

Beiheft zur

ZEITSCHRIFT FÜR  
**D**EUTSCHE  
PHILOGOLOGIE

**Schreibarten im Umbruch**

Stildiskurse im 18. Jahrhundert

Herausgegeben von

EVA AXER, ANNIKA HILDEBRANDT und KATHRIN WITTLER

**ESV** ERICH  
SCHMIDT  
VERLAG

100 Jahre





BEIHEFTE  
ZUR ZEITSCHRIFT FÜR DEUTSCHE PHILOLOGIE

Herausgegeben von

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

**23**

# Schreibarten im Umbruch

## Stildiskurse im 18. Jahrhundert

Herausgegeben von

Eva Axer, Annika Hildebrandt und Kathrin Wittler

ERICH SCHMIDT VERLAG

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

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



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

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

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

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

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

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

Alle Rechte vorbehalten

© Erich Schmidt Verlag GmbH & Co. KG, Berlin 2024  
[www.ESV.info](http://www.ESV.info)

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

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

## DER TON DER SCHREIBART.

### Zum Tonbegriff in der Gattungstheorie des 18. Jahrhunderts

Elisa Ronzheimer, Bielefeld

#### *Abstract:*

Der Beitrag untersucht den Gebrauch des Tonbegriffs im ästhetischen und poetologischen Diskurs des mittleren und späten 18. Jahrhunderts. Ausgangspunkt dafür ist eine Verhältnisbestimmung der Termini Schreibart, Stil und Ton, aus der die gattungspoetologische Bedeutung des Tons hervorgeht. Entgegen dem seit der romantischen Ästhetik dominanten Verständnis verbindet die Dichtungstheorie des 18. Jahrhunderts (Friedrich Gottlieb Klopstock, Johann Joachim Eschenburg, Johann Jakob Engel, Johann Christoph Adelung) mit dem Begriff nicht nur die klangliche Dimension von Literatur, sondern auch eine affektive Grundierung von Gattungsformen und ein Konzept für die Beschreibung von gattungshybriden Texten.

This article examines the use of the concept of tone in the aesthetic and poetological discourse in the middle and late eighteenth century, starting from a determination of the relationship between the terms “Schreibart”, “style” and “tone” that highlights the genre-poetological significance of the notion “tone”. Contrary to the dominant understanding since the aesthetics of Romanticism, eighteenth-century poetic theory (Friedrich Gottlieb Klopstock, Johann Joachim Eschenburg, Johann Jakob Engel, Johann Christoph Adelung) associates the term not only with the sonic dimension of literature, but also with an affective grounding of genre forms and a model for the description of genre hybridity.

Die Begriffe *Schreibart*, *Stil* und *Ton* werden im ästhetischen und poetologischen Diskurs des mittleren und späten 18. Jahrhunderts häufig synonym verwendet. Beispielhaft für ihre semantische Engführung ist der Eintrag zum Ton in den Redenden Künsten aus Johann Georg Sulzers „Allgemeiner Theorie der Schönen Künste“.<sup>1</sup> Darin bemerkt Sulzer, dass sich die Erzeugung des Tons in der Rede nicht lehren lasse, da überhaupt schwer zu bestimmen sei, woher dieser rühre:

Wir können, ohne uns in große Weitläufigkeiten einzulassen, diese Materie hier nicht näher ausführen, wünschen aber, daß jemand sich die Mühe geben möchte, sie in einem eigenen Werk abzuhandeln, da sie in der That höchst wichtig ist. Man wird finden, daß der Ton hauptsächlich durch die Wortfügung, durch den Gebrauch der Verbindungs- und Ausrufungswörter, durch die Wahl der Figuren, Bilder und des Ausdrucks, und durch den Numerus bestimmt wird. Jeder

<sup>1</sup> Neben diesem Artikel ist der Begriff Gegenstand zweier Einträge zum Ton in der Musik und in der Malerei, vgl. Johann Georg Sulzer: Ton. (Musik.), in: Ders.: Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt, 2. verm. Aufl., Bd. 4, Leipzig 1794 (Nachdruck Hildesheim 1967), S. 533–537; Johann Georg Sulzer: Ton. (Mahlerey.), ebd., S. 540–542.

dieser Punkte wird von verschiedenen Gemüthslagen, auch ganz verschieden behandelt. Eine unruhige Gemüthslage beobachtet z. B. eine ganz andre Wortfügung, als eine ruhige; braucht ungleich weniger Verbindungswörter, als diese; und so in den andern Punkten. Die Feyerlichkeit des epischen Tones wird oft bloß durch den Gebrauch gewisser Verbindungswörter erreicht, deren Bedeutung sich kaum anders, als durch ein etwas dunkles Gefühl bestimmen läßt. Mancher Homerische Hexameter erhält durch dergleichen Wörter, als *ἀνταρ*, *ἄταρ*, und mancher Klopstockische durch die Wörter, Also, Und, Aber, Itzo, eine Feyerlichkeit des Tones, die ohne diese Wörter nicht zu erreichen wäre.<sup>2</sup>

Die semantischen Schnittstellen zwischen den Begriffen Stil und Ton lassen sich dieser Passage aus der „Allgemeinen Theorie“ ebenso ablesen wie die Scheidepunkte, die sie voneinander trennen. Der Ton einer Rede konstituiere sich, so Sulzer, durch seine spezifische sprachliche Form, die etwa durch die Wortfügung, bestimmte rhetorische Figuren oder den Rhythmus geprägt werde. Er speise sich aus der jeweiligen „Gemüthslage“ des Verfassers, wobei die Töne verschiedener Autoren – hier Klopstock und Homer – anhand ihres eigentümlichen Wortgebrauchs individuell unterschieden werden könnten. Insofern deckt sich der Gebrauch des Wortes Ton an dieser Stelle mit dem, was Sulzer in seinem Artikel „Schreibart; Styl“ als Stil definiert, d. h. mit dem sprachlichen Abdruck des Charakters einer schreibenden Person:

Das besondere Gepräge, das dem Werk von dem Charakter und der, allenfalls vorübergehenden Gemüthsfassung des Künstlers eingedrückt worden, scheint das zu seyn, was man zur Schreibart, oder zum Styl rechnet.<sup>3</sup>

Der „Gemüthsfassung des Künstlers“ kommt im Artikel zum Ton insgesamt eine wesentliche Bedeutung zu, denn Sulzer sieht in der Mitteilung und sinnlichen Erfahrbarmachung der „Gemüthslage“ eines Autors dessen wesentliche Funktion. Die im Ton vermittelte sinnliche Empfindung einer auktorialen Affektlage entspringe zwar der mündlichen Rede – zu Beginn seines Artikels definiert Sulzer den Ton als „Klang der Stimme“<sup>4</sup> –, entfalte sich aber in gleichem Maße im schriftlichen Text:

Wenn man von einem Menschen sagt, er habe in einem hohen Ton gesprochen, so versteht man dieses nicht nur von einer lauten festen Stimme, sondern auch von dem Dreisten oder Kühnen, das in Gedanken und in der Wahl der Worte liegt; und ein pöbelhafter Ton ist nicht bloß eine schlechte pöbelhafte Aussprache, sondern alles in der Rede, was uns anschauend die Vorstellung des Niedrigen und Pöbelhaften erweckt. Daher bemerken wir die Art des Tons auch in Reden, die wir bloß lesen, ohne sie zu hören.

<sup>2</sup> Johann Georg Sulzer: Ton. (Redende Künste.), in: Ders. [Anm. 1], S. 537–540, hier: S. 540.

<sup>3</sup> Johann Georg Sulzer: Schreibart; Styl. (Schöne Künste.), in: Ders. [Anm. 1], S. 328–343, hier: S. 329.

<sup>4</sup> Sulzer [Anm. 2], S. 537.

Zum Ton gehört demnach alles, was wir recht sinnlich von dem Charakter der Rede empfinden; und hieraus läßt sich die Wichtigkeit des Tones erkennen, der vielleicht mehr würkt, als die klareren Vorstellungen selbst.<sup>5</sup>

Unterscheiden lassen sich Stil und Ton in Sulzers Sprachgebrauch hinsichtlich der affektiven Dimension der Sprachform, die für seinen Stilbegriff lediglich von sekundärer Bedeutung ist. Im Zusammenhang mit der Vermittlung der Gemütsverfassung, die der Ton leistet, steht im eingangs zitierten Abschnitt eine weitere Konnotation des Begriffs, die ihn vom Stil, insbesondere im Sinne eines charakteristischen Individualstils, unterscheidet. Denn die sich im Ton mitteilende „Gemütslage“ wird dort rückgebunden an eine bestimmte Gattung: an die „Feyerlichkeit des epischen Tons“, dessen gattungsspezifischer Sprachgebrauch „sich kaum anders, als durch ein etwas dunkles Gefühl bestimmen läßt“. <sup>6</sup> Der Ton der Schreibart mit der von ihm transportierten Affektlage wird in Sulzers Artikel mithin verständlich als ein sprachlicher Gattungsmarker.

Während sich Stil und Ton, zumindest zeitweilig, in ihrer Bezeichnung des individuell charakteristischen Sprachgebrauchs eines Autors berühren, zeigt sich hier eine spezifische Verwendung des Tonbegriffs, die ihn vom Stil absetzt. Der Stilbegriff steht in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zunehmend für eine Individualisierung von Schreibarten, der Tonbegriff hingegen wird eingesetzt, um eine gattungspoetologische Konventionalisierung von Schreibweisen zu beschreiben, die auf die Auflösung der traditionellen Regelpoetik reagiert und eine flexible Umstrukturierung des Gattungssystems unter Berücksichtigung hybrider literarischer Genres ermöglicht. <sup>7</sup> Dieser gattungspoetologische Einsatz des Begriffs steht im Folgenden im Fokus und wird, im Anschluss an einen Aufriss des semantischen Spektrums, in Schriften von Friedrich Gottlieb Klopstock, Johann Joachim Eschenburg, Johann Jakob Engel und Johann Christoph Adelung herausgearbeitet.

<sup>5</sup> Ebd., S. 537.

<sup>6</sup> Vgl. Sulzer [Anm. 2], S. 540.

<sup>7</sup> Vgl. zur Ausdifferenzierung des modernen Stilbegriffs im 18. Jahrhundert „als personale Identität, als gesteigerte Eigenheit“, die durch den „Austritt aus der sozialen Gemeinschaft“ gewonnen werde, Aleida Assmann: „Opting in“ und „opting out“. Konformität und Individualität in den poetologischen Debatten der englischen Aufklärung, in: Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements, hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht, K. Ludvig Pfeiffer, Frankfurt/Main 1986, S. 127–143.

## I. Semantische Mehrdeutigkeiten des Tonbegriffs im 18. Jahrhundert

Die im Folgenden zu entfaltende gattungspoetologische Funktion des Tons stellt freilich nur einen Aspekt seiner semantischen ‚Mehrdimensionalität‘<sup>8</sup> dar. Die im 18. Jahrhundert ausgeprägte Polyvalenz des Begriffs ist in der romantischen und nachromantischen Ästhetik häufig verdeckt worden durch eine semantische Reduktion, die den Ton festlegt auf seine akustische Dimension. „Ton“ von „griechisch *tónos* beziehungsweise lat. *tonus* = Spannung, Klang, Hebung der Stimme“ sei „im weiteren Sinn Element oder Dimension der akustischen Ebene sinnlicher Wahrnehmung“, liest man im Eintrag zum Lemma ‚Ton‘ aus dem „Metzler-Lexikon Literatur“:

Der T[on] kann auf eine natürliche oder artifizielle Quelle zurückgehen und prägt jede Form von Musik und Lit[eratur], sofern diese sich nicht wie im Figurengedicht ganz auf die Schriftlichkeit beschränkt.<sup>9</sup>

Neben dieser primären Bedeutung, die die akustischen Qualitäten von Musik und Sprache bezeichne, werde das Wort im übertragenen Sinne auch zur Beschreibung von nicht-auditiven Phänomenen gebraucht, etwa zur Charakterisierung von Schreib- oder Sprechweisen oder von Farbtönen in den visuellen Künsten. Der entsprechende Eintrag im „Deutschen Wörterbuch“ nimmt die akustische Dimension hingegen nicht als primäre Wortbedeutung an, sondern als sekundäre, die sich aus dem Verständnis von *tonus* als dem Ausdruck eines materiellen Spannungszustandes entwickelt habe:

als grundbedeutung ist anzunehmen: ‚das womit etwas gespannt, straff angezogen oder was selbst angespannt werden kann‘. das griech. und lat. wort wurde dann auf das gespannte seil, auf die spannung einer sehne, einer saite bezogen, schliesslich auf die klangwirkung eines instruments, die durch diese spannung erzeugt werden kann, und in diesem sinn begegnet es auch später in allen modernen europäischen sprachen; ebenso wird es überall von der anspannung der stimmbänder, vom ton der stimme beim singen und sprechen gebraucht[.]<sup>10</sup>

Dieser etymologischen Herleitung folgend wäre das heute übliche Verständnis des Begriffs – Ton als ein auditiv wahrgenommenes Klangphänomen im

<sup>8</sup> Vgl. zur semantischen ‚Mehrdimensionalität‘ des Tonbegriffs im ästhetischen, philosophischen und wissenschaftlichen Diskurs des 18. Jahrhunderts Carlos Spoerhase: Pro-sodien des Wissens. Über den gelehrten „Ton“, 1794–1797 (Kant, Sulzer, Fichte), in: Begriffe, Metaphern und Imaginationen in Philosophie und Wissenschaftsgeschichte, hg. v. Lutz Danneberg, Carlos Spoerhase, Dirk Werle, Wiesbaden 2009, S. 39–80, bes. S. 64.

<sup>9</sup> Dieter Burdorf, Jürgen Kühnel: Ton, in: Metzler-Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen, begründet v. Günther u. Irmgard Schweikle, hg. v. Dieter Burdorf u. a., Stuttgart, Weimar 2007, S. 772–773, hier: S. 772.

<sup>10</sup> Art. Ton, in: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=T06100> (zuletzt 12.08.2022).

weiteren Sinne – metonymisch aus der ursprünglichen Bedeutung hervorgegangen: Das Wort, das sich zunächst auf ein in Spannung versetztes Material bezieht, bezeichnet später den Klang, der durch eine gespannte Saite erzeugt wird. Die im 18. Jahrhundert wirksame Polyvalenz des Begriffs lässt sich indes mit dieser etymologischen Herleitung nicht voll erfassen. Innerhalb des semantischen Spektrums, so soll im Folgenden gezeigt werden, verdient der gattungstheoretische Tonbegriff – in Abgrenzung von einem individualisierenden Stil – besondere Aufmerksamkeit.<sup>11</sup> Er ist eng verbunden mit drei weiteren semantischen Aspekten, die kurz skizziert seien, wobei das Augenmerk im Folgenden auf der gattungspoetologischen Bedeutung des Begriffs liegen wird. In ihr kommt schließlich auch die etymologische Herleitung aus dem „Deutschen Wörterbuch“ zum Tragen, denn der Tonbegriff benennt im poetologischen Diskurs des 18. Jahrhunderts nicht nur gattungsspezifische Schreibarten, er gibt auch eine ‚intratextuelle Spannung‘ an, die aus der Zusammensetzung verschiedener Gattungsschreibweisen hervorgeht.<sup>12</sup>

In ästhetischer und poetologischer Hinsicht erscheint der Ton erstens als ein akustisches Phänomen, das häufig in enger Beziehung zu seinem affektiven Vermögen steht – ein Konnex, den auch Sulzer in seinem Artikel voraussetzt. Als klangliches Medium für Gefühlsempfindungen fasst etwa Johann Gottfried Herder den Ton auf, der in seinen Schriften wohl die komplexeste ‚Tönepoetik‘ seiner Zeit entwickelt.<sup>13</sup> „[D]u mußt den ganzen Ton deiner Empfindung in dem Perioden [sic], in der Lenkung und Bindung der Wörter ausdrücken“, heißt es beispielsweise in Herders Fragmenten „Über die neuere deutsche Literatur“.<sup>14</sup>

<sup>11</sup> Wertvolle Hinweise finden sich bei Gerhard Kurz: *Mittelbarkeit und Vereinigung. Zum Verhältnis von Poesie, Reflexion und Revolution bei Hölderlin*, Stuttgart 1975, S. 110–117.

<sup>12</sup> In diesem Sinne – Ton/*tonus* als Spannungszustand – hat Ulrich Gaier in seinen eingehenden und diskursgeschichtlich fundierten Analysen von Friedrich Hölderlins poetologischen Schriften dessen Tonbegriff in der sogenannten ‚Lehre vom Wechsel der Töne‘ rekonstruiert. Vgl. Ulrich Gaier: *Hölderlin. Eine Einführung*, Tübingen 1993, S. 259 sowie Kurz [Anm. 11], S. 113.

<sup>13</sup> Vgl. Ulrike Zeuch: „Ton und Farbe, Auge und Ohr, wer kann sie commensurieren?“ Zur Stellung des Ohrs innerhalb der Sinneshierarchie bei Johann Gottfried Herder und zu ihrer Bedeutung für die Wertschätzung der Musik, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 41, 1996, H. 2, S. 233–257; Elena Polledri: Der romantische „Ton“ in Herders Übersetzungen von Petrarca's Sonetten, in: *Übersetzen bei Johann Gottfried Herder. Theorie und Praxis*, hg. v. Clémence Couturier-Heinrich, Heidelberg 2012, S. 177–195; Boris Previšić: Das Ende des ‚acoustic turn‘ in der Aufklärung? Herders ‚Ton‘, in: *German Life and Letters* 71, 2018, H. 3, S. 239–253; Tanvi Solanki: Cultural Hierarchies and Vital Tones. Herder's Making of a German „Muttersprache“, in: *German Studies Review* 41, 2018, H. 3, S. 551–565.

<sup>14</sup> Johann Gottfried Herder: *Über die neuere deutsche Literatur. Fragmente, als Beilagen zu den Briefen, die neueste Literatur betreffend. Dritte Sammlung, 1767*, in: *Ders.: Werke in zehn Bänden*, hg. v. Martin Bollacher u. a., Bd. 1: *Frühe Schriften. 1764–1772*, hg. v. Ulrich Gaier, Frankfurt/Main 1985, S. 367–540, hier: S. 403.

Zweitens ruft der Begriff ein kommunikationstheoretisches Problemfeld auf, in dem es um die Frage geht, welcher Ton in welchem Kontext ergriffen werden muss, um auf eine bestimmte Weise Gehör zu finden. Bezugspunkt hierfür sind vielfach Konzepte der antiken Rhetorik, die in die Sprache der modernen Ästhetik übersetzt werden, wie in Klopstocks Poetik der „beseelten Töne“ und ihrer Aktualisierung der rhetorischen *actio*.<sup>15</sup> Auch in Sulzers Eintrag werden anhand des Tons Fragen des *aptum*, der sprachlichen und situativen Angemessenheit, oder der *actio*, also des gelungenen Vortrags, verhandelt.<sup>16</sup> Drittens entspinnt sich ausgehend vom Begriff des Tons im 18. Jahrhundert eine Diskussion über die sprachlichen Ausdrucksweisen, mittels derer sich soziale Gruppen konstituieren und voneinander abgrenzen. Exemplarisch für diese soziale Dimension des Begriffs ist die Abhandlung „Über den Umgang mit Menschen“ des Freiherrn von Knigge aus dem Jahr 1788. Die „Kunst des Umgangs mit Menschen“ bestehe, wie Knigge dort ausführt, darin, „sich ungezwungen in den Ton jeder Gesellschaft stimmen zu können, ohne weder Eigenthümlichkeit des Characters zu verlieren noch sich zu niedriger Schmeicheley herabzulassen“.<sup>17</sup> Neben diesen verschiedenen – ästhetisch-poetologischen, kommunikationstheoretischen und sozialen – semantischen Feldern kommt der Begriff im 18. Jahrhundert auch in der Gattungstheorie zum Einsatz; diese gattungstheoretische Perspektivierung des Tons im poetologischen Diskurs der Zeit wird im Folgenden anhand von vier Autoren (Klopstock, Eschenburg, Engel und Adelung) nachvollzogen.

<sup>15</sup> Zur ästhetischen Aktualisierung der rhetorischen *actio* als ‚Ton‘ in Klopstocks Poetologie vgl. Mark Emanuel Amtstätter: Beseelte Töne. Die Sprache des Körpers und der Dichtung in Klopstocks Eislafoden, Berlin, Boston 2005.

<sup>16</sup> Vgl. Sulzer [Anm. 2], S. 538: „Darum ist der Ton ein höchstwichtiges Stück der vollkommenen Rede, wenn er mit dem Inhalt und der Absicht der Vorstellungen übereinkommt. Der Redner, der diesen nicht trifft, verliert seine Absicht.“ Sowie ebd., S. 538: „Eine genaue Beobachtung wird sie [die Redner] überzeugen, daß in dem bloßen Ton der Stimme sehr große Kraft liege, durch die oft mehr ausgerichtet wird, als durch das, was man sagt. [...] Der Ton der Stimme ist allein schon vermögend, jede Leidenschaft in uns rege zu machen. [...] Redner und Schauspieler können nicht sorgfältig genug seyn, dergleichen Wirkungen zu beobachten, um hernach durch fleissiges Ueben diese vielfältige Kraft in ihre Gewalt zu bekommen.“ Zum Ton als *actio* bei Sulzer vgl. auch Spoerhase [Anm. 8], S. 39–41.

<sup>17</sup> Adolph Freiherr von Knigge: Über den Umgang mit Menschen. Ausgewählte Werke in zehn Bänden. Im Auftrag der Adolph-Freiherr-von-Knigge-Gesellschaft zu Hannover, hg. v. Wolfgang Fenner, Bd. 6: Philosophie I, Hannover 1993, S. 16. Die „Politisierung des Tons“ im philosophischen und gesellschaftlichen Diskurs der Spätaufklärung hat Gesa Frömming herausgearbeitet. Vgl. Gesa Frömming: Charakterstimmung in der „Tongesellschaft“. Politische Implikationen des Stimmungsparadigmas in der Spätaufklärung, in: Stimmungen und Vielstimmigkeit der Aufklärung, hg. v. Silvan Moosmüller, Boris Previšić, Laure Spaltenstein, Göttingen 2017, S. 257–276. Zur Doppelfunktion des Tons als „epistemischer Haltung“ und Marker der sozialen Ausdifferenzierung innerhalb der Gelehrtengemeinschaft der Spätaufklärung vgl. Spoerhase [Anm. 8].

## II. „Herrschender Ton“ und „eingestreute Würze“. Tonale Gattungsmodelle

In den dichtungstheoretischen Schriften von Friedrich Gottlieb Klopstock findet sich der Tonbegriff in unterschiedlichen Bedeutungen: Da ist erstens Klopstocks Theorie der Metrik, die zwischen dem „Zeitausdruck“ und dem „Tonverhalt“ der Wortbewegung unterscheidet.<sup>18</sup> Zweitens kommt der Ton in seinen Ausführungen zur Deklamation – zur „doppelten Tonbildung“ – in der „Deutschen Gelehrtenrepublik“ (1774) zum Tragen.<sup>19</sup> Drittens gebraucht er den Begriff auch zur gattungstheoretischen Differenzierung, etwa in seiner Einleitung zu den „Geistlichen Liedern“ (1758), wo er zwischen „Gesängen“ und „Liedern“ im Hinblick auf ihren Ton unterscheidet: „Jede Art zu dichten hat ihren eignen Ton, der ihr angemessen ist. Ich glaube durch folgendes den Hauptton des Gesangs und des Liedes noch etwas näher zu bestimmen.“<sup>20</sup> In diesem gattungsspezifischen Sinne ist vom „Hauptton“ auch im Aufsatz „Gedanken über die Natur der Poesie“ (1759) die Rede, wo er dazu dient, „die Epopee von den übrigen Arten der höhern Poesie“ zu unterscheiden und zwischen den Gattungen Lehrgedicht und Ode zu differenzieren:

Der Hauptton eines Gedichts besteht nicht allein in der Art und dem *Grade* der Schönheiten, die einer gewissen Dichtart vorzüglich eigen sind; sondern es kömmt auch sehr darauf an, daß die gewählten Objecte von Seiten gezeigt werden, die mit dieser Art und diesem Grade von Schönheiten harmoniren. Man nehme an, daß, in einem Gedichte vom Landleben, eine schöne Gegend beschrieben werde; und dann, daß ein lyrischer Dichter, in einem Lobe der Gottheit, sich mit einer ähnlichen Beschreibung beschäftige: werden sie nicht sehr verschieden seyn müssen? Jener muß fürs erste in dem Tone des Lehrgedichts schreiben, und dann seine Objekte in einem Gesichtspunkte betrachten, die den Eindruck einer *sanften Freude* auf uns machen. Der lyrische Dichter muß so wohl dadurch, daß er dem Tone der Ode gemäß singt, als auch dadurch, daß er die schöne Gegend, als ein Werk des Allmächtigen vorstellt, uns

<sup>18</sup> Vgl. Friedrich Gottlieb Klopstock: Fom deutschen Hexameter, in: Ders.: Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe, hg. v. Horst Gronemeyer u. a., Abteilung Werke, Bd. 9.1: Kleine Prosaschriften, hg. v. Horst Gronemeyer, Klaus Hurlbusch, Berlin, New York 2019, S. 263–330, bes. S. 277–330. Mit dem „Zeitverhalt“ beschreibt Klopstock das Tempo des Verses, der „Tonverhalt“ bedeutet ein „Steigen und Sinken“ der Wortbewegung, wobei die genaue Bedeutung des Begriffs umstritten ist. Vgl. Hans-Heinrich Hellmuth: Metrische Erfindung und metrische Theorie bei Klopstock, München 1973, S. 251.

<sup>19</sup> Frauke Berndt hat gezeigt, in welchem Maße Klopstock das akustische Medium der Stimme hier „zu einer genuinen Angelegenheit des graphischen Mediums der Schrift macht“. Vgl. Frauke Berndt: „Mit der Stimme lesen“. F. G. Klopstocks Tonkunst, in: Stimme und Schrift. Zur Geschichte und Systematik sekundärer Oralität, hg. v. Waltraud Wiethölter, Paderborn 2008, S. 149–171, hier: S. 151.

<sup>20</sup> Friedrich Gottlieb Klopstock: Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe, Abteilung Werke, hg. v. Horst Gronemeyer u. a., Bd. 3.3: Geistliche Lieder, hg. v. Laura Bolognesi, Berlin, New York 2010, S. 6.

*entzücken*. Fast allen neuern Oden fehlt etwas von dem Haupttone, den die Ode haben soll.<sup>21</sup>

Die Unterscheidung zwischen Lehrgedicht und Ode beziehungsweise zwischen didaktischer und lyrischer Dichtung in Bezug auf ihren „Hauptton“ betrifft nicht deren Gegenstände, sondern ihre affektive Perspektivierung, was Sulzers Verständnis des Tons als gattungsspezifischer „Gemüthslage“<sup>22</sup> vorwegnimmt. Pastorale Szenen können im Lehrgedicht und in der Ode dargestellt werden, jedoch das eine Mal als „Eindruck einer sanften Freude“, das andere Mal als Anlass zur Entzückung. Entscheidend sei, so Klopstock, dass die affektiv getönte Perspektive auf die literarische Gattung zugeschnitten sei. Charakteristisch für den zeitgenössischen Gebrauch des Tonbegriffs in gattungstheoretischen Zusammenhängen ist hier das Wort „Hauptton“. Die Rede vom „Hauptton“ oder vom „herrschenden Ton“ eines Textes impliziert, dass es darüber hinaus weitere ‚Nebentöne‘ gibt, die mit dem Hauptton in ein Verhältnis zu setzen sind.<sup>23</sup> Die Idee eines Tonpluralismus als Grundlage für eine flexible Strukturierung des Gattungssystems ist in Klopstocks Wortgebrauch nur implizit angelegt; ausdrücklich entwickelt wird sie in den Schriften des Literaturhistorikers Johann Joachim Eschenburg.

In seinem „Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Redekünste“, der zuerst 1783 unter dem Titel „Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften. Zur Grundlage bey Vorlesungen“ erschien,<sup>24</sup> verwendet Eschenburg – zwischen 1767 und 1820 zunächst Lektor, dann Inhaber eines Lehrstuhls für Schöne Litteratur und Philosophie am Collegium Carolinum in Braunschweig – den Tonbegriff als Kategorie zur Beschreibung gattungsspezifischer Schreibarten. Eschenburgs „Entwurf“ gliedert sich in drei Teile zur Ästhetik, Poetik und Rhetorik; der Mittelteil zur Poetik wiederum besteht aus zwei Hauptkapiteln, die jeweils die epischen und die dramatischen Dichtungsarten behandeln. Mit dieser zweiteiligen Gattungssystematik schließt Eschenburg

<sup>21</sup> Friedrich Gottlieb Klopstock: Gedanken über die Natur der Poesie, in: Ders.: Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe, hg. v. Horst Gronemeyer u. a., Abteilung Werke, Bd. 9.1: Kleine Prosaschriften, hg. v. Horst Gronemeyer, Klaus Hurlebusch, Berlin, New York 2019, S. 107–112, hier: S. 109.

<sup>22</sup> Sulzer [Anm. 2], S. 540.

<sup>23</sup> Zu den politischen Implikationen des „herrschenden Tons“ vgl. auch Frömmling [Anm. 17], S. 262.

<sup>24</sup> Zu den verschiedenen Fassungen und Revisionen des Entwurfs einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften, die Eschenburg unter dem Eindruck von Kants 1790 veröffentlichter „Kritik der Urteilskraft“ vorgenommen hat, vgl. Carsten Zelle: Eschenburgs Ästhetik – zur Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften, in: Johann Joachim Eschenburg und die Künste und Wissenschaften zwischen Aufklärung und Romantik. Netzwerke und Kulturen des Wissens, hg. v. Cord-Friedrich Berghahn, Till Kinzel, Heidelberg 2013, S. 31–51, bes. S. 32–41. Im Folgenden wird der Text der dritten Ausgabe von 1805 zugrunde gelegt.

an die platonische Unterscheidung zwischen *Diegese* und *Mimesis* an.<sup>25</sup> Zur epischen Dichtung, „worin der Dichter selbst redet, er mag nun erzählen oder beschreiben, oder schildern, oder lehren und bestrafen, oder sein volles Gefühl ausdrücken“,<sup>26</sup> zählt Eschenburg so unterschiedliche Genres wie das Hirtengedicht, das Epigramm, die Satire, das Lehrgedicht, die Elegie, die lyrische Poesie, das Heldengedicht und den Roman. Der dramatischen Dichtung, „worin er [der Dichter, E.R.] fremde Personen reden und handeln läßt, ohne seinen eignen Vortrag einzumischen“,<sup>27</sup> werden das poetische Gespräch, die Kantate, das Lustspiel, das Trauerspiel sowie die Oper zugeordnet. Der dritte Teil zur Rhetorik entwickelt eine „Allgemeine Theorie der prosaischen Schreibart“, wo neben dem Brief und verschiedenen Untergattungen der Geschichtsschreibung auch der Roman abermals Erwähnung findet.

Der von ihm entwickelten Gattungssystematik stellt Eschenburg zu Beginn des Poetik-Teils die Bemerkung voran, dass eine scharfe Trennung zwischen den verschiedenen Dichtungsarten in Anbetracht der zahlreichen literarischen Mischformen eigentlich nicht möglich sei:

Eine logisch strenge Eintheilung läßt sich nicht wohl von den verschiedenen Dichtungsarten machen, weil sehr oft die Grenzen derselben in einander laufen, weil auch eine von der andern die Behandlungsart entlehnt, und die Theilungsglieder folglich einander nicht völlig ausschließen.<sup>28</sup>

Der Begriff des Tons kommt nun in Eschenburgs Gattungstheorie genau dort zum Einsatz, wo es darum geht, die Zusammensetzung literarischer Mischgenres zu konzeptualisieren.

Ähnlich wie bei Sulzer und Klopstock bezeichnet der Begriff für ihn die affektive Grundhaltung eines literarischen Genres. Zum Hirtengedicht bemerkt er:

Ueberhaupt liebt das Schäfergedicht einen sanften, einnehmenden Ton, der weder durch den Ausdruck gewaltsamer Leidenschaften aufgeschwellt, noch durch matte Beschreibungen, todtte Bilder und kalte Empfindungen entkräftet ist.<sup>29</sup>

Diese Toncharakteristik entwickelt er im Rahmen seines „Entwurfs“ zum Grundgerüst einer Gattungspoetik, die auf Verhältnisbestimmungen und Kombinationen vielfältiger Töne beruht. Deutlich zeigt das seine Beschreibung der Satire:

<sup>25</sup> Vgl. ebd., S. 44.

<sup>26</sup> Johann Joachim Eschenburg: Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Redekünste. Zur Grundlage bei Vorlesungen. Dritte, abgeänd. und verm. Ausg., Berlin, Stettin 1805, S. 87.

<sup>27</sup> Ebd., S. 87–88.

<sup>28</sup> Ebd., S. 58.

<sup>29</sup> Ebd., S. 115.

Die muntre oder scherzhafte Satire hat geringere Abweichungen, Ungereimtheiten und Fehler wider Anstand und Sittsamkeit zum Gegenstande, deren Einfluß minder beträchtlich und schädlich ist. [...] Dazu dienen lebhaft und treffende Schilderungen der Thorheiten, ein leichter, scherzhafter Ton der Schreibart, natürlicher, kunstloser Witz, ohne Anzüglichkeit und muthwilligen Leichtsinns. Am besten schickt sich der Ton geselliger, muntre Vertraulichkeit für diese Gattung, der auch zugleich ein Beförderungsmittel ihrer Wirkung werden kann.<sup>30</sup>

Der Ton erscheint hier zunächst als ein Element neben anderen stilistischen Aspekten – dazu zählen auch die lebhaft Schilderung oder der natürliche Witz –, die gemeinsam die literarische Gattung Satire ausmachen. Dabei kennzeichnet er zum einen eine „Gemüthslage“,<sup>31</sup> die sich in der Schreibart niederschlägt („leichter und scherzhafter Ton der Schreibart“) und zum anderen die Simulation einer bestimmten Kommunikationssituation („der Ton geselliger, muntre Vertraulichkeit“). Im daran anschließenden Absatz präzisiert Eschenburg den Begriff dahingehend, dass er den Ton nicht mehr nur als eine Zutat im Gattungsgemisch Satire darstellt, sondern die Satire selbst als einen generischen Ton begreift, der sich mit anderen Gattungstönen auf vielfältige Weisen kombinieren lässt:

Auch als Gedicht betrachtet, verträgt die Satire mancherlei Form und Einkleidung, und läßt sich in Briefe, Erzählungen, Gespräche, Schauspiele, Lieder, Epopöen u.s.f. als Hauptcharakter und herrschender Ton, oder als einzelner Antheil und eingestreute Würze bringen. Die gewöhnliche Form der poetischen Satire aber ist die *didaktische*, wodurch sie mit dem eigentlichen Lehrgedichte Vieles gemein hat; dadurch aber sich unterscheidet, daß die Lehren mehr Resultate als Zwecke der Darstellung sind und daß der didaktische Ton ruhiger, gleichförmiger und minder lebhaft ist, als der satirische.<sup>32</sup>

Eschenburgs Gattungspoetik erhebt keinen Anspruch auf terminologische Konsistenz, sodass sein unsystematischer Gebrauch des Tonbegriffs nur bedingt belastbar ist. Dennoch lässt sich seinen Ausführungen der Versuch ablesen, eine Reihe an literarischen Formen als Zusammensetzung verschiedener generischer Töne zu beschreiben. Die Satire kann in den unterschiedlichen Formen Brief, Erzählung, Gespräch, Schauspiel, Lied oder Epopöe als „herrschender Ton“ fungieren oder aber als Nebenton, als „eingestreute Würze“. Mit dieser Möglichkeit der tonalen „Modulation“<sup>33</sup> von literarischen Formen eröffnet

<sup>30</sup> Ebd., S. 138.

<sup>31</sup> Sulzer [Anm. 2], S. 540.

<sup>32</sup> Eschenburg [Anm. 26], S. 138.

<sup>33</sup> Zu einer literaturwissenschaftlichen Adaption des Modulationsbegriffs aus der Harmonielehre im Kontext des translationstheoretischen Diskurses des 18. Jahrhunderts vgl. Hans-Georg von Arburg: Modulationen. Zur Kultursemiotik der Übersetzung von ‚Nationaltönen‘ in Goethes „Rameau’s Neffe“ von Diderot, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift 63, 2013, H. 4, S. 463–479.

Eschenburg den Blick auf eine Alternative zur Gattungstrias von Epik, Dramatik und Lyrik, die sich ab 1800 als gängiges Gattungsmodell durchsetzt. Seine Konzeption erlaubt die Beschreibung und Einordnung von modernen und vormodernen literarischen Gattungskreuzungen, ohne diese dabei als individuelle Stilabweichung vom Gattungsmuster zu erklären.<sup>34</sup> Damit ermöglicht der Tonbegriff Eschenburg eine flexible Konventionalisierung gattungsspezifischer Schreibweisen, die auf eine normative Festschreibung von Gattungsgrenzen verzichtet.<sup>35</sup>

In Johann Jakob Engels „Anfangsgründen einer Theorie der Dichtungsarten aus deutschen Mustern“, die wie Eschenburgs Entwurf erstmals im Jahr 1783 veröffentlicht wurden, findet der Begriff des Tons seltener Erwähnung. Dennoch macht Engel wie seine Zeitgenossen davon Gebrauch, um die spezifische „Gemüthslage“<sup>36</sup> einer literarischen Gattung zu beschreiben und die Beziehungen zwischen unterschiedlichen Gattungen zu konfigurieren. Auch Engel entwickelte seine gattungstheoretischen Überlegungen vor der Etablierung des triadischen Gattungsmodells. Die „Anfangsgründe“, basierend auf den Vorlesungen, die Engel ab 1776 als Professor der Philosophie und der schönen Wissenschaften am Joachimsthalschen Gymnasium in Berlin hielt, setzen sich aus neun „Hauptstücken“ zusammen, die Überlegungen zu verschiedenen literarischen Gattungen – darunter Fabel, Idylle, Lehrgedicht, lyrische Dichtung – mit allgemeinen Reflexionen zum Wesen des „Gedichts“ verbinden. Vom Ton ist dabei vor allem im Kapitel zum lyrischen Gedicht die Rede, wo er die der Ode eigene Intensität der Empfindung – das „Feuer des Tons“ – beschreibt.<sup>37</sup> Doch auch im Zusammenhang mit anderen Gattungen verwendet Engel den Begriff, um die affektive Disposition der jeweiligen gattungsspezifischen Schreibart zu erläutern. Im Kapitel zur Idylle beschreibt er zunächst die charakteristischen Gegenstände der Idyllendichtung – darunter fallen für ihn die Empfindungen, Sitten und Handlungen von Menschen in vorzivilisatorischen Gesellschaften<sup>38</sup> –, um dann zu fragen: „Was hat diese Welt, das der ganzen Dichtungsart ihre eigene Farbe, ihren unterscheidenden Ton giebt?“<sup>39</sup> Entscheidend für den

<sup>34</sup> Zur Ahistorizität von Eschenburgs Entwurf vgl. Zelle [Anm. 26], S. 45 und Matthias Buschmeier: Zwischen allen Stühlen. Eschenburgs ‚Popularphilologie‘, in: Johann Joachim Eschenburg und die Künste und Wissenschaften zwischen Aufklärung und Romantik. Netzwerke und Kulturen des Wissens, hg. v. Cord-Friedrich Berghahn, Till Kinzel, Heidelberg 2013, S. 95–114.

<sup>35</sup> Zur Ästhetik und Poetologie der Gattungsmischung zwischen Aufklärung und Romantik vgl. Sven Gesse: ‚Genera mixta‘. Studien zur Poetik der Gattungsmischung zwischen Aufklärung und Klassik-Romantik, Würzburg 1997.

<sup>36</sup> Sulzer [Anm. 2], S. 540.

<sup>37</sup> Vgl. Johann Jakob Engel: Anfangsgründe einer Theorie der Dichtungsarten aus deutschen Mustern entwickelt, Berlin, Stettin 1804, S. 330.

<sup>38</sup> Vgl. ebd., S. 78–79.

<sup>39</sup> Ebd., S. 82.

Ton der Idylle sei, so führt Engel aus, die affektive Wirkung, die er erzeuge, indem er ein „angenehmes Gefühl der Einfalt, Freyheit und Unschuld, im Gegensatz der jetzigen Thorheit, Unterjochung und Verderbniß, verschaffe“.<sup>40</sup> Diese Empfindung begründe den Ton der Gattung:

Die Regeln für diese Schreibart lassen sich aus dem bisher Gesagten von selbst erkennen. Sie muß der abgezweckten Wirkung gemäß, überall sanft und ruhig, selbst auch da nicht heftig und rauh seyn, wo man die Personen im Unglücke, oder wo man lasterhafte Charaktere schildert. [...] Wohlgefallen und sanfte Rührung also bleiben immer die Hauptempfindung; und die Hauptempfindung giebt für das Werk den Ton an, den man zwar verschiedentlich abändern, aber nie so ganz verlassen darf, daß man in den entgegengesetzten verfiel.<sup>41</sup>

Dass der Ton eines Gedichts immer auch eine Frage des Austarierens verschiedener gattungsspezifischer Töne innerhalb desselben Textes sei, gibt Engel im fünften Hauptstück zum Lehrgedicht zu bedenken. Dem „Lehrdichter“ rät Engel zur Abwechslung im Gebrauch der Gattungstöne, aus denen sich das Lehrgedicht zusammensetze:

Der Lehrdichter kann zu viel Dichter werden, [...] wenn er in einem zu gleichförmig angespannten, zu lyrischen oder zu deklamatorischen Tone aushält [...]. Er hüte sich also vor zu langen und zu räthselhaften Allegorien, gebrauche die Zierrathe seiner Kunst mit Bescheidenheit und mit Weisheit, gebe seinem Ton mannichfaltige Abwechslung, und mache sich, eh er arbeitet, einen allgemeinen Entwurf seines Werks, der ihn überall an ein richtiges Verhältniß zum Ganzen erinnere.<sup>42</sup>

Unter dem Begriff der Schreibart verhandeln Eschenburg und Engel die gattungspoetische Gestaltung und Zuordnung von literarischen Texten; der Ton dient ihnen dazu, einerseits die affektive Dimensionierung der jeweiligen Gattungsschreibweisen zu konkretisieren und andererseits die Kombination verschiedener Gattungstöne in ein und demselben Text zu beschreiben.

Zu einer Sache der Stilistik wird die tonale Gattungspoetik in Johann Christoph Adelungs Abhandlung „Über den Deutschen Styl“ (1785). Anders als Eschenburg und Engel verfolgte Adelung mit seiner Stillehre kein dezidiert gattungstheoretisches Interesse. Der erste Band seiner Schrift behandelt „Allgemeine Eigenschaften des Styles“ und rekonstruiert und aktualisiert stilistische Tugenden und Fehler nach dem Muster der antiken Rhetorik. Der zweite Teil der insgesamt dreibändigen Schrift beschäftigt sich mit „Besonderen Arten des Styles“, und in diesem Zusammenhang behandelt Adelung Schreibarten, die im weiteren Sinne als Gattungsstile begriffen werden können. Dazu gehören die aus der Rhetorik bekannten drei Stilebenen, die hier als „vertrauliche“,

<sup>40</sup> Ebd., S. 83.

<sup>41</sup> Ebd., S. 88.

<sup>42</sup> Ebd., S. 132–133.

„mittlere“ und „höhere Schreibart“ behandelt werden, aber auch weitere gattungsspezifische Schreibweisen, die aus dem Raster der Dreistillehre fallen und die Adellung in textpragmatischer Hinsicht, „nach Absicht des Schreibenden“, ordnet: Besprochen werden u. a. der „Geschäfts“- und „Kanzelley-Style“ sowie der „Geschichts-Styl“, aber auch der didaktische, bildliche, rührende, der pathetische und der komische Stil.<sup>43</sup> Die Begriffe Schreibart und Stil sind in Adellung Sprachgebrauch weitgehend austauschbar, wobei sich die Ablösung der Schreibart durch den Stil am Ende des 18. Jahrhunderts in seiner Bevorzugung des letzteren Ausdrucks andeutet. Umfasst der Terminus Schreibart im poetologischen Diskurs des mittleren 18. Jahrhunderts verschiedene Konzepte der sprachlichen Gestaltung von Texten, darunter individuelle Stilphänomene und tonale Gattungskonfigurationen, übernimmt der Stilbegriff bei Adellung nun diese breite Bedeutung, bevor er, wie etwa in Karl Philipp Moritz' „Vorlesungen über den Styl“ (1793), vereindeutigt wird zum deskriptiven Instrument im Umgang mit individuellen Ausdrucksformen.<sup>44</sup>

Den Ton versteht Adellung, ähnlich wie seine Zeitgenossen, als Gattungsmarker, und auch er verwendet den Begriff, um die Fragen der Koordination der Mannigfaltigkeit von Tönen und des Verhältnisses zwischen Nebentönen und Hauptton innerhalb eines Textes zu behandeln.<sup>45</sup> In seiner Abhandlung tritt der Begriff vor allem mit Blick auf die Frage der Einheit eines Stils hervor. So bemerkt Adellung zur „vertraulichen Schreibart“, dem Äquivalent des rhetorischen *genus humile*:

Ich übergehe die übrigen Eigenschaften, deren Nothwendigkeit ich als bekannt voraussetzen kann, um noch etwas von der Einheit und Lebhaftigkeit zu sagen. Es geschieht selten, daß sich ein Schriftsteller bis zu Ende in dem vertraulichen Tone erhält, in welchem er angefangen hat. Besonders fällt er sehr leicht in den feyerlichen und abstracten didaktischen Ton [...]. Selbst einzelne Ausdrücke können diese Einheit verletzen, wenn sie dem herrschenden vertraulichen Tone, oder dem Charakter der Personen nicht angemessen sind. [...] Indessen hat der vertrauliche Styl auch hierin seine Mannigfaltigkeit, und es ist ihm sehr wohl erlaubt, wenn der Gegenstand es erfordert, in manche Arten des mittlern und selbst höhern Styls überzugehen; nur muß auch hier der herrschende Ton der Vertraulichkeit nicht verletzt werden.<sup>46</sup>

Mit diesen Ausführungen zum Ton als dem Regulativ eines gattungsinhärenten Tonpluralismus schließt Adellung an Überlegungen an, die er im zwölften und

<sup>43</sup> Vgl. Johann Christoph Adellung: Ueber den Deutschen Styl. Zweyter und dritter Theil, Berlin 1785, S. VI–VIII.

<sup>44</sup> Vgl. Karl Philipp Moritz: Vorlesungen über den Styl oder praktische Anweisung zu einer guten Schreibart aus den vorzüglichsten Schriftstellern. Erster Theil, Berlin 1793, S. 8. Auch Moritz schwankt allerdings noch zwischen den Begriffen Schreibart und Stil, die er synonym verwendet.

<sup>45</sup> Vgl. etwa hinsichtlich der „vertraulichen Schreibart“ Adellung [Anm. 43], S. 20–21.

<sup>46</sup> Ebd., S. 35.

letzten Kapitel des ersten, allgemeinen Theils seiner Abhandlung („Von der Einheit des Styles“) entwickelt hatte. Das Kapitel zur Einheit des Stils stellt eine komplementäre Ergänzung zum zehnten Kapitel dar, das von der Mannigfaltigkeit handelt, die Adelong als „wesentliche Eigenschaft einer jeden zusammen gesetzten, aus mehrern Theilen bestehenden Schönheit“<sup>47</sup> begreift, da sie die Lebhaftigkeit der Rede, eine zentrale Kategorie seiner Stilistik, befördere. Jedoch sollten auch der Mannigfaltigkeit Grenzen gesetzt werden, wie Adelong im Kapitel zur „Einheit des Styles“ erläutert. Diese stilistische Einheit werde erlangt durch die „Verbindung aller Theile [einer Rede, E. R.] zu einem einzigen Endzwecke“<sup>48</sup> und könne mithilfe dreier stilistischer Kategorien herbeigeführt werden: der Klarheit (mit der Adelong an die rhetorische Forderung der *perspicuitas* anknüpft), der Würde (bei der es sich um eine Spielart des rhetorischen *aptum* handelt) und des Tons. Zur „Einheit in Ansehung des Tones“ bemerkt Adelong Folgendes:

Eine der wichtigsten Arten der Einheit, welche aber nur so oft vernachlässiget wird, ist die Einheit des Tones. In jedem Aufsätze ist ein gewisser Gemüths-zustand der herrschende, oder sollte es wenigstens seyn, welchen ich hier den Ton nennen will; es ist entweder der vertrauliche, oder der ernsthafte, oder der rührende, oder der witzige, u.s.f. Auf diesen Ton müssen auch alle einzelnen Theile gestimmt seyn, so daß, wenn der Aufsatz rühren soll, keine Figuren des Witzes angebracht werden müssen u.s.f. Manche Arten des Tones ertragen und erfordern um der Mannigfaltigkeit willen, die nächst an ihnen gränzenden; so verträgt der vertrauliche Ton komischen Witz, der ernsthafte Lehrton Munterkeit. Allein, diese lassen sich mit dem Haupttone und dem Hauptzwecke vereinigen, stören also die Einheit nicht, weil vertraulich seyn und scherzen, unterrichten und aufgeweckt seyn, sich sehr schön verbinden lassen. Hingegen sind Rührung und Witz, ernsthafte Würde und das niedrige Komische, das Erhabene und das Vertrauliche einander entgegen gesetzt, daher sie nie mit einander vermischet werden sollten. Ein Schriftsteller, welcher in einer ernsthaften Schrift eine Posse oder einen niedrig-komischen Zug anbringt, gleicht einem ernsthaften Manne, der in einer ansehnlichen Versammlung eben so ernsthafter Zuhörer, ehe man es sich versiehet, ein Britschholz hervor ziehet, und damit um sich schläget. Schakespeare ist wegen seiner Zusammenstellung des Possenhaften und Pathetischen, der niedrigsten und erhabensten Scenen unausstehlich, und gerade das hat man im Deutschen am meisten nachzuzahlen gesucht.<sup>49</sup>

Anders als der Shakespearephilologe und -übersetzer Eschenburg ist Adelong bemüht, das Spektrum an möglichen Tonkombinationen zu begrenzen, um dem Stil eine Einheit zu verleihen. Der jeweils herrschende Ton sei mit ihm verwandten Tönen zu verbinden, jedoch nicht mit ferner liegenden. Mit Klopstock, Eschenburg und Engel verbindet Adelong aber die Auffassung des Tons

<sup>47</sup> Johann Christoph Adelong: Ueber den Deutschen Styl. Erster Theil, Berlin 1785, S. 523.

<sup>48</sup> Vgl. ebd., S. 543.

<sup>49</sup> Ebd., S. 551–552.

als einer affektiven Grundhaltung und wie Eschenburg und Engel bedient er sich des Begriffs, um hybride Gattungen zu beschreiben.

Aktualisiert wird in den verschiedenen gattungstheoretischen Ansätzen, die hybride Gattungskonstellationen mittels des Tonbegriffs modellieren, die Etymologie des Begriffs als Ausdruck eines Spannungszustandes. Die klanglich-akustische Bedeutungsdimension, die den ästhetischen Gebrauch des Begriffs seit der Romantik dominiert, spielt dabei keine Rolle. Vielmehr dient der Ton zur Bezeichnung einer gattungsspezifischen Schreibart in ihrem Verhältnis zu oder in Kombination mit anderen ‚Gattungstönen‘ und er bietet zugleich eine Kategorie zur Beschreibung der Spannungen, die in der Verbindung von und in den Übergängen zwischen verschiedenen gattungsspezifischen Schreibarten in einem Text entstehen.

### III. Nachwirkungen der Tönepoetik in der modernen Gattungstheorie

Der Ton blieb als gattungspoetologische Kategorie auch nach der Durchsetzung des triadischen Gattungsmodells relevant.<sup>50</sup> Beispielhaft dafür ist Hölderlins sogenannte ‚Lehre vom Wechsel der Töne‘, die die drei Gattungen Lyrik, Dramatik und Epik als prozessuale Kombinationen aus den Tönen idealisch, heroisch und naiv konzeptualisiert. Diese Konzeption der literarischen Gattungen als Töne wiederum war eine wichtige Voraussetzung für die Herausbildung einer spekulativen Gattungstheorie um 1800, wie Peter Szondi gezeigt hat.<sup>51</sup> Noch in Georg Wilhelm Friedrich Hegels „Ästhetik“ findet die tonale Gattungspoetik ihren Niederschlag. In den „Vorlesungen über die Ästhetik“ macht Hegel von dem Begriff, im gattungspoetologischen Sinne, meist dort Gebrauch, wo es um die Beschreibung von gattungspoetologischen „Zwitterarten“<sup>52</sup> geht, wie etwa im Kapitel zur epischen Poesie. Zu den historischen Vorformen der „eigentlichen Epopöe“<sup>53</sup> bemerkt er etwa, dass sie den epischen Ton (noch) nicht in seiner Reinheit trafen, sondern ihn mit anderen Tönen wie dem lyrischen verbänden.<sup>54</sup>

<sup>50</sup> Die Ausbildung des triadischen Gattungsmodells um 1800 hat Stefan Trappen herausgearbeitet und in den Kontext verschiedener literarischer Gattungsmodelle seit dem 16. Jahrhundert eingeordnet. Vgl. Stefan Trappen: Gattungspoetik. Studien zur Poetik des 16. bis 19. Jahrhunderts und zur Geschichte der triadischen Gattungslehre, Heidelberg 2001.

<sup>51</sup> Vgl. Peters Szondis Lektüre von Fragmenten Friedrich Schlegels in Peter Szondi: Poetik und Geschichtsphilosophie, hg. v. Jean Bollack, Henriette Beese, Bd. 2: Von der normativen zur spekulativen Gattungspoetik, hg. v. Wolfgang Fietkau, Frankfurt/Main 1974, S. 138: „Schon in diesen zwei unverfänglich erscheinenden Ausdrücken *tingieren* und *den Ton angeben* ist eingeleitet, worauf im einzelnen gleich noch zurückzukommen ist: die Überwindung der Gattungspoetik vermittels der, wenn zwei Modewörter erlaubt sind, Entgrenzung der Dichtarten, d. h. ihrer Umfunktionierung in Adjektive, in Töne.“ Vgl. zur Gattungstonpoetik auch ebd., S. 144–145.

<sup>52</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik III (Bd. 15), hg. v. Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel, Frankfurt/Main 1986, S. 326.

<sup>53</sup> Ebd., S. 330.

<sup>54</sup> Vgl. ebd., S. 326.

Die spekulative Gattungstheorie, wie sie sich im ästhetischen Diskurs um 1800 ausbildet, unterscheidet sich allerdings von der deskriptiv angelegten Gattungspoetik des mittleren und späten 18. Jahrhunderts gerade auch durch ihren Gebrauch des Tonbegriffs. Wird der Ton bei Klopstock, Eschenburg, Engel und Adelung wie auch später bei Friedrich Schlegel, Hölderlin und Hegel verwendet, um gattungspoetische Zusammensetzungen literarischer Texte zu beschreiben, setzt die spekulative Gattungstheorie eine Reduktion auf drei Töne voraus, mithilfe derer die literarischen Gattungen allumfassend abgebildet und systematisch geordnet werden sollen. In den Ansätzen von Eschenburg und Engel hingegen gibt es so viele Töne wie Gattungen: Die Ode, die Satire, die Idylle oder das Lehrgedicht verfügen über einen eigenen ‚Ton‘ oder setzen sich aus vielfältigen – lyrischen, satirischen, idyllischen oder didaktischen – Tönen zusammen. Dies ändert sich mit der Umstellung auf das triadische Modell, mit dem auch die Gattungsmischung zur Randerscheinung wird. Interessiert sich Hölderlin noch ausdrücklich vor allem für die „Übergänge“<sup>55</sup> zwischen verschiedenen Tönen und Tonkombinationen, so stellt die Reinheit des Tons das Ziel von Hegels Gattungssystematik dar.

Die Ansätze einer deskriptiv verfahrenen und auf Gattungsmischung hin ausgelegten Tönepoetik sind nach der Etablierung des triadischen Modells für die Gattungstheorie der Moderne weitgehend folgenlos geblieben. Nachgewirkt haben sie aber u. a. in den Arbeiten des Germanisten Friedrich Sengle. In seiner umfangreichen Studie zur Literatur der Biedermeierzeit argumentierte Sengle, dass sich die deutschsprachige Literatur bis 1848 durch eine bemerkenswerte ‚Vieltönigkeit‘ ausgezeichnet habe, wodurch sie sich absetze von weiten Teilen der Erzählprosa des Realismus im späteren 19. Jahrhundert, die durch die Monotonie eines gemäßigten ‚mittleren‘ Stils geprägt gewesen sei.<sup>56</sup> Den theoretischen Entwurf einer modernen ‚Tönepoetik‘, die es erlaube, die Vielfalt der polyphonen Literatur des Biedermeier mit ihren Tonmischungen und -übergängen angemessen zu erfassen, entwickelte Sengle in einem Vortrag, der 1969 unter dem Titel „Vorschläge zur Reform der literarischen Formenlehre“ veröffentlicht wurde. Zum Wort Ton bemerkt Sengle dort:

<sup>55</sup> Vgl. dazu Lawrence J. Ryan: Hölderlins Lehre vom Wechsel der Töne, Stuttgart 1960, S. 11–129.

<sup>56</sup> Vgl. Friedrich Sengle: Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848, Bd. 1: Allgemeine Voraussetzungen, Richtungen, Darstellungsmittel, Stuttgart 1971, S. 646: „Die realistische Kritik und die ihr anhaltend verpflichtete Literaturgeschichte hat die *Vielgestaltigkeit* der vorrealistischen Dichtungen, nicht nur die des Aufbaus, sondern auch die des Tons, stets getadelt. [...] Für den Erzähler der Biedermeierzeit ist es selbstverständlich, daß er ein Genrebild in einem anderen Ton bringen muß als eine Landschaftsbeschreibung oder gar eine Schauerszene. Wo die Einheit des mittleren Tones fehlt, gefällt dem realistischen Kritiker die schönste Dichtung nicht.“

Es stammt nicht erst aus der Romantik, wie man vermuten könnte. Es meint nicht die Ur- und Universalmusik, an der alle Dichtung zu messen ist und die zu einer Vermischung der *genera* führt, sondern zunächst gesonderte Töne, wie dies der Rhetoriktradition entspricht.<sup>57</sup>

Sengle erklärt, dass er mit dem Rekurs auf das rhetorische Tonkonzept nicht die sogenannte Dreistillehre rehabilitieren möchte, deren Aktualisierung er an Emil Staigers „Grundbegriffen der Poetik“ stark kritisierte.<sup>58</sup> Im Gegenteil zielt Sengles „Theorie der Töne“<sup>59</sup> darauf, „die allzu starre Lehre von den drei Stilebenen aufzulockern und aus der Praxis der neuern Dichtung zu ergänzen. Sie bildet daher für eine Theorie, die nicht nur modern, sondern auch für andere Epochen verwendbar sein möchte, einen brauchbaren Anknüpfungspunkt.“<sup>60</sup> Geeignet sei diese Theorie insbesondere, um

die Mischungen, Übergänge zwischen den Tönen ernstzunehmen, den Reichtum der sich gesetzmäßig wiederholenden Variationen planmäßig zu studieren und für die Mannigfaltigkeit der historischen Bezeichnungen ein offenes Ohr zu behalten[.]<sup>61</sup>

Ansätze für eine derart moderne „Theorie der Töne“, die sich gerade auch für Tonmischungen und -übergänge interessiert, finden sich – das zeigen die gattungstheoretischen Überlegungen von Klopstock, Eschenburg, Engel und Adelung – nicht erst im Biedermeier, sondern bereits im mittleren und späten 18. Jahrhundert, und sie werden an der semantischen Schnittstelle von *Schreibart*, *Stil* und *Ton* formuliert. Fungiert die Schreibart weithin als Überbegriff für textuelle Ton- und Stilphänomene, lässt sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine Ausdifferenzierung beobachten, aus der ein Tonbegriff hervorgeht, der die postrhetorische Neuordnung gattungsspezifischer Schreibarten zu beschreiben erlaubt, und ein Stilbegriff, der die zunehmende Individualisierung von Schreibarten abbildet. An der Rückseite des modernen individualistischen Stils bildet sich der Ton in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aus zur Beschreibungskategorie für ein flexibel strukturiertes und für Hybridität sensibilisiertes Gattungsmodell. Die steile wissenschaftliche Karriere des Stilbegriffs, der sich bis weit ins 20. Jahrhundert als eine zentrale Kategorie literaturwissenschaftlicher Beschreibung und Textanalyse etablieren wird, ist dem Ton jedoch nicht beschieden gewesen. Dass sich weder der bei Klopstock,

<sup>57</sup> Friedrich Sengle: Vorschläge zur Reform der literarischen Formenlehre, 2., verb. Aufl., Stuttgart 1969, S. 35.

<sup>58</sup> Vgl. Lars Korten: Friedrich Sengles Töne-Rhetorik und der „Epochenstil Biedermeier“, in: Literaturgeschichte als Problemfall. Zum literarhistorischen Ort Annette von Droste-Hülshoffs und der „biedermeierlichen“ Autoren in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, hg. v. Rüdiger Nutt-Kofoth, Hannover 2017, S. 121–129.

<sup>59</sup> Sengle [Anm. 57], S. 37.

<sup>60</sup> Ebd.

<sup>61</sup> Ebd., S. 43.

Eschenburg, Engel und Adelung geprägte Begriff noch das mit ihm verbundene Gattungsverständnis – angesichts der Dominanz des triadischen Strukturmodells – durchsetzen konnten, zeigt Friedrich Sengles Einsatz für eine „Theorie der Töne“ als Grundlage einer Literaturgeschichte der hybriden Gattungen. Wenn auch der analytische Ertrag und das Anwendungsspektrum einer solchen Tönepoetik im einzelnen zu diskutieren wären, lohnt sich womöglich ihre gattungstheoretische Revision.