher waren alle Erscheinungen der Seele wichtig und bemerkenswert.“ Ludwig Tieck, Die beiden merkwürdigsten Tage aus Siegmunds Leben. In: L. Tieck, Straußfedern. Ausgewählt und mit einem Nachwort versehen von Friedemann Berger. Weimar 1974, S. 42.

⁴² Johann Gottfried Herders Reise nach Italien. Herders Briefwechsel mit seiner Gattin 1788–1789, hg. von Heinrich Düntzer u. Ferdinand Gottfried von Herder (Nachdruck der Ausgabe Gießen 1859). Hildesheim 1977, S. 247, 258 u. 265.

⁴³ Hans Joachim Schrimpf, Die Sprache der Phantasie. K. Ph. Moritz' *Götterlehre*. In: Heinz Otto Burger (Hg.), Begriffsbestimmung der Klassik und des Klassischen. Darmstadt 1972 (= Wege der Forschung Bd. CCX), S. 272–305. Hier: S. 281.

**Ausblick: Walter Benjamins und Werner Krafts Suche nach einem Ausweg
aus der Hypertrophierung von Emotion durch den Expressionismus und eine
Marginalisierung von Emotion durch die „Neue Sachlichkeit“**

Es ist nicht schwer sich vorzustellen, daß 1933 die ins Exil getriebenen jüdischen Schriftsteller wie Walter Benjamin und Werner Kraft gesteigertes Interesse an diesem von Klassizisten wie Seume, Lichtenberg, Jochmann und Lessing entwickelten „Verfahren der Impfung“ zeigten. Walter Benjamin beginnt den ersten Kommentar in seiner Brief-Anthologie *Deutsche Menschen* mit dem „großartigen Lakonismus“, den Lessing und Lichtenberg angesichts des Todes einer geliebten Person geäußert haben.⁴⁴ Man kann kaum übersehen, daß dieser Einsatz programmatisch ist und ein Dilemma der eigenen und der vergangenen Zeit ausstellt. Der Kommentar, der von der Opposition „unbeugsamer Prosaisten“, wie Lessing und Lichtenberg es waren, gegen die damaligen „Tagemoden vom Geist der Empfindsamkeit“ und „genialischem Wesen“ spricht, meint zugleich die eigene Zeit. Dort war dem „Kult des authentischen Ausdrucks“, dem die expressionistische Generation gehuldigt hatte, eine Lebenslehre der Sachlichkeit gefolgt, die nicht nur jedwedem Gefühl ahndete und austrieb, sondern „unter dem Druck der künstlich erzeugten Isolation auch die Sinnlichkeit“.⁴⁵ Beides, der Schein eines authentischen expressiven Gefühlsausdrucks und der zynische Gestus eines Lebens ganz ohne Innerlichkeit, war im Angesicht der Machtübernahme der Nationalsozialisten unglaubwürdig geworden. Emigranten wie Werner Kraft und Walter Benjamin beginnen auf der Suche nach einer Antwort jenseits dieser fragwürdigen Alternative die deutsche Literatur zu prüfen und die deutsche Literaturgeschichte zu überprüfen – und sie stoßen auf Briefe wie diejenigen Lessings an Eschenburg und Lichtenbergs an Amelung. Benjamin kann deshalb dann schreiben: „Die in Tränen gebeizten, in Entsagung geschrumpften Züge, die aus solchen Briefen uns ansehen, sind Zeugen einer Sachlichkeit, die mit keiner neuen den Vergleich zu meiden (Hervorhebung G.O.) hat. Im Gegenteil.“⁴⁶ Nach dem großartigen Buch von Helmut Lethen über die Figur der kalten persona und das „Ende der neuen Sachlichkeit“ zwischen den Kriegen ist eine Arbeit fällig über die Antwort auf das Kollabieren dieses „Desillusionsrealismus“.⁴⁷

In der Autobiographie von Johann Gottfried Seume findet sich eine lakonische Stelle über den Lakonismus, die ich für Hugh Ridley herausgesucht habe.

⁴⁴ Walter Benjamin (alias Detlef Holz), *Deutsche Menschen*. Eine Folge von Briefen. In: W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, hg. von Tillman Rexroth. Bd. IV/1. Frankfurt am Main 1972, S. 149–233. Hier: S. 153.

⁴⁵ Ulrich Raulff, *Der Mensch lebt nur, wenn er ein Leben führt*. Helmut Lethens skeptische Blicke auf Verhaltenslehren zwischen den Kriegen. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 62, 15. März 1994, S. 11.

⁴⁶ Walter Benjamin, *Deutsche Menschen*, S. 153.

⁴⁷ Helmut Lethen, *Verhaltenslehren der Kälte*. Lebensversuche zwischen den Kriegen. Frankfurt am Main 1994, S. 65 u. S. 268.

Seume beschreibt die schwere, manchmal verzweifelte, manchmal gedemütigte Lebensweise seines redlichen Vaters; „und doch“, schreibt er,

verlor er bis an sein Ende niemals einen gewissen Grund von Heiterkeit und Frohsinn: nur hatten ihn seine Erfahrungen zuweilen etwas bitter gemacht, so daß sich seine wahre Meinung oft sprichwörtlich ziemlich sarkastisch äußerte. Das Minimum von allem Guten, wodurch die Welt regiert wird, war einer seiner gewöhnlichen Gedanken. [...] Junge pflegte er mir oft mit skeptischem Gesichte zu sagen, wenn man dir von oben her zuruft, das Wasser läuft den Berg hinauf, so musst du sogleich antworten: Gnädiger Herr, so eben ist es oben.⁴⁸

⁴⁸ Johann Gottfried Seume, *Mein Leben*, hg. von Jörg Drews. Frankfurt am Main 1993, S. 28–29.