

Werte der Dichtung – Dichtung von Wert
Eine Rekonstruktion von Maßstäben zur Bewertung von ‚Literatur‘
in den Poetiken J. Chr. Gottscheds und J. J. Breitingers
(mit einem Ausblick auf C. Fr. Brämer)

Dissertation
zur Erlangung des philosophischen Doktorgrades
an der Philosophischen Fakultät
der Georg-August-Universität Göttingen

vorgelegt von
Annabel Falkenhagen (Kiel)
Göttingen 2008

Inhaltsverzeichnis

Einleitung: Fragestellung, theoretischer Ansatz und Forschungslage	1
I. Methodisch-theoretische Voraussetzungen der Untersuchung	16
1. Das literarische Werturteil	16
1.1 Wert	16
1.2 Urteil (<i>Die Begründung von Wertungen im Kontext von Wertordnungen – Werturteile als gerechtfertigte Wertungen</i>)	19
1.3 Zur Neutralität des Untersuchungsinstrumentariums	22
1.4 Unterschiedliche Formen der Manifestation von Werturteilen	29
1.5 Wertordnungen und Kontext	30
2. Die Trennung literaturspezifischer und nicht-literaturspezifischer Wertmaßstäbe	32
2.1 T- und Ä-Konvention	35
2.2 Brechung	39
II. Wertordnungen in der philosophischen Poetik der frühen Aufklärung I: Gottscheds integrative Dichtungskonzeption	42
1. Zu Programmatik und Grundlagen der Gottsched'schen <i>Dichtkunst</i>	42
1.1 Die Erneuerung der Poetik – das philosophische Wissenschaftsparadigma und seine Bedeutung	42
1.2 Zwischen Abgrenzung und Anschluss – die Rolle der poetologischen Tradition	46
1.3 Die Rekonstruktion des Geschmacksurteils unter den Vorzeichen der <i>Critischen Dichtkunst</i> (<i>Die Gefahren des Subjektivismus und des Singularismus – Versuch einer in Gottscheds Sinne akzeptablen Rekonstruktion des Geschmacksurteils – Die Rolle der unterschiedlichen Gemütskräfte – Schönheit als Meta-Maßstab</i>)	53
1.4 Das Prinzip der Naturnachahmung – Wesensbestimmung als Wertsetzung und -gewichtung (<i>Wesen der Dichtung und (Vor-)Geschichte des Feldes – Die Dichtung im Feld der Künste – Moralische Funktion als Aspekt der Naturnachahmung und konstitutives Prinzip der Fiktionalität – Literaturspezifisch oder nur dichtungsbezogen? Der Wertmaßstab des docere und seine Realisationsmöglichkeiten</i>)	85
2. Zwischen Tradition und Innovation: Funktion und Stellenwert des Wunderbaren innerhalb der Gottsched'schen Poetik	128
2.1 <i>Docere</i> und <i>delectare</i> als Letztwerte der Poesie: Verhältnis und relative Gewichtung	128
2.2 Rekonstruktion der Position des Wunderbaren innerhalb der Wertordnung	131
2.3 Das Erbe der Tradition: das Wunderbare in der europäischen Poetik vor Gottsched (<i>Das Wunderbare als zentrale Kategorie der italienischen Renaissancepoetik – Die Fortsetzung der Debatte im Zeichen der doctrine classique – Diskontinuität: die Einschränkung der Debatte auf den wunderbaren Stil in der deutschen Barockpoetik – Die deutsche Frühaufklärung: das Wunderbare als durch die Tradition gestellte Aufgabe und als Problem der Poetik</i>)	135
2.4 Unter neuen Vorzeichen – das Wunderbare zwischen Literatur und Leben I: Wunderbares im fiktionalen Raum (<i>Der Musenanruf als „Fabelsystema“ – Allegorische Freiräume – Philosophische Hintergründe I</i>)	153
2.5 Unter neuen Vorzeichen – das Wunderbare zwischen Literatur und Leben II: Fabel und Hexerei (<i>Die Empirie als Grenze des Wunderbaren – Philosophische Hintergründe II – Philosophischer Eklektizismus? – Exkurs: Über- und Außernatürliches: das Wunderbare im nicht-fiktionalen Raum – Implikationen der außerliterarischen Geschichte des Wunderbaren für Gottscheds Poetik – Widerspruch mit System</i>)	166
2.6 Das „wahrhaftig Wunderbare[...]“ (<i>Das ‚menschliche‘ Wunderbare – Wegweisende Wertung? Gottscheds Konzeption des Wunderbaren und der Roman</i>)	200
2.7 Fazit: Bedingte Autonomie	216

3. Das poetische Werk als sprachliches Gebilde	223
3.1 Licht und Schatten – der poetische Ausdruck im Spannungsfeld unterschiedlicher Wertmaßstäbe (<i>Bereichsspezifische Ausformungen des Wunderbaren und Wahrscheinlichen: Deutlichkeit und edler Ausdruck – Auf der Ebene der Zeichen – Sprachreinheit als nationales Anliegen – Zeichen und Bedeutung: Ausdruck, Eindruck, Nachdruck – „Eine edle Art zu denken“</i>)	225
3.2 Die Macht der Töne	242
3.3 Fazit: Das poetische Werk als Text	244
III. Wertordnungen in der philosophischen Poetik der frühen Aufklärung II: <i>ut pictura poesis</i> – das Vergnügen am Schein in der Wertordnung Breitingers	253
1. Das „empfindliche Ergetzen“	253
1.1 Vom reflektierten zum affektiven Vergnügen – Bodmers Ansätze zur theoretischen Begründung der Wertordnung	255
1.2 Das ‚Sinnenwesen‘ Mensch (<i>Formen poetischen Vergnügens – Sinnesempfindung und Gemütsbewegung – Theorie und Praxis: weitgehende methodische Übereinstimmung und partielle inhaltliche Differenzen</i>)	271
1.3 „Poetische Gemälde“ – die Malerei als Paradigma (<i>Mit dem „Gemüths-Auge“ sehen: Bedingungen poetischer Rezeption – Ansätze zu einer zeichentheoretischen Differenzierung? – Naturnachahmung als Darstellung und Vorstellung des Sichtbaren</i>)	291
2. Die „Logick der Phantasie“	310
2.1 Formen und Funktionen des Wunderbaren im Rahmen der „poetischen Malerey“ (<i>Die doppelte Funktion des Wunderbaren als Eigenwert und Katalysator – Zum Sujet: die Relativität der wunderbaren Materie und Breitingers Antwort – Zur ‚Linienführung‘: die wunderbare „Weise der Nachahmung“ als Kunst der Perspektive und des Scheins</i>)	310
2.2 Wahr-scheinlich: die Oberflächlichkeit der Einbildungskraft (<i>Ansätze zu einer „Logick der Phantasie“ – Exkurs: religiöse Wertvorstellungen als Hintergrund der Breitinger’schen Dichtungskonzeption?</i>)	320
3. Die sinnliche Lehrart – Formen und Bedeutung	341
3.1 Die gattungsspezifische Differenzierung der Doppelspitze	341
3.2 Rivalisierende Konzepte des <i>docere</i>	346
4. Konsequenzen: „reichlich versehene Bilder-Säale“ – zum Bild der Dichtung im Lichte des <i>ut pictura poesis</i> -Modells	348
5. Die „Mischung der poetischen Farben“	356
5.1 Wertmaßstäbe, welche die Bedeutungsseite des Ausdrucks betreffen (<i>Die mentalen Bilder „vollkommen ausdrücken“: Deutlichkeit als Detailgenauigkeit – Nachdruck: Details im Bild hervortreten lassen – „Abwechslung“ und „Zierde“: bunte Bilder – Der „mahlerische Ausdruck“: Inbegriff poetischen Schreibens</i>)	358
5.2 „[L]ähre Thöne“: Wertmaßstäbe, die den „körperlichen Theil“ der Worte betreffen	383
5.3 Der malerische Ausdruck zwischen Aufwertung und Überfremdung	387
IV. Schluss	390
1. Sehen und Verstehen – komplementäre Funktionen der Wertordnungen Gottscheds und Breitingers	390
2. Wertmaßstäbe ohne Literatur: Carl Friedrich Brämer – abschließender Blick auf einen Außenseiter der deutschen philosophischen Poetik	400
Literaturverzeichnis	417

Danksagung

Zuerst und vor allem gilt mein Dank meinem Doktorvater Professor Wilfried Barner, der diese Arbeit angeregt, ihre Entstehung mit der ihm eigenen Freundlichkeit, Sorgfalt und Geduld begleitet und sich Zeit genommen hat, auch die letzte Version zu lesen.

Professor Konrad Cramer, dem Zweitkorrektor der Dissertation, danke ich dafür, sich einer literaturwissenschaftlichen Untersuchung von philosophischer Seite her mit großem Interesse angenommen und die Verfasserin in vielfältiger Hinsicht gefördert zu haben. An dieser Stelle danke ich auch Professor Wolfgang Carl, der mir Gelegenheit gegeben hat, meine Gedanken in seinem philosophischen Kolloquium vorzustellen und der meine Beschäftigung mit der Philosophie insgesamt wesentlich beeinflusst hat.

Ich danke der Graduiertenförderung des Landes Niedersachsen für das mir gewährte Stipendium, ohne welches diese Arbeit nicht möglich gewesen wäre, sowie dem DAAD für ein halbjähriges Auslandsstipendium, mit Hilfe dessen ich als *visiting scholar* die Rutgers University besuchen konnte. Für die wissenschaftliche Betreuung und die überaus freundliche Aufnahme dort bedanke ich mich bei Professor Peter Kivy und dem gesamten Department of Germanic Languages and Literatures, insbesondere Professor William C. Donahue und Professor Nicolas Rennie.

Schließlich danke ich dem Deutschen Seminar Göttingen für Unterstützung in vielfältiger Form während der Zeit meiner Dissertation, insbesondere aber Frau Professor Ruth Florack für ihre Ermunterung in der letzten Phase, die den Abschluss der Arbeit wesentlich befördert hat.

Last but not least danke ich meinen Freunden, die mir mit Rat und Tat zur Seite standen, sowie meinen Eltern für ihre Unterstützung und Geduld.

Hamburg, im Mai 2015

Einleitung: Fragestellung, theoretischer Ansatz und Forschungslage

Die vorliegende Untersuchung¹ rekonstruiert zwei für die Produktion wie die Beurteilung literarischer Werke zuständige Wertordnungen der frühen Aufklärung² – die Johann Christoph Gottscheds einer- und die Johann Jacob Breitingers andererseits – mit dem Ziel, die grundsätzlichen Differenzen zwischen den beiden wichtigsten rivalisierenden Poetiken der Zeit zu erklären sowie ihre jeweilige Position innerhalb der historischen Entwicklung hin zu einem heute noch gültigen Verständnis von Literatur zu bestimmen.

Dass die Dichtungstheorien der Aufklärung innerhalb dieser Entwicklung einen entscheidenden Punkt markieren, ist weithin anerkannt, gilt doch das 18. Jahrhundert als Entstehungszeit des „Sozialsystem[s] Literatur“³ im deutschsprachigen Raum. Hier bilden sich zunehmend jene Werke als eigenständige Gruppe heraus, welche später mit dem „Objektbegriff“⁴ der (schönen) Literatur bezeichnet werden, also unter den „neuzeitlichen Literaturbegriff“⁵ in seinem ‚engen‘ Sinne fallen, nicht in der Bedeutung „Gesamtheit des Geschriebenen bzw. Gedruckten überhaupt“⁶, sondern

¹ Bei der vorliegenden Arbeit handelt es sich um eine leicht gekürzte und überarbeitete Version des im Mai 2008 an der Philosophischen Fakultät der Georg-August-Universität Göttingen eingereichten Textes der Dissertation. Die Arbeit befindet sich auf dem Forschungsstand des Abgabedatums.

² Die Verwendung dieser „weichere[n] Variante“ des „definitorisch noch nicht hinreichend eingeführten Ausdruck[s] ‚Frühaufklärung‘“ (Verweyen 1995, XII) soll deutlich machen, dass hier keine starken Thesen die Gliederung der Aufklärung insgesamt betreffend beabsichtigt sind (s. zu unterschiedlichen Entwürfen einer entsprechenden Epochengliederung ebd., XI-XIII).

³ S. J. Schmidt 1989, 15; s. auch *passim*. (Dass diese Entwicklung sich nicht unabhängig von der der anderen Künste bzw. der Kunst allgemein vollzieht, ist selbstverständlich. Kristeller bezeichnet das 18. Jahrhundert auch als „that classical century of modern aesthetics“: Hier seien nicht nur der Begriff der Ästhetik und derjenige der Kunst in seinem heutigen Verstande geprägt worden, hier sei nach Meinung verschiedener Historiker auch die Philosophie der Kunst im eigentlichen Sinne entstanden; zentrale Konzepte der Ästhetik hätten erst hier ihre moderne Bedeutung erhalten (s. Kristeller 1965, 163f.). Kristeller selbst erklärt in seinem Beitrag, „that [the] system of the five major arts“ – „painting, sculpture, architecture, music and poetry“ –, „which underlies all modern aesthetics and is so familiar to us all, is of comparatively recent origin and did not assume definite shape before the eighteenth century, although it has many ingredients which go back to classical, medieval and Renaissance thought.“ (Ebd., 165.)) – Da es sich hier um einen längeren, in verschiedenen Ländern unterschiedlich verlaufenden Prozess handelt, sind allerdings je nach Interessenschwerpunkt divergierende Auffassungen möglich. So arbeitet Kayser erste Anfänge bzw. Andeutungen der Entwicklung eines Fiktionalitätsbewusstseins im 16. Jahrhundert heraus (vgl. Kayser 1959, 9-13); S. J. Schmidt selbst situiert die gesellschaftliche Ausdifferenzierung eines „eigenständige[n] Bereich[es] ‚Literatur‘“ an anderer Stelle (S. J. Schmidt 1980, 81) gegen Ende des 16. Jahrhunderts; in eine ähnliche Richtung deutet Fuhrmanns Hinweis auf das zunehmende Ansehen von Kunst und Literatur und die „bisher unbekannte Selbstgewissheit“ ihrer Vertreter in Humanismus und Renaissance (hier mit Schwerpunkt auf Italien) (s. Fuhrmann 1973, 188). Bourdieu wiederum erklärt, die „Emanzipation der künstlerischen Intention“ beginne „[z]weifellos [...] mit dem 19. Jahrhundert und der Romantik“ (Bourdieu 1997b, 80f.); an anderer Stelle lokalisiert er die „Konstituierungsphase“ des „intellektuellen Feldes“ (Bourdieu 1999, 187) in Frankreich erst im Zeitraum zwischen 1850 und 1880. Er weist jedoch selbst darauf hin, dass, wiewohl „der langsame Prozeß, der die *Emergenz* der unterschiedlichen Felder kultureller Produktion [...] möglich machte, erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts vollendet“ sei, man „die ersten Anfänge“ dieses Autonomisierungsprozesses „so weit vorverlegen“ könne, „wie man nur [wolle]“ (ebd., 407 (Fn. 62)). Vgl. zum Autonomisierungsprozess auch Jurt 1995, besonders 111-113, 130 (besonders Fn. 1).

⁴ Weimar 2003b, 205.

⁵ Weimar 2000, 445.

⁶ Ebd., 443.

verstanden als Menge derjenigen Texte, die in der Folge den Gegenstand der Literaturwissenschaft ausmachen.

Im Folgenden geht es nicht um die Geschichte des Ausdrucks selbst – sowohl Gottsched als auch Breitinger sprechen im hier relevanten Kontext von *Poesie*⁷ oder *poetischen* Werken, von der *Dichtkunst*, einem *Gedicht* oder den Schriften der *Dichter*⁸ –, sondern um die Konstituierung des erst

⁷ Teilweise versehen mit entsprechenden, die Gattung kennzeichnenden Zusätzen (wie etwa im Falle der „theatralische[n] Poesie“ (GD, 146)).

⁸ Anders als der Begriff der Dichtkunst oder der des Dichters wird der Begriff der Dichtung zu dieser Zeit – wiewohl bereits im sechzehnten Jahrhundert nachweisbar und 1774 in Adelungs Vollständigem Wörterbuch aufgeführt (s. Rosenberg 1989, 55 unter Verweis auf Käte Hamburger) – noch sehr sparsam verwendet. So gebraucht etwa Breitinger ihn nur ganz gelegentlich (Weimar verweist auf seine Verwendung „als Nomen actionis mit der Bedeutung ‚Erdichtung‘“ (Weimar 2003, 97); vgl. auch BRED I, 8, wo der Begriff allerdings in einer Aufzählung neben dem der „Fabel“ steht, also möglicherweise eher im Sinne von „Gedicht“ im heutigen Sinne verstanden werden sollte). Eine Verwendung „als Bezeichnung für die Gesamtheit der literarischen Produkte“ konstatiert Weimar in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, etwa bei Schiller (Weimar 2003, 97). Insofern ist die Verwendung dieser Bezeichnung als eines zentralen Begriffes dieser Arbeit – und entsprechend auch in deren Titel – nicht selbstverständlich. Da andererseits das Konzept der Literatur eben den Endpunkt einer Entwicklung bildet, die noch nicht abgeschlossen und selbst Gegenstand der Untersuchung ist (vgl. dazu auch Punkt I. 2 dieser Arbeit), steht auch der Begriff ‚Literatur‘ nicht als grundlegender Begriff für die in den Poetiken beurteilten Werke zur Verfügung. Der in den Bezeichnungen ‚Dichter‘ und ‚Dichtkunst‘ ja ebenfalls bereits anklingende bzw. enthaltene Begriff ‚Dichtung‘ nun verweist einerseits auf das für die Poetik der Frühaufklärung zentrale Moment der Erfindung. Er scheint zudem besonders geeignet, der sich noch in der Entwicklung befindlichen Auffassung ihres Gegenstandsbereiches zwischen Poesie und Literatur im modernen Sinne in den hier untersuchten ‚Dichtkünsten‘ Rechnung zu tragen. (Tatsächlich erhält etwa im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* das Stichwort „Dichtung“ keinen eigenen Artikel, es wird vielmehr verwiesen auf jene zu „Poesie“ und „Literatur“). Die Mehrdeutigkeit des Begriffs, die gewöhnlich „nicht als Empfehlung für eine literaturwissenschaftliche Verwendung von *Dichtung* gelten [kann]“, ist hier bis zu einem gewissen Grade eher als Pluspunkt aufzufassen, ähnlich wie die Tatsache, dass es „ein spezifisch deutsches, in vielen Fällen praktisch unübersetzbares Wort ist.“ (Ebd., 96.)

Innerhalb der Literaturwissenschaft ist es zeitweise allerdings – wie etwa bei Wolfgang Kayser – zu einer Gegenüberstellung von Dichtung und Literatur gekommen: „[D]ie literarische Atmosphäre [...] ist gekennzeichnet durch ein allgemeines Interesse für die Literatur und eine allgemeine Stumpfheit gegenüber der Dichtung.“ (Kayser 1961, 8.) Dabei erweist sich der Begriff der Dichtung selbst als Wertausdruck, der eine als künstlerisch besonders positiv eingeschätzte Form der Literatur auszeichnet: „Wir grenzen die Dichtung nicht etwa dadurch von der Literatur ab, daß wir ihr jene“ – zuvor für die Literatur konstatierten – „Funktionen“ (Unterhaltung, Erbauung, „Behandlung der Zeitproblematik“ (ebd., 8f.)) „absprechen. [...] Aber ihr Wesen ist die durchgängige Formung zur Gestalt und damit ein Zuwachs an Bedeutung und Seinsqualität, die nicht nur die unmittelbar unterhaltende oder gemütvollende oder einsichtweckende Wirkung auf den Leser überflügelt, sondern ihn, den Aufnehmenden, in den Bannkreis des Werkes verwandelt und es selbst über die Zeiten trägt.“ (Ebd., 9.) Eine implizite Wertung in diesem Sinne, die mit den Zielen der Arbeit unvereinbar wäre, ist hier nicht intendiert.

Gleichzeitig wird im Folgenden parallel zu ‚Dichtung‘ allerdings auch der stärker mit dem „Vorliegen von Versen“ (Weimar 2003, 98) assoziierte Ausdruck ‚Poesie‘ in seiner zeitgenössischen Bedeutung Verwendung finden. Für diesen konstatiert Weimar im Laufe des 18. Jahrhunderts im Zuge einer „Neuordnung des semantischen Feldes“ eine Bedeutungsentwicklung: „Um 1800 bedeutet *Poesie* allgemein sowohl die Produktion von literarischen Texten als auch die Gesamtheit von deren Produkten (dies allerdings mit einer Tendenz zur Einschränkung auf Verstexte), zusätzlich auch eine Objektqualität.“ (Ebd., 97.) Obgleich selbstverständlich ein großer Teil der in den Poetiken verhandelten Texte in Versen abgefasst ist, gilt die erwähnte Einschränkung doch für die hier behandelten Dichtkünste Gottscheds und Breitingers insgesamt (obgleich es zu gewissen ‚Begriffsfluktuationen‘ kommen kann) nicht: So betont Gottsched, dass für ihn die metrische Gestaltung keine notwendige Bedingung für die Zugehörigkeit eines Textes zur Poesie bzw. Dichtkunst oder auch für die Bezeichnung eines entsprechenden Werkes als poetisches Werk oder Gedicht ist (s. dazu besonders GD 1730, Bl. **2^r, GD, 149). Rosenberg konstatiert die Verwendung der „Bezeichnung *poésie*“ „für das semantische Feld des modernen Literaturbegriffs (Literatur = Kunstdichtung)“ um 1800 für Frankreich (Rosenberg 1990, 39f.). Auch in Deutschland, so Rosenberg, „war für die Durchsetzung des modernen Literaturbegriffs [...] die [...] Entwicklung

später durch diesen Begriff bezeichneten Gegenstandsbereiches *als* eigenständigen Bereiches. Das Interesse der Forschung an den Poetiken Gottscheds, Breitingers und seines Mitstreiters Bodmer erklärt sich entsprechend nicht zuletzt aus der bereits früh geäußerten Ansicht, im Streit beider Parteien den „Zeugungsact der ganzen neueren deutschen Litteratur“⁹ in diesem letzteren Sinne vor sich zu haben.

Tatsächlich spricht sowohl aus Gottscheds *Versuch einer Critischen Dichtkunst* als auch aus der *Critischen Dichtkunst* Breitingers das Bewusstsein, nicht einfach Maßstäbe zur Beurteilung eines bereits bestehenden Gegenstandsbereiches aufzustellen, sondern vermittels der vorgenommenen Wertsetzungen den eigenen Gegenstand selbst mit zu konstituieren. Grundsätzlich gilt: normative Literaturbegriffe

„beinhalten [...] nicht nur Bestimmungen zum Wesen, sondern auch zum Wert von Literatur [...]. Indem literaturtheoretische Konzepte Literatur *als etwas* definieren, legen sie auch fest, *als was* Literatur zu bewerten ist, das heißt welche Aspekte von Literatur nach welchen Maßstäben zum Gegenstand von Wertungen werden, und welche Merkmale gegeben sein müssen, damit die jeweilige Wertung positiv ausfällt.“¹⁰

Umgekehrt impliziert entsprechend auch jede Bewertung, die sich als Wertung von Literatur *als* Literatur (wenn auch nicht unbedingt bereits unter diesem Namen) versteht, stets ein bestimmtes Verständnis davon, *was* Literatur eigentlich ist bzw. ausmacht. Mit dem Beginn der Aufklärung beginnen die Literaturtheoretiker der Zeit nun, diesen Zusammenhang explizit zu reflektieren. Gleichzeitig (und damit zusammenhängend) tritt auch die Notwendigkeit, sich zur Bewertung von Literatur überhaupt literaturspezifischer Maßstäbe zu bedienen, stärker ins Bewusstsein – auch wenn Ansätze zu einer

des Poesiebegriffs entscheidend“ (ebd., 44), wobei er wesentliche Entwicklungen hier erst in der deutschen Romantik verortet (vgl. ebd., 44f.).

⁹ Danzel 1848, 185; vor Danzel äußern sich ähnlich bereits Bouterwek 1819, 21 (allerdings ohne den Terminus ‚Literatur‘ zu gebrauchen), (indirekt) auch Koberstein, der „durch die Erschütterung“, welche der Kampf zwischen Gottsched und den Schweizern „unter den deutschen Schriftstellern verursacht hatte, ein[en] neue[n] Geist in der Litteratur erwacht“ sieht (Koberstein 1837, 432), Manso 1806, besonders 5-7 (allerdings mit deutlichem Schwerpunkt auf den Leistungen Bodmers und Breitingers, während Gottsched nur hinsichtlich seiner Verdienste um die Entwicklung der Sprache eingeschränkt positiv bewertet wird (vgl. ebd., 67ff., 83, 106)) und Gervinus (der den X. Abschnitt seiner *Geschichte der Deutschen Dichtung* (Wiedergeburt der Dichtung unter den Einflüssen der religiösen und weltlichen Moral und der Kritik) nach einem kurzen Überblick mit einem Kapitel zu Gottsched und den Schweizern beginnt (s. Gervinus 1873, 14-80)). – Auch die neuere Forschung gehe zum Großteil davon aus, dass der „Konflikt zwischen den beiden Parteien den Scheitel- und Wendepunkt einer Entwicklung bilde, die von rhetorischen, meistens negativ beurteilten Konzepten zu neuen, oft in besserem Licht erscheinenden poetologischen Auffassungen fortschreite.“ (Stüssel 1993, 31.) (Stüssel selbst lehnt die „Prämisse“ bzw. „Supposition“, die ihr zufolge eine derartige Sichtweise bedingt, dass nämlich „die Geschichte prinzipiell einsinnig, kontinuierlich und mit Notwendigkeit fort[schreitet]“, ab (ebd.), vermag allerdings nicht wirklich plausibel zu machen, dass die Untersuchung eines entsprechenden Prozesses notwendig unter dieser „Prämisse historischer Kontinuität und Notwendigkeit“, die „außerdem [impliziert], daß alles so kommen sollte und mußte, wie es gekommen ist“ (ebd., 32), stehen muss.) Verweyen zufolge verdankt sich die „der frühen Aufklärung“ etwa seit dem Ende der achtziger Jahre vermehrt bzw. erneut entgegengebrachte Aufmerksamkeit allgemein u. a. dem „Interesse an Protoformen künftiger, innovativer, in die Neuzeit und Moderneweisender Prozesse.“ (Verweyen 1995, XIII.)

¹⁰ Worthmann 2004, 32.

entsprechenden Trennung unterschiedlicher „Normsysteme“¹¹ sich natürlich, wie Wesche mit Hinblick auf das Barock anmerkt, bereits früher feststellen lassen.

Als wesentlich für das erwähnte ‚enge‘ Konzept von Literatur kann (allen Problemen zum Trotz, vor welche eine eindeutige Definition dieses Begriffs die Wissenschaft heute noch stellt)¹² die Auffassung gelten, dass es sich bei Literatur um einen ganz besonderen Gegenstandsbereich handelt, dessen Elemente sich von anderen sprachlich verfassten Objekten in wichtigen Punkten unterscheiden. Dies bedeutet insbesondere, dass literarische Werke nicht bzw. nicht im selben Sinne wie nicht zum Bereich des Literarischen gehörige Texte auf Wahrheit und Nutzen angelegt sind, eine Ansicht, die sich S. J. Schmidt zufolge in bestimmten, den literarischen Diskurs wesentlich prägenden Konventionen niederschlägt. Für die literarische Wertung bedeutet dies, dass Literatur *als* Literatur tendenziell nicht den üblicherweise an andere Texte angelegten Normen unterworfen werden sollte, sondern nach besonderen, ihr eigentümlichen Kriterien zu beurteilen ist. ‚Fremde‘ Wertmaßstäbe (die Ansprüche anderer Disziplinen wie etwa der Theologie, der Moralphilosophie oder der Historie) werden, wo das entsprechende Konzept zur Anwendung kommt, als für den Wert des literarischen Werkes irrelevant abgelehnt oder so in die Wertordnung integriert, dass man sie der Materie gleichsam anverwandelt, d. h. ihnen eine neue, auf die Bedingungen der Dichtung zugeschnittene Form verleiht.¹³ Besondere Aufmerksamkeit wird daher der Frage gelten, inwiefern die von Gottsched und Breitinger propagierten Wertmaßstäbe insgesamt im Sinne dieser Entwicklung als wegweisend (nicht im wertenden, sondern allein im historischen Sinne) gelten können, also Schritte hin zu einer derartigen Emanzipation der Literatur, zur Entstehung eines besonderen literarischen Bereichs und einer eben diesem Bereich eigenen, relativ autonomen Wertordnung erkennen lassen. Dabei entnimmt

¹¹ Wesche 2004, 173.

¹² Vgl. dazu z. B. Weimar 2000, 446f.

¹³ Solange also die „Übergänge“ „zwischen Poesie und den ‚nichtliterarischen Zweckformen‘“, „zwise[n] schöner und Gebrauchsliteratur“ „fließend“ bleiben (Hoffmeister 1987, 156 – hier mit Bezug auf die Literatur des Barock, von der er gleichwohl konstatiert, das „17. Jahrhundert“ habe „die Grundlagen der modernen Literatur im Anschluß an die antiken und roman. Vorbilder“ geschaffen), bleiben *tendenziell* auch die einzelnen Wertbereiche verbunden.

die Untersuchung ihre Kriterien den Thesen S. J. Schmidts (das Sozialsystem Literatur betreffend)¹⁴ sowie Pierre Bourdieus Theorie des „literarischen Feldes“¹⁵.

In diesem Zusammenhang empfiehlt sich die Poetik der Frühaufklärung als Gegenstand der Wertanalyse nicht zuletzt eben aufgrund ihrer Bedeutung für die Entwicklung der theoretischen Reflexion literarischer Wertung.¹⁶ Hier fällt das explizite Streben nach einem Wertewandel (weg von dominanten Wertsetzungen der Barockpoetik) zusammen mit einem neuen Methodenbewusstsein, was die theoretische Fundierung und Rechtfertigung von Werturteilen angeht, und einem gesteigerten Verständnis für die normative Natur poetologischer¹⁷ Aussagen überhaupt. Eine zentrale Rolle spielt dabei die Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Philosophie, insbesondere der Philosophie Leibniz' und – der Popularphilosophie näher stehend und damit auch dem Dichtungstheoretiker leichter zugänglich – der Philosophie Christian Wolffs. Letzterer entwickelt in seinem umfänglichen Werk zwar keine eigene Ästhetik, seine grundsätzlichen Überlegungen insbesondere zu metaphysischen und epistemologischen Fragen sowie zu methodischen Standards wissenschaftlicher Erkenntnis bieten der Dichtungstheorie jedoch vielfältige Ansatzpunkte.

Stellen Wolffs Forderungen die Poetik einerseits vor neue methodische Herausforderungen, so erfolgt die Hinwendung zur Philosophie andererseits offenbar nicht zuletzt deshalb, weil sich die Verfasser hier Antworten auf zunehmend drängendere Fragen erhoffen, welche die Poetik unmittelbar betreffen.

¹⁴ Wenn Worthmann dem – mit eindeutig deskriptivem Anspruch angetretenen – S. J. Schmidt'schen Literaturkonzept eine verdeckte Normativität vorwirft (s. Worthmann 2004, 33ff.), die auch die auf dieses Konzept zurückgreifenden werththeoretischen Arbeiten ‚kontaminieren‘ soll (vgl. – hier mit Bezug auf die Arbeit von Heydebrands und Winkos – ebd., S. 38ff.), und auf dieser Grundlage in entsprechenden Zusammenhängen für einen ‚pragmatischen Literaturbegriff‘ (ebd., 50) plädieren zu müssen meint, so treffen diese Bedenken die vorliegende Arbeit m. A. nach nicht. Dass Schmidts Annahmen zumindest im europäischen Raum auch heute noch eine Art Minimalkonsens bezüglich dessen markieren, was als ‚literarisch‘ aufzufassen ist, scheint mir unwidersprochen. Wenn diese Prämissen, wie es in der vorliegenden Arbeit geschieht, genutzt werden, um die Entfernung von bzw. Nähe zu einer entsprechenden Auffassung zu kennzeichnen, so erscheint dies nur folgerichtig. Eine derartige Vorgehensweise missachtet weder, dass es sich auch bei der von Schmidt skizzierten Auffassung des Literarischen nur um ein historisches Konzept handelt, dass nicht alternativlos oder unveränderlich ist, noch schließt sie bestimmte Wertungen, welche die entsprechenden Kriterien nicht erfüllen, aus dem Untersuchungsgebiet aus – letztere werden lediglich nicht als eigentlich ‚literarische‘ klassifiziert.

¹⁵ Bourdieu 1999; s. auch Bourdieu 1997.

¹⁶ So setzt etwa Wellbery die Entstehung des (modernen) Systems der Künste explizit in Beziehung zum theoretischen Selbstbezug mit Schwerpunkt auf dem Wertdiskurs. Die (im weiten Sinne) moderne Gesellschaft und ihre Diskurse – hier referiert Wellbery Aussagen Luhmanns – seien ‚characterized by the unavoidability of second-order observation‘ (Wellbery 2007, 192; zum Konzept der *second order observation* by Luhmann s. z. B. Luhmann 1998, Kapitel 2 (Die Beobachtung erster und die Beobachtung zweiter Ordnung)). ‚Within this context, various social systems emerge that reproduce themselves and transform themselves through communications that convey second-order observations. One such system is the collective singular of ‚art‘, which, as Kristeller demonstrated, achieves its modern configuration in the eighteenth century as well.‘ (Wellbery 2007, 192.)

¹⁷ Auf die irreführende Bildung des Terminus ‚Poetologie‘ und entsprechend des Adjektivs ‚poetologisch‘ macht Barner aufmerksam: ‚[I]m Gegensatz zu einer denkbaren, richtig gebildeten ‚Poeseologie‘ als Lehre von der Dichtung‘ (Barner 2000, 35) meine ‚‚Poetologie‘ [...] die Lehre vom ‚poeta‘ (oder ‚poietes‘), vom Dichter‘ (ebd., 34f.; vgl. auch Barner 2005, 389f., 398f.). Wesche verweist allerdings darauf, dass sich ‚sprachsystematisch‘ auch für die Bildung ‚poetologisch‘ (etwa ‚analog zu ‚methodologisch‘) argumentieren ließe (Wesche 2004, 162 (Fn. 12)). Da der Begriff ‚poetologisch‘ in der Forschungsliteratur weitestgehend akzeptiert ist, wird er – anders als der Terminus ‚Poetologie‘ – auch im Rahmen dieser Arbeit weiterhin Verwendung finden.

Eine philosophische – im Sinne einer nach zeitgenössischen philosophischen Maßstäben begründeten – Poetik ist „überflüssig, solange die Künste tradierten Handwerks-Regeln“ folgen: „Die Poetik, als Schwester der Beredsamkeit auf ‚persuasio‘ verpflichtet, kam [...] recht gut ohne Philosophie aus.“¹⁸

Kann Gottsched bei Erscheinen der ersten Ausgabe seines *Versuchs einer Critischen Dichtkunst* auch bereits auf eine über hundertjährige deutsche Poetiktradition und fast ebenso viele im deutschsprachigen Raum veröffentlichte Dichtungslehren zurückblicken,¹⁹ so fehlt doch der Barockpoetik weitgehend das kritisch-argumentative Potential, das etwa die italienische Renaissancepoetik bereits aufweist. Letztere zeichnet sich denn auch, ganz ähnlich wie zwei Jahrhunderte später die deutschsprachige Dichtungstheorie der frühen Aufklärung, nicht allein durch die Integration philosophischer Einflüsse aus, sondern auch durch zahlreiche theoretische Kontroversen sowie weit verzweigte Streitigkeiten über den Wert literarischer Werk. Beide Elemente fehlen weitestgehend in den deutschen Poetiken des Barock, welche, bedingt durch die besondere ‚nationalliterarische‘ Sachlage, zunächst andere Prioritäten²⁰ setzen müssen als die entsprechenden Werke der europäischen Nachbarn.

Die Rezeption international erfolgreicher Werke der italienischen, französischen und englischen Dichtung bei einer gleichzeitig zunehmenden Unzufriedenheit mit der Entwicklung der Dichtung im eigenen Sprachraum sowie der Einfluss großer poetologischer und übergreifender ästhetischer Debatten (wie etwa der *Querelle des Anciens et des Modernes* und der Diskussion des Geschmacksbegriffs) forcieren den generellen Anspruch der Aufklärung, jede Wahrheit auf den Prüfstand zu stellen. „Die Frage nach Universalität oder Kontingenz des ‚Schönen‘, nach dem ‚guten‘ Geschmack unter einer Pluralität von ‚Geschmäckern‘, schuf einen Reflexions- und Legitimationsbedarf, der am ehesten mittels philosophischer ‚Ästhetik‘ befriedigt werden konnte.“²¹

In dieser Perspektive stellt sich der Streit zwischen Gottsched und seinen Kontrahenten dar als „Krisensymptom“: „Die Dichtkunst hat ihre Selbstverständlichkeit verloren, und damit ist sie theoriebedürftig geworden.“²² Die Antwort liegt in einer ‚kritischen‘, d. h. philosophisch fundierten Poetik, und die nachhaltige Wirkung der Gottsched’schen *Dichtkunst* zeigt, wie sehr ihre aus diesem Anspruch resultierende argumentative Struktur den Nerv der Zeit trifft. Die harsche Beurteilung seines Werkes durch die unmittelbar nachfolgende Generation (etwa Lessing oder Goethe),²³ der Gottsched vor allem durch seinen Anspruch Vorschub geleistet hat, gleichzeitig die Summe einer Jahrhunderte langen europäischen poetologischen Tradition zu präsentieren und diese Tradition den zukunftsweisenden Ein-

¹⁸ Eibl 1994, 5f.

¹⁹ Vgl. Birke 1966b, 560; unter Verweis auf Birke auch Jung 1997, 60. Allerdings will Wesche im Zusammenhang mit dem Plädoyer für eine deutlich striktere Verwendung des Poetikbegriffs in Abgrenzung zu ‚poetologischen Schriften‘ (Wesche 2004, 162; vgl. auch 286) diese Zahl deutlich „nach unten korrigiert“ sehen (ebd., 165).

²⁰ Etwa die sprachliche Entwicklung betreffend.

²¹ Eibl 1994, 6; vgl. auch 5.

²² Ebd., 6.

²³ Dahlstrom spricht von „Gottscheds traurige[m] Schicksal als Zielscheibe von Lessings Sarkasmus und Goethes unschmeichelhaften Erinnerungen“ (Dahlstrom 1986, 139).

flüssen seiner Zeit zu öffnen, darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass die von ihm entwickelte Systematik noch bis Ende des 19. Jahrhunderts die Poetik beeinflussen wird.²⁴

Gleichzeitig führt die zunehmend offene Auseinandersetzung mit alternativen Wertvorstellungen zu einer stärker literaturkritischen Ausrichtung der Poetik, in der zahlreiche Werturteile, die mit den klassischen *exempla* der Barockpoetiken nur noch bedingt Ähnlichkeit haben, die theoretisch entwickelten Wertmaßstäbe unmittelbar praktisch anwenden:

„[E]ine institutionalisierte Literaturkritik mit bestimmter Zielrichtung [beginnt] erst bei Gottsched und den Schweizern Bodmer und Breitinger, genauer gesagt mit der programmatischen Konzeption einer normativen Kritik und deren Implikationen für den idealen Kunstrichter, die erstmals in Gottscheds 1730 erschie-
nener ‚*Critischer Dichtkunst*‘ niedergelegt wird [...].“²⁵

Dies unterstreicht nicht nur einmal mehr die Bedeutung der entsprechenden Theorien für die heutige Auffassung von Literatur. Auch für die Rekonstruktion der jeweils vertretenen Wertordnungen sind diese Urteile von besonderer Bedeutung, lassen sich durch sie doch die theoretisch propagierten Wertmaßstäbe ergänzen, konkretisieren und gegebenenfalls auch korrigieren.

Dass der Ansatz der sprachanalytischen Wertphilosophie, auf dem die vorliegende Studie dabei aufbaut, bislang kaum zur Untersuchung historischer Aspekte literarischer Wertung verwendet wurde, mag damit zusammenhängen, dass es zunächst dringlicher schien, die entsprechenden theoretischen Grundlagen zu klären und zu etablieren.

Tatsächlich wurden innerhalb der Literaturwissenschaft (so in nahezu allen literaturtheoretischen Ansätzen) bei der Beschäftigung mit Werttheorien und Fragen literarischer Wertung allgemein lange Zeit deskriptive und normative Aspekte zunächst kaum getrennt, es wurde also nicht konsequent zwischen Ästhetik und Meta-Ästhetik unterschieden. Grundsätzliche Fragen wie die, um was für eine Art von Dingen es sich bei Werten handelt, wie Werturteile aufgebaut sind und funktionieren etc., werden behandelt im Zusammenhang mit Theorien darüber, *welche* Wertmaßstäbe für Literatur gelten sollen, was also die für den Wert literarischer Werke entscheidenden Kriterien sind. Erst gegen Ende der siebziger Jahre lässt sich eine „durch eine Reihe von Studien zur Geschichte der literarischen Wertung“ markierte „deskriptiv-historische Wende“ der „literaturwissenschaftlichen Wertungsforschung“²⁶ konstatieren, an die sich schließlich die „deskriptiv-sprachanalytische Wende“²⁷ an-

²⁴ Noch für Ernst Elsters *Prinzipien der Litteraturwissenschaft* (Bd. 1 1897) diagnostiziert Barner eine „Deszendenz [...] aus der Poetik der Aufklärung, insbesondere derjenigen Gottscheds.“ (Barner 1995, 92.)

²⁵ De Voss 1975, 5. Entsprechend heißt es bei Gebhardt: „Kritik umfaßt jetzt nicht mehr nur Textkritik, reine Philologie (Rhetorik, Grammatik, Metrik) wie beim Criticus alten Typs, sondern in Gottscheds Erweiterung auch Gedanken-Beurteilung, Ästhetik und Poetik, ‚*Beurtheilungs-Kunst*““ (Gebhardt 1989, 83). Auch der Literatur-Brockhaus konstatiert: „In Deutschland gab es L[iteraturkritik] auf breiterer Basis [...] erst in der Aufklärung. Hauptvertreter waren J. Ch. Gottsched [...] und der Berliner Literaturkreis um den Verleger F. Nicolai [...].“ (Hacht [u. a.] (Hrsg.) 1995, 183.) Zu „Modelle[n] literaturkritischen Schreibens“ des 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht in der Poetik, sondern in „Dialog, Apologie, Satire“ vgl. Heudecker 2005.

²⁶ Worthmann 2004, 23; dazu gehören etwa die theoretischen Arbeiten Mecklenburgs (Mecklenburg 1977) und Schraders (Schrader 1987); entsprechende historische Studien finden sich z. B. in Hohendahl (Hrsg.) 1985 und Barner (Hrsg.) 1990.

²⁷ Worthmann 2004, 23.

schließt, in deren Tradition²⁸ die vorliegende Arbeit steht. Wurde die – ursprünglich im angelsächsischen Raum beheimatete – deskriptiv orientierte sprachanalytische Wertphilosophie, zu deren Vertretern etwa Zdzisław Najder²⁹ zählt, in Deutschland zunächst im Wesentlichen auf dem Gebiet der Ethik rezipiert, ist dieser Ansatz insbesondere mit dem Werk von Heydebrands und Winkos,³⁰ welche Najders philosophischen Ansatz aufgreifen und darauf aufbauend ein Instrumentarium für die konkrete Analyse entwickeln, schließlich auch innerhalb der Literaturwissenschaft „für die Forschungspraxis einsetzbar gemacht“³¹ worden. Der primär theoretisch-systematischen Zielsetzung – Entwicklung eines „Modell[s] der Wertung von Literatur“ bzw. eines „Konzepts literarischer Wertung“³² – des Werkes von von Heydebrand und Winko wie auch der ähnlich gelagerten Arbeit Worthmanns entsprechend haben konkrete historische Untersuchungen selbst (wie die von von Heydebrand und Winko vorgelegte Skizze barocker Wertung³³ oder die von Worthmann gelieferte Untersuchung zur Christa Wolff-Debatte) in diesem Zusammenhang allerdings eher den Status von Beispielanalysen zur Veranschaulichung von „Fragen, Aspekte[n] und Phänomene[n] literarischer Wertung“ bzw. „Illustrationsmaterial“³⁴.

Seinen Wert beweisen kann das entwickelte Instrumentarium letztlich allerdings erst ‚in der Praxis‘, durch den erfolgreichen Einsatz innerhalb größer angelegter historischer Studien. Tatsächlich scheint der sprachanalytische werttheoretische Ansatz auch und gerade mit Bezug auf den hier ins Auge gefassten Untersuchungsgegenstand neben dem Vorzug, eine klare, leicht überprüfbare methodische Orientierung zu gewährleisten, über weitere offensichtliche Vorteile zu verfügen: Zunächst erfasst die Analyse der Wertmaßstäbe und Werturteile, zu der auch die methodisch integrierte Kontextualisierung der jeweiligen Wertordnung gehört, den zentralen Punkt poetologischer Entwicklungen. Die Einbettung bzw. Organisation einzelner Wertmaßstäbe in Wertordnungen garantiert darüber hinaus eine ausgewogene (und damit differenzierte) Betrachtungsweise der unterschiedlichen Elemente der jeweiligen literaturtheoretischen Position und trägt gleichzeitig der Interaktion der einzelnen Wertmaßstäbe Rechnung. Nimmt man die Hierarchisierung und unterschiedliche Gewichtung der vertretenen Maß-

²⁸ Zu nennen sind hier etwa die Arbeiten Kurzawas (Kurzawa 1982) und von Heydebrands und Winkos (von Heydebrand 1984, Winko 1991, von Heydebrand/Winko 1996).

²⁹ Najder 1975. Auch wenn Najder letztlich eine Verbesserung der Wertungspraxis innerhalb der wissenschaftlichen Diskussion anstrebt, seine Arbeit also auch normative Aspekte aufweist (vgl. dazu Worthmann 2004, 68f.), handelt es sich bei seinem werttheoretischen Modell doch um das Ergebnis sprachanalytischer Untersuchungen, also um ein deskriptives Instrumentarium. Nur aus diesem Grunde können etwa auch von Heydebrand und Winko (von Heydebrand/Winko 1996) und auch Worthmann selbst (mit Modifikationen) darauf zurückgreifen. Zu möglicherweise dennoch auftretenden Problemen im Zusammenhang mit der Neutralität des Untersuchungsinstrumentariums mehr im Folgenden.

³⁰ Deren „bahnbrechend[e]“ „Leistungen [...] für die deskriptive literarische Wertungsforschung“ (Worthmann 2004, 24) Worthmann hervorhebt.

³¹ Ebd., 24. – Worthmann selbst setzt die deskriptiv-sprachanalytische Tradition fort, verwendet jedoch im Vergleich zu von Heydebrand/Winko „andere Elemente“ der gemeinsamen theoretischen Grundlage, die sie um Überlegungen insbesondere der Handlungstheorie und Kognitionspsychologie ergänzt (s. ebd., 25).

³² Ebd., 5.

³³ S. von Heydebrand/Winko 1996, 134-162.

³⁴ Worthmann 2004, 6 (Fn. 13).

stäbe hinzu, so bietet der werttheoretische Ansatz insgesamt die Möglichkeit einer Zusammenführung, Systematisierung, Differenzierung und Reevaluierung der Ergebnisse vorangegangener Studien. Dies gilt zum einen für die Ergebnisse derjenigen Arbeiten, welche sich (z. T. im Rahmen größerer, entsprechend thematisch fokussierter Untersuchungen) bestimmten Einzelthemen und Aspekten der Poetiken Gottscheds oder Bodmers und Breitingers widmen, aber auch für die Ergebnisse der (insbesondere seit der Erschließung der Quellentexte in den sechziger Jahren³⁵ zahlreicher vorliegenden) breiter angelegten Darstellungen. Insgesamt kommt hier, wie schon Horch und Schulz in ihrem Forschungsüberblick bemerken, „eine Vielzahl von nur schwer zu systematisierenden Gesichtspunkten zur Geltung.“³⁶ Besonderes Interesse galt in der Sekundärliteratur bislang bestimmten, für die poetologische Diskussion der Zeit wesentlichen theoretischen Konzepten wie dem Geschmacksbegriff³⁷ oder der Naturauffassung,³⁸ der Behandlung einzelner Gattungen wie Fabel³⁹

³⁵ Durch den 1962 erschienenen Faksimiledruck der Gottsched'schen *Dichtkunst*, die Erschließung seines Briefwechsels durch Marianne Wehr (Wehr 1966) sowie die von Joachim Birke und Phillip M. Mitchell besorgte Ausgabe seiner *Ausgewählten Werke* (1968ff.) einer- und die Faksimiledrucke der Hauptschriften Bodmers und Breitingers (größtenteils versehen mit instruktiven Nachworten von Wolfgang Bender (vgl. Bender 1966c; Bender 1966; Bender 1966b) und Manfred Windfuhr (Windfuhr 1967)) in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre andererseits; hinzu kommt Benders 1973 erschienener „bio-bibliographische[r] Abriß über das Werk der beiden Schweizer“ (Horch/Schulz 1988, 93), der einen Überblick über das Gesamtwerk Bodmers und Breitingers bietet.

³⁶ Horch/Schulz 1988, 150. – Weitestgehend ausgeklammert werden – anders als der methodische Bezug der Arbeit auf S. J. Schmidt und Bourdieu, aber auch von Heydebrand/Winko nahe legen könnte – empirisch-soziologische bzw. sozialgeschichtliche Bezüge, wie sie z. B. Rieck (Rieck 1972), Freier (Freier 1973) und Borjans-Heuser (Borjans-Heuser 1981) in den Mittelpunkt stellen.

Zwar ließen sich über die Rekonstruktion des „Raum[es] der Stellungen“ (Bourdieu 1997, 73; vgl. hierzu besonders ebd., 72-81) sowie der Sozialisation der Akteure (vgl. dazu z. B. Bourdieu 1993, 67-71, Bourdieu 1997b, 153f.), die Analyse der „Handlungsrolle[...]“ des (wertenden) „Verarbeiter[s]“ (S. J. Schmidt 1980, 34; vgl. hier allgemein auch ebd., 274-315 und S. J. Schmidt 1982, 151-184, besonders 176-180 – hier geht es Schmidt allerdings primär um „Struktur“ und „Funktionen“ einer „künftigen *Institution Literaturkritik*“ (ebd., 162)) oder die ausführliche Berücksichtigung der Interdependenzen unterschiedlicher Gesellschaftssysteme (von S. J. Schmidt exemplarisch analysiert in S. J. Schmidt 1989) die Hintergründe der hier zu rekonstruierenden Wertordnungen weiter klären und – in einzelnen Fällen – sicherlich auch Motivation und Zusammenhänge der einzelnen Elemente noch transparenter machen. Abgesehen davon, dass eine solche Rekonstruktion empirische Untersuchungen erforderte, welche den Rahmen dieser Arbeit deutlich sprengen würden, handelt es sich bei diesen Einflüssen letztlich doch eher um Randbedingungen, unter denen die jeweiligen Theoriegebäude entstanden sind. Sofern ihnen ein zentraler Einfluss zukommt, ist zu hoffen, dass dieser sich aus den ausführlichen schriftlichen Dokumentationen der Theorien herauslesen lässt. Ähnliches gilt für die mit der poetologischen Auseinandersetzung zusammenhängenden Aktionen beider Parteien (ein Überblick über den Verlauf des Streits insgesamt findet sich bei Wilke 1986), die über die hier analysierten Texte hinausgehen; also etwa die von Gottsched inszenierte ‚Dichterkrönung‘, das „litterarische[...] Treiben[...] in der Schweiz zu Anfang des 18. Jahrhunderts“ (Vetter 1887, VII), zu dessen Bild etwa die von Vetter veröffentlichte *Chronick der Gesellschaft der Mahler* beiträgt, oder die Versuche Bodmers, seine Wertvorstellungen durch die direkte Einflussnahme auf hoffnungsvolle junge Talente – Klopstock und Wieland – zu realisieren (vgl. dazu z. B. Hentschel 2000).

³⁷ Vgl. Baumler 1981 = 1967, Gabler 1982 und Amann 1999.

³⁸ So z. B. bei Bing 1934, Herrmann 1970 und Hohner 1976.

³⁹ Vgl. Noel 1975, Mitchell 1982, Freytag 1986, Schrader 1991 und Koopmann 1994.

und Roman⁴⁰ sowie dem Einfluss benachbarter Disziplinen (Rhetorik,⁴¹ Theologie⁴² und Philosophie⁴³) oder einzelner Vorgänger.⁴⁴

Ein zumindest allen größeren Darstellungen der poetologischen Positionen beider Seiten gemeinsames Element bildet die ausführliche Diskussion des Wunderbaren,⁴⁵ welches in mehrfacher Hinsicht eine Schlüsselstellung einnimmt. So trägt, da es von den Kommentatoren meist als charakteristisches Merkmal von Literatur betrachtet wird, Gottscheds vermeintlich übermäßig strenge Reglementierung desselben wesentlich bei zum Bild einer rigiden, strikt an insbesondere philosophischen Vorgaben orientierten und entsprechend von philosophisch-rationalistischen Wertsetzungen dominierten Haltung,⁴⁶ die Gottscheds Verständnis für das genuin Poetische und entsprechend seinen Beitrag zur Entstehung eines modernen Literaturkonzeptes bzw. einer der Dichtung eigenen, literaturspezifischen Wertordnung infrage zu stellen scheint.⁴⁷

Diese Sichtweise soll hier überprüft und gegebenenfalls modifiziert werden, freilich ohne dass dabei die in der Forschung mittlerweile allgemein anerkannte zentrale Bedeutung der rationalistischen Phi-

⁴⁰ Hier zentral: Hiebel 1974.

⁴¹ Insbesondere bei Möller 1983, aber auch Herrmann 1970 und Wetterer 1981.

⁴² Vgl. Windfuhr 1966, Meyer 1980, Schäfer 1987.

⁴³ Von besonderem Interesse bei Birke 1966 und 1966b, Gaede 1978, Wetterer 1981 und H.-M. Schmidt 1982.

⁴⁴ So fokussiert z. B. Bruck 1972 das Verhältnis zum aristotelischen Mimesisbegriff.

⁴⁵ Das entsprechend von Horch/Schulz 1988 zum leitenden Gesichtspunkt ihres Forschungsüberblicks gemacht wird.

⁴⁶ Vgl. hier etwa Rieck 1972, 152, 157. Stahl spricht von der „völlige[n] Integration der Poetik in einen weltanschaulich orientierten, d. h. ideologischen Zusammenhang“: „Dort nahm sich die Philosophie ihrer an und unterwarf sie ihrem Hauptkriterium, der Vernunft.“ (Stahl 1975, 106.) Wie Stahl diesen Einfluss beurteilt, deutet bereits die Rede von der ‚Unterwerfung‘ der Poetik und der „philosophische[n] Abhängigkeit der Gottschedschen Dichtungstheorie“ (ebd.) an: Das wesentliche „Verdienst“ Gottscheds mit Bezug auf Verarbeitung rationalistischer Einflüsse sieht er eben darin, „rationalistische Faktoren [...] in ihrer ganzen Vielfalt aufgetürmt und damit ihre Beseitigung provoziert – wenn nicht überhaupt erst ermöglicht – zu haben“ (ebd., 80; Hervorhebung A. F.). – Anzumerken ist in diesem Zusammenhang allerdings, dass Stahl einen ausgesprochen weiten und unspezifischen Rationalismus-Begriff pflegt. – „Die Personalunion von Poetiker und Philosoph“, so Stahls Fazit, „kam der Poesie ebensowenig zustatten wie der Umstand, daß er [Gottsched] sich mit letzter Konsequenz jener philosophischen Richtung verschrieb, in der das Denken sich seiner selbst völlig sicher wähnte und davon ausging, das Sein im letzten Grunde durchschauen und formen zu können.“ (Ebd., 111.) Gottscheds Dichtungstheorie erscheint ihm als „kunsttheoretische[r] Reflex seiner unter Berufung auf die rationalistische Philosophie vorgenommenen Ideologisierung der Poetik und Poesie.“ (Ebd., 112.)

⁴⁷ Diese negative Bewertung zieht sich (mit unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen in der Begründung) von Gervinus über Stahl bis hin zu Härter (vgl. z. B. Gervinus 1873, besonders 73f. – kritisiert wird Gervinus von Danzel (Danzel 1848, 202ff.); allerdings erklärt letztlich auch Danzel, erst die Schweizer hätten in Deutschland „die Poesie als Kunst betrachte[t]“ (ebd., 206)). Bei Stahl heißt es u. a.: „Dichtung war mittelbar Teil der Wirklichkeit, schuf keine neue, eigene. Ihre Zweckgebundenheit – „die ihr im aufklärerischen Erziehungs- und Bildungsprogramm zugeordnete Funktion“ – „integrierte sie einer Weltanschauung, deren wirksamstes Instrument sie zu sein versprach, weil sie auch das weniger gebildete, das unaufgeklärte Publikum zu erreichen vermochte.“ (Stahl 1975, 111.) Und Härter erklärt: „Der Rigorismus der Gottschedschen Poetik hat der deutschen Literatur in den ersten Jahrzehnten nach seinem Erscheinen theoretisch und praktisch den Boden einer vernunftorientierten, moral- und bildungsverpflichteten, phantasiefeindlichen, regelstrengen Literaturkonzeption bereitet“ (Härter 2000, 113). – Wesentlich positiver bewertet hingegen Dahlstrom den philosophischen Einfluss in „der bahnbrechenden Arbeit Gottscheds“ (Dahlstrom 1986, 140), die er auch bezeichnet als „philosophisches Erstwerk im Bereich der Kritik“ (ebd., 139). Allerdings nimmt auch Dahlstrom an, Gottsched strebe eine „Hegemonialstellung der Philosophie“ über die literarische Kunst und Kritik an (ebd., 145), wenn auch offenbar nur in einem schwachen Sinne: insofern nämlich, als die Philosophen diejenigen sind, welche Gründe poetologischer Regeln angeben können.

losophie, insbesondere des Werkes Christian Wolffs, für die *Dichtkunst* Gottscheds oder die deutschsprachige Poetik der frühen Aufklärung insgesamt infrage gestellt wird. Konnte Waniek⁴⁸ 1897 noch erklären, „[w]eder die Methode noch der inhaltliche Zusammenhang“ des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst* hätten „philosophischen Charakter“⁴⁹, so konstatiert Cassirer bereits 1932 mit Bezug auf das Deutschland des 18. Jahrhunderts: „Zum erstenmal stellt sich jetzt die gesamte Problematik des Ästhetischen unter die Leitung und gewissermaßen unter die Obhut der *systematischen Philosophie*.“⁵⁰ In den sechziger Jahren schließlich weisen die grundlegenden Arbeiten Birkes die philosophische Fundierung zentraler Konzepte der Gottsched’schen Dichtungstheorie erstmals ausführlich nach.⁵¹ Tatsächlich unterlässt es kaum eine der folgenden Untersuchungen, sich mit dem Einfluss der Wolff’schen Philosophie auf die Poetiken Gottscheds und Breitingers zu befassen,⁵² wenn auch mit durchaus unterschiedlicher Kenntnis und ‚Tiefenschärfe‘. Während Birke sich darauf konzentriert, grundsätzliche theoretische Bezüge herauszuarbeiten, „auf die Darstellung der praktischen Auswirkungen und Konsequenzen dieser theoretischen Bindung im Schaffen Gottscheds [...] allerdings“, wie Rieck richtig konstatiert, noch (weitgehend) „verzichtet“⁵³, bemühen sich die folgenden Arbeiten zwar um eine Lösung der entsprechenden Fragen, dennoch bleibt die Auseinandersetzung zunächst häufig noch begrifflich eher vage und selektiv.⁵⁴

Eine Reevaluierung der Rolle der Wolff’schen Philosophie erscheint jedoch, nicht zuletzt angesichts neuerer Positionen der philosophischen Wolff-Forschung, auch dort angebracht, wo bereits von einer umfassenden und fachlich fundierten Auseinandersetzung die Rede sein kann. Von besonderem Interesse für die Interpretation seiner Einflüsse auf die Poetik der Zeit sind dabei Wolffs erkenntnistheoretische Position – das Verhältnis von Erfahrung und Vernunft⁵⁵ – sowie das spezifische

⁴⁸ Allerdings bereits gegen Danzel 1848.

⁴⁹ Waniek 1897, 129.

⁵⁰ Cassirer 1998 = 1932, 444.

⁵¹ Vgl. Birke 1966 und 1966b.

⁵² Eine Ausnahme bildet Herrmann, der entgegen dem Trend den Einfluss der Philosophie bei Gottsched im Vergleich zu dem der rhetorischen Tradition gering veranschlagt (vgl. Herrmann, 1970, z. B. 134, 276) und für seine Thesen entsprechend scharf kritisiert wird (vgl. etwa Hohner 1976, z. B. 9, Grimm 1983, 625, bedingt Bruck/Feldmeier/Hiebel/Stahl 1971, 566, 568).

⁵³ Rieck 1972, 166.

⁵⁴ Zu nennen wären hier etwa Riecks eigene Arbeit (deren Schwerpunkt freilich auch insgesamt anders gelagert ist) sowie Stahl 1975 oder Hohner 1976.

⁵⁵ Lange dominierte hier die Auffassung, Wolff habe eine weitestgehend sinnen- und erfahrungsfeindliche Position vertreten – eine Sichtweise, die in den meisten Fällen entsprechende Konsequenzen für die Deutung der Gottsched’schen und Breitinger’schen Poetik hat. Dominant ist diese Auffassung etwa bei Hohner 1976 (z. B. 10-14, 28f., 102f., (leicht) modifizierend: 88, 103f.), der allerdings unter dem Stichwort „der als traditionell verabredeten Auffassung der Natur“ (ebd., 4) auch konventionelle Elemente des *decorum* bzw. klassizistischer Vorstellungen integrieren will (vgl. etwa ebd., 25f., 28). Tendenziell finden sich entsprechende Ansichten auch bei Gaede (s. Gaede 1978, 96; wenn auch mit Einschränkungen – s. 94f.) und Wetterer (s. z. B. Wetterer 1981, 54-56, 153, 207f., relativierend etwa 58-61, 74-76); bedingt auch bei Petersen (Petersen 2000, 170); ausgewogener Borjans-Heuser 1981, Grimm 1983. Selbst H.-M. Schmidt, der die Rolle empiri(sti)scher Elemente innerhalb der Philosophie Wolffs bislang am überzeugendsten herausgearbeitet hat, tendiert noch dazu, die positive Rolle der Erfahrungserkenntnis im Rationalismus zu unterschätzen und ihren Status als ‚notwendiges‘, der (in

Zusammenspiel von Erkenntnistheorie und Ethik innerhalb seiner Philosophie. Eine erneute Bewertung dieser Punkte lässt insbesondere auf eine Klärung des Verhältnis zwischen den ‚naturalistischen‘ und den abstrakt-formalen Zügen innerhalb der Gottsched’schen Naturauffassung betreffend hoffen. Zum besseren Verständnis der seiner Wertordnung zugrunde liegenden Systematik sollen außerdem – soweit es die Geschichte des Wunderbaren betrifft – der mittlerweile gut erschlossene wissenschaftshistorische Kontext (der sich im weitesten Sinne zum philosophischen Hintergrund rechnen lässt) sowie die Stellung der Gottsched’schen Poetik innerhalb der Geschichte der europäischen Poetik insgesamt in die Untersuchung mit einbezogen werden.

In diesem Zusammenhang wird zu prüfen sein, inwiefern sich die bislang auf breiter Front⁵⁶ (insbesondere mit Bezug auf die Poetik Gottscheds) beklagte mangelnde Systematik, die konstatierten Widersprüche⁵⁷, Brüche, Spannungen oder defizitären Argumentationsverfahren, Vagheiten oder Vieldeutigkeiten⁵⁸ tatsächlich innerhalb der zu rekonstruierenden Wertordnungen nachweisen lassen. Bereits von Vorgängern „verschiedentlich festgestellt“, wird die These von der Unstimmigkeit der „poetologische[n] Gedankengebäude“⁵⁹ programmatisch von Wetterer abgehandelt:

„Bereits beim flüchtigen Lesen der Gottschedschen oder der Breitingerschen ‚Critischen Dichtkunst‘“, so Wetterer, gewinne man „den Eindruck, es“ – dem ursprünglichen Anspruch der kritisch-aufgeklärten Poetik zum Trotz – „mit einer Fülle der verschiedensten poetologischen Überlegungen und Regeln zu tun zu haben, die nicht selten in eklatantem Widerspruch zueinander stehen – ein Eindruck, der bei eingehendem Studium der Texte eher verstärkt, denn vermindert wird.“⁶⁰

Zu einem ähnlichen Resultat kommt schließlich auch Härter im entsprechenden Kapitel seiner programmatisch betitelten *Digressionen*.⁶¹ Zwar versucht Härter, die von ihm konstatierten internen Un-

epistemischer Hinsicht) defizitären Konstitution des Menschen geschuldetes ‚Übel‘ herauszustellen (vgl. z. B. H.-M. Schmidt 1982, 22f., 252).

⁵⁶ Insbesondere was Gottsched betrifft. Wo, wie etwa bei H.-M. Schmidt 1982, derartige Differenzen keine Rolle spielen, ist häufig ein relativ selektiver Umgang mit der Poetik Gottscheds zu konstatieren, der dazu tendiert, bestimmte traditionell strittige Aspekte (bei H.-M. Schmidt etwa Gottscheds Umgang mit der aesopischen Tierfabel) auszublenden.

⁵⁷ Wiederum häufig, wenn auch nicht allein in Verbindung mit der Behandlung des Wunderbaren.

⁵⁸ Vgl. dazu z. B. Waniek 1897, 129, Bing 1934, 24f., Birke 1966, 19f., 41, Gaede 1978, 97, Herrmann 1970, 150, Bruck 1972, 98, 183, Rieck 1972, 144f., Fuhrmann 1973, 257, auch 263f., Stahl 1975, 110, Grimm 1983, (bedingt) 626, 649f. (Fn. 158), Schäfer 1987, 237, Gerken 1990, 80. – Auch in diesem Punkt kommt dem Einfluss der Philosophie vermeintlich eine gewichtige Rolle zu: So sieht etwa Rieck in dem „Kompromiß“, den Gottsched seiner Meinung nach „mit der Regelpoetik“ eingeht, den „Ausdruck der nicht bewältigten Widersprüche zwischen philosophischen Idealen und gesellschaftlicher Praxis“ (Rieck 1972, 144) bzw. das Resultat eines durch die philosophischen Vorgaben selbst angelegten „methodologische[n] Dilemma[s]“ (ebd., 145), während Wetterer die von ihr konstatierten Widersprüche vor allem auf den Konflikt zwischen rhetorischen und philosophischen Ansprüchen bzw. Vorgaben zurückführt. Auch Freier hält die im Zusammenhang mit dem Wertmaßstab des Wunderbaren von ihm konstatierten Widersprüche für begründet durch unterschiedliche Wertsetzungen von Rhetorik und Philosophie bzw. durch die von diesen in die Poetik eingebrachten Impulse (vgl. Freier 1995, 95, 98f.). Härter, der die ursprünglich von ihm festgestellten Unstimmigkeiten insbesondere als Ergebnis eines systematischen Konfliktes zwischen rhetorischer Orientierung und einer „Zuspitzung der nachahmungstheoretischen Bestimmungen“ (Härter 2000, 112) versteht, sieht neben aristotelischen Elementen auch Einflüsse der Wolff’schen Philosophie am Werk (vgl. ebd., 142).

⁵⁹ Wetterer 1981, IX.

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Vgl. Härter 2000, 103-216.

stimmigkeiten und Spannungen⁶² produktiv zu wenden,⁶³ eine Geschlossenheit der Gottsched'schen Poetik glaubt auch er jedoch allein als unbeabsichtigtes Ergebnis anders gelagerter Diskrepanzen⁶⁴ rekonstruieren zu können. So wird Wetterers⁶⁵ These von der internen Widersprüchlichkeit letztlich, wenn auch auf Umwegen, bestätigt.

Nicht weniger einflussreich für die Entwicklung der Literatur und Literaturtheorie ihrer Zeit als diejenigen Gottscheds, scheinen die Auffassungen ‚der Zürcher‘ in vielen Punkten in einem komplementären Verhältnis zu denen des Letzteren zu stehen. Um die Differenzen zur Wertordnung Gottscheds optimal herauszuarbeiten, werden hier „nicht die mit Gottsched weitgehend übereinstimmenden Positionen der Schweizer Poetik in den zwanziger und dreißiger Jahren“⁶⁶ im Mittelpunkt der Untersuchung stehen, sondern die ab 1740 veröffentlichten Schriften.⁶⁷ Als Grundlage einer umfassenden Rekonstruktion kommt dabei im Grunde nur Breitingers *Critische Dichtkunst*⁶⁸ als ausführlichste, aber auch argumentativ und theoretisch anspruchsvollste⁶⁹ und am dichtesten geschriebene unter den poetologischen Schriften Bodmers und Breitingers infrage, während die übrigen so genannten Hauptschriften⁷⁰ eher einzelne Aspekte des hier behandelten Themenspektrums vertiefen und anwenden. Die Schriften Bodmers einfach als Ergänzung der in der *Critischen Dichtkunst* vertretenen Theorie zu betrachten, eine unbefragte ‚Zusammenschau‘ oder Gleichsetzung der Bodmer'schen Position mit derjenigen

⁶² Vgl. z. B. ebd., 112, 186, 189f., 211, 213.

⁶³ Vgl. z. B. ebd., 208.

⁶⁴ Von expliziten „Postulaten“ und „Textlichkeit“, über welche die genannten internen Widersprüche überwunden werden sollen (s. ebd., 112, 164f.).

⁶⁵ Deren wegweisende Arbeit Härter offensichtlichen Parallelen zum Trotz ignoriert – so ähneln die von ihm identifizierten Einflüsse von publikumsorientierter Rhetorik und objektzentrierter „Nachahmungstheorie“ (ebd., 105f.) sowie die Diagnose einer „Zersetzung“, die Härter zufolge aus der „Zuspitzung der nachahmungstheoretischen Bestimmung und ihrer Verknüpfung mit den theoretischen Voraussetzungen der Rhetorik“ (ebd., 112) folgt, auffällig Wetterers Gegenüberstellung von rhetorischem und philosophischem Einfluss, auch wenn Härter das Gemeinsame der beiden letztlich stärker betont.

⁶⁶ Meyer 1980, 42.

⁶⁷ Vernachlässigt werden also insbesondere die frühesten Beiträge Bodmers und Breitingers zur Poetik in der von ihnen herausgegebenen Zeitschrift *Die Discourse der Mahlern*; hier verweise ich z. B. auf Wolfgang Martens ausführliche Monographie *Die Botschaft der Tugend. Die Aufklärung im Spiegel der deutschen Moralischen Wochenschriften* (1968) sowie Helga Brandes 1974 erschienene Untersuchung *Die „Gesellschaft der Maler“ und ihr literarischer Beitrag zur Aufklärung. Eine Untersuchung zur Publizistik des 18. Jahrhunderts*. Über die Entstehung der *Discourse*, die dabei anfallenden Briefwechsel etc. gibt die von Vetter herausgegebene, seinen Angaben nach vom „Sekretär der Gesellschaft der Mahler“ (Vetter 1887, VII), Johannes Meister, verfasste *Chronick der Gesellschaft der Mahler* Auskunft. Auch bei der Rekonstruktion der Gottsched'schen Wertordnung wird die letzte (vierte), 1751 erschienene Ausgabe seines *Versuchs einer Critischen Dichtkunst* zugrunde gelegt (vgl. zu den Veränderungen der *Dichtkunst* über die verschiedenen Ausgaben hinweg Pelz 1929); einzig das Vorwort der ersten Ausgabe wird stärker berücksichtigt.

⁶⁸ Bender bezeichnet sie, „mit gewissen Einschränkungen, als systematisierende Zusammenfassung ihrer ästhetischen Einsichten“ (Bender 1966c, 4*).

⁶⁹ Vgl. dazu Alt 1996, 83: „Konzentriert Breitingers sich zumal auf die theoretische Deduktion übergreifender poetologischer Prinzipien, so entzündeten sich Bodmers Gedanken bevorzugt an konkreten Gegenständen.“ Tatsächlich scheint Bodmer seine Gedanken zum Teil eher situativ zu entwickeln, was die Rekonstruktion einer einheitlichen Wertordnung – soweit eine solche in diesem Falle überhaupt vorausgesetzt werden darf – erschwert.

⁷⁰ Breitingers *Critische Abhandlung Von der Natur den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse*, Bodmers *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen In einer Vertheidigung des Gedichtes Joh. Miltons* (beide 1740) und seine *Critischen Betrachtungen über die Poetischen Gemählde* aus dem folgenden Jahr.

Breitingers also, erscheint jedoch problematisch, kann es doch auch im Rahmen der engsten Kooperation zu Differenzen kommen. Um entsprechende Probleme zu vermeiden, soll der Schwerpunkt der Analyse auf der Rekonstruktion allein der Breitingerschen Wertordnung liegen. Dass die interne Differenzierung zwischen den häufig unter der „geläufige[n] Sammelbezeichnung ‚die Schweizer‘“⁷¹ gefassten Autoren bislang in der Forschung in den meisten Fällen⁷² noch zugunsten der gemeinsamen Opposition gegenüber Gottsched vernachlässigt wird, ist allerdings nicht zuletzt auf berechtigte methodische Probleme und Bedenken zurückzuführen. Obwohl offiziell nur Breitinger als Verfasser zeichnet, kann – der aus der Korrespondenz zwischen beiden ersichtlich werdenden engen Zusammenarbeit beim Verfassen dieses Werkes wegen⁷³ – im Falle der *Critischen Dichtkunst* doch von einem „erheblichen Anteil Bodmers“ ausgegangen werden,

„zumindest in den Kapiteln ‚Von der Wahl der Umstände und ihrer Verbindung‘ (I, 12), ‚Von den Charactern, Reden und Gemüthes-Gedanken, oder Sprüchen‘ (I, 13), ‚Von der Schreibart insgemein‘ (II, 7), ‚Von Bau und Natur des deutschen Verses‘ (II, 10) und ‚Ob die Schrift August im Lager ein Gedicht sey‘ (I, 10) [...]“⁷⁴

Im Folgenden wird daher nicht etwa eine tiefgreifende Rekonstruktion der Unterschiede zwischen den Wertordnungen Bodmers und Breitingers angestrebt. Vielmehr soll die Analyse einer zumindest überwiegend Breitinger zuzuschreibenden Auffassung im Mittelpunkt stehen, während auf mögliche Bezüge und Differenzen zur Position Bodmers punktuell eingegangen wird. Unumgänglich erscheint dabei vor allem die Betrachtung der von Bodmer verfassten programmatischen „Vorrede“ zum ersten Teil der *Critischen Dichtkunst*, die immerhin beansprucht, den theoretischen Rahmen und die methodische Rechtfertigung des praktischen Procedere dieses Werkes zu entwerfen. In gewissem Sinne als ‚Ergänzung‘ der *Critischen Dichtkunst* angelegt erscheinen auch seine *Critischen Betrachtungen über die Poetischen Gemälde Der Dichter*.

⁷¹ Wetterer 1981, 203; unter dieser Bezeichnung etwa im Titel der Untersuchungen von Bing 1934, Schäfer 1987, Horch/Schulz 1988 und – ihrem eigenen Bemühen um Differenzierung zum Trotz (vgl. dazu etwa 175 (Fn. 38), 176 (Fn. 39), 203) – bei Wetterer selbst.

⁷² Schritte hin zu einer Unterscheidung der Positionen Bodmers und Breitingers wurden insbesondere bereits hinsichtlich spezifischer Themen bzw. einzelner poetologischer Aspekte getan, etwa mit Bezug auf Bodmers Mittelalter-Bearbeitungen (so bei Geiger, der – obgleich auch er gelegentlich noch von den „Zürcher[n]“ (Geiger 1911, 6) spricht – seine Untersuchung zu *Volksliedinteresse und Volksliedforschung in der Schweiz* mit einem allein Bodmer gewidmeten Abschnitt beginnt (s. ebd., 5-21), und Leibrock 1988), auf die Fabeltheorie (z. B. bei Noel 1975 und Schrader 1991) oder das Erhabene bzw. den Longin-Bezug (vgl. hier Torbruegge 1971, z. B. 341f., Torbruegge 1972, tendenziell auch Zelle 1987). Ansätze zu einer Differenzierung finden sich jedoch auch in einzelnen größeren Untersuchungen, so, wie erwähnt, z. B. bei Wetterer; Kowalik 1992 widmet ihre Untersuchung allein Breitinger. – Dass bereits die Zeitgenossen durchaus zwischen dem Beitrag beider zur literaturtheoretischen Debatte differenzierten (damit soll hier nichts über die sachliche Richtigkeit dieser Differenzierung gesagt sein), macht etwa der Kommentar Goethes deutlich. Spricht dieser in *Dichtung und Wahrheit* zunächst ebenfalls von „[den] Schweizer[n]“ (Goethe 1889, 78) und „unsere[r] Schweizertheorie“ (ebd., 80), so konstatiert er doch unmittelbar darauf: „Bodmer, soviel er sich auch bemüht, ist theoretisch und praktisch zeitlebens ein Kind geblieben. Breitinger war ein tüchtiger, gelehrter, einsichtsvoller Mann, dem, als er sich recht umsah, die sämtlichen Erfordernisse einer Dichtung nicht entgingen, ja es läßt sich nachweisen, daß er die Mängel seiner Methode dunkel fühlen mochte.“ (Ebd.)

⁷³ Vgl. hier Bender 1966c, 4*-9*.

⁷⁴ Ebd., 9*.

Im Zentrum der Rekonstruktion werden die Implikationen des Ideals der poetischen Malerei für die Breitingers'che Wertordnung stehen. Obgleich von der Forschung immer wieder thematisiert, scheint noch Präzisierungsbedarf zu bestehen, was die Bedeutung,⁷⁵ Reichweite⁷⁶ und Einschätzung⁷⁷ des hier entworfenen Bildes der Dichtung angeht; auch was seine Implikationen für die Entwicklung spezifisch literarischer Wertmaßstäbe anbelangt. So bietet die Annäherung von Literatur und Malerei Breitingers Gelegenheit, die Andersartigkeit der Dichtung der Philosophie gegenüber zu betonen und sich abzugrenzen von den Wertsetzungen der Letzteren. Andererseits scheint sie (als Prämissen seiner Wertordnung fungierende) Annahmen insbesondere die Rezeption literarischer Werke betreffend vorzusetzen, die den fundamentalen medialen Differenzen beider Künste nicht gerecht werden und entsprechend einer im Interesse der Literatur notwendigen Differenzierung von Wertmaßstäben innerhalb des – ebenfalls noch in der Entwicklung begriffenen – Feldes der Kunst im Wege stehen.

Im Rahmen des Resümees soll abschließend eine dritte, im Unterschied zu den Wertordnungen Gottscheds und Breitingers von Mitwelt und Forschung kaum beachtete Variante der ‚philosophischen Poetik‘ in den Blick genommen werden: Carl Friedrich Brämers *Gründliche Untersuchung von dem wahren Begriff der Dichtkunst*, 1744 in Danzig erschienen.⁷⁸ Nach einer knappen Rekonstruktion der von Brämer entwickelten Wertordnung sollen die Befunde den Ergebnissen der vorhergehenden Analyse kontrastierend gegenübergestellt und nicht zuletzt auf Gründe für die mangelnde Resonanz der Brämers'schen Poetik im literarischen Feld (soweit bereits etabliert) hin befragt werden.

⁷⁵ So geht etwa H.-M. Schmidt mit Hinblick auf das *ut pictura poesis*-Ideal von einer „Literarisierung der Malerei“ (H.-M. Schmidt 1982, 56 und ff.) aus, vernachlässigt jedoch die ebenfalls vorhandenen, gerade entgegengesetzten Implikationen des Modells.

⁷⁶ Diese scheint etwa in Wetterers Arbeit noch nicht hinreichend erkannt worden zu sein.

⁷⁷ So lässt sich bei Breitingers Modell einerseits von einer Über-, andererseits von einer Unterforderung der medialen Möglichkeiten der Dichtung sprechen.

⁷⁸ Allerdings ließe sich Brämer, wie zu zeigen sein wird, durchaus auch bereits als Epigone der philosophischen Poetik bezeichnen.

I. Methodisch-theoretische Voraussetzungen der Untersuchung

1. Das literarische Werturteil

Voraussetzung der Untersuchung ist die Darstellung des verwendeten methodischen Instrumentariums. Diese beinhaltet vor allem die Klärung wesentlicher Begriffe der analytischen Werttheorie – einer Disziplin, die in den letzten Jahren, vor allem was den Bereich der Literaturwissenschaft betrifft, beträchtliche Fortschritte verzeichnen konnte.¹ Elemente dieser Theorie werden im Hinblick auf die besonderen Erfordernisse des Untersuchungsgegenstandes ausgewählt, auf ihre ‚Brauchbarkeit‘ (das bedeutet in diesem Zusammenhang insbesondere ihre Neutralität gegenüber möglichen Untersuchungsergebnissen) hin geprüft und gegebenenfalls ergänzt oder modifiziert.

1.1 Wert

Wer immer Empfehlungen oder Regeln die Produktion von Literatur betreffend ausspricht, eine bestimmte Passage eines literarischen Textes lobt oder tadelt, ein gewisses Werk als lesenswert empfiehlt, bezieht sich dabei, implizit oder explizit, auf bestimmte Maßstäbe, die er für die Bestimmung des Wertes der entsprechenden Werke für relevant hält.

Bei Produktion und Kritik handelt es sich in diesem Zusammenhang, zumindest prinzipiell, um zwei Seiten derselben Medaille.² Empfehlungen die Literaturproduktion betreffend zielen auf die Verwirklichung bestimmter Wertmaßstäbe im Kunstwerk ab und implizieren damit gleichzeitig Wertmaßstäbe für die Beurteilung der ‚Produkte‘, informieren die Schriftsteller also davon, „wie sie es anzugreifen haben, wenn sie von [...] Tadel gesichert seyn, und sich eines gerechten Lobs würdig und teilhaft machen wollen.“³ Regelmäßig hergestellte Literatur ist darum ‚wert-voll‘, weil in ihr bestimmte Wertmaßstäbe realisiert wurden. Was genau aber ist gemeint, wenn hier von Werten und Wertmaßstäben die Rede ist?

Ausgehend von einer Untersuchung der Verwendungsweise des Ausdrucks ‚Wert‘ in unserer Sprache bzw. unserem Sprechen gelangt Zdisław Najder, ein Vertreter der sprachanalytischen Wertphilosophie,⁴ zu dem Ergebnis, dass sowohl in der Alltagssprache als auch in der philosophischen Literatur drei grundlegende Bedeutungen unterschieden werden müssen:

¹ Zu nennen sind hier vor allem die bereits angesprochenen Arbeiten von Heydebrands und Winkos (Winko 1991, von Heydebrand/Winko 1996), welche Impulse der analytischen Philosophie aufgreifen, weiterentwickeln und für die literaturwissenschaftliche Analyse verwendbar machen – eine Aufgabe, der sich, unter Einsatz anderer Theorieelemente, auch Worthmann widmet (s. Worthmann 2004).

² Was nicht bedeutet, dass sich alle vom Kritiker verwendeten Wertmaßstäbe tatsächlich für die Produktion funktionalisieren lassen.

³ Breitinger 1741, Bl. [(8^r].

⁴ Der sprachanalytische Ansatz versucht eine erste kategoriale Bestimmung dessen, um was für eine Art von Ding es sich bei einem Wert eigentlich handelt, über die Analyse unseres Sprechens über Werte. Dieses Verfahren hat den Vorteil, dass es inhaltlich relativ voraussetzungsarm ist – eine für die Nutzung seiner Ergebnisse als begriffliches Instrumentarium zur Untersuchung gegebener Wertungen offensichtlich zentrale Eigenschaft.

- „(1) Wert ist, was ein Ding wert ist; etwas, das sich übersetzen oder ausdrücken lässt durch eine Maßeinheit oder einen Vergleich, oft numerisch definierbar.
 (2) Wert ist (a) ein wertvolles Ding oder (b) eine wertvolle Eigenschaft (Qualität); etwas, dem Wert zugeschrieben wird.
 (3) Wert ist eine Idee, die uns ein gegebenes Objekt, eine Eigenschaft oder ein Ereignis als wertvoll ansehen lässt.“⁵

Werte im Sinne von (3) (von Najder „axiological values“ genannt) dienen uns als Kriterien für Wertzuschreibungen im Sinne von (2). Ein axiologischer Wert im Sinne Najders ist also ein Maßstab, aufgrund dessen Objekten oder Merkmalen von Objekten Werte zugeschrieben bzw. attribuiert, diese als wertvoll (bzw., wird der Wertmaßstab nicht erfüllt oder gar konterkariert, als wertlos) eingestuft werden können. Werte im Sinne von axiologischen Werten sollen im Folgenden als *Wertmaßstäbe*, Werte im Sinne von (2) als *attributive Werte* bezeichnet werden.

Attributive Werte sind damit relational: y ist wertvoll bzw. wertlos *mit Bezug auf Wertmaßstab x*. Um als wertvoll im attributiven Sinne beurteilt zu werden, muss das Objekt bestimmte konkret beobachtbare Eigenschaften aufweisen, die es ermöglichen, den entsprechenden Wertmaßstab darauf zu beziehen. Attributive Werte können daher auch als „objektiv relativ“⁶ bezeichnet werden. Die Zuschreibung eines attributiven Wertes setzt also einerseits einen Wertmaßstab und andererseits bestimmte Eigenschaften des Objektes selbst voraus, welche diesen Wertmaßstab erfüllen.

Dabei können bei der Beurteilung eines literarischen Textes unterschiedliche Aspekte (Objektbereiche) wie z. B. Themenwahl, Aufbau, sprachliche Gestaltung oder Gattungszugehörigkeit Gegenstand der Wertung werden. Die verschiedenen Aspekte eines literarischen Textes können wiederum – je nachdem, aus welchem Grund bzw. unter welchem Gesichtspunkt der jeweilige Aspekt bewertet wird – mit Hilfe verschiedener Typen⁷ von Wertmaßstäben (etwa unter Einsatz formal-ästhetischer, inhaltlicher, wirkungsbezogener⁸ etc. Wertmaßstäbe) beurteilt werden.

⁵ „(1) Value is what a thing is worth; something translatable into or expressible by some units of measurement or comparison, frequently definable numerically.

(2) Value is a valuable (a) thing or (b) property (quality); something to which valuableness is ascribed.

(3) Value is an idea which makes us consider given objects, qualities, or events as valuable.“ (Najder 1975, 42; soweit keine andere Quelle benannt, wurden Übersetzungen von der Verfasserin angefertigt.) An Najder orientieren sich auch von Heydebrand/Winko bei der Explikation ihrer Grundbegriffe (s. von Heydebrand/Winko 1996, 39).

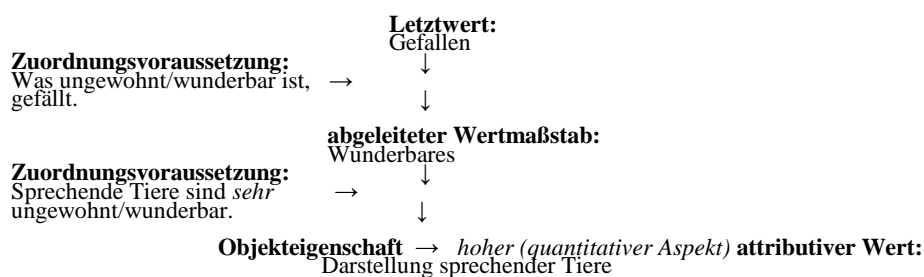
⁶ Den Ausdruck „objectively relative“ verwendet (unter Verweis auf George H. Mead) Charles Morris: „So conceived, values are ‚objectively relative‘; [...] that is, they are properties of objects (in a wide sense of this term) relative to preferential behavior.“ (Morris 1964, 18; vgl. auch 20.) – Damit wird jedoch nicht Morris’ weitergehende Bestimmung von Wertmaßstäben als Formen von Präferenzverhalten übernommen.

⁷ Eine exemplarische Auswahl aus einer Typologie von Wertmaßstäben zur Beurteilung literarischer Texte findet sich bei von Heydebrand/Winko 1996, vgl. dort besonders 114f.

⁸ Von Heydebrand und Winko sprechen verschiedentlich davon, dass in einem literarischen Werturteil nicht ein Text, sondern dessen Wirkung bewertet werde. Eine solche Redeweise erscheint jedoch deshalb nicht sinnvoll, weil die Bewertung der Wirkung eines Textes nicht gleichzusetzen ist mit der Bewertung eines Textes aufgrund seiner Wirkung: Die Wirkung eines Textes kann negativ bewertet werden, obwohl der Text positiv beurteilt wird, entweder weil die Wirkung für die Bewertung des Textes nicht relevant ist, d. h. kein wirkungsbezogener Wertmaßstab auf den Text angewendet wird, oder weil die aktuelle Wirkung als nicht eigentlich vom Text verursacht eingestuft wird. In diesen Fällen ist die Bewertung der Wirkung eines literarischen Textes für literarische Werturteile völlig uninteressant, bei der Bewertung eines literarischen Textes *aufgrund* seiner Wirkung dagegen wird eindeutig der Text (bzw. werden bestimmte Eigenschaften des Textes, die sich wiederum einem der

Die Bedingungen, unter welchen die jeweiligen Objekteigenschaften als Erfüllung eines Wertmaßstabes angesehen und damit werthaltig werden, sollen im Anschluss an von Heydebrand und Winko *Zuordnungsvoraussetzungen* oder auch Zuordnungsbedingungen genannt werden. Divergierende Zuordnungsvoraussetzungen können dazu führen, dass unterschiedliche Textmerkmale als Erfüllungen desselben Wertmaßstabes gelten. Sie beeinflussen nicht nur, welche (Art von) Qualitäten als wertvoll bzw. wertlos gelten, sondern auch, *wie* wertvoll bestimmte Eigenschaften sind, welches Gewicht ihnen bei der Beurteilung eines Textes zukommt. Die „*quantitative Dimension*“⁹ attributiver Werte, die *Größe* des attributiven Wertes eines Objekts also (Wert im Sinne von (1)), hängt davon ab, ob das bewertete Objekt einem zugrunde gelegten Wertmaßstab mehr oder weniger entspricht, ob es einer größeren oder geringeren Zahl der relevanten Wertmaßstäbe genügt und ob die Wertmaßstäbe, denen es entspricht oder nicht entspricht, gewichtiger oder weniger wichtig sind.

Wertmaßstäbe können nicht nur auf Objekteigenschaften bezogen werden und damit attributive Wertzuschreibungen begründen, sie können auch niedrigerstufige Wertmaßstäbe rechtfertigen. So kann ein niedrigerstufiger Wertmaßstab etwa ein Mittel zur Verwirklichung eines übergeordneten Maßstabs, eine Spezifikation desselben oder eine notwendige Bedingung für die Erfüllung des letzteren sein. Als Test für das Vorliegen eines solchen Ableitungsverhältnisses zwischen Wertmaßstäben (oder Wertmaßstab und attributivem Wert) kann die Frage dienen: ‚Wäre y ein Wert(maßstab), wenn x kein Wertmaßstab wäre?‘ Damit sind die Werte, welche in der Ableitungshierarchie zuoberst stehen, die Wertmaßstäbe mit dem höchsten Allgemeinheitsgrad. Je weiter man in der Hierarchie hinabsteigt, desto konkreter werden auch die Wertmaßstäbe. Die Bedingungen, unter welchen übergeordnete, höherrangige Wertmaßstäbe von ihnen abgeleitete begründen, können ebenfalls als Zuordnungsvoraussetzungen bezeichnet werden. Diejenigen Wertmaßstäbe, die nicht mehr durch andere, übergeordnete Wertmaßstäbe begründet werden können (was nicht heißt, dass sie überhaupt nicht begründet werden), werden im Folgenden als *Letztwerte* bezeichnet. Die bisher eingeführten Termini können am Beispiel der positiven Bewertung einer aesopischen Tierfabel folgendermaßen exemplifiziert werden:



erwähnten Objektbereich werden zuordnen lassen) und nicht die Wirkung bewertet. – Von Heydebrand und Winko relativieren ihre Unterscheidung offenbar implizit selbst, wenn sie zu Beginn ihrer Vorstellung einer exemplarischen Typologie von Wertmaßstäben zur Beurteilung literarischer Texte angeben, sich auf die Wertung von Texten beschränken zu wollen, wirkungsbezogene Werte dann jedoch als größte Hauptgruppe aufführen und bei der Einführung derselben von einer ‚mittelbaren‘ Wertung von Texten sprechen. (Vgl. ebd., z. B. 29, 112, 124.)

⁹ Ebd., 45.

1.2 Urteil¹⁰

Die Begründung von Wertungen im Kontext von Wertordnungen

Eine Wertung wird im Anschluss an die bisher geschaffenen theoretischen Grundlagen gefasst als Zuschreibung eines quantitativ bestimmten attributiven Wertes zu einem Objekt aufgrund von Wertmaßstäben und Zuordnungsvoraussetzungen, die bestimmen, welche Objekteigenschaften als Realisationen dieser Wertmaßstäbe gelten und in welchem Grade die Objekteigenschaften diese Maßstäbe erfüllen. Der Zusammenhang von Wertmaßstäben und Zuordnungsvoraussetzungen einer- und der Zuschreibung des attributiven Wertes andererseits entspricht dabei in etwa dem von Prämissen und Konklusion in einem Argumentationszusammenhang.¹¹ Sind diese Voraussetzungen erfüllt, kann eine Wertung als *begründet* gelten.

Gegeben eine Wertung der Form ‚Dieser Text ist großartig‘ kann gefragt werden: ‚*Warum* ist dieser Text großartig?. Lautet die Antwort etwa: ‚Dieser Text enthält wunderbare Begebenheiten‘, so kann daraus – zumindest unter bestimmten Bedingungen – auf die Geltung des Wertmaßstabes des Wunderbaren geschlossen werden.¹² Voraussetzung für die positive Bewertung des Textes ist das tatsächliche Vorliegen entsprechender Objekteigenschaften (in diesem Falle wunderbarer Elemente), welche als Erfüllung des jeweiligen Wertmaßstabes gelten können.¹³

¹⁰ Bereits in der „klassischen römischen Rhetorik“ konnte der Terminus *iudicium* „die Fähigkeit zur literarischen Kritik“ bezeichnen (Wagner 1998, Sp. 664), später wurde er u. a. zur Bezeichnung von Rezensionen verwendet und in der Neuzeit „insbesondere unter dem Titel des Geschmacks verhandelt“ (ebd., Sp. 688).

¹¹ Vgl. zu diesem Thema auch Winko 1991, 58-61.

¹² Najder macht darauf aufmerksam, dass Wertmaßstäbe im Grunde als Propositionen konzipiert werden, d. h. sich in Sätzen ausdrücken lassen müssen (s. Najder 1975, 63f.). So sollte man eigentlich statt vom Wertmaßstab der Wahrscheinlichkeit oder des Wahrscheinlichen präziser vom Wertmaßstab ‚Wahrscheinlich zu sein ist ein Wert‘ bzw. ‚Wahrscheinlichkeit ist wertvoll‘ sprechen. Damit trägt Najder der Tatsache Rechnung, dass nur Sätze andere Sätze rechtfertigen können. Da die Erweiterung zum Satz aber jederzeit problemlos ergänzt werden kann, soll im Folgenden der Kürze halber weiterhin vom Wertmaßstab der Wahrscheinlichkeit etc. gesprochen werden.

¹³ Hier wird bereits deutlich, dass es nicht einfach Nachlässigkeit ist, wenn, wie Najder bemerkt, viele Probleme in der Wertdiskussion von einer unzureichenden Unterscheidung zwischen Texteigenschaften an sich, attributiven Werten und Wertmaßstäben herrühren, da das Konzept des attributiven Wertes relativ komplex ist.

So klingt es leicht so, als ob attributive Werte etwas über die durch einen Wertmaßstab als werthaltig ausgewiesenen Textmerkmalen Hinausgehendes seien, etwa wenn davon gesprochen wird, dass Zuordnungsvoraussetzungen „deskriptive Objekteigenschaften mit attributiven Werten [...] verbinden“ (Winko 1991, 51), oder in Formulierungen wie: ‚die werthaltige Texteigenschaft (i. e. der attributive Wert) *realisiert sich mit Hilfe von ...*‘. Tatsächlich werden deskriptive Texteigenschaften durch die Zuordnung zu Wertmaßstäben zu attributiven Werten gemacht. Diese Unhandlichkeit im Sprachgebrauch ist m. E. darauf zurückzuführen, dass man sich (zu Recht) schwer tut, bestimmte attributive Werte (z. B. das Wunderbare) ohne weitere Explikation als werthaltige Texteigenschaften zu akzeptieren.

Zum anderen ist es abhängig von der jeweiligen Perspektive, „ob ein Wert als attributiver oder als axiologischer“ – d. h. als Wertmaßstab – „fungiert“ (Winko 1991, 40). Attributive Werte können damit dieselbe Bezeichnung tragen wie die zugrunde liegenden Wertmaßstäbe. Wo dies der Fall ist, lässt sich vom attributiven Wert direkt auf den zugrunde liegenden Wertmaßstab rückschließen; andernfalls ist zunächst nach den relevanten Zuordnungsvoraussetzungen zu fragen. Dies wird auch deutlich, wenn Winko als „Schlusspräsupposition“ nicht den Wertmaßstab angibt, sondern die Aussage, dass dieser Wertmaßstab durch die Objekteigenschaften realisiert wird, d. h. Wertmaßstab ‚plus‘ Zuordnungsvoraussetzungen („Relevanz- bzw. Identifikationskriterien“) (ebd., 61).

Was genau als Begründung akzeptiert wird, kann variieren, d. h. die Begriffe ‚Begründung‘ und ‚Ableitung‘ können verschieden gefüllt werden.¹⁴ Jede Wertung findet im Rahmen einer bestimmten Wertordnung statt, die sich folgendermaßen charakterisieren lässt: Durch Ableitungs- und Begründungsbeziehungen zwischen Wertmaßstäben entsteht unter ihnen eine hierarchische Ordnung, an deren Spitze jeweils ein Letztwert steht. Eine Wertordnung kann, muss aber nicht mehrere unterschiedliche Letztwerte enthalten. Zusätzlich zu den Zuordnungsvoraussetzungen zwischen Wertmaßstäben gehören auch die Zuordnungsvoraussetzungen zwischen Wertmaßstäben und Objekteigenschaften (im Falle der Literatur: Textmerkmalen) zu dieser Ordnung. Wertmaßstäbe derselben hierarchischen Stufe, d. h. Wertmaßstäbe, die z. B. von demselben übergeordneten Wert begründet werden, also denselben Allgemeinheitsgrad haben, können außerdem unterschiedlich gewichtet werden, was der Ordnung eine zusätzliche horizontale Dimension verleiht. So wären Deutlichkeit und Nachdruck Wertmaßstäbe derselben hierarchischen Stufe, wenn sie beide durch denselben übergeordneten Wertmaßstab ‚richtige Wahl der Wörter hinsichtlich ihrer Bedeutung‘ begründet würden. Obgleich in diesem Falle keiner dem anderen übergeordnet wäre, könnten im Falle eines Konfliktes (z. B. wenn die Texteigenschaften, die den Text besonders nachdrücklich machen würden, ihn gleichzeitig auch undeutlich machten) Abstriche beim Nachdruck zugunsten der Deutlichkeit durch die Wertordnung dann vorgeschrieben sein, wenn innerhalb derselben dem Wertmaßstab der Deutlichkeit größeres Gewicht zukäme als dem des Nachdrucks.

Aus der Kenntnis all dessen, was insgesamt eine Wertordnung ausmacht – der Kenntnis aller Wertmaßstäbe in ihrer hierarchischen Ordnung, ihrer jeweiligen Gewichtung und der relevanten Zuordnungsvoraussetzungen –, sollte sich also bei gleichzeitiger Kenntnis der Eigenschaften des zu bewertenden Objekts im Idealfall nicht allein eine Begründung für jedes Urteil desjenigen ergeben, der diese Wertordnung vertritt, es sollte sich auch im Voraus darauf schließen lassen, wie die entsprechende Person ein Objekt attributiv beurteilen wird.

Werturteile als gerechtfertigte Wertungen

Um eine Wertung zu begründen, muss ein Wertender also zum einen das Vorhandensein der relevanten Objekteigenschaften belegen, zum anderen den oder die zugrunde gelegten Wertmaßstäbe und – soweit nötig – auch die entsprechenden Zuordnungsvoraussetzungen explizit machen. *Gerechtfertigt* sollen jedoch nur solche Wertungen genannt werden, die zusätzlich durch Wertordnungen begründet werden, die ihrerseits den Anspruch erheben, auch für andere als den jeweils Wertenden mit guten Gründen nachvollziehbar und damit gültig zu sein. Erst mit der Frage nach der Verbindlichkeit der Wertmaßstäbe „kommt das eigentliche Rechtfertigungsproblem in Betracht. Denn Werturteile können

¹⁴ Vgl. auch Najder 1975, 65. So wird, um es an einem Beispiel ethischer Wertsysteme zu exemplifizieren, ein Kantianer etwas anderes als Begründung eines ethischen Wertmaßstabes gelten lassen als etwa ein Utilitarist.

insgesamt nur insofern gerechtfertigt sein, wie die Wertungsgrundsätze selbst, aus denen sie folgen, gerechtfertigt sind.“¹⁵

Jede wirkliche Kontroverse den Wert bestimmter Objekte – bestimmter Texte – betreffend setzt bereits voraus, dass die entsprechenden Wertungen Anspruch auf intersubjektive Gültigkeit erheben, es sich also um Werturteile, nicht um Wertäußerungen handelt, da andernfalls kein Konfliktpotential vorhanden wäre. Was wertvoll für mich ist, kann wertlos für jeden anderen sein, ohne dass dies dem Anspruch, es sei wertvoll *für mich*, sofern dies mein einziger Anspruch ist, Abbruch tut. Was als ‚gute Gründe‘ gelten kann, wird wiederum vom Kontext, innerhalb dessen die jeweilige Wertordnung steht, abhängen. Nur Wertungen, die diese Forderung nach Begründung (wobei es genügen soll, dass die Begründung aus dem weiteren Kontext der Äußerung erschlossen werden kann) und Rechtfertigung erfüllen, werden im Folgenden als *Werturteile* bezeichnet.¹⁶ Die Objektivität von Werturteilen wird damit (im Gegensatz etwa zur Auffassung phänomenologisch fundierter Werttheorien) als Ergebnis intersubjektiver Begründbarkeit und Anerkennung der zugrunde liegenden Wertordnungen gefasst.

Dabei ist gerade in den Poetiken der frühen Aufklärung von einem maximalen „Bewußtheits-‘ und ‚Überzeugtheitsgrad‘“¹⁷ auszugehen, was die hier vertretenen Wertordnungen und Werturteile betrifft. Während in konkreten Werturteilen in vielen Fällen nur spezifischere, abgeleitete Wertmaßstäbe zum Tragen kommen, während die diesen übergeordneten Maßstäbe, der Zusammenhang der Wertmaßstäbe untereinander u. Ä. häufig nicht explizit gemacht und kaum exakt erschlossen werden können, setzt die ‚kritische‘ Poetik mit ihrem Anspruch an den Dichtungstheoretiker, ‚Grund anzuzeigen‘, *per definitionem* ein gewisses Maß an theoretischer Fundierung voraus, so dass die Hoffnung besteht, die vertretenen Wertordnungen relativ vollständig rekonstruieren zu können. Dabei soll zunächst von dem sich aus der theoretischen Begründung der poetischen Normen ergebenden Bild der Wertordnung ausgegangen werden. Dieses Bild muss jedoch durch die Analyse konkreter Werturteile ergänzt, konkretisiert und ggf. auch korrigiert werden. Im Konfliktfall wird dabei die konkrete Wertung und nicht das theoretische Postulat entscheiden.

¹⁵ Kurzawa 1982, 135f.

¹⁶ Diese Verwendung der Begriffe ‚Begründung‘ und ‚Rechtfertigung‘ erhebt keineswegs den Anspruch, die allgemein anerkannte zu sein. Sie scheint jedoch geeignet, die hier infrage stehende Differenz zu kennzeichnen: Während etwa auch jemand, dessen Wertmaßstab einzig das eigene, ganz persönliche Gefallen ist, sein Werturteil *begründen* kann (etwa ‚Van Goghs Bild finde ich schön, weil darauf Sonnenblumen zu sehen sind; Sonnenblumen erinnern mich an meine Kindheit, und was mich an meine Kindheit erinnert, gefällt mir‘), wäre die Anforderung an einen solchen Wertenden, sein Urteil zu *rechtfertigen*, ganz unsinnig, da der Begriff ‚Rechtfertigung‘ impliziert, die Berechtigung des eigenen Tuns vor anderen darzulegen, denen eine gewisse richterliche Kompetenz zugestanden wird. Solche Wertungen, die allein die Gefühle des Wertenden ausdrücken, nicht jedoch Anspruch auf Allgemeingültigkeit erheben wollen, werden hier im Gegensatz zu Werturteilen als *Wertäußerungen* bezeichnet.

¹⁷ Dabei handelt es sich um Kategorien Winkos (Winko 1991, 89).

1.3 Zur Neutralität des Untersuchungsinstrumentariums¹⁸

Als Analyseinstrumentarium kann die Najder'sche Theorie nur dann überzeugen, wenn sie sich dem Gegenstand der Untersuchung gegenüber als neutral erweist, d. h. das Ergebnis nicht durch eigene Vorannahmen beeinflusst.

Das Interesse der sprachanalytischen Werttheorie ist ein deskriptives. Damit unterscheidet dieser Ansatz sich grundsätzlich von allen in Verbindung mit literaturwissenschaftlichen Positionen konzipierten Werttheorien, welche eine *normative* Wertordnung vertreten, d. h. den Wertbegriff inhaltlich zu füllen suchen. Tatsächlich gilt dies für fast alle bislang im Rahmen der Literaturwissenschaft entwickelten Werttheorien¹⁹ – als Beispiel seien hier die geistesgeschichtlichen und kulturpolitischen Wertungsansätze der zwanziger Jahre²⁰ genannt, aber auch spätere Theorien, welche die Methodenreflexion explizit zur Voraussetzung der Legitimation literarischer Werturteile machen, von der ideologiekritischen Theorie über die ‚synkretistische‘ Ideologiekritik oder die rezeptionsästhetische Theorie Hans Robert Jauß' bis hin zu feministischen Wertvorstellungen. Im Gegensatz zu diesen *wertsetzenden* Theorien vermag die „empirische Erforschung gegebener Wertungen“, wie der sprachanalytische Ansatz sie sich zum Ziel gesetzt hat (so Mecklenburg mit durchaus kritischem Unterton), soweit es den aktuellen *Vollzug* von Wertungen betrifft,

„allenfalls Gesichtspunkte zur Verfügung [zu stellen], die bisher unreflektierte Vorurteile durchschauen und überwinden helfen können. Allein diese negative Funktion kann eine historische Rezeptions- und Wertungsforschung haben, die den geschichtlichen Wandel von literarischen ‚Wertinteressen‘, Kriterien und Normensystemen und seine [...] Ursachen aufarbeitet [...].“²¹

Insofern literarische Werke *auch* ästhetische Phänomene sind,²² gehört der werttheoretische Ansatz der Sprachanalytik zum Gebiet der Meta-Ästhetik,²³ das Jörg Zimmermann in seiner *Sprachanalytischen Ästhetik* folgendermaßen charakterisiert:

¹⁸ Hier wurde die ursprünglich ausführlichere Diskussion der Dissertation deutlich gekürzt, um dem Leser die langwierige Auseinandersetzung mit Werttheorien zu ersparen, die sich letztlich als für die Belange der Arbeit irrelevant erweisen und bei denen es sich z. T. ohnehin um eher ‚exotische‘ Minderheitenpositionen handelt.

¹⁹ S. hierzu von Heydebrand/Winko 1996, Kapitel 5 (Wertung im Rahmen literaturwissenschaftlicher Theorien nach 1945 – und ihre historische Motivation) (251-306).

²⁰ Vertreten etwa von Otto Walzel und Emil Ermatinger, die als Wertmaßstäbe z. B. „Lebensbedeutsamkeit“ (Schrader 1987, 9) oder die „Fähigkeit, den Zeitgehalt auszudrücken“ (ebd.; Schrader zitiert hier Walzel), nennen.

²¹ Mecklenburg 1977, XXV. Daher seien derartige Ansätze nicht im Stande, „über den Schatten des Relativismus [zu] springen“ (ebd., XXVI), und damit unfähig, die für Mecklenburg als Didaktiker eigentliche Aufgabe einer Werttheorie wahrzunehmen. Wie Najder betont, ist jedoch der von ihm so genannte „methodological relativism“ „a requisite component of the equipment of an axiologist“: „It is impossible to analyse the content of various value-systems without penetrating their immanent structure and recognizing that they are ruled by their own laws.“ (Najder 1975, 167.) Dennoch impliziere diese Haltung keine „Indifferenz“, ließe sich die Analyse doch auch begreifen als ein erster Schritt auf dem Wege zur Beantwortung der Frage, welche Wertmaßstäbe man wählen solle (ebd.).

²² Das heißt allerdings nicht, dass *nur* ästhetische Gesichtspunkte für ihre Bewertung relevant sein können (s. dazu mehr im Folgenden). Während Wertmaßstäbe aus anderen Bereichen jedoch keine Probleme bereiten, die nicht bereits für den Bereich ästhetischer Werturteile relevant werden, gibt es Gründe, anzunehmen, dass ästhetische Wertmaßstäbe bzw. -urteile bestimmte Fragen aufwerfen, die andere Bereiche nicht tangieren.

²³ Najder selbst spricht im Zuge seiner Untersuchung etwa von der „metalanguage of an analytic philosophy of value“, die er der „language of any given value system or theory of value“ (Najder 1975, 37) kontrastiert.

„Die *meta-ästhetische* Fragestellung betrifft die Sprache, mit deren Hilfe ästhetische Phänomene beschrieben, interpretiert und bewertet werden. Ansatzpunkt der Analyse sind also bestimmte Begriffe, Aussagen, Argumente, wie sie im Rahmen von ästhetischen Theorien, Interpretationen, Kritiken oder auch im lebensweltlichen Diskurs über Kunstwerke verwendet werden.“²⁴

Über Art und Zielsetzung der meta-ästhetischen Analyse bestehen allerdings – wie nicht anders zu erwarten – in der Meta-Ästhetik selbst durchaus Differenzen.²⁵ Zimmermann nennt

„drei wesentliche Ziele der Meta-Ästhetik [...]: die *kriteriologische Beschreibung* aller Möglichkeiten, über ästhetische Phänomene zu sprechen; die *sprachkritische Elimination* falscher Gebrauchsweisen, irreführender Begriffe, sprachbedingter Mißverständnisse usw.; schließlich die *normative Konstruktion* ‚besserer‘ Termini und Formen der Argumentation.“²⁶

Von diesen Zielen verfolgt die vorliegende Arbeit im Wesentlichen das erstgenannte, die kriteriologische Beschreibung des Sprechens über ästhetische Phänomene mit dem Ziel der Klärung der Kriterien, nach denen Begriffe angewandt, Sprechakte vollzogen, Argumente verknüpft werden, und zwar mit Bezug auf ästhetische Werturteile. Neben dieser *systematischen* Funktion erlaubt die sprachanalytische Werttheorie auch den „Aufweis sprachlicher ‚Konfusionen‘, irreführender Redeweisen oder falscher Formen der Begründung von Argumenten“²⁷, etwa durch Nachweis einer „Unter[-]“ oder „Überbestimmtheit“, „Mehrdeutigkeit“²⁸ oder „*sukzessive[n] Ausdehnung*“²⁹ (des Gebrauchs) von Begriffen. In der vorliegenden Arbeit soll es vor allem darum gehen, derartige Fehler und Inkonsistenzen *innerhalb* der jeweiligen ästhetischen Theorie aufzudecken (und nicht darum, grundsätzliche Prämissen derselben zu kritisieren, also etwa die Annahme eines inneren ästhetischen Sinnes als irreführende Analogie zu entlarven o. Ä.³⁰).

Auch die in dieser Arbeit behandelten Poetiken selbst konstituieren einen Theoriezusammenhang, in dem auch meta-ästhetische Überlegungen eine Rolle spielen,³¹ die ihrerseits Einfluss nehmen auf die konkrete Gestalt der Wertordnungen. Insofern aber – im Sinne der oben angeführten Explikation – auch meta-ästhetische Theorien normative Elemente enthalten bzw. solche in gewisser Weise voraussetzen,³² ist es für die hier geplante Analyse wesentlich, dass die als Analyseinstrument gewählte Theorie sich solcher notwendig kontroverser Annahmen nach Möglichkeit enthält.

²⁴ Zimmermann 1980, 68. Vgl. auch ebd., 71: „Der Terminus *Meta-Ästhetik* soll alle Untersuchungen bezeichnen, die schon etablierte Möglichkeiten des Sprechens über ästhetische Phänomene zum Ansatzpunkt ihrer Analyse wählen [...]“

²⁵ Vgl. dazu z. B. ebd., 76. Zudem ist die Trennung von Ästhetik und Meta-Ästhetik keineswegs so klar, wie man zunächst annehmen könnte, und meta-ästhetische Aussagen können ihrerseits meta-meta-ästhetische bzw. meta-kritische Erörterungen provozieren (vgl. dazu z. B. ebd., 94, 107).

²⁶ Ebd., 79.

²⁷ Ebd., 68.

²⁸ Ebd., 93f.

²⁹ Ebd., 96.

³⁰ Vgl. dazu etwa ebd., 84f. Sofern man allerdings die „kritische[...] Funktion“ der Meta-Ästhetik in diesem weitergehende Sinne für das „Herzstück“ [...] des meta-ästhetischen Ansatzes“ (ebd., 80) hält, muss man Najders Ansatz tatsächlich weniger als meta-ästhetische Theorie denn vielmehr als eine Art theoretischen Rahmen für die Analyse ästhetischer (und anderer) Werturteile betrachten.

³¹ Entsprechend erklärt Zimmermann, „die im 18. Jahrhundert ausgetragene Kontroverse über den Geltungscharakter und die Begründbarkeit von ‚Geschmacksurteilen‘“ ließe „sich in ihrem Kern ohne große Schwierigkeit als meta-ästhetische Kontroverse rekonstruieren“ (ebd., 191).

³² Vgl. dazu auch ebd., 73, 78f.

Andernfalls drohen bestimmte, der Theorie nach ‚falsche‘ Formen der Kommunikation über Literatur durch das von normativen theoretischen Vorannahmen bestimmte Netz der Analyse zu fallen, da sie sich nicht mehr in den gewählten Termini beschreiben (und so mit anderen Werttheorien vergleichen), sondern allenfalls noch als defizitär kennzeichnen ließen.

Najders Ansatz geht bei der Bestimmung des Wertbegriffs von einer Untersuchung der Sprachpraxis aus. Dabei gibt er, auch wenn er diesen Umstand nicht explizit thematisiert, dem sprachanalytischen Ansatz der *ordinary language philosophy* gemäß, der Umgangssprache Priorität vor insbesondere philosophischen Theorien. Insofern es hier um die Untersuchung von Werturteilen in theoretisch vorgebelasteten Kontexten geht (d. h. um Werturteile, die ‚entlang‘ einer bestimmten Werttheorie konstruiert wurden), wäre eine Korrektur vom allgemeinen Sprachgebrauch abweichender Verwendungsweisen, wie sie die Sprachphilosophie durchaus für gerechtfertigt hält, im Rahmen dieser Arbeit kontraproduktiv.

Dennoch erscheint diese Gefahr gering. Der ihm hier zugewiesenen Aufgabe (als gegenüber divergierenden Aussagen der unterschiedlichen meta-theoretischen Ansätze zu Werten bzw. Werturteilen neutraler theoretischer Rahmen der Analyse) wird das Konzept nicht zuletzt dadurch gerecht, dass Najder sich bei der Bestimmung seiner theoretischen Termini auf das Nötigste beschränkt, wodurch unterschiedlichen Interpretationen bzw. konkreten Ausformungen Raum gegeben wird. So kennzeichnet er einen Wertmaßstab lediglich als „eine Idee, die uns ein gegebenes Objekt, eine Eigenschaft oder ein Ereignis als wertvoll ansehen lässt“³³, ohne sich darauf festzulegen, welche Art von Ideen (hier kämen etwa platonische Ideen oder ‚Formen‘, mentale Entitäten etc. infrage) hier gemeint ist, welchen ontologischen oder epistemischen Status diese Ideen haben müssen usw. Ebenso äußert er sich nicht zu über die Wertordnung hinausgehenden Bestimmungen und einer möglichen Rechtfertigung der Letztwerte, etwa durch ‚Wesensschau‘, individuelle Setzung, einen besonderen ‚siebten Sinn‘, allgemeine Konsensbildung o. Ä. Auch die Begründungsbeziehungen zwischen den Wertmaßstäben bleiben offen für unterschiedliche Füllungen wie deduktive Ableitung, induktives Schließen, Wahrscheinlichkeits- und Plausibilitätsüberlegungen etc. Als Zuordnungsbedingungen können dabei theoretisch die unterschiedlichsten Faktoren auftreten: von biographischen Daten über religiöse Überzeugungen bis hin zu naturwissenschaftlichen Theorien.

Als potentiell problematische Punkte lassen sich die für Najder zur Begründung von Werturteilen erforderliche Nennung relevanter beobachtbarer Objekteigenschaften sowie die Annahme identifizieren, dass ästhetische Werturteile grundsätzlich der Begründung und Rechtfertigung fähig sind.

Mit dem ersteren Punkt muss etwa Schwierigkeiten haben, wer den Verdacht hegt, dass viele im Kontext der Begründung ästhetischer Urteile genannte Eigenschaften, die zunächst als deskriptive Qualitäten ‚daherkommen‘, bei näherem Hinsehen als ‚versteckte‘ normative Eigenschaften interpretiert wer-

³³ Najder 1975, 42.

den müssten.³⁴ Vertreter eines „kunstkritischen Singularismus“³⁵ wiederum akzeptieren zwar das Vorhandensein für die Begründung des ästhetischen Werturteils relevanter deskriptiver Eigenschaften am Objekt, vertreten jedoch die Ansicht, dass deren Zusammenspiel jeweils zu komplex und einzigartig sei, um sie im Kontext einer Begründung des entsprechenden Urteils tatsächlich adäquat benennen zu können.³⁶

Intuitionistische Theorien schließlich gehen von vornherein davon aus, dass es sich bei ästhetischer Erkenntnis um intuitive, nicht begründbare Einsichten handelt, sich also für das Vorliegen ästhetischer Attribute keine Kriterien (hier im Sinne von Objekteigenschaften verstanden) angeben lassen. So fassen etwa phänomenologische Werttheorien³⁷ Werte als intrinsische Eigenschaften eines Objektes auf, welche bei der Betrachtung desselben ähnlich wie seine sonstigen unabhängig vom Betrachter vorliegenden Qualitäten wahrgenommen werden können.³⁸ Da der Wert hier als ‚Wesenseigenschaft‘ des Objekts gefasst wird,³⁹ erübrigt sich auch der Bezug auf einen gesonderten Wertmaßstab, wodurch die Unterscheidung von Wertmaßstäben und attributiven Werten hinfällig wird.⁴⁰ Angesichts der klar erkennbaren argumentativen Strukturen der hier im Zentrum der Untersuchung stehenden Texte, die eine der phänomenalistischen ähnliche Position offensichtlich ausschließen, kann die Unverträglichkeit des Najder’schen Ansatzes mit derartigen Theorien jedoch vernachlässigt werden.

Solange man andererseits prinzipiell davon ausgeht, dass Objekteigenschaften existieren, welche für das Vorliegen oder Nichtvorliegen ästhetischer Qualitäten relevant (und nicht bereits identisch mit den entsprechenden Wertmaßstäben) sind, besteht, so scheint es, kein *grundsätzlicher* Konflikt mit den Annahmen Najders, auch wenn es einigen Theorien zufolge nie zu wirklich begründeten (und das bedeutet *a fortiori* auch nie zu wirklich gerechtfertigten) Werturteilen sollte kommen können. Selbst die (ohnedies kaum je ernsthaft vertretene) Position des Wertrealismus oder Wertnaturalismus (auch: Deskriptivismus), die Vorstellung also, ein Wert sei *reduzierbar* auf oder deduzierbar aus eine(r) Rei-

³⁴ Vgl. zu dieser Problematik etwa Strube 1981, 139-141. Die evaluative Färbung von Aussagen schon auf der scheinbar deskriptiven Ebene wird gelegentlich sogar als charakteristischer Zug des ästhetischen Diskurses gesehen (vgl. dazu etwa Zimmermann 1980, 149f., 161).

³⁵ Ebd., 171; s. auch 169f.

³⁶ Gewisse Anklänge einer solchen Haltung lassen sich etwa bei Isenberg ausmachen (vgl. Isenberg 1949, 335-340); bei Macdonald finden sich ähnliche Überlegungen, die jedoch möglicherweise einen eher subjektivistischen Einschlag haben (vgl. Macdonald 1949, 191-194).

³⁷ Bekanntere Beispiele für phänomenologische Werttheorien sind etwa das Konzept Roman Ingardens (vgl. zu Ingardens Theorie etwa Mecklenburg 1977, XII-XVII) oder die Wertkonzeption der phänomenologisch fundierten Hermeneutik Wolfgang Kaysers.

³⁸ „An alternative would be to hold that we recognize values immanent in things and actions directly and intuitively.“ (Najder 1975, 47.) – Vgl. dazu auch Mecklenburg 1977, XI-XVII, Kurzawa 1982, 26-43, Schrader 1987, 70 und von Heydebrand/Winko 1996, 38, 256f. Natürlich handelt es sich hier um eine stark vereinfachende Darstellung der phänomenologischen Position, die jedoch ausreichen sollte, den strittigen Punkt zu markieren.

³⁹ Vgl. z. B. Beck 1925 I, 2f.: „Wenn wir von der viel verlästerten ‚naiven Erfahrung‘ ausgehen, so finden wir, dass uns Werte unmittelbar in selbstherrlicher Wirklichkeit entgegenreten: Die Schönheit eines Bildes, das Angenehme eines Trunkes Wein, die Güte eines Menschen.“ Unmittelbar darauf betont Beck die „Tatsache, dass es Gegenstände gibt, die uns *von sich aus* als schön, angenehm, freudig, gut etc. entgegenreten, nämlich so, dass das von diesen Prädikaten Gemeinte ebenso *wirklich* an ihnen ist wie ihre sonstigen Qualitäten“ (ebd., 3).

⁴⁰ Vgl. dazu auch die Beschreibung Morris Weitz’ (Weitz ist selbst ein Vertreter der sprachanalytischen Position) (Weitz 1977, 86).

he von beschreibbaren charakteristischen Merkmalen in ihrer spezifischen Anordnung,⁴¹ so dass Wertprädikate sich durch eine Konjunktion empirischer Prädikate *ersetzen* ließen und Werturteile als Teilmenge empirischer Aussagen anzusehen wären, scheint sich prinzipiell mit Najders Vorstellung der Werthaltigkeit eines Objekts in Relation zu einem davon verschiedenen Wertmaßstab in Einklang bringen zu lassen. Voraussetzung hierfür ist, dass man die Beziehung zwischen Wertmaßstab und Objekteigenschaft abweichend als Äquivalenzbeziehung deutet (auch wenn dies zugegebenermaßen eine grundsätzliche Pointe Najders zerstören würde).

Anders gelagert ist der Einwand, von einer (rein) deskriptiven Komponente der Wertung könne man deshalb nicht ausgehen, weil das beurteilte Objekt selbst vom Betrachter mitkonstruiert werde, Beschreibung und Interpretation also zusammenhängen; eine Position, wie sie (in unterschiedlicher Form) sowohl die kritische Hermeneutik als auch semiotisch fundierte Literaturtheorien zu vertreten scheinen. Obgleich es grundsätzlich unmittelbar einsichtig erscheint, dass ein unterschiedliches Textverständnis Ursache für divergierende Werturteile sein kann,⁴² sollten sich daraus keine gravierenden Schwierigkeiten für Najders Ansatz ergeben, da sich gemeinhin die der Wertung zugrunde liegende ‚Lesart‘ bei hinreichender Textkenntnis aus dem Zusammenhang der Argumentation und – gegebenenfalls – Zusatzinformationen zum Kontext erschließen lassen dürfte. Gerade in Werturteilen, die intersubjektive Geltung beanspruchen und im Rahmen einer öffentlichen Debatte geäußert werden, wie dies bei den hier untersuchten Schriften der Fall ist, wird der Verfasser gewöhnlich größtes Interesse daran haben, das Vorliegen bestimmter Eigenschaften, auf die seine Wertung sich bezieht, plausibel und für den Leser nachvollziehbar zu machen.⁴³

Auch die Annahme, dass Werturteile grundsätzlich begründbar und einer Rechtfertigung fähig seien, wird nicht von allen werttheoretischen Ansätzen akzeptiert. So sprechen etwa Neopositivismus und Emotivismus Wertaussagen von vornherein jeglichen propositionalen Gehalt ab.⁴⁴ Rudolf Carnap, einem Vertreter des logischen Positivismus, zufolge verfallen „Wert- oder Normphilosophie“ ebenso wie „jede Ethik oder Ästhetik als normative Disziplin“ dem „Urteil der Sinnlosigkeit“, könne doch „die objektive Gültigkeit eines Wertes oder einer Norm [...] nicht empirisch verifiziert oder aus empi-

⁴¹ S. zu dieser Position Kurzawa 1982, 28, 66f., 77.

⁴² Vgl. dazu etwa von Heydebrand/Winko 1996, 105ff., Zimmermann 1980, 165f.

⁴³ Zu Schwierigkeiten einer durchgehenden Trennung von Beschreibung, Interpretation und Wertung vgl. auch ebd., 152ff. – Als Sonderfall lässt sich eine bestimmte Gruppe von Prädikaten auffassen, die z. B. Weitz „interpretive“ nennt. Dabei handelt es sich um ‚metaphorische‘ Prädikate wie ‚düster‘, ‚lebhaft‘, ‚schnell‘, die sich scheinbar nicht auf deskriptive Prädikate reduzieren lassen. Weitz schreibt diese Tatsache der besonderen Funktion derartiger Ausdrücke zu, deren Aufgabe es nicht so sehr sei, Objekte zu beschreiben: „Instead, their role in criticism is to *invite*, to get us to see, hear or read items in art or whole works in a certain way. In descriptive criticism we are asked to see something which is in the work, whether we notice it or not; in interpretative criticism we are asked to perceive something in a certain way – *as* something; for example, [a] melody *as* vivacious.“ (Weitz 1977, 84.) Weitz’ Beschreibung hat offensichtliche Ähnlichkeiten mit bestimmten nichtkognitivistischen Theorien, geht jedoch offenbar weniger weit. Es scheint zumindest nicht ausgeschlossen, dass die hier angesprochenen Interpretationen auf Gründen basieren, die auf bestimmte deskriptive Eigenschaften der relevanten Objekte rekurrieren.

⁴⁴ Vgl. dazu etwa Kurzawa 1982, 79.

rischen Sätzen deduziert werden; sie kann daher überhaupt nicht (durch einen sinnvollen Satz) ausgesprochen werden.“⁴⁵ In der Tradition Carnaps wie auch der Sprechakttheorie Austins und Searles stehen die so genannten nichtkognitivistischen Theorien, die ebenfalls den propositionalen Gehalt (kognitiven Sinn) von Wertäußerungen leugnen und Wertaussagen generell den Anspruch auf Wahrheitswertfähigkeit verweigern. Ihrer ‚Oberflächenstruktur‘ zum Trotz, die sie als wahrheitswertfähige bzw. -definite Aussagesätze oder Behauptungen auszuweisen scheint, seien derartige Äußerungen ihrer tiefengrammatischen Funktion nach rein emotiv bzw. expressiv⁴⁶ oder (teilweise) empfehend⁴⁷-evokativ.⁴⁸ Damit können sie auch nicht im selben Sinne begründet oder gar gerechtfertigt werden wie deskriptive Aussagen; sie erscheinen nur mehr in psychologischer bzw. soziologischer Hinsicht interessant.⁴⁹

Lässt sich hier die Inkompatibilität der entsprechenden Ansätze mit dem Najder’schen Modell auch nicht leugnen, so wird beim Blick auf die Poetiken Gottscheds und der Schweizer doch schnell deutlich, dass dem ‚Kritikus‘ der Frühaufklärung nichts ferner liegt, als seine Werturteile als reine Gefühlsäußerungen oder Empfehlungen aufgefasst wissen zu wollen. Tatsächlich wird, wie bereits angedeutet, gerade der Streit um den Wert literarischer Werke nur verständlich „vor dem Hintergrund eines gleichermaßen erhobenen Wahrheitsanspruchs, der mit sich inhaltlich widersprechenden Propositionen verbunden gedacht wird.“⁵⁰

Als problematisch erweisen könnte sich zuletzt eine (mit nichtkognitivistischen Deutungen nicht zu verwechselnde)⁵¹ Auffassung ästhetischer Wertäußerungen, wie sie der so genannte ästhetische Subjektivismus vertritt. Diese Position, die vom 16. Jahrhundert an immer wieder Kritiker beschäftigt, tritt nicht zufällig erstmals zu der Zeit auf, in der auch der Geschmacksbegriff an Bedeutung ge-

⁴⁵ Carnap 1931, 237; vgl. dazu auch Kurzawa 1982, 49, 45f. und Carnap 1996 = 1935, 24-31; zur Kritik an Carnap vgl. z. B. Kurzawa 1982, 53-60.

⁴⁶ Vgl. hier auch Carnap 1996 = 1935, 27-31.

⁴⁷ In diesem letzteren Sinne etwa Stevenson 1963, 349 (er spricht hier von einer Bedeutung, die „in part, quasi-imperative“ sei); vgl. dazu von Kutschera 1988, 118f. – S. auch Carnap 1996 = 1935, 24: „[T]he value statement ‘Killing is evil,’ although [...] it is merely an expression of a certain wish, has the grammatical form of an assertive proposition. Most philosophers have been deceived by this form into thinking that a value statement is really an assertive proposition, and must be either true or false. Therefore they give reasons for their own value statements and try to disprove those of their opponents. But actually a value statement is nothing else than a command in a misleading grammatical form.“

⁴⁸ Ähnlich analysiert Strube etwa die „Kundgabe“ des „Kunstenthusiasten“ (s. Strube 1981, 51).

⁴⁹ S. Ayer 1950, 113 und f.; vgl. auch Carnap 1996 = 1935, 25-27; zum Einfluss Carnaps auf Ayers Position vgl. von Kutschera 1988, 117. – Die präskriptivistische Position (wie sie z. B. R. M. Hare vertritt – vgl. zur Position des Präskriptivismus etwa Kurzawa 1982, besonders 64f., 75), der zufolge Werturteile aus einem deskriptiven Teil, der eine Behauptung aufstellt, und einem präskriptiven Teil bestehen, vermittels dessen zu den im ersten Teil dargestellten Sachverhalten Stellung genommen wird (z. B. in Form von Zustimmung, Ablehnung, Empfehlung etc.), erscheint dagegen lediglich als mögliche Interpretation des Najder’schen Schemas und bereitet diesem insofern keine Schwierigkeiten (s. zur Kompatibilität mit Najders Ansatz besonders Hare 1961, 130-136).

⁵⁰ Kurzawa 1982, 129.

⁵¹ Vgl. dazu von Kutschera 1988, 124f. (Fn. 21). Ein zeitgenössisches Beispiel für eine subjektivistische (und explizit *nicht* nichtkognitivistische) Theorie des ästhetischen Werturteils scheint etwa die Position Alexander Piechas zu sein (vgl. Piecha 2002, z. B. 11f.).

winnt.⁵² Hier wird zwar nicht die Begründbarkeit ästhetischer Wertäußerungen bezweifelt, wohl aber die mögliche Rechtfertigung derselben infrage gestellt. Dabei lassen sich drei Varianten unterscheiden: der „individuelle[...]“, der „elitäre[...]“ und der „kollektive[...] Subjektivismus“⁵³.

Als letztgültigen Maßstab ästhetischer Werturteile betrachtet der individuelle Subjektivismus das ganz persönliche Gefallen des Einzelnen. Entsprechend beansprucht jedes Urteil Geltung nur für den jeweils Wertenden. Der Versuch intersubjektiver Verständigung oder gar Rechtfertigung und damit auch Kritik im üblichen Sinne verliert unter dieser Voraussetzung jeden Sinn, der Ästhetik bleibt allenfalls noch die Behandlung meta-ästhetischer Fragen, die deskriptive historische Untersuchung ästhetischer Bewertungen und die Rekonstruktion soziologischer und psychologischer Bedingungen des ästhetischen Empfindens des Individuums.⁵⁴

Hält der individuelle Subjektivismus so das Sprichwort: ‚Über Geschmack lässt sich nicht streiten‘ auch im Hinblick auf ästhetische Werturteile für durchaus gerechtfertigt – eine Tatsache, die wiederum die Inkompatibilität dieser Position mit derjenigen der zu untersuchenden Poetiken von vornherein deutlich macht –, sind Vertreter der elitären Variante⁵⁵ willens, am Vorhandensein allgemeingültiger ästhetischer Wertmaßstäbe festzuhalten. Zum Prüfstein werden nun die Präferenzen einer bestimmten qualifizierten Gruppe, der ‚Kenner‘, erklärt. Indem die Urteile dieser Gruppe im Gegensatz zum individuellen Subjektivismus Anspruch auf Allgemeingültigkeit erheben, müssen sie sich entsprechend auch der Frage nach ihrer Rechtfertigung stellen. Sie sollten sich damit nicht prinzipiell einer Analyse im Sinne Najders entziehen. Da diese Rechtfertigung jedoch – zumindest zunächst – über die Autorität einer bestimmten Gruppe von Personen stattfindet, bleibt die Frage, inwieweit die Identifikation bestimmter deskriptiver Eigenschaften des bewerteten Kunstwerkes eine Rolle spielen muss. Schließlich erfolgt die Begründung ästhetischer Werturteile in derartigen subjektivistischen Werttheorien eher über bestimmte Qualitäten des Urteilenden denn über die Struktur des bewerteten Objekts.⁵⁶ Dennoch können auch hier Urteilender und Beurteiltes nicht grundsätzlich voneinander getrennt werden, so dass es zumindest prinzipiell möglich ist, nach der besonderen Beschaffenheit derjenigen Objekte zu fragen, welche die entsprechende Reaktion der relevanten Gruppe von Rezipienten auszulösen prädestiniert sind.

Anspruch auf intersubjektive Gültigkeit können ästhetische Werturteile schließlich auch nach Auffassung des kollektiven Subjektivismus erheben: Hier gilt die Annahme einer allen Menschen (unter ‚Standardbedingungen‘) gemeinsamen Art des ästhetischen Empfindens, welche für die ‚richtigen‘

⁵² Vgl. von Kutschera 1988, 125f. (Fn. 22).

⁵³ Ebd., 125, 131, 134.

⁵⁴ Vgl. dazu etwa ebd., 128.

⁵⁵ Als einer der bekanntesten sei hier David Hume genannt, dessen einflussreicher Essay *On the Standard of Taste* eben das genannte Sprichwort (hier bezogen auf literarischer Werke) als falsch zu erweisen bestrebt ist (vgl. Hume 1964 = 1882, 269ff.).

⁵⁶ Vgl. dazu auch Wenzel 2000, 1, 3 – hier mit Bezug auf Kant. Allerdings stellt Kants Ästhetik, sofern man sie überhaupt der Gruppe subjektivistischer Werttheorien zuordnen kann, in mehrfacher Hinsicht einen Sonderfall dar, kann also nicht als repräsentativ für diese Klasse gelten.

Werturteile verantwortlich ist. Auch hier spricht daher nichts gegen die Möglichkeit, wertvolle Textmerkmale etwa anhand einer Analyse der menschlichen Natur zu ermitteln⁵⁷ oder zumindest nachträglich Kriterien für den Wert ästhetischer Objekte zu eruieren.

Dass sich weder der elitäre noch der kollektive Subjektivismus prinzipiell einer Analyse innerhalb des Najder'schen Modells entziehen, ist insofern wichtig, als diese beiden Formen (im Gegensatz zum individuellen Subjektivismus, der zwar immer wieder diskutiert, jedoch selten ernsthaft vertreten wird) gerade in der ästhetischen Theorie des 18. Jahrhunderts durchaus eine Rolle spielen.

1.4 Unterschiedliche Formen der Manifestation von Werturteilen

Werturteile können sich in sprachlicher und nicht-sprachlicher Form (in nicht-sprachlichen Handlungen) manifestieren.⁵⁸ Naturgemäß werden jedoch die meisten Wertungen, die ein Text enthält, sich sprachlich äußern. Derartigen Werturteilen wird daher das Interesse der vorliegenden Arbeit gelten, wobei zusätzlich ins Gewicht fällt, dass motivationale Wertungen in Texten ohne überaus genaue Kenntnis des Kontextes kaum zu erkennen sind und ihre Untersuchung daher häufig den Bereich der Spekulation kaum verlassen könnte.

Charakteristisch für sprachliche Wertungen ist die Zuschreibung eines attributiven Wertes vermittels eines *Wertausdruckes*. Dabei gibt es reine Wertausdrücke wie ‚wertvoll‘ und ‚wertlos‘, ‚gut‘ und ‚schlecht‘, aber auch ‚herrlich‘ und ‚verwerflich‘, die immer und eindeutig eine evaluative Funktion haben, gemischte Wertausdrücke wie ‚malerisch‘, ‚wohlklingend‘ und ‚gemein‘, die einerseits über

⁵⁷ Zu den Anfänge eines Psychologismus in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts (z. B. bei Wolff, Hume, Burke und Gerard) vgl. auch von Kutschera 1988, 129 (Fn. 24).

⁵⁸ Letztere bezeichnen von Heydebrand und Winko als „motivationale Wertungen“ (von Heydebrand/Winko 1996, 46), da hier Wertmaßstäbe als Motive für Handlungen fungieren. Dass bereits die Auswahl eines bestimmten Werkes für die Besprechung durch den Literaturkritiker eine Form (positiver) Wertung darstellt, macht Bodmer deutlich, wenn er bemerkt: „Wenn übrigens die getadelten Scribenten [...] nicht mehrmahls gegen die Kunstrichter eingenommen wären, so würden sie sich nicht entbrechen können zu erkennen, daß ihnen durch die Critick selbst eine Ehre geschieht, welche andere Scribenten, so mit Stillschweigen vorbegegangen werden, darum nicht erlangen mögen, weil sie den Kunstlehrern weder zum loben n[och] zum tadeln gut genug sind [...]. Man muß in der That eine gewisse Art von Verdienst an sich haben, wenn man der Critick ernsthafter Kunstrichter würdig seyn soll.“ (BOV, Bl.)(5^r.) – Natürlich können motivationale Wertungen auch mit sprachlichen einhergehen, wobei diejenigen Wertmaßstäbe, welche die verbalisierte Wertung explizit macht, nicht unbedingt mit denen der motivationalen Wertung übereinstimmen müssen (vgl. von Heydebrand/Winko 1996, 47). So wäre es vorstellbar, dass Gottsched die Aufnahme bestimmte Texte in eine Zeitschrift nicht ‚wirklich‘ deshalb ablehnt, weil sie den von ihm in der Begründung angegebenen Wertmaßstäben nicht entsprechen, sondern weil der Verfasser ihm als Freund Breitingers bekannt ist, dem er wiederum negativ gegenübersteht. Obwohl man sich gerade im Falle der Auseinandersetzungen zwischen Gottsched, Bodmer und Breitinger gelegentlich eines entsprechenden Verdachts kaum erwehren kann, werden derartige Überlegungen – die ohnehin nur spekulativ ausfallen können – im Rahmen der vorliegenden Arbeit vernachlässigt. Statt dessen soll, einer Variante des *Principle of Charity* folgend, davon ausgegangen werden, dass die Kontrahenten weitgehend fähig sind, ihre eigenen Motive selbst zu reflektieren und zu prüfen, so dass sich in denjenigen Ausführungen, welche sie der Öffentlichkeit zugänglich machen, im Wesentlichen nicht die persönlichen Querelen der Autoren manifestieren – ein Anspruch, den die bedadelten Autoren auch selbst thematisieren: so wenn Breitinger den „Criticus“ beschreibt als „eine Person, die Lob und Tadel nach Verdienen ausspendet“ und „nicht nach blosser Willkür handel[t]; sondern in Verwaltung einer unpartheyischen Gerechtigkeit alle seine Urtheile und Aussprüche lediglich auf den Verdienst eines guten oder schlimmen Schriftstellers“ (gemeint ist hier offenbar: auf seinen Verdienst als Schriftsteller, nicht als Person) „gründe[t].“ (Breitinger 1741, Bl.)(2^v.)

eine evaluative Komponente verfügen, daneben jedoch mehr oder weniger spezifiziert bereits den Aspekt oder die Eigenschaft angeben, in Bezug auf welche(n) das Objekt bewertet wird, und schließlich, ausgesprochen häufig, beschreibende Ausdrücke wie ‚deutlich‘, ‚kräftig‘, ‚unordentlich‘ oder ‚matt‘, die nur aus dem Kontext heraus als Wertausdrücke erkennbar sind. (Kontextinformationen können sich allerdings durchaus auch dort als notwendig erweisen, wo es um das richtige Verständnis reiner oder gemischter Wertausdrücke geht, da der Wertende etwa vermittels eines normalerweise eindeutig positiv gebrauchten Prädikats wie ‚wertvoll‘ im ironischen Kontext eine negative Bewertung vornehmen kann.)

Sprachliche Wertungen, welche die logische Form ‚a ist F‘ haben, wobei ‚F‘ für einen Wertausdruck steht, können *explizit* genannt werden. *Implizite* Wertungen lassen sich von expliziten dadurch unterscheiden, dass sie entweder keine Wertausdrücke enthalten, wie es z. B. bei Wertungen durch Vergleich der Fall ist (‚a ist wie b‘ – und b ist, wie jeder weiß, ohne dass es gesagt werden muss, gut bzw. schlecht, wertvoll oder wertlos), oder dass die verwendeten Wertausdrücke, wie etwa im Falle der Ironie, offensichtlich nicht wörtlich zu nehmen sind. (Um das Gelingen der Kommunikation zu gewährleisten, wird der Urteilende normalerweise dafür sorgen, dass sein Gegenüber über die notwendigen Kontextinformationen verfügt, um eine implizite Wertung in eine explizite umzuformen.)

Offensichtlich ist es nur in den seltensten Fällen möglich, einem bestimmten attributiven Wert eindeutig einen bestimmten Wertausdruck zuzuordnen oder umgekehrt. Normalerweise kann es sowohl vorkommen, dass ein Wertausdruck für die Zuschreibung verschiedener attributiver Werte verwendet wird (wenn etwa Gottsched eine Passage ‚undeutlich‘ nennt, so kann dies darauf zurückzuführen sein, dass sie zu viele Metaphern enthält, veraltete Wörter benutzt werden oder sie eine irreguläre syntaktische Struktur aufweist), als auch,

dass ein Autor sich mehrerer Wertausdrücke bedient, um ein und denselben attributiven Wert zu bezeichnen (‚Glanz‘ und ‚Zierde‘ etwa werden von Breitingen häufig zur Bezeichnung derselben positiven Texteeigenschaften verwendet). Obgleich es notwendig erscheint, sich diese Umstände vor Beginn der Untersuchung bewusst zu machen, wird diese selbst keinen Schwerpunkt auf die Analyse der sprachlichen Form der betrachteten Werturteile legen.

1.5 Wertordnungen und Kontext

Die Entstehung von Wertordnungen erfolgt stets in einem spezifischen historischen Kontext, der Einfluss nimmt sowohl auf Genese und Begründung der jeweiligen Letztwerte als auch auf die Konstituierung von Zuordnungsbedingungen zwischen den einzelnen Wertmaßstäben bzw. zwischen Wertmaßstäben und Texteeigenschaften. Daher werden in der vorliegenden Arbeit auch die entsprechenden ideengeschichtlichen Hintergründe herangezogen, soweit diese für Inhalt und Struktur

der jeweiligen Wertordnung bedeutsam werden, wobei der Schwerpunkt auf der Analyse derjenigen Einflüsse liegen wird, welche dem zeitgenössischen philosophischen Diskurs zuzurechnen sind.⁵⁹

Dafür, dass der philosophische Diskurs in der Frühaufklärung quasi omnipräsent erscheint, sorgen die Rolle der Philosophie bei der Formulierung wesentlicher Prinzipien neuzeitlichen Denkens sowie ihr Führungsanspruch auf so gut wie allen Gebieten, die wir noch heute zum Bereich der Wissenschaften zählen, von der (natürlichen) Theologie über Erkenntnistheorie, Ethik und Psychologie bis hin zur Physik. Dieser Anspruch erstreckt sich, wie Christian Wolffs *Discursus praeliminaris* belegt, auch auf den Bereich der Künste (in dem sich freilich ‚Handwerk‘ und ‚schöne‘ Künste noch relativ undifferenziert zusammengefasst finden). Dichtung und Dichtungstheorie sind dabei explizit eingeschlossen. Der Zuwachs an Systematik und theoretischer Reflexion, den Gottscheds *Versuch einer Critischen Dichtkunst* markiert, wenn man seine Schrift mit Poetiken des 17. Jahrhunderts vergleicht, ist ohne den Einfluss der Philosophie Wolffs und Leibniz‘, insbesondere ohne die aus diesem Einfluss resultierenden Ansprüche an begriffliche Klarheit und Begründung der aufgestellten Prinzipien, kaum denkbar. Zugleich konfrontieren die beiden großen philosophischen Strömungen der Zeit, Rationalismus und Empirismus, die Poetik mit einer Fülle neuer erkenntnistheoretischer, psychologischer und metaphysischer Thesen, zu denen der Literaturtheoretiker und -kritiker inhaltlich Stellung nehmen muss.

Diese ideengeschichtliche Schwerpunktsetzung lässt sich einheitlich verbinden mit der methodischen Gesamtkonzeption der Arbeit, die – allerdings nur im weitesten Sinne – als diskurstheoretisch bezeichnet werden könnte. Die vielleicht am häufigsten genannten Varianten des Diskursbegriffs berufen sich zum einen auf eine einheitliche Thematik, zum anderen – dies betrifft die auf Foucault zurückgehende Variante – auf die ein historisch wirksames Aussagesystem bestimmenden und begrenzenden Regeln als einheitsstiftendes Moment. Als Diskurse können dabei Redeweisen, sprachliche ‚outfits‘ von sozialen Klassen und Berufsständen, Generationen, Epochen, literarischen Gattungen, wissenschaftlichen Disziplinen und spezifischen kulturellen und sozialen Milieus gelten. Für die Methodik dieser Arbeit spielen beide Varianten eine Rolle: Der thematische, mit dem ideengeschichtlichen Ansatz eng zusammenhängende⁶⁰ Diskursbegriff erlaubt es, die Analyse der Wechselwirkung von Philosophie auf der einen und Literaturtheorie wie Literaturkritik auf der anderen Seite ‚diskursanalytisch‘ zu nennen. Najders sprachanalytischer Ansatz auf der anderen Seite, der sich zum Ziel setzt, die Regeln des ‚Wertdiskurses‘ (in seiner abstraktesten Form) zu rekonstruieren und auf dieser Grundlage ein zur Analyse von Wertaussagen geeignetes theoretisches Schema zu erarbeiten, kann verstanden werden im Sinne einer Diskursanalyse, welche den regelabhängigen Diskursbegriff zugrunde legt. (Allerdings muss dafür der Diskursbegriff überzeitlich verstanden werden und damit

⁵⁹ Es wird also in Bezug auf die Hintergründe einer Wertordnung am ehesten diejenige Perspektive eingenommen, die von Heydebrand und Winko die „geschichtsphilosophisch[e]“ (von Heydebrand/Winko 1996, 313) oder „philosophisch-ästhetische Perspektive“ (ebd., 312) nennen

⁶⁰ Eine Behauptung, die allerdings von vielen Diskurstheoretikern bestritten werden dürfte.

einen größeren Umfang erhalten, als es in der Diskursanalyse allgemein vorgesehen ist.) Ein Bezug auf den regelabhängigen diskursanalytischen Ansatz lässt sich auch dort reklamieren, wo es um die Abgrenzung unterschiedlicher Klassen von Wertmaßstäben geht, die in literarischen Werturteilen wirksam werden können.

2. Die Trennung literaturspezifischer und nicht-literaturspezifischer Wertmaßstäbe

Bislang wurden zwar die Begriffe des Wertmaßstabs und Werturteils, nicht jedoch die des Literarischen und der Literatur⁶¹ eingehend erläutert. Hier geht es um den Gegenstandsbereich, auf welchen sich die entsprechenden Urteile beziehen sollen. Damit jedoch muss auch die Klasse der im Rahmen dieser Arbeit zu untersuchenden Wertungen noch als unzureichend bestimmt gelten. Eine Spezifizierung des Literaturbegriffs ist nun alles andere als unproblematisch, sind Bedeutung und Extension des Etiketts ‚Literatur‘ doch noch heute von einer eindeutigen Bestimmung weit entfernt. So konnte Klaus Weimar noch vor kurzem erklären, von literarischen Schriften ließe sich zunächst nur sagen, dass es sich „um eine Gruppe von Texten“ handle, „über deren Grenzen gegenüber anderen Gruppen von Texten keine Klarheit besteht.“⁶²

Um die Neutralität des Untersuchungsinstrumentariums zu gewährleisten, muss der Literaturbegriff so gewählt werden, dass er die Untersuchung nicht „ein[...]schränkt auf Wertungen bestimmter historischer, kultureller, sozialer Provenienz und [...] ein möglichst breites Spektrum verschiedener Wertungen von Literatur erfasst“, wie Worthmann betont. Sie schlägt daher einen ‚pragmatischen‘ Literaturbegriff vor, wie ihn ursprünglich auch S. J. Schmidt empfiehlt: „Die pragmatische Lösung sieht so aus, daß ein Text dann literarisch ist, wenn der Handelnde ihn aufgrund der jeweils geltenden kunstspezifischen Konventionen für literarisch hält.“⁶³

Da die Urteile Einzelner unter Umständen mit den „geltenden“ Konventionen jedoch nicht übereinkommen, befürwortet Worthmann eine ‚Radikalisierung‘ des pragmatischen Literaturbegriffs: „*Literatur ist, was für Literatur gehalten wird.*“⁶⁴ Nun ist auch diese Lösung tatsächlich keineswegs so unproblematisch, wie es zunächst scheinen könnte, lassen sich doch durchaus Fälle denken, in denen unsicher ist, ob der Wertende den Text für Literatur hält, ganz abgesehen von der Frage, ob er ihn auch als solche bewerten möchte. Darüber hinaus wird „das Bedeutungsfeld des heutigen Literatur-

⁶¹ Gegenüber „dem Ausdruck der ästhetischen Wertung, der fälschlicherweise immer wieder mit dem der literarischen Wertung gleichgesetzt wird“, handelt es sich bei dem der literarischen Wertung „einerseits [um] eine Erweiterung des Begriffs – insofern literarische Wertung *auch* unter ästhetischen, nichtsdestoweniger aber ebenfalls unter politischen, historischen, ethischen und zahlreichen anderen Gesichtspunkten sowie auf unterschiedlichste Gegenstandsmomente inhaltlicher, formaler oder intentionaler Art bezogen stattfinden kann. Andererseits“ stellt dieser Begriff „eine Präzisierung“ dar, „da ästhetische Wertungen sich auf vielerlei Gegenstandsklassen beziehen können [...]“ (Kurzawa 1982, 105f.)

⁶² Weimar 1993, 35; vgl. auch Worthmann 2004, 31, 41.

⁶³ Ebd., 51.

⁶⁴ Ebd., 52.

begriffs“⁶⁵, selbst wenn sich dieser eindeutig bestimmen ließe, in dem im Rahmen der vorliegenden Arbeit berücksichtigten Untersuchungszeitraum, zumal in den hier verhandelten Poetiken (die auch bezüglich ihrer Gegenstandsbestimmung mit reformerischem Anspruch auftreten), allererst abgesteckt. Damit zusammenhängend erhalten auch die Bezeichnungen ‚literarisch‘ und ‚Literatur‘ ihre heutige Bedeutung erst im Laufe des 19. Jahrhunderts. Die dem letzteren Begriff am nächsten kommenden historischen Äquivalente sind die Termini ‚Poesie‘ und ‚Dichtkunst‘; der Begriff ‚Dichtung‘, wiewohl bereits bekannt, wird noch sehr sparsam verwendet, ist in den häufig verwendeten Begriffen des Dichters und der Dichtkunst sowie des (Er-)Dichtens und des Gedichtes⁶⁶ als Vorgangsbezeichnung jedoch bereits präsent. Dass nun die Verfasser der jeweiligen Poetik bzw. Dichtkunst die in ihrem Werk verhandelten Schriften für diesem Bereich zugehörig halten (auch wenn dieser Anspruch ihnen selbst zum Teil noch begründungsbedürftig erscheint und es zu Fluktuation in der Begrifflichkeit kommen kann), daran kann kaum ein Zweifel bestehen. Infolgedessen lassen sich auch die entsprechenden Werturteile zumindest als poesie- bzw. dichtungsbezogen klassifizieren.⁶⁷ Gegenstand der Analyse sollen im Folgenden also all jene Wertmaßstäbe und Werturteile sein, die sich dieser Gruppe zuordnen lassen.

Das Problem einer Bestimmung des Literaturbegriffs bleibt jedoch trotzdem bestehen: Indem die Klasse der dichtungsbezogenen Werturteile rein über den bewerteten Gegenstandsbereich poetischer Texte definiert wird, bleibt zunächst mit voller Absicht offen, inwieweit es sich bei den infrage stehenden Maßstäben um genuin *literaturspezifische* (im Sinne des ‚engen‘ Literaturbegriffs) handelt oder nicht. Um jedoch den Stand der Entwicklung hin zu einem modernen Literaturverständnis zu bestimmen, auf dem sich die Wertmaßstäbe bzw. Wertordnungen der untersuchten Poetiken befinden, muss ein Verfahren etabliert werden, zwischen unterschiedlichen Arten von Wertmaßstäben – eben literaturspezifischen und solchen, die anderen ‚Wertbereichen‘⁶⁸ zugeordnet werden können – zu differenzieren. Als *literaturspezifisch* soll die Teilmenge dichtungsbezogener Werturteile, Wertmaßstäbe etc. bezeichnet werden, die der Eigengesetzlichkeit des Objektbereichs der Literatur, wie sie heute verstanden wird, Rechnung trägt. Dabei wird es sich zumeist um Wertmaßstäbe handeln, die nicht – oder zumindest nicht in gleicher Art und Weise – auf andere Objektbereiche als den Bereich

⁶⁵ Pankau 2001, Sp. 276.

⁶⁶ Hier auch für solche Produkte der Dichtung verwendet, die „nur in ungebundener Schreibart abgefasst worden [...]“. (GD, 149.)

⁶⁷ Was die Bezeichnung der für die Beurteilung und die Produktion von Poesie bzw. Dichtung zuständigen Wertmaßstäbe und entsprechenden Werturteile als ‚literarische‘ anbelangt, so ist diese Verwendungsweise in der Forschung zwar einigermaßen verbreitet, an sich jedoch missverständlich, scheint sie an sich doch eher auf Wertungen *innerhalb* literarischer Texte als auf Wertungen *literarische Texte betreffend* hinzuweisen. Dieser Mangel muss weit fühlbarer werden, wenn man anstelle des immerhin vergleichsweise etablierten Begriffs der literarischen den der poetischen Wertung einführen wollte, daher hier die Bezeichnung ‚poesie-‘ bzw. ‚dichtungsbezogen‘. Dem eingeführten Sprachgebrauch gemäß wird statt des Begriffs ‚literaturbezogen‘ jedoch weiterhin der Begriff ‚literarisch‘ verwendet, soweit der Kontext eindeutig ist.

⁶⁸ Etwa dem religiösen oder moralischen.

literarischer Texte angewendet werden,⁶⁹ die, wie man sagen könnte, dem literarischen Text *als literarischem* gerecht werden.

Dabei soll von einem heute weitestgehend akzeptierten ‚Kernbereich‘ literarischer Texte ausgegangen werden, der sich (mehr oder minder scharf) abgrenzen lässt durch Merkmale, die bestimmt werden sollen im Rückgriff auf den grundsätzlichen sprach- und diskursanalytischen Ansatz der Arbeit, ergänzt um bestimmte Elemente systemtheoretischer Ansätze. Zugrunde gelegt wird dabei der Ansatz Siegfried J. Schmidts,⁷⁰ der in einzelnen Aspekten durch Pierre Bourdieus Theorie des literarischen Feldes ergänz bzw. erläutert werden soll.⁷¹ Allerdings ist dieser – S. J. Schmidts eigenem Anspruch nach rein deskriptiven – Charakterisierung der Literatur in jüngster Zeit von Worthmann „der Vorwurf der verborgenen“ oder „Kryptonormativität“⁷² gemacht worden, der ihre Tauglichkeit als neutrales Untersuchungsinstrument infrage stellt.

Tatsächlich entbehren diese Vorwürfe nicht einer gewissen Plausibilität; dennoch scheinen sie im Falle der geplanten Analyse aus folgenden Gründen weitestgehend unschädlich: Zwar handelt es sich bei dem hier vorgeschlagenen Literaturbegriff um ein modernes Konzept (daher auch die Bezeichnung *literatur-*, und nicht dichtungs- oder poesiespezifisch), dessen Geltung für die Frühaufklärung eben

⁶⁹ Wenn etwa, um einen relativ unkontroversen Fall zu wählen, ein Arzt seinem schlaflosen Patienten anstelle eines Schlafmittels ihres beruhigenden Einflusses halber eine bestimmte Lektüre empfiehlt, so handelt es sich bei dem hier implizit zur Anwendung gebrachten Wertmaßstab (‚hilfreich zum Einschlafen‘) um einen Maßstab, der dem literarischen Text *als literarischem* Text nicht wirklich gerecht wird, d. h. der nicht zu den Wertmaßstäben gehört, die für die Bewertung literarischer Texte *qua* literarischer Texte zuständig sind.

⁷⁰ Der Ansatz Schmidts wird also nicht *in toto* übernommen, sondern nur in den im Folgenden aufgeführten Elementen. Insbesondere erfolgt damit keine Festlegung auf Schmidts in den herangezogenen Schriften noch radikal-konstruktivistisch geprägte erkenntnis- sowie sprach- und bedeutungstheoretische Grundlagen. – Eine gebündelte Darstellung der hier relevanten Punkte des Schmidt’schen Ansatzes findet sich auch bei Knops 1999, 29-45, die S. J. Schmidt in ihrer Untersuchung insgesamt in einen größeren Rahmen unterschiedlicher Ansätze zur Bestimmung der Besonderheiten literarisch-ästhetischer Kommunikation stellt.

⁷¹ Tatsächlich weisen beide Ansätze streckenweise ohnehin eine deutliche Nähe auf: So könnte man sagen, dass die systemtheoretischen Ansätze Schmidts und Bourdieus (wobei die Theorie des Letzteren nur im weitesten Sinne als systemtheoretisch bezeichnet werden kann) den diskurstheoretischen Ansatz um eine sozialwissenschaftliche Komponente erweitern. Es liegt also nahe, die mit dem diskursanalytischen Vorgehen kompatiblen Elemente der Systemtheorie für die Untersuchung zu nutzen, während ihre empirisch-soziologischen bzw. sozialgeschichtlichen Aspekte ungenutzt bleiben.

Dieses selektive Vorgehen erscheint insofern gerechtfertigt, als die methodologische Einheitlichkeit der Arbeit durch eine solche Auswahl gewahrt bleibt, obgleich dies sicherlich nicht unbedingt im Sinne der Autoren ist. So ist es Schmidts ausdrückliches Ziel, die „Literaturwissenschaft als eine empirisch orientierte Sozialwissenschaft zu konzipieren“ (S. J. Schmidt 1980, VIII; vgl. in diesem Zusammenhang auch S. J. Schmidt 1982, 64). Bourdieu erklärt explizit, das „Feld der Stellungnahmen“ ließe sich „nicht [...] unabhängig vom Feld der Stellungen untersuchen“ (Bourdieu 1997, 76; zu Bourdieus Kritik an rein systemischen Untersuchungsmethoden, wie er sie nicht zuletzt in der Diskurstheorie Foucaults verkörpert sieht, vgl. ebd., 76ff. sowie Bourdieu 1983, 33). Für Luhmann dürfte diese Trennung insofern weniger problematisch sein, als Personen oder psychische Systeme für ihn eben nicht Bestandteil von sozialen oder Kommunikationssystemen sind, sondern deren, wiewohl notwendige und strukturell an dieselben gekoppelte, Umwelt darstellen (vgl. z. B. Luhmann 1999, 92). Die Einbeziehung der sozialgeschichtlichen Perspektive (wie sie auch von von Heydebrand/Winko propagiert wird) könnte sicher in vielerlei Hinsicht zum Verständnis der Hintergründe und Zusammenhänge der rekonstruierten Wertordnungen (insbesondere was die Zuordnungsbedingungen anbetrifft) beitragen, übersteigt jedoch die Möglichkeiten der Untersuchung, die sich in diesem Punkt weitestgehend auf die bereits erwähnte ‚ideengeschichtliche‘ Analyse beschränken soll.

⁷² Worthmann 2004, 35ff.

gerade noch nicht bzw. nicht uneingeschränkt vorausgesetzt werden kann. Dennoch läuft die Untersuchung angesichts des pragmatisch bestimmten Begriffs des poesie- oder dichtungsbezogenen Werturteils bzw. Wertmaßstabs keine Gefahr, dadurch den Bereich der Untersuchung unangemessen zu beschränken. Handelt es sich bei den von S. J. Schmidt rekonstruierten Kriterien tatsächlich um normativ aufgeladene, so dienen sie doch in diesem Falle allein dazu, innerhalb der zu rekonstruierenden Wertordnung zwischen unterschiedlichen Arten von Wertmaßstäben zu differenzieren,⁷³ und dies wiederum allein zu dem Zweck, die Entwicklung hin zu demjenigen Literaturbegriff nachvollziehbar zu machen, welcher für die etwaige Normativität der Kriterien verantwortlich ist. Des Weiteren sollen die Prämissen Schmidts hier nicht in Gänze akzeptiert, sondern nur bestimmte und, wie es scheint, weitestgehend unproblematische Kriterien übernommen werden.

2.1 T- und Ä-Konvention

S. J. Schmidts Ansatz behandelt die Gesellschaft wesentlich als komplexes *Kommunikationssystem*,⁷⁴ aufgebaut aus weiteren Systemen von Kommunikationshandlungen, die verschiedene Strukturen und Funktionen haben können.⁷⁵ Literarische Texte bzw. das, was durch literarische Texte (die Kommunikatbasen oder auch Kommunikationsmittel im Sinne Schmidts) kommuniziert wird, die so genannten „Kommunikate“⁷⁶ also, bilden den Mittelpunkt des Kommunikationssystems Literatur, das all diejenigen kommunikativen Handlungen umfasst, die in einem nachweisbaren Sinne bezogen sind auf eben diese literarischen Texte (sowie gelegentlich auch andere „für literarisch“ gehaltene „Phänomene“⁷⁷).⁷⁸

Entsprechend charakterisiert Schmidt – ähnlich wie Luhmann, der Literatursysteme wie andere autopoietische Systeme auch als von anderen Handlungssystemen durch nur im Literatursystem geltende Konventionen abgegrenzt beschreibt – dieses System wesentlich über die seinen Diskurs⁷⁹ im Gegen-

⁷³ Damit ist dem von Worthmann befürchteten „Reduktionismus“ (s. ebd., 35) vorgebeugt.

⁷⁴ Vgl. dazu z.B. auch Luhmann 1998, 9.

⁷⁵ „Untersuchungen der Struktur und Funktion“ bestimmter sozialer Systeme „haben ergeben, daß den verwendeten Kommunikationsmitteln [...], Kommunikationsformen, -bedingungen und -folgen eine solch zentrale Rolle beim Aufbau und der Steuerung dieser sozialen Systeme zukommt, daß es angemessen sein dürfte, sie zumindest unter einem wichtigen Aspekt als spezielle und spezifische ‚Kommunikationshandlungssysteme‘ zu untersuchen.“ (S. J. Schmidt 1980, 41; vgl. hierzu auch 38f.)

⁷⁶ Gemeint sind die „kognitiven Konstrukte[...], die ein System diesen Kommunikationsmitteln zuordnet.“ (S. J. Schmidt 1984, 7.) Im Folgenden wird auch dann von literarischen Texten die Rede sein, wenn Schmidt aufgrund seiner radikalkonstruktivistischen Grundposition nur von Kommunikaten reden würde – dabei wird die bereits diskutierte Einschränkung, dass ein Text auch durch den Rezipienten ‚mitgestaltet‘ wird, vorausgesetzt. (So erklärt S. J. Schmidt beispielsweise, Polyvalenz sei als Kommunikatsspezifikum zu verstehen – mit leichter Modifikation lässt sie sich jedoch auch auf Texte beziehen, die aufgrund entsprechender Eigenschaften polyvalent realisiert werden können.)

⁷⁷ Ebd., 10.

⁷⁸ Vgl. S. J. Schmidt 1980, VII, 11, 133, auch S. J. Schmidt 1984, 10.

⁷⁹ Vgl. dazu etwa ebd., 10f., S. J. Schmidt 1980, 131. Das Wort ‚Diskurs‘ wird nicht von Schmidt verwendet, seine Erklärung von „*Kommunikative[m] Handlungsspiel*“ als „komplexe[r] Interaktionsstruktur“ (ebd., 66), wiewohl konkreter gefasst, verweist jedoch in diese Richtung.

satz zu den Diskursen anderer Systeme⁸⁰ definierenden „Regularitäten“ bzw. „Konventionen“⁸¹. So gelte in allen Kommunikationssystemen außer dem ästhetischen die von Schmidt so genannte *tatsachenbezügliche* oder *T-Konvention*, der zufolge sich referenzfähige Kommunikatbasen bzw. deren Bestandteile so auf die ‚Welt‘ beziehen bzw. beziehen sollen, dass die Wahrheit einer Aussage (die einen praktischen Nutzen für die an der Kommunikation Beteiligten haben können soll) feststellbar ist.⁸² Aussagen, die dieser Konvention nicht entsprechen, werden für gewöhnlich als nutzlos bzw. Lügen sanktioniert, während dies für den Bereich ästhetischer Kommunikation nicht bzw. nicht in gleicher Weise der Fall ist.⁸³ Je nachdem, um welche besondere Kommunikationsform innerhalb des ästhetischen Systems es sich handelt,⁸⁴ wirkt sich die Aufhebung der T-Konvention unterschiedlich aus: Während es z. B. dem Autor (natürlich nur, sofern die Autonomie des ästhetischen Feldes bereits als etabliert gelten kann) erlaubt ist, beim Verfassen seines Werkes die Wahrheit aus den Augen zu setzen, darf der Literaturkritiker, will er das Werk als literarisches beurteilen, nicht den Wertmaßstab der Wahrheit⁸⁵ anlegen.

Den Platz der T-Konvention kann nun eine besondere *Ästhetik-* oder einfach *Ä-Konvention* einnehmen, die Schmidt folgendermaßen definiert:

„Die Ä-Konvention besagt nach meiner Annahme folgendes: Wer an Ästhetischer Kommunikation teilnehmen will, muß bereit und in der Lage sein, sich auf andere als die in der T-Konvention enthaltenen Werte, Normen, Erwartungen und Bedeutungsregeln [...] einzulassen, nämlich auf diejenigen Werte, Normen, Erwartungen und Bedeutungsregeln, die im System der zu einem bestimmten Zeitpunkt veröffentlichten bzw. von Kommunikationsteilnehmern implizit unterstellten Ästhetik als ästhetisch relevant gelten [...]. Damit ist die empirisch zu überprüfende Hypothese aufgestellt, daß in Kommunikationsprozessen, in denen die Ä-Konvention an die Stelle der T-Konvention getreten ist bzw. sie dominiert, andere Bedeutungsregeln und andere Regeln der Bewertung von Kommunikaten gelten als in solchen Kommunikationsprozessen, in denen die T-Konvention alle Kommunikationshandlungen dominiert.“⁸⁶

Insbesondere seien aufgrund der Geltung der Ä-Konvention

„ästhetische Kommunikate nicht in vergleichbarer Weise wie der T-Konvention unterliegende Kommunikate konventionell mit einer genau festgelegten Kommunikativen oder nicht-Kommunikativen Funktion

⁸⁰ Die in der systemtheoretischen Literatur am häufigsten genannten Bereiche sind dabei der theologisch-religiöse, der ökonomische, der wissenschaftliche, der politische, der Rechts- oder der moralische Diskurs (vgl. z. B. S. J. Schmidt 1982, 32, Luhmann 1998, 453).

⁸¹ S. J. Schmidt 1980, 87.

⁸² S. ebd., 88f. Allerdings kann diese Konvention, abhängig von der Referenzfähigkeit der jeweiligen Aussagen bzw. ihrer Bestandteile, in unterschiedlicher Weise gelten (vgl. auch ebd., 137).

⁸³ Vgl. ebd., 89f. Gleichwohl weist Schmidt an anderer Stelle darauf hin, „daß die Bindung des Literaturbegriffs an die Fiktivitätskategorie poetologisch sehr variant vorgenommen worden ist. Ähnliches gilt für die Bestimmung der Literarizität von Texten: Sie kann nicht einfach durch eine Aufzählung und Kombination von Textmerkmalen erfolgen, sondern hier geht es um eine nur historisch-empirisch zu lösende Frage, wer wann unter welchen Bedingungen Texten bestimmte Merkmale wahrnehmend zuordnet und sie wertend als literarizitätsstiftend eingeschätzt hat.“ (S. J. Schmidt 1984, 14).

⁸⁴ Schmidt nimmt hier eine Einteilung nach den Handlungsrollen Produzent, Vermittler, Rezipient und Verarbeiter literarischer Kommunikate vor (s. z. B. S. J. Schmidt 1980, VIII, 14, 59ff.).

⁸⁵ Zumindest nicht im gewöhnlichen (den Tatsachen entsprechend), wenn auch möglicherweise in einem anderen, spezifisch ästhetischen (etwa einem metaphorischen) Sinne.

⁸⁶ S. J. Schmidt 1980, 90f.; vgl. auch 159. So kann die Literatur sich ‚Fehler‘ sprachlicher, sachlicher, logischer, formaler oder inhaltlicher Art erlauben (s. Pietsch 2003, 109), sofern diese eine Funktion innerhalb ihres eigenen, alternativen Systems von Werten haben. – Zwar kann auch im ästhetischen Diskurs die T-Konvention eine Rolle spielen, sie muss jedoch prinzipiell dominierbar sein von der Ä-Konvention (vgl. S. J. Schmidt 1980, 137).

für Rezipienten verbunden. Solche Kommunikate sind [...] bezüglich ihrer Kontextbeziehung *situations-abstrakt*, bezüglich ihrer kommunikativen Leistung für Rezipienten *entpragmatisiert*⁸⁷,

d. h. literarische Texte müssen nun nicht mehr primär an den Kriterien wahr/falsch und nützlich/nutzlos⁸⁸ (im üblichen Sinne) gemessen werden.⁸⁹ Damit ist noch nichts über die positive Füllung oder Interpretation der Ä-Konvention gesagt, die in unterschiedlichen historischen Kontexten variieren kann.⁹⁰

Wird das Negieren der T-Konvention durch die Ä-Konvention, so, wie sie hier erläutert wurde, zum Kriterium für die Zugehörigkeit von Kommunikation zum System der Literatur gemacht, entsteht leicht der Verdacht, hier werde ‚unter der Hand‘ ein tatsächlich höchst problematisches normatives Verständnis von Literatur als selbstverständlich unterstellt, das man als klassische autonomieästhetische Auffassung kennzeichnen könnte. Indem jedoch direkte referentielle Bezüge und direkte Funktionalisierung als für Literatur *als* Literatur irrelevant eingestuft werden, soll nicht bereits eine grundsätzliche Funktionslosigkeit behauptet werden.

„Die Dominanz der Ä-Konvention über die T-Konvention [...] schließt ja keineswegs aus, daß der Rezipient in der Kommunikation mit einem Ästhetischen Kommunikat andere als referentielle oder in anderer als referenzsemantischer Weise interpretierte referentielle Bezüge zu seinem Voraussetzungssystem erkennen, erfahren und erleben kann, die für ihn eine Funktion haben [...]. Vielmehr besagt die These der Geltung der Ä-Konvention nur, daß bei Akzeptieren dieser Konvention die Rezipienteneinstellung zur Kommunikation mit Ästhetischen Kommunikaten eine spezifisch andere ist als die mit juristischen, wissenschaftlichen, theologischen usw. Texten, Dokumentarphotos und -filmen usw.“⁹¹

⁸⁷ Ebd., 94.

⁸⁸ Wahrheit und Funktionsbezogenheit oder Funktionalisierbarkeit werden bei S. J. Schmidt als Merkmale behandelt, zwischen denen eine natürliche Verbindung besteht, ein Zusammenhang, der allerdings nicht eigentlich explizit diskutiert wird. Dass Schmidt diese Verbindung als scheinbar selbstverständlich voraussetzt, erklärt sich offenbar aus seiner radikalkonstruktivistischen Haltung, der zufolge die ‚Konstruktion‘ von Wirklichkeit wesentlich im Zusammenhang mit der Bewährung von Strategien zur Problemlösung gesehen wird: Texte, soweit sie überhaupt referenzfähig sind, müssen in anderen Kommunikationssystemen als dem ästhetischen auf die Welt bezogen werden können, weil ihre Kommunikation einen praktischen Nutzen für die Handlungen der Aktanten in der jeweiligen Kommunikationssituation haben können soll (vgl. ebd., 88). Grundsätzlich lassen sich diese beiden Aspekte innerhalb der Ä-Konvention jedoch trennen: einerseits wird der Anspruch auf Wahrheit (im üblichen Sinne) abgewehrt, andererseits der auf pragmatische Funktionalisierbarkeit.

⁸⁹ Entsprechend charakterisiert auch Luhmann das Kunstsystem negativ durch Nicht-Geltung der Leitdifferenzen nützlich/nutzlos und wahr/falsch (vgl. zur Zweckfreiheit oder ‚Nutzlosigkeit‘ von Kunstwerken z. B. Luhmann 1998, 43, 78, 178, 204; zur Zurückweisung des Wahrheitsanspruches etwa ebd., 45f., 178, 201f.). – Bourdieu zufolge lässt sich der Grad der Autonomie des Kommunikationssystems Literatur oder, um Bourdieus Ausdruck zu verwenden, des literarischen Feldes „auch messen an der Schärfe der negativen Sanktionen [...], mit denen heteronome Praktiken, etwa der unmittelbaren Unterwerfung unter politische Weisen oder auch unter ästhetische“ – hier sind offenbar ästhetische Prinzipien gemeint, die nicht *literaturspezifisch* sind – „oder ethische Anforderungen, belegt werden und vor allem an der Stärke positiver Anreize für den Widerstand, ja sogar den offenen Kampf gegen weltliche Mächte“ (Bourdieu 1997, 43f.). Bourdieu geht dabei geradezu von einer systematischen Inversion der Prinzipien des Feldes der Macht aus (vgl. ebd., 39). In dieser Schärfe soll Bourdieus These hier jedoch nicht übernommen werden: Von einem autonomen Werturteil soll Widerstand gegen heteronome Praktiken nur dann gefordert werden, wenn diese den jeweiligen ästhetischen Normen widerstreiten und durch diesen Konflikt als *heteronome* Praktiken ausgewiesen sind.

⁹⁰ Vgl. auch S. J. Schmidt 1980, VIII.

⁹¹ Ebd., 97; auch Luhmann hält eine *Funktion* (im Gegensatz zu Zweckdienlichkeit) des Kunstsystems für das Gesellschaftssystem insgesamt für konstitutiv für ersteres (vgl. Luhmann 1998, 216-219; zur spezifischen Funktion von Kunst s. ebd., 227f., 231-242). Allerdings betont Luhmann, dass Handeln im Kunstsystem nicht etwa die Kenntnis dieser Funktion voraussetzt, ja dass „die Gesellschaftstheorie [...] davon ausgehen [kann], dass in den Funktionen nie der Grund für die Existenz bestimmter Einrichtungen liegt“ (ebd., 223), und die Frage nach der

Festgeschrieben wird allein, dass die Erfüllung dieser Funktion nicht wie in den anderen Teilsystemen über die Dominanz der T-Konvention vermittelt wird.

„[D]ie Annahme, daß die [Ä-Konvention, bezogen auf Literarische Kommunikation,] zur Konstitution Literarischer Kommunikate führt, schließt nicht etwa aus, daß Aussagen in Literarischen Kommunikaten durchaus auf den Referenzrahmen des Wirklichkeitsmodells von Rezipienten bezogen werden können [...].“ Sie schließt jedoch „aus, daß der Leser als Maßstab der Relevanz des Kommunikats dessen ‚Realitätswiedergabe‘ betrachtet, wie es auch R. Lüthe [...] formuliert [...].“⁹²

Neben der Ä-Konvention nimmt Schmidt noch eine weitere, erst durch diese ermöglichte⁹³ Konvention als Charakteristikum ästhetischer Kommunikation an: die von ihm so bezeichnete *Polyvalenz-Konvention*. Während in allen nicht-ästhetischen Kommunikationssystemen, so die Annahme, entsprechend der (der P-Konvention entgegengesetzten) *Monovalenz-* oder auch einfach *M-Konvention*⁹⁴ von den Kommunikatbasen eine größtmögliche Eindeutigkeit erwartet wird und Verstöße gegen diese Konvention (z. B. in Form von Unklarheit, Vieldeutigkeit, Unbestimmtheit, Überstrukturiertheit etc.) sanktioniert werden, soll von literarischen Texten Polyvalenz geradezu gefordert werden.⁹⁵ Allerdings

Funktion der Kunst nur unter der Voraussetzung einer „operativ erzeugte[n] Realität“ (ebd., 224) gestellt werden könne. – Schmidt erklärt, dass die T-Konvention den „praktischen Nutzen“ von Kommunikaten „für die Handlungen der Aktanten *in der Kommunikationssituation*“ (S. J. Schmidt 1980, 88; Hervorhebung A. F.) sichern soll. Diese Qualifikation wird von Schmidt als Freiraum für einen potentiellen Nutzen ästhetischer Kommunikate gesehen, sofern dieser nicht unter dem Druck der in der jeweiligen Kommunikationssituation anstehenden Handlungs- und Wertentscheidungen gewonnen wird (vgl. ebd., 121-123; vgl. auch 137). Da der Begriff der jeweiligen Kommunikationssituation jedoch nicht weiter erläutert wird, bleiben solche Andeutungen problematisch: Viele nichtästhetische Kommunikate dürften nicht in ihrem direkten zeitlichen und örtlichen Kontext wirksam werden; wenn aber, wie eben angedeutet, völlige Entscheidungsfreiheit gegenüber dem Kommunizierten Kennzeichen der ästhetischen Kommunikation sein soll, hat dies nicht unbedingt etwas mit der jeweiligen Kommunikationssituation zu tun. Zu den sich seiner Meinung nach aus der Geltung der Ä-Konvention (und der P-Konvention, dazu mehr im Folgenden) ergebenden Funktionen vgl. z. B. ebd., 103, 120ff., 178-189; besonders 187f. Solche Schlüsse erscheinen zu diesem Zeitpunkt jedoch zu weitreichend, um übernommen werden zu können.

⁹² Ebd., 149.

⁹³ S. dazu ebd., 110: „Nur wenn in einem Kommunikationssystem das Bedürfnis nach Feststellung der Tatsachewahrheit einer mit/in einem Kommunikat gemachten Behauptung sowie nach Feststellung des konventionellen Gebrauchswertes eines Kommunikates *dominiert* wird von anderen Bedürfnissen, wird es möglich, ‚funktionsdiffuse‘ Kommunikate zuzulassen und Polyvalenz als Ästhetisch relevanten Wert zu betrachten.

Aus der bisherigen Darlegung der möglichen Wirkung der beiden Konventionen geht m.E. hervor, daß die Lockerung der ‚Faktizitätsverpflichtung‘ und des direkt erkennbaren sozialen Nutzens, wie sie die Ä-Konvention für Handlungen im Bereich Ästhetischer Kommunikation bewirkt, die notwendige Voraussetzung dafür bildet, daß – entfernt von den Restriktionen und Defiziten der jeweiligen sozialen Situation – Kommunikate produziert, rezipiert und verarbeitet werden, die nach anderen Kriterien behandelt werden, als sie ‚im täglichen Leben‘ gelten.“ (Vgl. auch ebd., 114.)

⁹⁴ „Diese Konvention besagt, daß in unserer Gesellschaft normalerweise die von allen Kommunikationsteilnehmern als gegenseitiges Wissen unterstellte implizit befolgte Erwartungserwartung gilt, als Kommunikatproduzent die Kommunikatbasen so zu produzieren, daß sie möglichst *eindeutig* rezipiert werden können, und als Kommunikatrezipient eine solche eindeutige Kommunikatrealisierung primär so zu versuchen, daß solchen Kommunikaten und Kommunikatbestandteilen nach dem Rezeptionsprozeß die Eigenschaft [...] der *Monovalenz* idealiter zugesprochen werden kann.“ (Ebd., 105.)

⁹⁵ Vgl. ebd., 104-109; zur Nähe dieser Auffassung (die auch Affinitäten zur Position Nelson Goodmans aufweist) zu formalistischen und strukturalistischen Positionen vgl. auch ebd., 165-168. – Auch Luhmann führt Polyvalenz als für Kunstwerke typisches Merkmal auf (vgl. z. B. Luhmann 1998, 72, 85). Dieses Merkmal steht für ihn allerdings in engem Zusammenhang mit einer (semiotischen) Theorie des besonderen Gebrauchs der Sprache in Kunstwerken (vgl. z. B. ebd., 45-47), deren Kommunikation er gelegentlich den „standardisierten Formen der Sprache“ (ebd., 82) kontrastiert, während er an anderer Stelle von einer „Umgehung von Sprache“ (ebd., 36) spricht. Auf diese Theorie will sich die vorliegende Arbeit nicht festlegen.

scheint die Polyvalenz-Konvention in diesem starken, positiven Sinne den Bereich dessen, was als ästhetisch (bzw. ‚genuin‘ literarisch) akzeptiert wird, zu sehr zu beschränken.⁹⁶ Sie soll daher nur insofern als Kriterium zur Trennung ästhetischer von nicht-ästhetischen Wertmaßstäben eingesetzt werden, als die Sanktionierung bzw. Negativbewertung von Verstößen gegen die Monovalenz-Konvention als Zeichen eines nicht-ästhetischen Wertverhaltens gelten wird.

Da den hier verwendeten Ansätzen literaturspezifische Wertmaßstäbe als Teilmenge ästhetischer Maßstäbe gelten, die spezifisch für den Objektbereich der schönen Künste sind, wird in der Folge allerdings insbesondere darauf zu achten sein, inwiefern die für die ästhetische Kommunikation geltenden Konventionen gemäß der Besonderheit der *literarischen* Kommunikatbasen, der literarischen Texte also, spezifiziert werden,⁹⁷ es sich also bei potentiell ästhetischen wirklich um *literaturspezifische* Maßstäbe handelt und nicht um solche, die etwa nur bzw. vor allem den Spezifika bildender Kunst gerecht werden.

2.2 Brechung

Die Nichtgeltung der T- und die dadurch ermöglichte Dominanz der Ä-Konvention als Charakteristikum des ästhetischen und damit auch des literarischen Diskurses konstituieren S. J. Schmidt zufolge den Rahmen, innerhalb dessen unterschiedliche ästhetische Wertmaßstäbe inhaltlich bestimmt werden können: Die durch die Ä-Konvention (und in Schmidts Augen auch die P-Konvention) geprägten Spezifika

„bilden die *strukturelle Konstellation*, die historisch durch unterschiedliche ästhetische Theorien inhaltlich normativ gedeutet und bewertet worden ist [...]. Dabei läßt sich feststellen: Die jeweilige historische Ausprägung der genannten strukturellen Konstellation ist rekonstruierbar als eine *Wertbesetzung* dieser Konstellation (wobei unterschiedliche Wertsysteme angewendet werden können und angewendet worden sind). Alle Bestimmungen von ‚Ästhetizität‘ in bisherigen Ästhetiken sind rekonstruierbar als Wertbesetzungen der durch die Ä- und P-Konvention gebildeten strukturellen Konstellation.“⁹⁸

Damit läßt sich insbesondere die Ablehnung der T- bzw. das Ersetzen derselben durch die Ä-Konvention auffassen als wesentlicher, unveränderlicher Kern dessen, was Bourdieu als den „Code“⁹⁹ oder – bedingt – „Habitus“¹⁰⁰ des literarischen Feldes bezeichnet, wenn auch das diesen konstituierende System von Wahrnehmungs-, Wertungs- und Ausdruckskategorien mehr als diese Punkte (u. a. wohl auch die historisch variablen ‚Wertbesetzungen‘) umfasst. Wertmaßstäbe, die sich nicht in der durch diese Prämissen vorgegebenen Struktur entwickeln lassen, werden daher im Folgenden nicht mehr als literaturspezifische Wertmaßstäbe klassifiziert werden (welchem anderen Feld oder Diskurs sie zuzuordnen sind, muss dann im jeweiligen Fall geprüft werden). Dennoch haben Ä- und P-Konvention „nur be-

⁹⁶ Auch S. J. Schmidt selbst scheint, zumindest indirekt, den im Vergleich mit der Ä-Konvention spekulativeren Charakter der P-Konvention anzuerkennen (vgl. dazu seine Diskussion in S. J. Schmidt 1980, 113, 160-174).

⁹⁷ Vgl. zur Spezifikation der Ä- und P-Konvention zur ÄL- und PL-Konvention ebd., 134-90. Potentielle Konflikte mit anderen ästhetischen Systemen thematisiert Schmidt hier nicht.

⁹⁸ Ebd., 114.

⁹⁹ Bourdieu 1997, 142.

¹⁰⁰ Ebd., 143.

reichsindizierende und -stabilisierende Funktion für die Außen-Innen-Differenzierung des Systems „Ästhetischer Kommunikationshandlungen“¹⁰¹. Sie schließen nicht aus, dass innerhalb des Systems auch solche Faktoren wirksam werden, die auch in anderen gesellschaftlichen Systemen eine Rolle spielen – tatsächlich folgt dies geradezu selbstverständlich aus der Interrelation der Systeme und ihrer Integration zu der Gesamtstruktur Gesellschaft.

Wo diese Faktoren innerhalb der hier zu untersuchenden Wertordnungen eine Rolle spielen, gilt es, unterschiedliche Grade der Autonomie zu unterscheiden. Diese lassen sich zum einen durch die Bestimmung des Anteils und des Gewichtes der literaturspezifischen vs. nicht-literaturspezifischen Wertmaßstäbe festlegen. Daneben scheint es jedoch wünschenswert, auch *innerhalb* der in dichtungsbezogenen Urteilen wirksam werdenden Maßstäbe selbst eine Grenze ziehen zu können zwischen direkter Fremdbestimmung, die den infrage stehenden Wertmaßstab als nicht mehr zu einem (hier, wie gesagt, noch im Entstehen begriffenen) eigenständigen ‚Teilsystem Literatur‘ gehörig ausweisen würde, und gegenseitiger Beeinflussung unterschiedlicher (mehr oder weniger) autonomer Systeme bei der Formation von Wertmaßstäben. Um die entsprechenden Grade der Autonomisierung erfassen zu können, soll zusätzlich der Begriff der *Brechung* genutzt werden, wie ihn Bourdieu in seiner Theorie des literarischen Feldes einführt.

Bourdieu zufolge lässt sich der Grad der Autonomie des literarischen Feldes unter anderem messen an der Bedeutung, welche dem Phänomen der Rückübersetzung bzw. dem Brechungseffekt zukommt. Dieser bestimmt sich über die Größe der Veränderungen, welche die besondere Logik des Feldes den von außen an dieses Feld herangetragenen, seiner inneren Logik widersprechenden Einflüssen oder Befehlen (etwa religiösen oder politischen Anforderungen) auferlegt, sobald sie ins System der Literatur ‚eindringen‘.¹⁰² Die Dichtung bedient sich etwa zu nützlichen Zwecken spezifisch poetischer Verfahren der Wirkung und Techniken der Darstellung (so wenn im Falle der aesopischen Fabel zwar eine konkrete moralische Lehre vermittelt wird, dies jedoch nicht in Form eines Lehrsatzes oder direkten ‚dogmatischen‘ Erweises, sondern durch eine erfundene Handlung und vermittels tierischer Akteure geschieht).

Struktur und Geschichte der betreffenden sozialen (Um-)Welt wirken nur vermittelt über die Struktur und Geschichte des jeweiligen Feldes (etwa des Feldes der kulturellen Produktion). Dies bedeutet auch, dass ein Feld desto größere Chancen auf Aufrechterhaltung einer gewissen Autonomie hat, je deutlicher es über eine eigene Tradition und Geschichte verfügt.¹⁰³ (Bedenkenswert ist in diesem

¹⁰¹ S. J. Schmidt 1980, 99 (hier nur bezogen auf die Ä-Konvention).

¹⁰² S. Bourdieu 1997, 43. – Vgl. in diesem Zusammenhang auch Luhmann 1999, 36: „[D]er Grenzbegriff besagt, daß grenzüberschreitende Prozesse (zum Beispiel des Energie- oder Informationsaustausches) beim Überschreiten der Grenze unter andere Bedingungen der Fortsetzung (zum Beispiel andere Bedingungen der Verwertbarkeit oder andere Bedingungen des Konsenses) gestellt werden.“ (Vgl. auch ebd., 54f.)

¹⁰³ So Bourdieu 1997, 44. – Vgl. dazu auch Luhmann 1999, 69: Das System, so Luhmann, schaffe sich durch Speichern seiner ‚Erfahrungen‘ „eine eigene Vergangenheit“ „als Kausalbasis“, „die es ihm ermöglicht, zum Kausaldruck der Umwelt in Distanz zu treten“, wobei dies nicht bedeute, „daß allein durch die interne Ursächlichkeit

Zusammenhang Luhmanns Verweis darauf, dass nicht etwa nur das Kunstsystem versucht, sich vom Einfluss oder der Herrschaft anderer Systeme zu befreien, sondern durch die Ausdifferenzierung der sie umgebenden Systeme auch der Kunst selbst zunehmend mögliche ‚Anlehnungskontexte‘ entzogen werden und sie sich, dergestalt ‚allein gelassen‘, auf eine eigene Konstitution und Legitimation besinnen *muss*.¹⁰⁴)

Obgleich der so explizierte Begriff der Brechung zugegebenermaßen vergleichsweise vage bleibt, ermöglicht es doch gerade dieser Umstand, ihn auf eine äußerst vielfältige Menge von Phänomenen anzuwenden. Entsprechend sollen unterschiedliche Grade der Autonomie von Wertmaßstäben anhand der Brechung bestimmt werden, welche der ursprünglich aus einem anderen Feld in das literarische eintretende Maßstab dort durchläuft.

schon festgelegt wäre, was in Konfrontation mit Außenereignissen geschieht.“ Auf diese Weise „geht der Operationsmodus selbstreferentieller Systeme zu Formen der Kausalität über, die ihn selbst einer zugriffssicheren Außensteuerung weitgehend entziehen.“

¹⁰⁴ So spricht Luhmann etwa von der „Notwendigkeit der Selbstbesinnung“ (Luhmann 1998, 384) durch Entstehung einer „Eigenlogik“ anderer „Funktionsbereiche“ (ebd., 385; vgl. dazu auch 269, besonders 403f.).

II. Wertordnungen in der philosophischen Poetik der frühen Aufklärung I: Gottscheds integrative Dichtungskonzeption

1. Zu Programmatik und Grundlagen der Gottsched'schen *Dichtkunst*

1.1 Die Erneuerung der Poetik – das philosophische Wissenschaftsparadigma und seine Bedeutung

Schon der Titel der Gottsched'schen Poetik – *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen* – ist Programm: Die Bezeichnung als „Versuch“ ist einerseits wohl als Bescheidenheitstopos zu lesen, signalisiert andererseits aber auch das Neue dieser Art der Dichtkunst, die noch am Anfang ihrer Entwicklung steht. Der Zusatz „vor die Deutschen“ deutet an, dass in anderen Nationen derartige Werke bereits vorliegen (man denke insbesondere an die *Reflexions critiques* Boileaus), im deutschsprachigen Raum diesbezüglich jedoch bislang ein Mangel herrscht, dem abzuhelpen Gottsched sich vorgenommen hat. Die Kennzeichnung „[c]ritisch[...]“ schließlich benennt die methodische Grundlage, auf welcher Gottsched die Poetik erneuern will – basierend auf den Grundsätzen der zeitgenössischen Philosophie, deren deutsche Vertreter selbst das Gebiet der Ästhetik im Allgemeinen und das der Poesie im Besonderen allerdings bislang vernachlässigt haben.

„Wenn man nun ein gründliches Erkenntniß aller Dinge Philosophie nennet: so sieht ein jeder, daß niemand den rechten Character von einem Poeten wird geben können, als ein Philosoph; aber ein solcher Philosoph, der von der Poesie philosophiren kann, welches sich nicht bey allen findet, die jenen Namen sonst gar wohl verdienen. Nicht ein jeder hat Zeit und Gelegenheit gehabt, sich mit seinen philosophischen Untersuchungen zu den freyen Künsten zu wenden, und da nachzugrübeln: woher es komme, daß dieses schön und jenes häßlich ist; dieses wohl, jenes aber übel gefällt? Wer dieses aber weis, der bekommt einen besondern Namen, und heißt ein Criticus. Dadurch verstehe ich nämlich nichts anders, als einen Gelehrten, der von freyen Künsten philosophiren, oder Grund anzeigen kann.“ (GD, 96.)¹

Dabei bezieht Gottsched sich offenbar nicht allein auf die Philosophie eines Wolff und Leibniz, sondern begreift das eigene Unternehmen als Teil einer größeren europäischen Bewegung. „Diesen Begriff [(den des Criticus)] hat niemand besser ins Licht gestellt, als der berühmte Graf *Shaftsbury*, in seinem gelehrten Werke: *Characteristic's of Men, Manners and Times*, im II. Theil des I. Bandes, *Advice to an Author* [...].“ (GD, 96.)²

Nun gilt als weitgehend gesichert, dass, was den Einfluss ausländischer Literaturtheorie anbelangt, Frankreich und nicht England als Gottscheds ‚geistige Heimat‘ zu betrachten sei³ – tatsächlich wird

¹ S. auch GD 1730, Bl. *5^v, wo Gottsched den „Criticus“ als einen „Gelehrte[n]“ beschreibt, „der die Regeln der freyen Künste philosophisch eingesehen hat, und also im Stande ist, die Schönheiten und Fehler aller vorkommenden Meisterstücke oder Kunstwercke, vernünftig darnach zu prüfen und richtig zu beurtheilen.“ – Zum Begriff der Kritik in der deutschen Poetik der Aufklärung vgl. auch Wetterer 1981, 21f.

² Gottsched bezieht sich hier auf folgende Stelle aus Shaftesburys *Soliloquy*: „'Tis undeniable [...], that the Perfection of Grace and Comeliness in Action and Behaviour, can be found only among the People of a liberal Education. And even among the graceful of this kind, those still are found the gracefullest, who early in their Youth have learnt their Exercises, and form'd their Motions under the best *Masters*.

NOW such as these *Masters* and their Lessons are to a *fine Gentleman*, such are *Philosophers*, and Philosophy, to an *Author*.“ (SW I.1, 88.) – Auf Shaftesbury beruft sich Gottsched in diesem Zusammenhang bereits in der Vorrede zur ersten Auflage seiner *Dichtkunst* (s. GD 1730, Bl. *5^v/[*6^r] – vgl. auch Baeumler 1981 = 1967, 97).

³ Modifizierend hier Cassirer 1998 = 1932, 448: „Gottsched sei der eifrige und bis zur leidenschaftlichen Ausschließlichkeit einseitige Parteigänger des französischen Klassizismus gewesen; und hierin bestehe sein ge-

vermutet, dass Gottsched zum Teil möglicherweise französische Übersetzungen englischer Werke nutzte.⁴ Dennoch scheint es angesichts der wiederholten, gelegentlich wörtlichen – wenn auch z. T. kritischen – Bezugnahme auf Shaftesbury⁵ bedenklich, derartige Anmerkungen Gottscheds als „irreführend“⁶ abzutun. Auf mögliche Parallelen und Interdependenzen die Auffassung des Geschmacksurteils und, damit zusammenhängend, das Konzept der Schönheit betreffend wird im Folgenden noch näher einzugehen sein. Hier sei nur angemerkt, dass diese Verweise auf einen Philosophen, der für seine abfällige Beurteilung einer allzu strengen Systematik berühmt ist,⁷ dafür sprechen, dass Gottscheds Philosophieverständnis nicht allein auf Wolff fußt⁸ – auch wenn dieser zweifelsohne seine wichtigste Quelle bleibt.⁹

schichtliches Recht und Unrecht. Aber so einfach verteilen sich die Rollen keineswegs. Denn auf der einen Seite hat sich Gottsched den Einwirkungen der englischen Literatur nicht verschlossen – er zitiert Shaftesbury und Addison [...].“ Cassirer antwortet hier auf Hettner, der den französischen Einfluss auf der einen und den englischen auf der anderen Seite als wesentliches Moment des Konfliktes zwischen Gottsched und Bodmer und Breitinger darstellt: „Wie Gottsched von den Franzosen, so waren die Schweizer in ihrer Bildung von den Engländern ausgegangen“ (Hettner 1925, 307; ähnlich bereits Nadler 1931, 445, 448). – Auf englische Einflüsse in der Anfangsphase von Gottscheds Schaffen (darunter die Anregung von Übersetzungen etwa Shaftesburys und Lockes (s. Wehr 1966 I, 98-101; vgl. zur Übersetzung des *Spectator* durch die Gottschedin selbst auch ebd., 111) geht ferner Wehr ein (vgl. insgesamt ebd., 94-114); gewisse Affinitäten zeigt auch Hohner auf (s. Hohner 1976, 133f.).

⁴ S. dazu Mitchell 1995, 29: „Despite his quoting English, it is likely that he [Gottsched] used French translations for some of the English sources upon which he drew. In this case, he may have been quoting not directly from Shaftesbury but from a review of the *Characteristicks*.“ In der Vorrede zur ersten Auflage seiner *Dichtkunst* ruft Gottsched selbst zu einer Übersetzung des *Soliloquy* auf; zur Zeit der letzten Auflage der *Dichtkunst* stehen ihm, wie Jordan nachweist, mehrere Übersetzungen zur Verfügung (vgl. auch GD, 96). Dabei seien „[d]rei der fünf vor 1750 veröffentlichten deutschen Shaftesbury-Übersetzungen [...] (von Bruchstücken abgesehen)“ „im Gefolge Gottscheds entstanden“ (Jordan 1994, 414). Gottsched selbst bezeichnet Jordan aufgrund der Zitate in der *Critischen Dichtkunst* als den „erste[n], der ein Stückchen aus Shaftesbury übersetzt hatte“ (ebd.).

⁵ Bereits 1727 beruft er sich auf Shaftesbury in der Vorrede (dem „Discurs des Übersetzers von Gesprächen überhaupt“) zu den von ihm übersetzten *Gesprächen Der Todten Und Plutons Urtheil über dieselben von Bernard de Fontenelle* (1727) (GAW 10.1, 15-17). 1728 ruft er in einer *Rede zum Lobe der Weltweisheit* seinen Hörern zu: „Setzen sie sich doch die Beyspiele der berühmtesten Männer aller Zeiten zu Mustern vor, von deren Ruhme alle Geschichte voll sind. Sie kennen ja ohne Zweifel schon die Namen derer, die dem gemeinen Wesen, der Kirche und der gelehrten Welt, zu besondrer Zierde gedienet haben und noch dienen. Engelland wird ihnen einen Morus, einen Baco, einen Boyle, Tillotson, Locke, Shaftesbury, Cudworth und Neuton zeigen.“ (GAW 9.2, 409.) Erwähnung findet Shaftesbury auch in den 1734 veröffentlichten *Zufälligen Gedanken von dem Bathos in den Opern* (s. GAW 10.1, 41 und f.; vgl. dazu auch Jordan 1994, 415). Innerhalb des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst* nimmt Gottsched auf Shaftesbury insbesondere im Kontext seiner Diskussion des Geschmacksurteils Bezug (vgl. z. B. GD 1730, Bl. **3^{r/v}, GD, 222f.).

⁶ „[M]isleading“ – so Mitchell 1995, 29 unter Bezug auf die Erwähnung Shaftesburys in der Vorrede der *Critischen Dichtkunst*. Allerdings ist nicht klar, wie weit Mitchell dieses Verdikt verstanden wissen will; hier verweist er konkret auf die eben erwähnte Sprachbarriere: „The stress on Shaftesbury and the lengthy quotation that Gottsched is to use but a few pages later are somewhat misleading, for all evidence points to Gottsched’s being more at home in French literature and criticism than in English and to his using French as the intermediary to English publications.“

⁷ So charakterisiert etwa Stolnitz Shaftesburys philosophischen Stil: „Both in its manner – Shaftesbury’s writing is discursive, rambling, vague, often rhapsodic – and its matter – the exaltation of that which passeth conceptual understanding – it defies analysis. And Shaftesbury makes no apologies: ‚The most ingenious way of becoming foolish is by a system.‘“ (Stolnitz 1961, 100. Nichtsdestotrotz betont Stolnitz die Notwendigkeit einer kritischen Untersuchung von Shaftesburys Denken.) Ähnlich z. B. Vietta 1986, 76: „Shaftesbury wendet sich gegen den Geltungsanspruch des Systemdenkens und gegen die Sicherheit des Cartesianischen Selbstbewußtseins.“

⁸ Vgl. dazu auch Mitchell 1995, 90: „Of interest in understanding Gottsched and his attitude toward philosophy and philosophers is Gottsched’s enumeration of the thinkers he considers his predecessors“ (Mitchell nimmt hier

Mit der Definition der Philosophie als „gründliches Erkenntniß“ und der Charakteristik des Philosophierens als „Grund anzeigen“ (GD, 96) nimmt Gottsched ganz offenbar Bezug auf Wolffs Definition der philosophischen Erkenntnis und das für die deutschen Vertreter der rationalistischen Philosophie¹⁰ zentrale Prinzip des „zureichenden Grundes“ (WM, §30 (16)).¹¹ Anstatt bei den Äußerlichkeiten eines Werkes der Dichtkunst stehenzubleiben, will Gottsched seine Materie möglichst vollständig durchdringen, „alles aus dem Grunde [...] untersuchen“ (GD 1730, Bl. [*7^v]). Diese „tiefere“ Form der Einsicht in die „Natur“ poetischer Werke, die nicht beim ‚Was‘ stehenbleibt, sondern auch auf das ‚Warum‘ bzw. ‚Wie‘ eine Antwort gibt, ist für Gottsched wie für Wolff die im eigentlichen Sinne „philosophische“ (GD 1730, Bl. [*6^v]).¹²

Zur Grundlagenwissenschaft, die man deshalb „auch vorher, nicht aber allererst nach andern Wissenschaften lernen muß“ (GW I, 106 (§15)), wird die Philosophie für Gottsched also vor allem als *Methodenlehre*:¹³ In der Orientierung des theoretischen Rahmens seiner Poetik an den von der ratio-

Bezug auf die bereits erwähnte *Akademische Rede zum Lobe der Weltweisheit* von 1728, die als Vorbild u. a. Shaftesbury nennt).

⁹ Dass die Bedeutung Shaftesburys für Gottscheds poetologische Position bislang eher gering veranschlagt wurde, dürfte nicht zuletzt darauf zurückzuführen sein, dass in der Nachfolge der wichtigen Arbeiten Walzels (vgl. besonders Walzel 1932) Shaftesbury mit Bezug auf die deutsche Dichtung und Dichtungstheorie des 18. Jahrhunderts vor allem – und nicht zu Unrecht – als „Vorläufer und Anreger der deutschen Genieästhetik“ (Jordan 1994, 411, hier mit Bezug eben auf die Darstellung Walzels) wahrgenommen wird, als Stammvater einer Tradition also, mit der Gottsched sich kaum in Verbindung bringen lässt. Die von Shaftesbury propagierte „prononciert aufklärerische, vernunftbetonte [Linie], in welcher die Poesie im Dienste der Wahrheit und der Tugend steht, nicht, um sie zu ersetzen, sondern um sie zu ergänzen“ (ebd., 412), stellt dagegen Jordan selbst heraus.

¹⁰ Eben der Tradition, in welche Gottsched selbst sich mit seiner eigenen philosophischen Schrift, den *Ersten Gründen Der gesammten Weltweisheit*, stellt – mit einem Werk, für das Joachim Birke (zumindest in Teilen) eine „sklavische Abhängigkeit von Wolff“ (Birke 1966b, 566 (Fn. 36)) konstatiert. Auch wenn dieses Urteil im Lichte der neueren Forschung leicht modifiziert werden muss – auf die Eigenständigkeit einiger philosophischer Positionen Gottscheds gegenüber Wolff hat in jüngster Zeit etwa Hans Poser verwiesen (vgl. Poser 2002, besonders 59-61) –, so ist Wolffs Einfluss auf Gottscheds *Weltweisheit* doch ganz offenbar immens.

¹¹ Dieses Prinzip fungiert, typisch für das Weltverständnis und die Philosophie Wolffs, gleichzeitig als Seins- und Erkenntnisprinzip: „[D]er *Grund* ist dasjenige, wodurch man verstehen kan, warum etwas ist, und die *Ursache* ist ein Ding, welches den Grund von einem andern in sich enthält.“ (WM, §29 (15f.)) „Wo etwas vorhanden, woraus man begreifen kan, warum es ist, das hat einen zureichenden Grund (§. 29.). [...] Da nun unmöglich ist, daß aus Nichts etwas werden kan (§. 28.); so muß auch alles, was ist, seinen zureichenden Grund haben, warum es ist, das ist, es muß allezeit etwas seyn, daraus man verstehen kan, warum es würcklich werden kan (§.29.). Diesen Satz wollen wir *den Satz des zureichenden Grundes* nennen. Der Herr von *Leibnitz* hat [...] ihn angenommen als einen in der Erfahrung gegründeten Satz, dawider man kein Exempel aufbringen kan“ (WM, §30 (16f.); vgl. z. B. auch WD, §4 (4)).

¹² Vgl. auch WD, §§6f. (7): „Die *Erkenntnis* des Grundes dessen, was ist oder geschieht, heißt *philosophische Erkenntnis*. [...] *Philosophische Erkenntnis unterscheidet sich von historischer*. Denn diese besteht in der bloßen Kenntnis einer Tatsache (§ 3), jene aber reicht weiter und deckt den Grund der Tatsache auf, so daß verständlich wird, warum etwas Derartiges geschehen kann (§ 6).“ („*Cognitio* rationis eorum, quae sunt, vel fiunt, *philosophica* dicitur. [...] *Differt cognitio philosophica ab historica*. Haec enim in nuda facti notitia subsistit (§ 3): illa vero ulterius progressa rationem facti palam facit, ut intelligatur, cur istiusmodi quid fieri possit (§ 6).“ (WD, §6f. (6.)) – Neben den „gründlichen Beweisen“, zu welchen die Philosophie „unsern Verstand“ „gewöhnet“, zählt Gottsched auch die „deutlichen Begriffe[...]“ (GW I, 106 (§15)) zum methodischen Rüstzeug philosophischen Denkens.

¹³ Was den Einfluss Wolffs betreffe, so betont Birke, müsse man „streng zwischen Denkformen und Materialquellen unterscheid[e]n. Zur eigentlichen Poetik konnte Wolff sicherlich kaum etwas beitragen. Wohl aber ver-

nalistischen Philosophie aufgestellten Parametern sieht er das fortschrittliche, ‚kritische‘ Potential seiner *Dichtkunst* begründet. Damit entspricht Gottsched dem Anspruch der Philosophie selbst, welche ihre methodische ‚Richtlinienkompetenz‘ auf das Gebiet der (Wissenschaften der) Künste ausgedehnt sehen will;¹⁴ ein Anspruch, den Gottsched in seinem eigenen philosophischen Werk bestätigt: „[D]ie Weltweisheit [...] hält anfangs die ersten Grundsätze aller übrigen Künste und Wissenschaften in sich [...]“. (GW I, 106 (§15).)

Als im philosophischen Sinne begründet bzw. bewiesen gelten Wolff Erkenntnisse, die sich formal korrekt aus (selbstevidenten (apriorischen) oder anderweitig) zweifelsfreien Prämissen ableiten lassen,¹⁵ wobei der Philosoph sich, wo nötig, auf zwei weitere Formen der Erkenntnis, die *cognitio historica* und die *cognitio mathematica*, stützen kann. Wenn Gottsched erklärt, „die bisherigen unordentlichen Gedanken und Anmerkungen von der Poesie, in einen systematischen Zusammenhang“ bzw. „in einige Ordnung“ (GD 1730, Bl. **v)¹⁶ bringen zu wollen bzw. gebracht zu haben, so denkt er dabei nicht an eine thematische Strukturierung, wie sie der traditionellen – und von Gottsched selbst in Teilen übernommenen – Gliederung der Barockpoetiken nach dem rhetorischen Ordnungsschema von *inventio*, *dispositio* und *elocutio* ja bereits zugrunde liegt, sondern an einen dem skizzierten zumindest ähnlichen Begründungszusammenhang. Einen solchen nämlich vermisst er in der Poetik selbst dort, wo er mit den vertretenen Wertmaßstäben selbst inhaltlich durchaus einverstanden ist, wie etwa bei Horaz.¹⁷

Der Hoffnung zum Trotz, in der Dichtkunst „wo möglich, zu einer völligen Gewißheit zu kommen“ (GD 1730, Bl. [*7^v]),¹⁸ will er sich damit jedoch offenbar mehr dem argumentativen Geist denn der strikten demonstrativen Form von Wolffs *methodo scientifico* verpflichten. Bereits ein kurzer Blick in seine *Dichtkunst* zeigt, dass Gottsched hier – im Unterschied zu seiner *Weltweisheit* – keine

setzte sein System Gottsched in die Lage, die in unzähligen Büchern verstreuten Gedanken ‚in einige Ordnung‘ zu bringen.“ (Birke 1966, 29.)

¹⁴ Im *Discursus* (WD, §39 (45)) führt Wolff aus: „[I]n jeder [...] Kunst gibt es Gründe für das, was dort geschieht. Daraus erhellt in gleicher Weise, daß eine Philosophie jeder Kunst nicht unmöglich ist.“ („In quacunq[ue] arte [...] non desunt rationes eorum, quae ibi fiunt. Unde eodem modo patet, non impossibile esse philosophiam artium quarumcunq[ue].“ (WD, §39 (44).)) S. auch WD, §40 (46), §72 (80); vgl. dazu auch Krueger 1980, 27-30.

¹⁵ Vgl. WD, §30 (32), §33 (36). Beweis und Angabe des Grundes sind allgemein Kennzeichen wissenschaftlicher Erkenntnis; Wolffs Bestimmung philosophischer Erkenntnis weist diese als eine bestimmte Form wissenschaftlicher Erkenntnis aus (vgl. dazu WD, §§30f. (32ff.)).

¹⁶ Eine Zielvorgabe, mit der Gottsched interessanterweise (wenn auch unter veränderten Bedingungen) an den italienischen Renaissance-Humanismus anschließt: So verstehe etwa Angelo Poliziano „seine interpretatorische Tätigkeit als Wiederherstellung von verstreut Überliefertem zu neuen Zusammenhängen“, als einen Prozess der „Reintegration“ (Stillers 1988, 395).

¹⁷ Dass dessen *Ars poetica* „ohne alle Ordnung geschrieben“ sei und „bey weitem nicht alle Regeln in sich fasse, die zur Poesie gehören“, wirft Gottsched dem Verfasser allerdings unter Hinweis auf die andere Zweckform nicht vor, habe sich Horaz doch von vornherein „an keinen Zwang einer philosophischen Einrichtung binden wollen“ und nie im Sinn gehabt, „ein vollständiges systematisches Werk [zu] machen“ (GD, 5) (wie bereits die Brief-Form andeutet).

¹⁸ Vgl. auch GD 1730, Bl. [*8^r].

Ableitung im strengen formalen Sinne anstrebt.¹⁹ Wenn er konstatiert, eine den Wolff'schen Anforderungen an die Wissenschaften genügende „demonstrative[...] Gewißheit“ habe man (im Gegensatz etwa zur Geometrie, die „mit gutem Grunde unter die Wissenschaften gezehlet worden“) in den „freyen Künste[n]“, zu denen die Dichtung gehört, „noch lange nicht erreichen können“ (GD 1730, Bl. *5^v), so scheint er gleichzeitig Zweifel anmelden zu wollen daran, dass ein solcher Zustand in der Poetik überhaupt erreichbar ist.²⁰ Trotz seiner offensichtlichen Ambitionen, die Poetik in den Kreis der sich neu formierenden Wissenschaften zu integrieren und am Fortschritt derselben teilhaben zu lassen, modifiziert Gottsched den im Titel durch das Adjektiv „critisch[...]“ erhobenen Anspruch bereits durch die Charakterisierung seines Werkes als „Versuch“ und die Beibehaltung der Kennzeichnung ‚Dichtkunst‘. Obgleich er also eine Neuorientierung der Poetik mit Hilfe der rationalistischen Philosophie anstrebt, will er Eristere anscheinend doch nicht vorbehaltlos dem von Wolff propagierten Wissenschaftsparadigma unterwerfen.²¹

1.2 Zwischen Abgrenzung und Anschluss – die Rolle der poetologischen Tradition

Dass insbesondere die deutschsprachige Dichtung (im Unterschied etwa zu der von Gottsched als vorbildlich empfundenen Literatur der französischen Klassik, deren Poetik bereits seit längerem unter dem Einfluss der rationalistischen Philosophie vor allem Descartes' steht) einer in doppeltem Sinne grundlegenden Reform bedarf, steht für Gottsched angesichts der – nach den hoffnungsvollen

¹⁹ Darauf weist ausdrücklich Grimm hin: „Er [Gottsched] übertrug Wolffs Prinzipien – dies muß man ihm, bei aller Kritik im Detail, konzedieren –, sehr maßvoll auf die Poetik; vor allem hütete er sich vor der unmusischen Demonstrationsmethode.“ (Grimm 2007, 227; entsprechend auch Grimm 1983, 623, 625; in diesem Sinne auch Dahlstrom 1986, 150. Dennoch bleibe, so modifiziert Grimm später, die regelgeleitete Poetik, „ob sie nun exakt der Wolffschen Philosophie entspricht oder ob sie Abweichungen aufweist“, „ein Produkt des mathematischen Geistes“ (Grimm 1983, 640f.) – Von einer „deduktive[n] Methode Gottscheds“ (Rieck 1972, 152) lässt sich also von vornherein nur mit Einschränkungen sprechen; Gottsched angesichts mangelnder deduktiver Strenge das Zurückbleiben hinter den eigenen Ansprüchen vorzuwerfen, wie Bruck es tut (vgl. Bruck 1972, 75; Freier spricht von dem „von Gottsched zugleich inthronisierte[n] wie praktisch verfehlte[n] Ideal der bruchlosen Deduktion“ (Freier 1995, 100, vgl. auch 95; ähnlich auch Freier 1973, 127)), erscheint verfehlt.

²⁰ In diesem Sinne auch Grimm 1983, 629; allerdings sieht Grimm die Überführung der Poetik in den „Sektor der demonstrativischen Disziplinen“ (ebd., 630) dennoch als Endziel der Gottsched'schen Bestrebungen an. – Vgl. zur wissenschaftlichen Fassung der Künste auch WE, §369 (244), GW II, 250f. (§486).

²¹ Die Auffassung der „Verwissenschaftlichung“ der ‚Künste‘ als negativ zu bewertende Form der Fremdbestimmung zieht H.-M. Schmidt in Zweifel: „‚Künste‘ und Wissenschaft stehen [...] in demselben Komplementärverhältnis zueinander wie doxa und episteme, sinnliche Anschauung (cognitio sensitiva) und vernünftige Erkenntnis, unaufgeklärte Praxis und aufklärende Theorie. Die ‚Verwissenschaftlichung‘ der ‚Künste‘ erweist sich aus ihrer genetischen und der allgemeinen wissenschaftstheoretischen Perspektive als die Erfüllung eines ‚kunst‘-spezifischen Desiderats und nicht – wie es im Zusammenhang der poetologischen Diskussion oft behauptet wird – als ‚kunst‘-fremdes Oktroy: ihre Rationalisierung und vernünftige Begründung ist verstanden als die ‚natürliche‘ Voraussetzung zur Optimierung der jeweiligen Zweck-Mittel-Relationen, der Verbesserung des ‚Könnens‘ und der Erlernbarkeit künstlerischer Fähigkeiten.“ (H.-M. Schmidt 1982, 81; vgl. zur Aufwertung der Künste im Rahmen der Wolff'schen Philosophiekonzeption auch Gawlick/Kreimendahl 1996, XXIXf.) Dieser Sichtweise liegt allerdings, wie Schmidt selbst anmerkt, ein „unspezifische[r]“, die heterogensten Bereiche praktischer Tätigkeiten umfassende[r]“ Begriff der Kunst zugrunde (H.-M. Schmidt 1982, 83; vgl. auch Borjans-Heuser 1981, 132-135). Mit der Vorstellung des Künstlers als Genie ist die Vorstellung einer wissenschaftlichen Poetik in diesem Sinne daher kaum zu vereinbaren (vgl. dazu auch Freier 1973, 4, hier mit Bezug auf die „rationalistische Axiomatik“ der „klassizistische[n] Ästhetik“ (ebd., 3f.)). Gottsched selbst sieht den Künstler bezeichnenderweise als ‚Produkt‘ sowohl der Erziehung als auch des Naturells (vgl. zu Gottscheds Haltung im *Versuch einer Critischen Dichtkunst* in diesem Zusammenhang bereits Wolf 1923, 84-87).

Anfängen der Opitz'schen Dichtung²² und Poetik²³ – mit Lohenstein und Hofmannswaldau auf Abwege geratenen Barockliteratur außer Frage.

Gegenüber seinen (deutschen) Vorgängern auf dem Gebiet der Poetik will Gottsched seine *Dichtkunst* offenbar in dreifacher Hinsicht abgrenzen. So betont er einerseits, die „wahre Critick“ sei „keine schulfüchsische Buchstäblerey, kein unendlicher Kram von zusammengeschriebenen Druck- und Schreibungsbefehlern, die in den alten Scribenten begangen worden“ (GD 1730, Bl. *5^{r/v}), und wendet sich damit gegen eine primär philologische Ausrichtung der Literaturkritik, wie sie Teile der humanistischen Literaturwissenschaft kennzeichnet.²⁴ Statt sich (allein) mit ‚Kleinigkeiten‘ und Oberflächenphänomenen zu beschäftigen,²⁵ geht es der Gottsched'schen Poetik auch um die Grundlagen der Dichtung. Indem er sie einer philologischen Beschäftigung mit Texten, welche sich in Fragen der Wertung weitestgehend neutral verhält (und die er wohl als Basis, nicht aber als Endpunkt der Poetik zu akzeptieren bereit ist), kontrastiert, betont er gleichzeitig den normativen Anspruch seiner eigenen Dichtkunst.

Abgrenzen will er diese aber auch von den (so Pietschs von ihm referierte Charakterisierung) „gewöhnlichen Anleitungen“, daran man „ja keinen Mangel hätte[...]“ (GD 1730, Bl. [*7^v]) – eine offensichtliche Kritik an der häufig stark praxisbezogenen Ausrichtung der (zum Teil explizit für den Schulgebrauch geschriebenen) Barockpoetiken,²⁶ deren Lektüre eben nicht zuletzt zum Verfassen von Gelegenheitsdichtung befähigen soll. Damit will Gottsched allerdings keineswegs die Aufgabe der

²² Vgl. z. B. GD, 130.

²³ Alewyn sieht Opitz als Vertreter eines „[v]orbarocke[n] Klassizismus“ (Alewyn 1962 = 1926). Entsprechend positiv beurteilt Gottsched gewöhnlich auch Vertreter der nicht-schlesischen, ‚opitzianischen‘ Linie wie etwa Dach.

²⁴ „Die Literaturkritik wurde fast ausschließlich unter rein philologischen Aspekten von den Gelehrten betrieben. [...] Gottsched [...] erweiterte die Disziplin – sprengte den Grenzbereich des rein Philologischen – und machte sie zu einer eigenen Wissenschaft [...].“ (Rieck 1972, 147; vgl. auch Gebhardt 1989, 83 oder Freier 1973, 37: „Gottsched etabliert die Literaturkritik als selbständige Disziplin gegenüber der textkritischen Methode der Philologie [...].“)

²⁵ Dazu gehört für Gottsched nicht zuletzt die Vernachlässigung des Inhalts zugunsten sprachlicher Aspekte. Vgl. dazu etwa GD 1730, Bl. [*4^{r/v}]: „Sollte ich künftig noch eben so viel Muße behalten: so dencke ich noch eine neue Ausgabe der Wercke Virgilii zu Stande zu bringen, und zwar auf eine bisher ungewöhnliche Art. Man hat, wie bekannt, drey hundert Jahre her sich bemühet, uns den Text dieses Poeten durch Gegeneinanderhaltung der alten Manuscripte so richtig zu liefern, als es möglich gewesen: und daher sind alle die Auflagen mit *Observationibus criticis, Lectionibus variantibus, Notis variorum, in vsu Delphini*, u. s. w. entstanden; davon alle Buchläden voll sind. Andre die wohl sahen, daß diese Ausgaben mehr vor critische Grübler, als vor gemeine Leser waren, so sich aus der unendlichen Menge ihrer Anmerkungen oft keine einzige zu Nutze machen konnten; gaben die alten Scribenten mit solchen Noten heraus, die den Verstand des Textes erleichterten, und theils die Alterthümer, theils die schwersten Stellen erklärten [...]. Noch andre gaben den bloßen Text, ohn alle Anmerkungen in kleinerm Formate heraus, um dadurch denen zu dienen, die schon mit dem Texte bekannt waren, oder nicht viel auf grosse und theure Bücher wenden wollten [...]. Mein Vorhaben aber ist endlich einmahl die Schaale der Worte Virgilii, damit man sich so lange aufgehalten, fahren zu lassen, und auf den Kern seiner Gedichte zu gehen. Man hat uns bisher den Virgil in die Hände gegeben, um Wörter und poetische Redensarten daraus zu lernen: um den Inhalt aber, der doch das führnehmste war, oder um die innere Einrichtung seiner Gedichte nach den Regeln der Dicht-Kunst, hat man sich wenig bekümmert.“

²⁶ Vgl. hierzu z. B. Bing 1935, 10f., Baur 1982, 62, 64f., Wesche 2004, 230. S. auch Martini 1957, Sp. 237: „Die[...] humanistische Tradition befestigte für lange die Überzeugung, die Aufgabe der Poetik sei der Unterricht, der Musterkatalog, die Gebrauchsanweisung und die normative Wertlehre.“

Poetik infrage stellen, zukünftigen Autoren Richtlinien für die Produktion von Poesie an die Hand zu geben. Seine Kritik gilt offenbar weniger dem Praxisbezug der Barockpoetiken an sich²⁷ denn der Tendenz zur *bloßen* Anleitung unter Vernachlässigung des theoretischen Überbaus,²⁸ der übergeordneten, allgemeineren Wertmaßstäbe und Zuordnungsbedingungen,²⁹ die auf der anderen Seite häufig ein Ausformulieren der Anweisungen bis in Kleinste³⁰ notwendig erscheinen lässt.

Angemerkt sei in diesem Zusammenhang, dass zwar grundsätzlich jeder dichtungsbezogene Wertmaßstab sowohl als Kriterium der Kritik als auch als Maßgabe für die Produktion poetischer Werke aufgefasst werden kann. Inwieweit diese Richtlinie sich vom Autor allerdings tatsächlich praktisch umsetzen lässt, vermag, je nach Art der verwendeten Maßstäbe, beträchtlich zu variieren: Erschwert bzw. unmöglich gemacht wird die Umsetzung etwa dann, wenn die genannten Maßstäbe zu allgemein sind, der Autor also nicht auf konkrete Textmerkmale schließen kann, wenn es gerade die Einzigartigkeit eines Werkes ist, die ‚prämiert‘ wird, so dass eine Verallgemeinerung von vornherein ausgeschlossen ist etc. Dass Gottsched seine eigene Poetik in diesem Kontext tendenziell stärker auf die Bewertung als auf die Produktion der Dichtung ausgerichtet sieht, deutet sich an, wenn er seine Kritik bestimmte poetische Meisterwerke betreffend rechtfertigt:

„Man wird sagen, [...] ich [wäre] der Mann nicht, der sich über die größten Meister zum Richter erheben könnte. Allein ich antworte auf dieses letzte, daß ich mir meiner Schwachheit selbst wohl bewußt bin. Ich

²⁷ So hält auch Gottsched an der Absicht fest, darzutun, wie „allerley Bücher“ „gemacht werden müssen, und nach was vor Regeln sie sich richten sollten“ (GD 1730, Bl. [*6^r]), sowie „angehende Scribenten vor den Abwegen [zu] warnen, darauf sich ihre Vorgänger entweder aus Unachtsamkeit, oder aus andern Ursachen verirret haben.“ (GD 1730, Bl. [*6^v]). Die Behauptung der Widmung, „die Absicht dieses Buches“ sei „auch diese hauptsächlich [...], den Grossen dieser Welt geschickte Herolde ihrer Thaten zu verschaffen“ (GD 1730, Bl. *4^r), darf man allerdings wohl getrost als eine den Erfordernissen dieser speziellen Form des Paratextes geschuldete Floskel betrachten.

²⁸ Vgl. dazu im weiteren Sinne auch Borjans-Heuser 1981, 134f.; zum Zusammenhang dieser Tendenz mit der Dominanz der Gelegenheitsdichtung vgl. Alt 1996, 65f.

²⁹ Diesen Unterschied ignoriert Gabler 1982, 243, wenn er Gottscheds „Anweisungs- und Lehrpoetik“ den „Theoretiker[n], die die Bedingungen einer öffentlich wirksamen Natur reflektieren“ (und die „den späten Schweizern [folgen]“), kontrastiert, ebenso wie Asmuth, wenn er die Gottsched’sche *Dichtkunst*, offenbar ihrer auch praktisch-anleitenden Ausrichtung halber, wie selbstverständlich als Teil (wenn auch Endpunkt) des „Zeitalter[s] deutschsprachiger Regelpoetiken“ begreift, „das in etwa der Barockzeit entspricht“ (Asmuth 1994, 94). Die entsprechende Klasse von Poetiken charakterisiert er als „Anweisungspoetiken zu Metrik, Stilistik und Gattungslehre mit eher knappen Hinweisen zu allgemeineren Fragen“ (ebd., 96). – Daran, dass Gottsched mit seiner Ausrichtung nicht völliges Neuland betritt, sondern an bereits im Spätbarock beginnende (allerdings in ihrer Wirkung noch nicht wirklich durchschlagende) Tendenzen – zu nennen wäre hier insbesondere die von Gottsched selbst hochgeschätzte Poetik Albrecht Christian Rotths von 1688 – anknüpft, erinnert Rieck (vgl. Rieck 1972, 143f.).

³⁰ Wenn Gottsched sich etwa über die ‚Regulierungswut‘ der Schweizer, was die sprachliche Gestaltung des Werkes betrifft, mokiert, so deutet er gleichzeitig an, dass es dem, der über ein angemessenes Verständnis der Grundsätze der Dichtung verfügt, in bestimmten Fällen durchaus selbst überlassen werden kann, die entsprechenden Prinzipien anzuwenden (vgl. in diesem Zusammenhang auch Berghahn 1985, 24). Dahlstrom merkt an, „das berühmte Bild von Gottsched als dem Lehrer von [...] sturer Anwendung der Regeln“ – Dahlstrom spielt hier an auf Crügers Rede vom „Zuchtmeister mit der Rute in der Hand“ (Crüger 1965 = 1884, XXVII) und die entsprechende Erklärung Braitmaiers: „Er [Gottsched] galt allgemein als der pedantische Vertreter einer rein schulmeisterlichen Auffassung der Poesie“ (Braitmaier I 1888, 4) – werde „Lügen gestraft, da er schonungslos die barocke Dichtung kritisierte, die von technischen Feinheiten besessen war.“ (Dahlstrom 1986, 142; dass Dahlstrom hier allerdings auch Gottscheds Insistieren auf „Methode“ eingeschränkt sieht, überzeugt nicht, scheint es doch u. a. der Mangel an derselben zu sein, welche er den Barockpoetiken vorwirft.)

habe selbst kein Heldengedicht geschrieben, und gebe mich also für keinen Poeten aus, der allen denen gleich zu schätzen, geschweige denn vorzuziehen wäre, die ich beurtheilet habe. Allenfalls ist es auch gar nicht nöthig, selbst was bessers machen zu können, wenn man andre nach den Kunstregeln beurtheilet.“ (GD, 221f.)³¹

Zuletzt grenzt Gottsched seine Poetik als „Beurtheilungs-Kunst [...], welche nothwendig eine Prüfung oder Untersuchung eines Dinges nach seinen gehörigen Grundregeln, voraus setzet“, ab vom „übel-verdauete[n] Bücherlesen“, dem „wüste[n] Haufe[n] unendlicher Allegationen und fremder Meynungen von einer verderbten Stelle in Hebräischen, Griechischen und Römischen Büchern“ (GD 1730, Bl. *5^v). An den Griechen, deren Vorbildfunktion er immer wieder hervorhebt,³² schätzt Gottsched nicht zuletzt die Freiheit von Autoritätsgläubigkeit und das Bestreben, sich über alles ein eigenes Urteil zu bilden: „Alles philosophirte daselbst; alles urtheilte frey, und folgte seinem eigenen Kopfe.“ (GD, 129.) Den „Verächter[n]“ der Weltweisheit hingegen wirft er vor, „sich mehrentheils mit lauter auswendig gelernten Meynungen ihrer Lehrer [zu] behelfen; aber von keinem Dinge zureichenden Grund angeben [zu] können.“ (GW I, 106 (§15).)³³

Auch er selbst, so gibt er offen zu, sei von dieser Schwäche nicht immer ganz frei gewesen – musste er doch zu Beginn seiner Laufbahn feststellen, dass er sich hinsichtlich seiner eigenen poetologischen Positionen häufig nur auf eine „Gewohnheit“ zu berufen, diese jedoch nicht „auf eine überzeugende Art zu vertheidigen“ (GD 1730, Bl. *7^v) vermochte. Diese Erkenntnis wird für ihn, glaubt man seiner eigenen Darstellung, zu einer Art Schlüsselerlebnis. Ergebnis der Bemühungen, sich aus diesem unbefriedigenden Zustand zu befreien, ist schließlich der *Versuch einer Critischen Dichtkunst*. Gewohnheit, Tradition, Autoritäten, das unbefragte Übernehmen überkommener Meinungen, so Gottscheds Botschaft, können nicht die eigene Prüfung der propagierten Wertmaßstäbe und den stringenten Nachweis ihrer Richtigkeit ersetzen. Damit wendet er sich gegen ein weiteres Charakteristikum der barocken Poetiktradition, für die Autoritäten, seien es poetologische Regelwerke oder vorbildliche Texte, häufig eine zentrale Rechtfertigungsfunktion übernehmen.³⁴

³¹ Vgl. zu diesem Punkt auch ebd., 143-145. – Gottscheds Formulierung weist hier bereits auf entsprechende Äußerungen Lessings voraus (zu dem sich auch in anderer Hinsicht – was das Verhältnis von Dichtung und Malerei anbelangt – Verbindungen herstellen lassen). Angesichts derartiger Aussagen erscheint es notwendig, die Einschätzung H.-M. Schmidts zu modifizieren, der zufolge in den „rationalistischen Poetiken“ „[k]ünstlerische Produktion und künstlerische Kritik [...] noch nicht getrennt“ sind (H.-M. Schmidt 1982, 77; vgl. auch 85, wo Schmidt von der „uneingeschränkte[n] Erlernbarkeit jeder Kunst“ als einem „Aspekt des aufklärerischen ‚Kunst‘-Begriffs“ spricht). Gleichzeitig werden hier – wenn auch nur andeutungsweise – Differenzen zum Wolff'schen Konzept einer Wissenschaft der Künste deutlich, auf das Schmidt sich beruft.

³² Vgl. z. B. GD, 133f.

³³ Vgl. dazu auch GAW 9.2, 408.

³⁴ Vgl. dazu etwa L. Fischer 1968, 253f. Begünstigt wird dieser Trend durch die bereits erwähnte praktisch-anleitende Ausrichtung vieler Barockpoetiken, welche entsprechend den Aspekt der *ars*, d. h. technischer Kenntnisse und Fertigkeiten, gegenüber der theoretischen Reflexion in den Vordergrund stellen. Vgl. dazu auch Baur 1982, 66: „Während nämlich in der Antike gelegentliche Anmerkungen gemacht (Plato), wissenschaftliche Abhandlungen geschrieben (Aristoteles) oder in leichtem Ton reflektiert wurde (Horaz) und der Humanismus das teilweise verschollene Gut wiederentdeckte, (vielfach eklektisch) aufbereitete und in Erinnerung brachte, wandelte sich im 17. Jahrhundert die Funktion der Poetik. Jetzt ging es einem erheblichen Teil der so zahlreich auftretenden Poetiker nur noch um die Bewahrung und Festigung dieses Erbes mit einem bis dahin unbekanntem pädagogischen Eifer.“

„Nach einem wissenschaftlichen Fortschritt wird man in den Barockpoetiken im großen und ganzen vergleichlich suchen; denn sie sind im wesentlichen Variationen auf sich immer gleichende Themen und Bezugsgrößen. Eine gewisse Abwechslung zeigt sich manchmal lediglich in der Auswahl von Materialien und Autoritäten aus der jeweils jüngeren Vergangenheit, während der Kanon der älteren Autoren sich ziemlich gleich bleibt. Letzten Endes mündet dies alles in die Produktion und Beurteilung von Poesie auf der Grundlage von *Regel, Gesetz und Norm* ein, die [...] aus der Antike und dem Humanismus übernommen oder abgeleitet und durch sie legitimiert wurden.“³⁵

Tatsächlich stellt allerdings bereits die Auswahl der zitierten Autoritäten und herangezogenen Beispiele, die ja keineswegs eine homogene Menge bilden, durchaus eine eigenständige Wertsetzung der Barockpoetiken dar.³⁶ Selektion, Interpretation, Ergänzung und Umformung der Grundsätze werden jedoch selten explizit diskutiert; nur so kann die Legitimation durch den Traditionsbezug weitgehend unbefragt vorausgesetzt werden. Charakteristisch ist auch die Stellung der zahlreichen *exempla*, die nicht nur als Beispiele für bereits eingeführte Regeln dienen, sondern häufig eine notwendige Ergänzung nur äußerst sparsam charakterisierter Wertmaßstäbe bilden, wenn sie nicht geradezu deren Funktion übernehmen.³⁷ Zumindest oberflächlich betrachtet können viele Barockpoetiken damit, bezogen auf Wolffs Wissensklassifikation, höchstens den Status historischer Erkenntnis, die „in der bloßen Kenntnis einer Tatsache [besteht] (§3)“ (WD, §7 (7)),³⁸ bzw.

³⁵ Ebd., 1982, 65; s. auch ebd., 45: „Keine Poetik des Barock kommt ohne die Übernahme antiker und humanistischer Lehren aus, sei es in der Form eines direkten Zitates oder der Nennung eines Schriftstellers, der in poetologischen oder poetischen Fragen ein hohes Ansehen hatte und zur Veranschaulichung, mehr aber noch zur Bekräftigung der eigenen Aussagen herangezogen wurde.“ (Vgl. dazu auch Dyck 1991, 7f., R. Schmidt 1980, 3.) Auf die Bedeutung des Fortwirkens antiker Vorbilder in den europäischen nationalsprachlichen Renaissanceliteraturen und die dadurch vermittelte Wirkung auf die deutsche Literatur verweist insbesondere Schmidt (s. ebd., 17f. u. *passim*). L. Fischer meint bereits bei Schottel ein ‚Stürzen‘ (s. L. Fischer 1968, 256) bzw. eine „Auflösung“ und begründete „Entwertung“ (ebd., 257) der (Autoritäten der) Tradition feststellen zu können (vgl. dazu insgesamt ebd., 255-260). R. Schmidt zufolge bleibt der Einfluss der Tradition, der allerdings, wie er immer wieder betont, durchaus differenziert gesehen werden muss, wirksam bis zum Ende des 17. Jahrhunderts (vgl. R. Schmidt 1980, 32-34). Auch Barner konstatiert – unter Verweis auf Dyck und L. Fischer – entscheidende Veränderungen erst „gegen Ende der Epoche“ (Barner 1970, 56). Einen Zusammenhang zwischen „Systemdiversifizierung“ und „Systemöffnung“ (Wesche 2004, 293) etwa „neuen Mustern und Verfahren der internationalen Literaturen“ (ebd., 294) gegenüber um 1700 stellt Wesche her, der generell ein differenzierteres Bild der internen Dynamik ‚der‘ Barockpoetik zeichnet und damit Darstellungen entgegentritt, welche dieselbe als homogene Einheit erscheinen lassen (so tendenziell etwa Wiegmann 1977, z. B. 50: „Opitz und den Anonymus der Breslauer Poetik trennt nichts Entscheidendes“).

³⁶ So betont z. B. R. Schmidt, dass in den Barockpoetiken durchaus eine „produktive Auseinandersetzung mit aktuellen poetologischen Fragen und Problemen“ stattfinde (R. Schmidt 1980, 27). Diese steht allerdings auch bei Schmidt unter der Prämisse einer grundsätzlichen „Traditionsgebundenheit“ des deutschen Barock. Insofern ist ein „differenzierend[es]“ Erfassen „jeweils rezipierte[r] und adaptierte[r] traditioneller Elemente“ (ebd., 23) (einschließlich der jeweiligen Vorbilder) von zentraler Bedeutung. Der Autoritätsbezug der Barockpoetik ist daher keineswegs so simpel, wie er gelegentlich (vgl. z. B. Wetterer 1981, 24f.) dargestellt wird.

³⁷ Wenn Härter daher konstatiert, der *Versuch einer Kritischen Dichtkunst* trete „entschieden normativer auf als Opitz’ *Buch von der Deutschen Poeterey*“, so hat dies zunächst weniger mit einem von Härter behaupteten „Bestimmungsrigorismus“ (Härter 2000, 114) zu tun denn mit einem neuen Bewusstsein dafür, was Normativität eigentlich bedeutet, einem Bewusstsein, das sich weniger in einer ‚Steigerung‘ der Normativität als vielmehr in einer expliziteren Formulierung derselben äußert. Da Härter allerdings die Meinung vertritt, Gottscheds „Theoriegebäude[...]“ ruhe „nicht so sehr auf argumentativ abgesicherten Fundamenten [...] als vielmehr auf normativen Aussagen, deren Dringlichkeit“ ihrer „Fraglichkeit“ (ebd., 207) entspreche, muss er diesem Aspekt der Gottsched’schen *Dichtkunst* in dem entsprechenden Punkte grundsätzlich skeptisch gegenüberstehen.

³⁸ „[C]ognitio [...] historica [...] in nuda facti notitia subsistit (§ 3) [...]“ (WD, §7 (6).)

historischer Erkenntnis der philosophischen Erkenntnis anderer,³⁹ nicht aber philosophischer Erkenntnis im eigentlichen Sinne beanspruchen.

Seinen eigenen Warnungen zum Trotz beharrt Gottsched allerdings stellenweise derart offensiv darauf, dass er die wichtigsten poetologischen Einsichten seinen illustren Vorgängern zu verdanken habe, dass er sich bereits in der Vorrede zur zweiten Auflage seiner *Dichtkunst* selbst gegen Vorwürfe wehren muss, er habe lediglich andere „ausgeschrieben“ (GD, XXVII).⁴⁰ Im Vorwort zur ersten Auflage versichert er, er habe „diesen Versuch einer Critischen Dichtkunst [...] gewiß nicht aus meinem Gehirne angesponnen; sondern aus allen oberwehnten berühmten Scribenten“ sowie „mündlichen Unterredungen“, u. a. mit Johann Ulrich König,⁴¹ „gesammelt und in einige Ordnung gebracht“ (GD 1730, Bl. **v)⁴² und zahlreiche Poeten und Kritiker „in der Absicht“ gelesen, „mir selbst einen regelmässigen Begriff von der Poesie zu machen; und endlich eine Gewißheit in meinen Urtheilen zu erlangen.“ (GD 1730, Bl. **f.)

Derartige Bescheidenheitstopoi,⁴³ mit denen Gottsched nicht zuletzt potentiellen Kritikern ‚den Wind aus den Segeln‘ nimmt, sind zwar nicht immer ganz wörtlich aufzufassen – Gottsched selbst verweist zum Teil explizit auf die ‚strategische‘ Natur⁴⁴ entsprechender Äußerungen. Sie tragen jedoch dazu bei, den Dichtungstheoretiker erneut zumindest graduell vom ‚reinen‘ Philosophen abzugrenzen, neigen die Vertreter des philosophischen Rationalismus – allen voran Descartes mit seinen 1641 in der Erstausgabe erschienenen *Meditationes* – doch dazu, den radikalen Bruch mit dem bislang Geglauten als Bedingung sicheren Wissens erscheinen zu lassen.⁴⁵ Zunächst einmal *tabula rasa* zu

³⁹ Vgl. WD, §8 (8).

⁴⁰ S. auch GD, XXVIII f. – „Carl Heinrich von Heineken, a classical scholar [...] had upset Gottsched as early as 1738 in a supplement to his edition of Dionysius Longinus, where von Heineken intimated that Gottsched had copied from earlier works. He used the German word *ausschreiben*; it was this term that irked Gottsched – for he had claimed that he was drawing upon earlier writers of poetics [...], but had not copied from them.“ (Mitchell 1995, 40.)

⁴¹ Dessen *Untersuchung von dem guten Geschmack In der Dicht- und Rede-Kunst* auch Einfluss auf Gottscheds Diskussion des Geschmacksbegriffs nehmen sollte (vgl. dazu etwa Freier 1973, 85).

⁴² An anderer Stelle erklärt Gottsched, er habe sich mit seiner *Dichtkunst* „nur vorgesetzt dasjenige, was in so unzählich vielen Büchern zerstreut ist, in einem einzigen Werke zusammen zu fassen“ (GD 1730, Bl. **v).

⁴³ Vgl. auch Gottscheds in der Vorrede zur zweiten Auflage geäußertes „Bekentniß“, „daß ich [...] alles, was etwa in meiner kritischen Dichtkunst Gutes enthalten seyn würde, nicht mir selbst, sondern den größten Kritikverständigen alter und neuer Zeiten zu verdanken hätte“ (GD, XXVI).

⁴⁴ So will er seinem Werk eigenen Aussagen nach mit Hilfe der ‚großen Namen‘ der Poetikgeschichte u. a. die Aufmerksamkeit verschaffen, deren er sich zumindest bei der Veröffentlichung der ersten Auflage allein noch nicht sicher sein kann, sowie seinen Ansichten Gewicht beim ‚voreingenommenen‘ Publikum verschaffen: „Dieses alles nun zu erwähnen, hatte ich dazumahl die größte Ursache: indem ich als ein angehender Scribent noch in dem Ansehen nicht stund, welches meinen Regeln ein Gewicht geben, und meinem Buch, durch mich selbst, eine gute Aufnahme hätte versprechen können. Wie nöthig aber dieses bey allen sey, die sich zu öffentlichen Lehrern aufwerfen wollen, das sah ich nicht nur damahls ein; sondern ich erkenne es noch diese Stunde. Wem ist es unbekannt, wie wenige Leser in diesem Falle unpartheyisch sind, und bloß auf die Gründe, die jemand anführet, zu sehen pflegen?“ (GD, XXVI.)

⁴⁵ Vgl. dazu Descartes 2008, 33: „Bereits vor einigen Jahren habe ich bemerkt, wieviel Falsches ich von Jugend an als wahr habe gelten lassen und wie zweifelhaft alles ist, was ich später darauf aufgebaut habe, so daß einmal im Leben alles von Grund auf umgeworfen und von den ersten Fundamenten her neu begonnen werden müsse, wenn ich irgendwann einmal das Verlangen haben würde, etwas Festes und Bleibendes in den Wissenschaften zu errichten.“ („Animadverti jam ante aliquot annos quam multa, ieunte aetate, falsa pro veris admiserim, & quam

machen, wie Descartes es vorschlägt, muss Gottsched schon deshalb als unpraktikabel erscheinen, weil sich der Gelehrte, indem er sich allein auf sich selbst besinnt, möglicherweise sinnvoll mit Fragen nach der Existenz und Beschaffenheit der Außenwelt befassen und diese ‚aus eigener Kraft‘ beantworten kann. Die Dichtung selbst, deren Korpus nicht zuletzt als Ergebnis eines entsprechenden poetologischen Diskurses erscheint, eignet sich für solch einen ‚Alleingang‘ jedoch aus offensichtlichen Gründen weit weniger. Indem Gottsched sich auf die Tradition des eigenen (freilich noch im Prozess der Konstituierung befindlichen) Feldes beruft, stellt er gleichzeitig die Bedeutung des hier versammelten Wissenskorpus heraus und relativiert damit die Rolle der Philosophie.⁴⁶ Damit versucht Gottsched weniger, „die an der Rhetorik orientierte Dichtungstheorie in das ihr wesensfremde Lehrgebäude der nach logischen Schlüssen verfahrenen Philosophie“ zu „zwing[en]“⁴⁷, als vielmehr – in Grenzen – die „Tradition [...] in ein zeitgemäßes Wissenschaftsparadigma [zu] transponier[en].“⁴⁸

Erschließt Gottsched seiner Wertordnung auf diese Weise einerseits die legitimatorische Kraft der Tradition, so ist er andererseits bestrebt, diesen Traditionsbezug in die ‚kritische‘ Methodik seiner Dichtkunst zu integrieren, indem er die von ihm herangezogenen Autoritäten zu „Vorgänger[n] und Lehrmeister[n] in der kritischen Dichtkunst“ (GD, XXVII) erklärt, deren Werk, so die Implikation, also selbst bereits das Ergebnis fundierter ‚philosophischer‘ Reflexion darstellt.⁴⁹ Des Weiteren erklärt Gottsched, nur das von den „alte[n] und neue[n] Scribenten“ (GD, XXVIII) übernommen zu haben, was der Prüfung im Lichte der eigenen Prinzipien und Erkenntnisse standhält. Wer diese kritisiert und nach einem „andern Probersteine [...]urtheilet, nach welchem er dasjenige schlecht findet, was ich mit so vielen andern hochschätze“, müsse zunächst die eigenen Kriterien („die wahren Kenn-

dubia sint quaecunque istis postea superexstruxi, ac proinde funditus omnia semel in vita esse evertenda, atque a primis fundamentis denuo inchoandum, si quid aliquando firmum & mansurum cupiam in scientiis stabilire [...].“ (Ebd., 32 (AT VII, 17).) Bereits im 1637 erstmals erschienenen *Discours de la Méthode* beschränkt Descartes dieses Verfahren allerdings – offenbar nicht zuletzt, um nicht als ‚Umstürzler‘ angeklagt zu werden – ausdrücklich auf den persönlichen bzw. ‚Privatgebrauch‘ (vgl. dazu Descartes 1960, 22ff. (AT VI, 13f.)).

⁴⁶ So macht etwa Bourdieu – hier mit Bezug auf Francis Haskells Analyse eines sich herausbildenden Berufskünstlertums im italienischen Barock – darauf aufmerksam, dass die Tendenz, „keine anderen Regeln gelten zu lassen als die einer spezifischen Überlieferung“, welche die Künstler „von ihren Vorläufern empfangen haben“, und in diesem Zusammenhang auch „für die Bewertung ihrer Erzeugnisse spezifische Kriterien geltend zu machen und durchzusetzen“, als Zeichen fortschreitender Autonomisierung zu werten sei (s. Bourdieu 1999, 407f. (Fn. 62); vgl. ähnlich auch Bourdieu 1998, 22).

⁴⁷ Wie Gabler 1982, 242, meint.

⁴⁸ Grimm 1983, 625, vgl. auch 623f.

⁴⁹ Insbesondere die antike, vor allem die griechische, Dichtungstheorie stellt sich ihm als bereits durch und durch ‚philosophisch‘ dar: „Die Malerey, Architektur, Schnitzkunst, Musik, Poesie und Redekunst sind daselbst erfunden und fast zur Vollkommenheit gebracht worden. Das macht, die Griechen waren die vernünftigsten Leute von der Welt. Alles philosophirte daselbst; alles urtheilte frey, und folgte seinem eigenen Kopfe. Daher entdeckte man nach und nach die wahrhaften Schönheiten der Natur.“ (GD, 129.) Aristoteles selbst nennt er „diese[n] großen Weltweisen“ (GD, 97), und auch die Meinungen des von ihm hochgeschätzten Horaz, dessen *De arte poetica* er in Übersetzung seiner eigenen Poetik voranstellt, erscheinen ihm, trotz mangelnder Systematik, doch „höchst vernünftig“ (GD, 5).

zeichen guter Scribenten“ (GD, XXX), also die von ihm selbst vertretenen Wertmaßstäbe, offenlegen.⁵⁰

Gottsched zeichnet hier das Bild einer Poetik, die sich nicht damit begnügt, dem Dichter nach Art einer bloßen Anleitung konkrete positiv zu bewertende Textmerkmale zu nennen, sondern diese so im systematisch dargelegten theoretischen Zusammenhang einer übergeordneten Wertordnung verankert, dass dem Leser der Grund für diese Empfehlungen einsichtig wird.⁵¹ Konkret bedeutet dies, dass werthaltige Textmerkmale bzw. niedrigerstufige Wertmaßstäbe in überzeugender Weise auf allgemeinere Maßstäbe zurückgeführt werden sollten, die ihrerseits, soweit notwendig, plausibel zu machen sind. Gottsched macht deutlich, dass diese Wertmaßstäbe nicht allein die Produktion von Dichtung regulieren, sondern gleichzeitig, ja möglicherweise vor allem diejenigen „Grundregeln“ konstituieren, nach welchen die Kritik als „Beurtheilungs-Kunst“ (GD 1730, Bl. *5^v) die Bewertung poetischer Texte vornimmt. Welche übergeordneten Wertmaßstäbe, welche Form von Hintergrundannahmen, welche Art von Begründungsbeziehungen genau er anzuerkennen bereit ist, ist damit noch nicht genau bestimmt. Es scheint jedoch, als müsse die Begründung einerseits nicht strikt dem Muster der *demonstratio* folgen, während es andererseits aber auch nicht genügt, einen dichtungsbezogenen Wert oder Wertmaßstab einfach unter Verweis auf die Meinungen anerkannter Autoritäten etablieren zu wollen, wiewohl diese unter bestimmten Umständen offenbar eine stabilisierende Funktion ausüben können.

1.3 Die Rekonstruktion des Geschmacksurteils unter den Vorzeichen der *Critischen Dichtkunst*

Die Gefahren des Subjektivismus und des Singularismus

Ebenso wenig wie der Verweis auf Autoritäten kann Gottsched zufolge die Berufung allein auf das Gefühl des einzelnen Rezipienten die positive oder negative Bewertung von Dichtung rechtfertigen. Damit ist nicht gesagt, dass entsprechende Gefühle für die Begründungsbeziehungen innerhalb seiner Wertordnung keinerlei Rolle spielen. Was er ablehnt, ist jedoch eine Form der Begründung, welche sich derart auf das subjektive Empfinden beruft, dass der Allgemeinheitsanspruch dichtungsbezogener Werturteile infrage gestellt wird. Wenn Gottsched etwaige Opponenten auffordert, im Falle divergierender Urteile ihre eigenen Wertmaßstäbe bzw. Begründungen zu nennen, so kann dieser Konflikt nur entstehen, wenn man annimmt, dass beide Werturteile Anspruch auf intersubjektive Gültigkeit erheben; die Aufforderung an den ‚Gegner‘ ist die, sich zu *rechtfertigen*. Eine individuell-subjektivistische Haltung, welche die Restriktion des Geltungsanspruchs eines jeden Urteils auf den jeweils

⁵⁰ Derartige Äußerungen ignoriert Gabler, wenn er Gottsched einen „Kompilator und Schulmeister“ nennt (Gabler 1982, 242); auch die von Gottsched behauptete Überlegenheit und Rationalität der Griechen wertet er als bloße argumentative Setzung (s. ebd., 253 u. f.).

⁵¹ Dass er insbesondere im zweiten Teil seines *Versuchs einer Critischen Dichtkunst* diesem Ideal nicht immer gerecht wird, sich vielmehr gerade hier noch an die ‚typische‘ Barockpoetik anschließende, stark ‚handwerklich‘ orientierte Formen der Präsentation finden, ist zur Genüge konstatiert worden; andererseits lassen sich viele der im zweiten, ‚praktischen‘ Teil vertretenen Forderungen auch als direkte Umsetzung bzw. Anwendung der im ersten Teil entwickelten Wertordnung ausweisen.

Urteilenden zur Folge hätte (,Dies ist ästhetisch wertvoll *für mich*?) und damit unterschiedliche, jedoch gleichermaßen wahre Bewertungen desselben Werkes zulassen würde (,Miltons *Paradise Lost* ist ein gutes Buch für mich, für Dich mag es aber durchaus ein schlechtes sein'), ist daher für ihn inakzeptabel.

In diesem Zusammenhang steht Gottscheds Auseinandersetzung mit einem – trotz antiker ‚Vorläufer‘ – spezifisch (früh)neuzeitlichen Konzept: dem des ästhetischen Geschmacks(urteils), das häufig, wenn auch nicht notwendig mit subjektivistischen Positionen assoziiert erscheint. Von einem „gesellschaftliche[n] Phänomen ersten Ranges“⁵² im 17. Jahrhundert wandelt sich der Geschmack im 18. Jahrhundert zu einer zentralen (wenn auch nicht unbedingt zur „entscheidende[n] und die ästhetische Reflexion bestimmende[n]“⁵³) Kategorie des ästhetischen Diskurses auch im deutschsprachigen Raum.⁵⁴ Hier kann man Gottsched zufolge zu seiner Zeit „diese Redensart [...] für eine bekannte und völlig eingeführte halten“ (GD, 118).⁵⁵ Er selbst identifiziert den „guten Geschmack[...] eines Poeten“ als Eigenschaft „von großer Wichtigkeit“, die er eines „besondern Hauptstücke[s]“ (GD, 118), d. h. eines eigenen Kapitels in seiner Poetik, für würdig erachtet. Gleichzeitig sieht er, was die Begriffsklärung angeht, noch Handlungsbedarf:

„Es ist in den neuern Zeiten sehr viel vom guten Geschmacke geredet und geschrieben worden. Man hat ihn gewissen Dichtern zugestanden, andern aber abgesprochen; und endlich gar die Regel gemacht: Ein Poet müsse einen guten Geschmack haben. Diese Regel nun deutlich zu erklären, und zu erweisen, das ist meine Absicht [...].“ (GD, 118.)

Dabei wird allerdings schnell deutlich, dass es ihm keineswegs allein um die Klärung eines – wie aufgrund seines metaphorischen Ursprungs kaum anders zu erwarten – notorisch unklaren Begriffes⁵⁶ zu tun ist. Gottsched ist nicht zuletzt bestrebt, bestimmte Theorien des Geschmacks bzw. des Geschmacksurteils zu korrigieren, die er als Bedrohung seiner eigenen werttheoretischen Position bzw. der von ihm angestrebten Wertordnung empfindet. Als Gegner sieht Gottsched dabei offenbar insbe-

⁵² Lütke/Fontius 2001, 797.

⁵³ Schümmer 1955, 134; in diesem Sinne auch Lütke/Fontius 2001, 797, nachdem sie allerdings selbst auf die in mehrfacher Hinsicht problematische Stellung des Geschmacksbegriffs in der Geschichte ästhetischen Denkens hingewiesen haben (vgl. ebd., 792f.).

⁵⁴ Die wichtigste deutsche Schrift vor Gottsched ist in diesem Zusammenhang sicherlich die bereits kurz erwähnte *Untersuchung von dem guten Geschmack In der Dicht- und Rede-Kunst* von Johann Ulrich König in dem von diesem herausgegebenen Band *Des Freyherrn von Canitz Gedichte* (1734), unter deren Einfluss auch Gottsched selbst steht (vgl. dazu etwa Freier 1973, 85). Allerdings ist es Gottsched, der zuerst „die Geschmacks-kategorie der Dichtungslehre zu integrieren sucht.“ (Gabler 1982, 241.)

⁵⁵ Zur Geschichte und Entwicklung des Geschmacks als Element der ästhetischen Theorie allgemein s. Baeumler 1981 = 1967, Frackowiak 1994 (hier liegt der Schwerpunkt auf dem romanischsprachigen Raum, deutsche Positionen diskutiert Frackowiak am Beispiel Königs und natürlich Kants, während Gottsched und Bodmer keine Erwähnung finden); für den englischsprachigen Raum s. Kivy 2003 (mit Einschränkungen auch Gigante 2005, deren Schwerpunkt allerdings auf dem Bezug zwischen dem Geschmack im eigentlichen Sinne und dem ästhetischen Geschmack liegt). Vor allem mit den soziologischen Aspekten des Geschmacksbegriffs, die hier kaum eine Rolle spielen werden, beschäftigt sich Bourdieu 1998; auf die sozialgeschichtlichen Hintergründe und Implikationen der Gottsched'schen Geschmacks-theorie geht besonders Freier 1973 ein.

⁵⁶ Vgl. dazu auch Lütke/Fontius 2001, 792: „Geschmack ist ein in mehrfacher Hinsicht umstrittener Begriff. Zunächst herrscht innerhalb der philosophischen Ästhetik Uneinigkeit darüber, was genau der Inhalt des Begriffs ist; sodann – und in Abhängigkeit von der inhaltlichen Bestimmung – wird diskutiert, welchen Geltungsanspruch Geschmacksurteile haben.“

sondere eine Auffassung, wie sie exemplarisch zum Ausdruck kommt in Du Bos' *Réflexions critiques*⁵⁷ (erste Ausgabe 1719): „Man kostet den Ragout, ohne einmal diese Regeln zu wissen, und so wird man innen, ob er gut schmeckt.“⁵⁸ Eine derartige Position, der die unmittelbare affektive Reaktion des Rezipienten als einzig relevanter Maßstab für den Wert eines Kunstwerkes gilt (oder die zumindest so interpretiert werden könnte), muss Gottsched als Bedrohung seiner eigenen werttheoretischen Position und damit auch der von ihm projizierten Wertordnung auffassen.

„Was uns [...] philosophische Poeten, oder poesieverständige Philosophen sagen werden, das wird wohl ohne Zweifel weit gründlicher seyn, und einen richtigern Begriff von einem wahren Dichter bey uns erwecken; als was der große Haufe, nach einer betrüglichen Empfindung seines unbeständigen Geschmacks, zu loben oder zu tadeln pflegt.“ (GD, 96.)

Dabei ist es nicht notwendig, die Philosophie als treibende Kraft der Gottsched'schen Forderung nach einer festen Maßstäben folgenden Bewertung von Dichtung zu verstehen. Seine diesbezüglichen Bestrebungen lassen sich keineswegs „nur aus [der] weltanschaulichen Bindung an die Wolff'schen Lehren [...] erklären.“⁵⁹ Das Bedürfnis, den als solche wahrgenommenen Gefahren eines radikalen Subjektivismus zu wehren und die daraus folgende Beliebigkeit ästhetischer Werturteile zu vermeiden, ist als wesentliches Motiv ganz unterschiedlicher Überlegungen und Positionen, etwa bei Hume, Boileau oder Shaftesbury, ja als entscheidender Faktor der Geschmacksdebatte der Zeit überhaupt zu erkennen. Wenn Gottsched sich hier auf die Philosophie beruft, so wählt er damit – jedenfalls zum Teil – nur ein Modell, welches seine eigenen Ansichten und Interessen stützt und bestätigt.

Die heftige Gegenwehr deutscher Theoretiker (Bodmer steht hier, wie noch zu zeigen sein wird, Gottsched in nichts nach) gegen das „Eindringen“ eines „Sentimentalismus“⁶⁰ Du Bos'scher Prägung ist dabei nicht allein vor diesem theoretischen, sondern auch vor dem zeitgenössischen „kulturhistorische[n]“⁶¹ Hintergrund zu sehen. Baeumlers Analyse mag hier die Lage zwar etwas vereinfacht darstellen, dürfte Gottscheds Einschätzung der Situation jedoch recht gut erfassen:

„Frankreich [...] hätte seiner starken Neigung zum Sentimentalismus Dubos' [...] nachgeben können. Es besaß eine reife, gebildete Gesellschaft, deren Geschmack längst fixiert war. Man konnte sich ruhig dem sentiment überlassen: es wird immer nur das, was der Meinung von jedermann entspricht, lehren. [...] Die deutschen Denker dagegen haben eine klassische Literatur nicht hinter sich, sondern vor sich. Sie wollen die durch einen einheitlichen Geschmack verbundene Gesellschaft erst *schaffen*. [...] Dubos' Parterre hörte die Verse Racines; Gottscheds Zuhörerschaft gröhlte über den Pickelhering. Die Geschmackslehre der Franzosen konnte ohne Gefahr auf die *raison* verzichten; die Ästhetik der Deutschen *mußte* zunächst dem Gefühl mißtrauen.“⁶²

⁵⁷ Vgl. auch Wetterer 1981, 128f.

⁵⁸ Du Bos 1760 II, 303. („On goûte le ragoût & même sans savoir ces règles, on connoît s'il est bon.“ (Du Bos 1732 II, 178.)) Und zu Pascals Bemerkung, wer in diesem Zusammenhang nach Regeln urteile, befinde sich gegenüber demjenigen, dem es daran mangle, in derselben Position wie einer, der über eine Uhr verfüge, gegenüber demjenigen, der keine habe, heißt es: „[C]e ne sont pas les règles qui sont la montre; c'est l'impression que l'ouvrage fait sur nous.“ (Ebd., 180.)

⁵⁹ Wie Rieck 1972, 150, meint.

⁶⁰ Baeumler 1981 = 1967, 60; s. in diesem Zusammenhang auch ebd., 62f.

⁶¹ Ebd., 60.

⁶² Ebd., 60f. Auf eine soziale Dimension dieser Abwehrhaltung macht Amann aufmerksam: „Mit dem guten Geschmack als ein in der Vernunft gegründetes Urteil sollte endlich ein wirksames Gegengewicht zu den dekadenten Vergnügungen und dem auf Verschwendung ausgerichteten Lebensstil geschaffen werden.“ (Amann 1999,

Den französischen Theoretikern des Geschmacks⁶³ wirft Gottsched pauschal fehlende Einsicht in die menschliche Psyche, mangelnde Fertigkeit in der logischen Argumentation oder unzureichende Erfahrung auf dem Gebiet der Kunst im Allgemeinen und der Dichtung im Besonderen vor:

„Da es nun denen Franzosen, die bisher davon geschrieben, entweder an zweyen, oder doch zum wenigsten an einem von diesen dreyen Stücken gefehlet hat: so ist es auch kein Wunder, daß sie weder mit einander eins worden, noch uns Deutschen ein besseres Licht haben anzünden können.“ (GD, 119.)

Gleichzeitig wird das Geschmacksurteil häufig – wenn auch wiederum keineswegs notwendig – assoziiert mit einer Form des Singularismus, der Vorstellung, dass das ästhetische Empfinden des Rezipienten auf einem undefinierbaren *je ne sais quoi* auf Seiten des Objektes beruht. Gemeint ist damit eine einzigartige Qualität des rezipierten Kunstwerks, die sich der Benennung widersetzt. So ist es einerseits unmöglich, die wertvollen, d. h. für die positive Bewertung des Werkes verantwortlichen Textmerkmale zu benennen, während sich der Wertende andererseits auch nicht auf bestimmte übergeordnete Wertmaßstäbe berufen kann, auf die sich der Wert des Werkes zurückführen lässt und die auch für andere Werke Geltung beanspruchen könnten. So fehlt auch jeder Ansatzpunkt für die produktive Umsetzung der gewonnenen Einsichten beim Kreieren neuer Werke; übrig bleiben allein der einzelne Rezipient und das individuelle Kunstwerk:

„Das Heraufkommen des Geschmacksbegriffs zeigt eine *persönlichere* Erlebnisweise gegenüber den Werken der Poesie und Malerei an. Man ahnt, daß jenseits aller Normen und Normenerfüllung etwas im schönen Gebilde verborgen ist, das vielleicht sein Bestes ausmacht. Das Delikate (Überraschende), das *je ne sais quoi*, das nur durch das sentiment zu Erfassende, – was bedeuten diese Wendungen anders als den Hinweis auf die unausschöpfbare *Individualität* des Kunstgebildes.“⁶⁴

Versuch einer in Gottscheds Sinne akzeptablen Rekonstruktion des Geschmacksurteils

Dennoch will Gottsched das Konzept des Geschmacksurteils nicht einfach als untauglich verwerfen, sein Ziel ist es vielmehr, dieses Konzept so zu interpretieren bzw. theoretisch zu fassen, dass es sich in die von ihm angestrebte Form eines literarischen Wertesystems integrieren lässt.

256.) Diese Assoziationen dürften für Gottsched zumindest insofern eine Rolle spielen, als er ‚Dekadenz‘ und ‚Verschwendung‘ zweifelsohne als Merkmale des manieristischen Stils auffasst, auch wenn die Bewunderer des Pickelhering zumeist einer anderen Klasse als der von Amann gemeinten angehören werden.

⁶³ Dabei bezieht Gottsched sich ganz offensichtlich nur auf *eine* Strömung innerhalb der französischen Diskussion.

⁶⁴ Baeumler 1981 = 1967, 46. Vgl. auch Townsend, der hier eine der Voraussetzungen für die Etablierung des Geschmacks als kritische Instanz im Umfeld des Manierismus sieht: „The Venetian Paolo Pino’s *Dialogue on Painting* (1548) offers an interesting distinction in the way that sense is being promoted by linking color and style as individual expression. Pino’s idea was that color should reflect the skill of the artist, bringing honor to those who master its use. This judgment provides the basis for comparing individual painters. Pino’s definition of charm as relish made this a matter of taste. The medieval *claritas* as it is found in Aquina’s threefold definition of beauty (integrity, harmony, clarity) is transformed into individual expression. The emphasis on style as a reflection of individuality is a necessary step in the construction of taste as a critical term. Lodovico Dolce, in the *Dialogo della pittura intitolato l’Aretino* (Venice, 1557) provides an interesting example of how this individuality of expression is incorporated into critical judgements. In defending Raphael’s superiority to Michelangelo, Dolce assigned it to a ‚je ne sais quoi‘ that fills the mind of the spectator with delight. This ‚je ne sais quoi‘ requires an immediacy of sense because it cannot be given a principled formulation. It gives pleasure without depending on anything other than direct contact. Critically, that poses a problem for classical theory that looked to rules and rational forms. The only principle at work is pleasure, and the ‚je ne sais quoi‘ is accessible only to sense. Both source and critical means are sensibles. One is once again led back to contact, touch, and the analogy of taste.“ (Townsend 1998, 356.)

Bereits der Gebrauch des Terminus ‚Geschmack‘ ‚im gemeinen und eigentlichen Verstande‘ beinhaltet sowohl das passive, rein sinnliche Empfangen bestimmter ‚Eindrücke‘ als auch die Fähigkeit, diese Eindrücke bewusst wahrzunehmen und ihre unterschiedliche Qualität zu beurteilen. Dieser letztere Aspekt betreffe ‚den Geschmack, in so weit er in der Seele ist: den ich also eine Kraft des Gemüthes nenne‘ (GD, 119). Die durch den Geschmackssinn erlangten Begriffe seien zwar ‚nicht dunkel‘ – es ist möglich, unterschiedliche Geschmäcker korrekt zu identifizieren –, aber ‚undeutlich‘ (GD, 119f.): Wir können keine Merkmale benennen, anhand derer andere sie erkennen können.⁶⁵

Dennoch ließen sich die entsprechenden sekundären Qualitäten („*secondary [...] Qualities*“)⁶⁶ (Farbe, Geschmack etc.), wie Gottsched in seiner *Weltweisheit* herausarbeitet, bei näherem Hinsehen sehr wohl auf ‚objektive‘ und genau spezifizierbare Merkmale beziehen, die dann wiederum stabil mit entsprechenden Empfindungen korreliert seien:

„Denn wenn wir uns z. E. den Schall, den Geschmack, und die Farben vorstellen: so ist es gewiß, daß in den Körpern nichts, als einige Figuren, Größen und Bewegungen gewisser Theilchen vorhanden sind; welches alles mit dem, was wir empfinden, nichts ähnliches zu haben scheint. Allein wenn wir nur vermittelt der Vergrößerungsgläser alles, was unsern Augen zu klein ist, aus einander setzen; so daß die Verwirrung sich in Deutlichkeit verwandelt: so verwandeln sich auch unsere Empfindungen, indem wir z. E. an statt der Farben nichts, als Figuren, Größen und Bewegungen wahrnehmen.

[...] Und da sich die Seele die Welt nur in so weit vorstellt, als die Wirkungen ihrer Theile in unsern sinnlichen Werkzeugen gespüret werden: so stimmt auch die Ordnung ihrer Empfindungen, mit der Ordnung der in den sinnlichen Gliedmaßen geschehenen Eindrücke, völlig überein.“ (GW I, 531f. (§§1025f.))

Obleich die deutliche Erkenntnis der entsprechenden primären Qualitäten nicht identisch ist mit den jeweiligen Farbwahrnehmungen, Geschmacksempfindungen etc., deckt sie doch den Grund derselben ‚in der Sache‘ auf, da die Empfindungen eben auf der undeutlichen Wahrnehmung der so nachträglich identifizierten Qualitäten beruhen. Etabliert wird die entsprechende Korrelation auf der Grundlage der ‚normalen‘ Reaktion eines Menschen („denn darinnen kömmt die ganze Welt überein“ (GD, 120)), die damit zum Maßstab erhoben wird. Wird dieses Verhältnis auf der Ebene der Geschmacksempfindung gestört, so handelt es sich nicht um eine ‚gleichwertige‘ Empfindung. Obleich man nicht sagen kann, dass der Rezipient sich darüber täusche, die entsprechende Wahrnehmung zu *haben*, lässt sich, insofern die Empfindung auf das Vorliegen bestimmter primärer Qualitäten hindeutet, die in diesem Falle nicht wirklich vorliegen, von einem Irrtum sprechen – einem Irrtum, der sich zudem sehr wohl anhand einer Untersuchung der (primären) Qualitäten des infrage stehenden Objektes aufklären lassen sollte. In diesem Sinne kann Gottsched behaupten, der Kranke urteile

„nicht mehr nach der Beschaffenheit der Sache, sondern nach seiner verderbten Zunge [...]. Imgleichen pflegt es zu geschehen, daß sich gewisse Leute von Jugend auf gewöhnen, Kohlen, Kalk, Kreide, Spinnen u. dgl. zu essen: daher es nachmals kömmt, daß sie in dem Genusse solcher abgeschmackten Dinge einen

⁶⁵ In der Terminologie der rationalistischen Philosophie gelten Gedanken bzw. Ideen und Begriffe als *undeutlich*, wenn sie zwar *klar*, d. h. innerhalb einer Menge unterschiedlicher Ideen bzw. Begriffe eindeutig identifizierbar sind, dies jedoch für ihre Bestandteile bzw. Teilbegriffe (idealerweise bis hinunter zu den *einfachen*, nicht weiter analysierbaren Begriffen) nicht gilt (vgl. etwa WL, 126-129). Zusätzlich unterscheidet Wolff noch ausführliche und nicht ausführliche Begriffe (vgl. WL, 129f.), je nachdem, ob nur einige oder alle Merkmale bekannt sind.

⁶⁶ Dies die von Locke in seinem 1689 erschienenen *Essay concerning Human Understanding* gewählte Bezeichnung (vgl. Locke 1975, 140); obleich Gottsched dieselbe Menge identifiziert, existiert bei ihm kein vergleichbarer Begriff.

besondern Geschmack zu finden vermeynen [...]. Von solchen Leuten sagt man nun auch, daß sie einen verderbten, übeln, oder verkehrten Geschmack haben.“ (GD, 120.)

„Unter der Hand“ wird Gottsched hier die bloße Geschmacksempfindung oder Farbwahrnehmung zum Urteil die Beschaffenheit desjenigen Gegenstandes betreffend, der die Empfindung verursacht hat.

Auch im ästhetischen Geschmacksurteil geht es Gottsched zufolge weder⁶⁷ bloß darum, dem eigenen subjektiven Empfinden Ausdruck zu verleihen,⁶⁸ noch darum, ein Urteil abzugeben, welches Anspruch allein auf subjektive Gültigkeit erhebt.⁶⁹ Es geht darum, ein allgemeingültiges ästhetisches Werturteil⁷⁰ zu fällen. Den „Standard“ dieses Urteils sucht Gottsched wie im Falle des Geschmacksurteils im eigentlichen Sinne in der „Beschaffenheit der Sachen“:

„Die Schönheit eines künstlichen Werkes, beruht nicht auf einem leeren Dünkel; sondern sie hat ihren festen und nothwendigen Grund in der Natur der Dinge. Gott hat alles nach Zahl, Maaß und Gewicht geschaffen. Die natürlichen Dinge sind an sich selber schön: und wenn also die Kunst auch was schönes hervorbringen will, so muß sie dem Muster der Natur nachahmen. Das genaue Verhältniß, die Ordnung und das richtige Ebenmaaß aller Theile, daraus ein Ding besteht, ist die Quelle aller Schönheit. Die Nachahmung der vollkommenen Natur, kann also einem künstlichen Werke die Vollkommenheit geben, dadurch es dem Verstande gefällig und angenehm wird: und die Abweichung von ihrem Muster, wird allemal etwas ungestaltetes und abgeschmacktes zuwege bringen.“ (GD, 132.)

Damit verpflichtet Gottsched den ‚wahrhaft‘ schönen Gegenstand auf bestimmte, objektiv feststellbare Merkmale,⁷¹ anhand derer sich der ästhetische Wert eines Werkes eindeutig bestimmen lässt, Merkmale, die denen des klassi(zisti)schen Schönheitsbegriffs, wie er etwa von Gottscheds Gewährsmann Shaftesbury vertreten wird,⁷² entsprechen.⁷³

Diejenigen Prinzipien, welche die entsprechende ästhetisch wertvolle Beschaffenheit eines Gegenstandes garantieren, sind die Regeln der „freyen Künste“: „Die Regeln [...], die auch in freyen Künsten eingeführet worden, kommen nicht auf den bloßen Eigensinn des Menschen an; sondern sie haben ihren Grund in der unveränderten Natur der Dinge selbst; in der Uebereinstimmung des Mannigfaltigen, in der Ordnung und Harmonie.“ (GD, 123.) An der Konformität mit diesen Regeln lässt sich daher auch der gute Geschmack – derjenige Geschmack, der sich auf eine ‚wahrhafte‘ Vollkommenheit bezieht – messen. „*Derjenige Geschmack ist gut, der mit den Regeln übereinkömmt, die von der Vernunft, in einer Art von Sachen, allbereit fest gesetzt worden.*“ (GD, 125.)

⁶⁷ Dies die Haltung von Vertretern nichtkognitivistischer Positionen wie etwa A. J. Ayer (vgl. Ayer 1950, 103f., 107-110 (hier zu moralischen Äußerungen)).

⁶⁸ Vgl. etwa GD, 124: „[D]en guten Geschmack [unterscheide ich] vom übeln, durch das Beywort *richtig*, welches ich zu dem *Urtheile* setze.“

⁶⁹ Trotz gelegentlicher irreführender Formulierungen wie derjenigen, durch den Geschmack entscheide man „niemals eine andre Frage, als: ob uns etwas gefällt oder nicht?“ (GD, 124).

⁷⁰ Vgl. dazu auch Baeumler 1981 = 1967, 75: „Die Korrekturen jedoch, die Gottsched am Begriff des Verstandes vornimmt, um ihn ästhetisch brauchbar zu machen, retteten gerade das Wichtigste: den Begriff des *Wert-Urteils*, der im ‚sentiment‘ angelegt war.“

⁷¹ Vgl. dazu z. B. Borjans-Heuser 1981, 155, Möller 1983, 20, 22f.

⁷² Vgl. z. B. SW I.2, 220/222.

⁷³ Baeumler verwendet den Ausdruck „klassische[r] Objektivismus“ (Baeumler 1981 = 1967, 73; s. auch 74) im Zusammenhang mit bestimmten Aspekten der Gottsched’schen Position.

Übereinstimmung, Ordnung und Harmonie sind Gottsched zufolge nicht anderes, als Ausdruck der Vollkommenheit eines Werkes. Wer die Schönheit eines Objektes behauptet, fällt damit indirekt ein Urteil über dessen Vollkommenheit.

„Obgleich [...] der Bauherr nichts von der Architektur versteht, so wählt er doch einen Riß vor allen übrigen, den er will ausführen lassen: und man sagt alsdann, er habe die Wahl nach seinem Geschmacke verrichtet. Fragt man ihn, warum er diesen und nicht einen andern Riß gewählt? so weis er nichts weiter zu sagen, als daß ihm dieser am besten gefallen habe; das ist, er habe ihn für den schönsten und vollkommensten gehalten.“ (GD, 121.)

„[V]ollkommen“, so erklärt Gottsched in seiner *Weltweisheit*, sei ein Ding, „[w]enn vieles an [ihm] wohl übereinstimmt, so, daß es nach einerley allgemeinen Regeln eingerichtet worden“ (GW I, 220 (§256)). In den Zuständigkeitsbereich des Geschmacksurteils fällt die Vollkommenheit jedoch theoretisch nur unter der Bedingung, dass sie als Schönheit erscheint, d. h. sich sinnlich manifestiert. „Wenn eine solche Vollkommenheit in die Sinne fällt, und, ohne deutlich eingesehen zu werden, nur klar empfunden wird, so heißt sie eine *Schönheit*.“ (GW I, 220 (§256).)⁷⁴

Sinnfällig wird Vollkommenheit etwa in „Harmonie, Ordnung, Abmessung und Verhältniß“ von „Figuren und Töne[n]“ (GD, 133), Metrum und Versmaß, den Proportionen einer Statue oder eines Gebäudes und ähnlichen Phänomenen, die sich anhand von „architektonischen, perspektivischen und harmonischen Regeln“ (GD, 132) beschreiben und untersuchen lassen. Während das Gefallen, welches ein Rezipient beim Betrachten eines bestimmten Objektes empfindet, rein subjektiv ist, sind die Vollkommenheiten desselben Gegenstandes intersubjektiv zugänglich.⁷⁵

Dass das ästhetische Gefallen einer derartigen Kontrolle bedarf, steht für Gottsched außer Frage, handelt es sich dabei doch um die (zumindest weitestgehend) undeutliche Wahrnehmung der Vollkommenheit. Der „metaphorische Geschmack“, so betont Gottsched, habe es wie der Geschmack im eigentlichen Sinne zunächst vor allem mit „sinnlichen Dingen“ (GD, 120),⁷⁶ „nur mit klaren, aber nicht ganz deutlichen Begriffen der Dinge zu thun“⁷⁷ und unterscheide entsprechend „nach der bloßen

⁷⁴ Vgl. auch GB, 45 Anm., GAW 9.2, 428f.

⁷⁵ Vgl. auch SW II.1, 164: „,NOTHING surely is more strongly imprinted upon our Minds, or more closely interwoven with our Souls, than the Idea or Sense of *Order* and *Proportion*. Hence all the force of *Numbers*, and those powerful *Arts* founded on their Management and Use. What a difference there is between *Harmony* and *Discord!* between compos'd and orderly Motion, and that which is un govern'd and accidental! between the regular and uniform Pile of some noble Architect, and a Heap of Sand or Stones! and between an organiz'd Body, and a Mist or Cloud driven by the Wind!

Now as this Difference is immediately perceiv'd by a plain Internal Sensation, so there is withal in Reason this account of it; That whatever Things have *Order*, the same have *Unity of Design*, and concur *in one*, are parts of *one WHOLE*, or are, in themselves, *intire Systems*.“

⁷⁶ Man bediene sich „dieses Wortes fast ganz allein in freyen Künsten, und in etlichen andern sinnlichen Dingen [...]: hergegen wo es auf die Vernunft allein ankömmt, da pflegt man dasselbe nicht zu brauchen. Der Geschmack in der Poesie, Beredsamkeit, Musik, Malerey und Baukunst; imgleichen in Kleidungen, in Gärten, im Hausrathe u. d. gl. ist sehr bekannt. Aber niemals habe ich noch vom Geschmacke in der Arithmetik und Geometrie, oder in andern Wissenschaften reden hören: wo man aus deutlich erkannten Grundwahrheiten, die strengsten Demonstrationen zu machen vermögend ist.“ (GD, 120f.)

⁷⁷ Dass Sinnlichkeit und klare, aber undeutliche Erkenntnis nicht immer zusammenfallen, macht folgender Hinweis Gottscheds deutlich: „In solchen Wissenschaften aber, wo das deutliche und undeutliche, erwiesene und unerwiesene noch vermischt ist, da pflegt man auch wohl noch vom Geschmacke zu reden. Z. E. ich könnte wohl

Empfindung“ (GD, 121). Solange die Erkenntnis diese unterste Stufe jedoch nicht verlässt, solange die „Schönheit“ eines Gegenstandes „zwar sehr klar, aber nur *undeutlich*, empfunden“ wird, so dass „derjenige, dem sie gefällt, nicht im Stande ist zu sagen; warum sie ihm gefällt?“ (GD, 124), solange ist es möglich, dass man sich „*in solchen seinen Urtheilen betrüget*“ (GD, 123). Die Erkenntnis bleibt anfällig für Irrtümer und Täuschungen,⁷⁸ anfällig nicht zuletzt für sozio-kulturelle, historisch variable Einflüsse (individuelle Erziehung, Zeitgeschmack und nationale Vorlieben), welche das ‚gesunde‘ Empfinden des Menschen zu verfälschen und sich als permanenter Unsicherheitsfaktor bei der Begründung einer allgemeingültigen und überzeitlichen literarischen Wertordnung zu erweisen drohen. Der Rückbezug auf die „Natur der Dinge selbst“ (GD, 123) und die „*Vernunft*“ (GD, 125) als von psychologischen Problemen nicht ‚angekränkelte‘ ontologische Basis⁷⁹ der Schönheit⁸⁰ ermöglicht es Gottsched, angesichts der empirischen Evidenz abweichender Geschmacksurteile⁸¹ an der Existenz eines objektiven Systems von Regeln (und damit Wertmaßstäben) für poetische Werke festzuhalten.

„Man versuche es doch, und berede einen Baumeister, Maler oder Musikverständigen einmal: daß seine architektonischen, perspectivischen und harmonischen Regeln nichts als einen lautern Eigensinn zum Vater hätten; die sechs Seelenordnungen wären eben so willkürlich, als die wunderseltsamen Zierrathe, in der gothischen Baukunst; die Lehre vom Gesichtspunkte, und der Entfernung in Gemälden, wäre nur eine Phantasie; und die Gleichförmigkeit, oder Widerwärtigkeit der Tone, hätte nur die Einbildung zur Mutter. Man wird sich durch dergleichen Einwürfe, nur auslachenswürdig machen. Alle diese Künstler, wenn sie anders geschickte Leute sind, werden haarklein zu zeigen wissen, was für eine natürliche Nothwendigkeit in dem allen steckt, und uns den Grund ihrer Regeln, *in der Empfindung* und gesunden Vernunft, entdecken.“ (GD, 132f.)⁸²

Erneut klingt Shaftesburys *Soliloquy* an:

„Denn Harmonie ist von Natur aus Harmonie, wie aberwitzig die Menschen auch immer über Musik urteilen mögen. Ebenso sind Symmetrie und Ebenmaß immer in der Natur gegründet, wie ungebildet die Neigungen und Vorstellungen, wie barbarisch die Mode der Menschen in ihrer Architektur, Skulptur oder jeglicher anderen bildenden Kunst auch sein mögen. Das nämlich ist der Fall, wenn es um das Leben und die Sitten geht. Für die Tugend gibt es ebenso ein festes Maß. Die gleiche Wohlgeordnetheit, Harmonie und Übereinstimmung aller Teile findet in der Moral statt und läßt sich in den Charakteren und Gemütsbewe-

sagen: Ein theologisch Buch nach mosheimischem Geschmacke; ein Recht der Natur nach Puffendorfs Geschmacke; eine Arzneykunst nach Boerhavens Geschmacke.“ (GD 121.)

⁷⁸ Vgl. WM, §405f. (248f.), §416 (254f.), auch §331 (187), GW I, 504 (§§952f.), 506 (§959), 220f. (§258).

⁷⁹ Baeumler spricht von der „Lösung“ des Problems der Schönheit über die Metaphysik anstatt über die (empirische) Psychologie (s. Baeumler 1981 = 1967, 114).

⁸⁰ Vgl. dazu z. B. auch GD, 5, 95, 123, 133, 223.

⁸¹ Gottsched selbst spricht den „Beyfall des Pöbels“ an, welcher die „Menge schlimmer Poeten [...] in Rom“ „verleitet“ habe, den „großen Geistern [...] den Preis streitig zu machen“ (GD, 3) (so musste etwa Horaz „sehen [...], daß der große Haufen seiner Mitbürger von diesen unzeitigen Sylbenhenkern ganz eingenommen war“ (GD, 4; vgl. auch GD, 135f.)). Später erwähnt er „den verderbten Geschmack“ der Pariser, die, wie Boileau beklagt, „auch das elendeste Zeug vielmals schön nenneten und bewunderten“, eine Haltung, die derart verbreitet („[die] Regel“ gewesen sei, dass „Herzoge und Prinzen selbst [...] keine Ausnahme [...] gemacht“ hätten (GD, 136). Aus eigener Erfahrung berichtet er über die mangelnde Wertschätzung für Opitz, der „wohl nicht bey allen Deutschen so viel Beyfall gefunden habe[...], als er verdienete“ (GD, 137), für Neukirch und Pietsch (vgl. GD, 138) und den durch die Übersetzung Miltons „zum Theile verderbet[en]“ zeitgenössischen „deutschen Geschmack“ (GD, 141).

⁸² Hervorhebung A. F.

gungen der Menschen entdecken, die den wahren Grund einer Kunst und Wissenschaft enthalten, die jeder anderen menschlichen Tätigkeit und Erkenntnisweise überlegen ist.“ (SW I.1, 287.)⁸³

Zwar verlagert Gottsched, indem er den ‚wahren‘ Wert einer Sache an deren Vollkommenheit bindet, den Fokus vom subjektiven Eindruck des Rezipienten auf die objektiven Qualitäten des Gegenstandes, vom Effekt auf den Grund in der Sache. Gerechtfertigt ist dieses Vorgehen im Lichte seiner eigenen Ausführungen jedoch nur dann, wenn sich dennoch eine einigermaßen stabile Verbindung von (sachlicher) Vollkommenheit und (wirkender) Schönheit bzw. ästhetischem Wohlgefallen plausibel machen lässt: Nur unter dieser Bedingung kann die deutliche, vernünftige und ‚gründliche‘ Einsicht sinnvoll als Korrektiv für das undeutliche Empfinden des Geschmacksurteils fungieren, lässt sich der Wertmaßstab der Schönheit als der wirkungsbezogene Maßstab verstehen, als den Gottsched ihn ursprünglich eingeführt hatte. Was jedoch, so fragt sich, wird aus dem wirkungsbezogenen Charakter der Schönheit, wenn „[n]icht der Beyfall [...] eine Sache schön [macht]; sondern die wahre Schönheit [...] sich bey allen Verständigen den Beyfall [erwirbt]“? (GD, 133.)⁸⁴ Ist Gottsched bereit, die Sicherheit seiner Wertordnung zu erkaufen um den Preis einer „Trennung von Lusttherie und Schönheitslehre“⁸⁵? Tatsächlich will er (ebenso wenig wie Shaftesbury, der, kaum überraschend, mit ähnlichen Problemen zu kämpfen hat),⁸⁶ trotz gelegentlicher anderslautender Äußerungen⁸⁷ offenbar keineswegs den natürlichen Wirkungsbezug des Schönheitsbegriffs aufgeben.

So beharrt er etwa im Falle der Regeln der Kunst auf einer „natürliche[n] Nothwendigkeit“ (GD, 132), einem „Grund“ der „Regeln“ nicht nur in der „gesunden Vernunft“, sondern ebenso „in der Empfindung“ (GD, 133). Etabliert worden, so Gottsched, seien die entsprechenden Gesetzmäßigkeiten „durch langwierige Erfahrung“ (gemeint ist hier offensichtlich die Beobachtung der Reaktion der Leserschaft auf bestimmte poetische Werke) „und vieles Nachsinnen“ (GD, 123) (die Untersuchung der Gründe für die beobachteten Phänomene), auf der Grundlage von „Empfindung und gesunde[r] Vernunft“ (GD, 133). Die Basis bildet die Analyse der offensichtlichen Schönheit(en) der Natur und

⁸³ „For HARMONY is Harmony by Nature, let Men judge ever so ridiculously of Musick. So is *Symmetry* and *Proportion* founded still in Nature, let Mens Fancy prove ever so barbarous, or <their Fashions ever so> *Gothick*, in their Architecture, Sculpture, or whatever other designing Art. ’Tis the same case, where *Life* and MANNERS are concern’d. <*Virtue* has the same fix’d standard.> The same *Numbers*, *Harmony*, and *Proportion* have place in MORALS; and are discoverable in the *Characters* and *Affections* of Mankind; in which are lay’d the just Foundations of an Art and Science, superiour to every other of human Practice and Comprehension.“ (SW I.1, 286.)

⁸⁴ Eine ausführliche Darstellung all jener Punkte, die Schönheit bei Gottsched als „publikumsunabhängige Kategorie“ (Wetterer 1981, 147) erscheinen lassen, findet sich bei Wetterer (ebd., 147-153; vgl. ähnlich bezüglich der Publikumsunabhängigkeit der Gottsched’schen Wertmaßstäbe allgemein auch Gabler 1982, 244-248, mit Bezug auf die Schönheit 250f.).

⁸⁵ Baeumler 1981 = 1967, 112, hier mit Bezug auf Wolff.

⁸⁶ Vgl. etwa SW I.1, 274: „We reject all *Rule*; as thinking it an Injury to our Diversions, to have regard to *Truth* or *Nature*: without which, however, no-thing can be truly agreeable, or entertaining; much less, instructive, or improving.“

⁸⁷ So wenn er im Zuge der Erklärungen möglichen ‚Fehlverhaltens‘ in einer Passage zu suggerieren scheint, die Empfindung sei in ästhetischer Hinsicht prinzipiell gleichgültig und nach allen Seiten hin offen: „Die Fähigkeit eines neugebohrnen Kindes ist zu allem gleichgültig. Man kann aus ihm machen, was man will. [...] Die Kinder sind [...] wie Affen. Wie mans ihnen vormachet, so machen sie es nach.“ (GD, 126f.)

bestimmter „wohlgeratener Meisterstücke“, „wirkliche[r] Exempel[...], die nach dem Urtheile der klügsten Köpfe für schön befunden worden“ und deren „genaue[...] Betrachtung“ dem Kritiker schließlich die Gründe ihrer ästhetischen Qualität erschließt, diejenigen zugrunde liegenden Prinzipien, in welchen „alle ihre Schönheit den Ursprung hat“ (GD, 129). Den gefälligen Eindruck der Naturschönheit und bestimmter überzeitlich anerkannter Meisterwerke⁸⁸ hält Gottsched offenbar für unkontrovers und aussagekräftig genug, um auf dieser Basis eine ‚natürliche‘ und (unter ‚Normalbedingungen‘) notwendige Beziehung zwischen den entsprechenden Objekteigenschaften und der Reaktion des Rezipienten zu postulieren. Divergierende Urteile versucht Gottsched in diesem Rahmen als allenfalls mögliche, in jedem Falle aber seltene und eher graduell abweichende Ausnahmefälle – „wenn gleich *zuweilen* jemand, nach seinem Geschmacke, demjenigen Werke den Vorzug *zugestünde*, welches *mehr oder weniger* dawider verstoßen *hätte*“ (GD, 123)⁸⁹ – erscheinen zu lassen, welche die Möglichkeit der Rekonstruktion einer kontextunabhängigen psychologischen Gesetzmäßigkeit nicht wirklich infrage zu stellen vermögen.

Nicht zuletzt sein offensichtliches Bemühen, selbst ‚psychologische‘ Erklärungen für etwaige abweichende Empfindungen zu liefern, macht deutlich, dass er keineswegs die Psychologie der Ontologie oder Metaphysik aufzuopfern bereit ist. Solange dem Menschen die genaue Einsicht in die Gründe seiner Empfindung fehlt, ist er vergleichsweise ungeschützt äußeren Einflüssen ausgesetzt, welche die postulierte natürliche Verbindung von regelmäßiger Struktur und ästhetischem Gefallen stören, das ‚gesunde‘ Empfinden des Rezipienten durch äußere Einflüsse verzerren und seine Wahrnehmungen entsprechend verfälschen können.⁹⁰ Für den „*üble[n] Geschmack des großen Haufens*“ (GD, 139), dieses unzuverlässigen „*vielköpfigte[n] Götze[n]*“ (GD, 135), sei gemeinhin allein die „schlechte Auferziehung“ der Kinder (GD, 139) verantwortlich, bei denen die natürliche Anlage zum ‚gesunden‘ Urteil unterdrückt werde, während „[d]ie gleichsam emporkeimenden Gemüthskräfte“ (noch) „nicht im Stande [seien], ihre [der einfältigsten Weibspersonen (GD, 127)] Thorheiten zu verwerfen“ (GD, 128). Die mangelnde Einsicht vieler älterer Menschen, die trotz entsprechender Belehrung fortfahren,

⁸⁸ Gottsched geht es hier offenbar vor allem um die Werke Homers und Vergils sowie die bestimmter antiker Tragödienschreiber. Auch Shaftesbury beruft sich im *Soliloquy* in diesem Sinne auf die Antike: „The generous Spirits who first essay’d the Way“ (of „conforming to Truth and Nature“) „had not always *the* WORLD on their side: but soon drew after ’em *the best* Judgments; and soon afterwards *the* WORLD it-self. They forc’d their Way into it, and by Weight of Merit turn’d its Judgment on their side. They form’d their Audience; polish’d the Age; refin’d the publick Ear, and fram’d it right; that in return they might be rightly and lastingly applauded. Nor were they disappointed in their Hope. The Applause soon came, and was lasting; for it was sound. They have Justice done them at this day. They have surviv’d their Nation; and live, tho in a dead Language. The more the Age is enlighten’d, the more they shine. Their Fame must necessarily last as long as Letters; and Posterity will ever own their Merit.“ (SW I.1, 178.) Die Gegenwart erscheint deutlich fragwürdiger: „OUR modern Authors, on the contrary, are turn’d and model’d (as themselves confess) by the publick Relish, and current Humour of the Times. They regulate themselves by the irregular Fancy of the World; and frankly own they are preposterous and absurd, in order to accommodate themselves to the Genius of the Age.“ (SW I.1, 178/180.) Entsprechend seien viele ihrer ‚Absurditäten‘ weit davon entfernt, wirklich vergnüglich bzw. unterhaltsam zu sein (vgl. z. B. SW I.1, 180) – insbesondere bemängelt Shaftesbury die moralische Qualität neuerer Theaterstücke (vgl. SW I.1, 186).

⁸⁹ Hervorhebungen A. F.

⁹⁰ Zur Geschmacksdebatte als Form der ‚Vorurteilkritik‘ vgl. Amann 1999, 256 und ff.

wie der unzureichend unterrichtete Schüler reine „Scheinschönheit[en]“ (GD, 135) zu favorisieren, erklärt Gottsched, unter Berufung auf Horaz, mit dem eigensinnigen Stolz derselben, da sie sich

„schämen [...], dasjenige zu verwerfen, was sie ihr Lebenlang für schön gehalten haben. Man mag ihnen sagen, was man will; so bleiben sie doch auf ihrem Eigensinne: weil sie es für schimpflich ansehen, sich bey grauen Haaren in ihren Urtheilen zu ändern, und dadurch einzuräumen, daß sie so lange geirret und einen übeln Geschmack gehabt: zumal, wenn sie Leuten, die jünger sind, als sie, recht geben, und folgen sollen.“ (GD, 139f.)

„[J]unge Leute“ wiederum, die theoretisch leichter zu korrigieren sind, wichen, so beklagt Gottsched, „zuweilen“ in dem Versuch, sich zu profilieren, „von dem schon ziemlich eingeführten guten Geschmacke muthwillig ab[...]“ und verfielen „auf einen weit schlimmern“ (GD, 140f.).

Aus diesem Grunde kommt dem spontanen Schönheitsempfinden gegenüber der gründlichen Einsicht des Kritikers, der sich versichert hat, ob die Basis wahrer Schönheit (die in den besonderen Vollkommenheiten des Objektes liegt) wirklich gegeben ist, geringeres Gewicht zu. Entsprechend hat der Poet sich nicht „an dem Geschmack seiner Zeiten und Oerter“ (GD, 139) zu orientieren, sondern an den durch die philosophisch geschulte Poetik fixierten Regeln. Schließlich garantieren Letztere, darin ist sich Gottsched mit Shaftesbury⁹¹ wie mit Boileau einig, ein sichereres und dauerhafteres Gefallen als flüchtige Modeerscheinungen: *In the long run*, so Gottscheds Botschaft, werde sich in der Kunst – wie etwa die Reputation bestimmter antiker Meisterwerke beweist – dasjenige durchsetzen, was den entsprechenden Regeln entspricht. Obgleich es möglich sei, dass ein in diesem Sinne verdienstvoller Autor der idiosynkratischen Vorlieben seiner Zeit oder Gesellschaft halber zu Lebzeiten verkannt bliebe, könne er doch auf das geläuterte „Urtheil der Nachwelt“ (GD, 137) vertrauen.⁹²

Die Rolle der unterschiedlichen Gemütskräfte

Will man Gottscheds Vertrauen auf diesen Prozess der Läuterung oder das Urteil der ‚Verständigen‘ richtig verstehen, muss man sich zudem klarmachen, dass dem Intellekt in Gottscheds Theorie der Schönheit eine weit größere Bedeutung zukommt, als dies je im eigentlichen Geschmacksurteil der Fall sein könnte. Die Unterschiede zwischen beiden macht Gottsched nicht zuletzt dadurch deutlich,

⁹¹ Vgl. wiederum Shaftesburys *Soliloquy* (SW I.1, 286): Wie gut der Autor sich auch der aktuellen Mode, dem Zeitgeschmack angepasst habe, „if his *Drawing* be uncorrect, or his *Design* contrary to Nature; his Piece will be found ridiculous, when it comes thorowly to be examin'd. For Nature will not be mock'd. The Prepossession against her can never be very lasting. Her *Decrees* and *Instincts* are powerful; <and her Sentiments *inbred*.> She has a strong party *abroad*; and as strong a one *within our-selves* [...]“ – Shaftesbury beruft sich in diesem Zusammenhang in den *Moralists* auch auf die Vorstellung einer eingeborenen Idee der Schönheit („*Pre-conceptions*“ (SW II.1, 342; s. auch 344/346); vgl. dazu auch Townsend 1987, 288f., dessen Meinung nach Shaftesburys Theorie eines solchen Konzeptes allerdings nicht wirklich bedarf), die es dem Menschen erlaube, Schönheit in der Welt (wieder) zu erkennen, wenn sie ihm begegne. Obgleich diese (neo-)platonistische Lösung durchaus Bezüge zu den Denkmustern der rationalistischen Philosophie aufweist, zieht Gottsched eine derartige Form der Rechtfertigung offenbar nicht wirklich in Erwägung.

⁹² Vgl. auch Boileau 1702, Bl. [*3^r]: „Puis donc qu'un pensée n'est belle qu'en ce qu'elle est vraie; & que l'effet infaillible du Vrai, quand il est bien énoncé, c'est de frapper les Hommes; il s'ensuit que ce qui ne frappe point les Hommes, n'est ni beau, ni vrai, ou qu'il est mal énoncé [...]. Le gros des Hommes peut bien, durant quelque temps, prendre le faux pour le vrai, & admirer de méchantes choses: mais il n'est pas possible qu'à la longue une bonne chose ne lui plaise“ (s. auch ebd., Bl. [*4^r]). Vgl. dazu auch Baeumler 1981 = 1967, 55.

dass er es ablehnt, parallel zum Geschmack im eigentlichen Sinne, zum Gehör, zum Gesichtssinn etc. die Rezeption der Schönheit einem speziellen Vermögen oder gar einem besonderen Sinn zuzuschreiben.⁹³ Gottsched selbst rechnet den ästhetischen Geschmack „zum Verstande“, weil er ihn eigenem Bekunden nach

„zu keiner andern Gemüthskraft bringen kann. Weder der Witz noch die Einbildungskraft, noch das Gedächtniß, noch die Vernunft, können einigen Anspruch darauf machen. Die Sinne aber⁹⁴ haben auch gar kein Recht dazu; man müßte denn einen sechsten Sinn, oder den *Sensum communem*, davon machen wollen; der aber nichts anders ist, als der Verstand.“ (GD, 123.)

Darüber hinaus identifiziert er ihn mit dem „urtheilende[n] Verstand“⁹⁵, „weil diejenigen, die ihn wirklich zur Unterscheidung der Dinge anwenden, entweder äußerlich, oder doch innerlich, den Anspruch thun; dieß sey schön, und jenes nicht.“ (GD, 124.)

Zumindest auf den ersten Blick muss diese Zuordnung erstaunen, wird der Verstand in der rationalistischen Philosophie im Unterschied zu Sinnen und Einbildungskraft, durch welche „wir uns die Dinge nur klar vorstellen“ können, doch üblicherweise gerade dadurch definiert, dass er sich die Dinge „deutlich vorzustellen“ vermag (GW I, 491 (§915)).⁹⁶ Entsprechend irritiert reagieren einige Zeitgenossen, wenn Gottsched explizit vom „empfindenden und urtheilenden Verstand[...]" (GD, 118) spricht.⁹⁷ Dabei kann Gottsched sich hier auf eine neben dem engeren Wolff'schen Verstandesbegriff immer noch gebräuchliche Verwendung des Ausdrucks berufen. So notiert Wolff selbst:

„Es ist nicht zu läugnen, daß einige das Wort *Verstand*, oder im Lateinischen *Intellectus*, in einem weitläufftigen Verstande nehmen, nemlich überhaupt *pro omni facultate cognoscitiva*, für das *Vermögen zu erkennen*. Und so gehören auch Sinnen und Einbildungskraft mit zu dem Verstande [...].“⁹⁸

⁹³ Entsprechend scheint es unnötig, wie Baeumler es (unter Verweis auf Eugen Reichel) tut, anzunehmen, der Verstand bezeichne bei Gottsched eine „eigenartige Geistesfähigkeit“ (Baeumler 1981 = 1967, 72 (Fn. 4)). – Zu welchen theoretischen Problemen die Annahme eines speziell für die Rezeption der Schönheit zuständigen ‚sechsten‘ (bzw. – nach dem *moral sense* – siebten) Sinnes tatsächlich führt, erweist sich im Zuge der gegen Ende des 18. Jahrhunderts einsetzenden Diversifizierung bzw. Vermehrung ästhetischer ‚Sinne‘ in unterschiedlichen Theorien.

⁹⁴ Insofern wir uns unserer Empfindungen bewusst sind, können diese ohnehin nicht allein dem Körper zugeschrieben werden, auch wenn sie in diesem ihren Ausgang nehmen, sondern gehören zu den „Gedanken“ (WM, §222 (123 und f.); vgl. auch §195 (108), GD, 119, GW I, 481 (§882) (zu den Sinnen als „Kräfte[n] der Seele“) (vgl. auch §881)).

⁹⁵ Zum Urteil als „Verrichtung des Verstandes“ s. WM, §287 (157); vgl. dazu auch das V. Stück der *Vernünftigen Tadeln* (ursprünglich vom 31.1.1725) (*Die Vernünftigen Tadeln* 1748 I, 34f.).

⁹⁶ Vgl. auch GW I, 109 (§1).

⁹⁷ Tatsächlich wirft bereits Georg Friedrich Meier, Verfasser der *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften* und Popularisierer Baumgarten'schen Gedankenguts, Gottsched in seiner *Beurtheilung der Gottschedischen Dichtkunst* vor, vom Verstand, dem Vermögen deutlicher Vorstellungen, zu sagen, er urteile nach der bloßen Empfindung, beziehe sich also allein auf undeutliche Vorstellungen, sei in sich widersprüchlich (s. Meier II 1747, 70; vgl. dazu Baeumler 1981 = 1967, 91).

⁹⁸ Wolff 1983 = 1740, §90 (162). Charakterisierungen wie „innerliche[...] Empfindung[...] des Verstandes“ (König 1734, 394), „Geschmack[...] im Verstande“ (ebd., 398, hier unter Berufung auf den „Englische[n] Zuschauer“) oder „Geschmack des Verstandes“ (ebd., 399, 401 (s. hier auch auch f.) und *passim*) finden sich bereits bei König (vgl. dazu auch Baeumler 1981 = 1967, 69). Dass dieser Sprachgebrauch in der Geschichte der Diskussion des Geschmacksbegriffs eine gewisse Tradition hat, darauf weist Baeumler hin: „Sentiment und jugement, buon gusto und giudizio bezeichnen dasselbe: die unbegründbare, unlehrbare Reaktion des zu den Eindrücken *Stellung nehmenden* Subjekts. Wer sogleich richtig beurteilt, was für ihn Wert hat, den nennt man klug, der hat gesunden Verstand.“ (Ebd., 52.) Tatsächlich zieht auch Meier in seiner Kritik die Möglichkeit in Erwägung, dass Gottsched „das Wort Verstand mit vielen, welche die Seelenkräfte nicht genau genug

Es scheint, dass Gottsched im Kontext des Geschmacksurteils den Ausdruck ‚Verstand‘ in diesem umfassenden, integrativen Sinne verwendet. Wenn er erklärt, den Geschmack „zu keiner andern Gemüthskraft bringen“ zu können, so will er ihn damit offenbar nicht dem Verstand im Unterschied zu den anderen genannten ‚Vermögen‘ zuweisen, sondern eher deutlich machen, dass keine der genannten Gemütskräfte *allein* Anspruch auf das Geschmacksurteil erheben kann. Grundlage jedes Geschmacksurteils ist – so scheint es zumindest zunächst – die sinnliche Wahrnehmung einer Sache, bediene man sich dieses Ausdrucks doch „ganz allein in freyen Künsten, und in etlichen andern sinnlichen Dingen“ (GD, 120). Die entsprechenden Eindrücke können dabei entweder direkt durch die Sinne oder vermittelt (und verändert) über die Einbildungskraft rezipiert werden:

„Ich setze ferner, daß sich dieses Urtheil nur auf die bloße Empfindung gründet: und ich verstehe die innerliche Empfindung einer schönen Sache, die entweder wirklich außer uns vorhanden ist, oder von unsrer eigenen Phantasie hervorgebracht worden: wie z. E. ein Maler sich in Gedanken einen Entwurf eines Gemäldes machen, und nach seinem Geschmacke von der Schönheit desselben urtheilen kann.“ (GD, 124.)

Der Ausdruck „*Empfindungen*“ bezieht sich einerseits auf diejenigen „Gedanken, welche den Grund in den Veränderungen an den Gliedmassen unsers Leibes haben, und von den körperlichen Dingen ausser uns veranlassen werden“ (WM, §220 (122)),⁹⁹ verweist darüber hinaus jedoch auch auf das Gefallen, welches die Wahrnehmung der Schönheit auslöst: Sind doch Wohlgefallen und Lust (Empfindungen) Wolff zufolge „nichts anders [...], als ein Anschauen der Vollkommenheit: welches *Cartesius* (*Epist. 6 part. 1. p. m. 3. & 14.*) schon angemercket.“ (WM, §404 (247).) Diese

„anschauende[...] Erkänntniß der Vollkommenheit (§ 404.) [...] erhält ihre Deutlichkeit erst durch den Verstand (§.277.), wenn er nehmlich auf dasjenige, was die anschauende Erkänntniß in sich hält, mercket (§. 268.) und, was man alsdenn verschiedenes wahrnimmet, von einander unterscheidet.“ (WM, §414 (252).)

Vermittelt über die Vorstellungen des Guten und Bösen – dessen, „[w]as uns und unsern Zustand vollkommener“ bzw. unvollkommener macht (WM, §422 und f. (260 und f.))¹⁰⁰ – bedingt die Lust eine „Neigung der Seele gegen die Sache“ (WM, §434 (266)).¹⁰¹ Alle anderen Affekte oder Gemütsbewegungen („*affectus*“, „*passiones animi*“ (WW I, 507 (§962))) stellen nur unterschiedliche Grade¹⁰²

unterscheiden, in einer weitem Bedeutung nimmt, und dadurch das Erkenntnißvermögen überhaupt versteht.“ In diesem Falle sei allerdings einerseits „die Erklärung des Geschmacks [...] zu allgemein“, andererseits „würde er [Gottsched] auch, von der heute zu Tage angenommenen Bedeutung des Worts Verstand, abgehen, vermöge welcher es kein accurater Weltweiser, in einer so weitläufigen Bedeutung nimmt.“ (Meier II 1747, 70f. (§60).)

⁹⁹ Vgl. auch den entsprechenden Eintrag in Zedlers *Großem vollständigen Universal Lexicon*: „*Empfindung*, ist diejenige Würckung, welche von denen Sinnen in unsern Verstande entstehet. In den Lateinischen wird dieselbe *Sensio* genennet, und von der Sache selber werden wir weitläufftiger unter den Titel, *Sinne*, handeln.“ (Zedler 1734, Sp. 1029.) – Bei Gottsched wie Wolff wird ‚Empfindung‘ allerdings teils auch ganz allgemein im Sinne von *perceptiones* (vgl. WW I, 479 (§875f.), 113 (§24), Wolff 1968 = 1738, §24 (17)) gebraucht, deren eine Untergruppe die *sensationes* bilden (s. z. B. GW I, 481 (§881, §884), Wolff 1968 = 1738, §65 (37f.)).

¹⁰⁰ S. auch WM, §§425-427 (262f.).

¹⁰¹ Als Erkenntnis des Guten und Bösen erhalten diese Empfindungen tendenziell immer auch ethische Signifikanz.

¹⁰² Die Lust selbst allerdings ist für Wolff nicht eigentlich ein Affekt, sondern das, was allen Affekten zugrunde liegt – eine feinsinnige Differenzierung, die jedoch für die poetologische Debatte wenig relevant ist.

dieser sinnlichen Begierde bzw. des entsprechenden sinnlichen Abscheus dar.¹⁰³ So erweist sich auch das (ästhetische) Gefühl letztlich als eine Form der – undeutlichen – Erkenntnis, auf deren Basis der Verstand das Geschmacksurteil fällt. Wenn Gottsched daher erklärt, der Geschmack sei „dem Menschen eben so wohl was natürliches, als seine übrigen Gemüthskräfte“, so gilt dies eben deshalb, weil der Geschmack für Gottsched nicht wirklich etwas anderes ist als die bekannten „Gemüthskräfte“ des Menschen:

„Ein jeder, der nur Sinne und Verstand hat, besitzt auch eine Geschicklichkeit von der Schönheit empfundener Dinge zu urtheilen. Und so lange diese letztern nicht ihre Natur und Eigenschaften verlieren, so lange wird ein jedes vernünftiges Wesen davon sagen können, ob sie ihm wohl oder übel gefallen.“ (GD, 126.)

Erscheinen die ästhetische Wahrnehmung und das Gefallen am Schönen zunächst auch gekoppelt an die undeutliche Vorstellung der Vollkommenheit, so muss man sich doch vergegenwärtigen, dass undeutliche und deutliche Erkenntnis, Sinneswahrnehmung und Vernunftwissen auch innerhalb der rationalistischen Epistemologie letztlich nicht etwa zwei scharf voneinander getrennte Formen der Erkenntnis darstellen: Ganz deutlich, so betont auch Wolff (bezogen auf den engen Verstandesbegriff), sei die Erkenntnis nur dort, wo man den Verstand – wie annäherungsweise eben in bestimmten Disziplinen der Mathematik – rein, d. h. „abgesondert von den Sinnen und der Einbildungs-Kraft“ vorfinde. Wo er mit diesen aber „noch vereinbahret“ sei, seien auch „noch Undeutlichkeit und Dunkelheit bey unserer Erkänntniß anzutreffen.“ (WM, §282 (155).)¹⁰⁴ Deutliche und undeutliche Erkenntnis markieren gewöhnlich nur unterschiedliche Punkte auf ein und derselben Skala, an deren unterem Ende, wie es scheint, das Geschmacksurteil anzusiedeln ist.¹⁰⁵

Genuine sekundäre Qualitäten sind in diesem Zusammenhang ein Sonderfall, der sich vom Phänomen der Schönheit, zumindest Gottscheds Analyse zufolge, jedoch grundlegend unterscheidet: Zwar muss Vollkommenheit, soll sie als Schönheit erscheinen, auch (hauptsächlich) undeutlich vorgestellt werden. Dennoch geht der Bezug, den Gottsched zwischen der Wahrnehmung der Schönheit und der dieser zugrunde liegenden Vollkommenheit postuliert, über das kausale Abhängigkeitsverhältnis zwischen primären und sekundären Qualitäten, seine eigene Bestimmung der Schönheit über eine „psychologische[...] Analyse der ästhetischen Phänomene“¹⁰⁶ hinaus und erstreckt sich auch auf den

¹⁰³ Vgl. WM, §§439f. (269f.). Dies gilt für die Liebe ebenso wie für den körperlichen Schmerz, den ein Mensch empfindet, der sich durch einen Schnitt verletzt hat, und den Wolff als Empfindung der Unvollkommenheit des Körpers beschreibt (s. WM, §421 (259f.)).

¹⁰⁴ Ganz rein, so erklärt Wolff, sei zumindest der menschliche Verstand im Grunde nie (vgl. WM, §285 (156)).

¹⁰⁵ So charakterisiert Freier die Leibniz'sche Auffassung des Geschmacks folgendermaßen: „Geschmack und Verstand verloren als nur graduell verschiedene Fähigkeiten eines intelligiblen Leistungskontinuums ihre Gegensätzlichkeit. [...] Diese Konzeption, die den Geschmack als Spezies sinnlicher (und daher verworrener und fehlbarer) Erkenntnis mit der rationalen Erkenntnisweise auszusöhnen versucht, bildete den theoretischen Bezugspunkt“ u. a. „für die poetologische[...] Theorie[...] Gottscheds [...]“. (Freier 1973, 14.) – Vgl. in diesem Zusammenhang auch GD, 124: „Denn so bald man von einer Schönheit zu zeigen vermögend ist, aus was für Vollkommenheiten dieselbe eigentlich entsteht: so bald wird der Geschmack von der Sache in eine gründliche Einsicht verwandelt, wie bereits oben gewiesen worden.“

¹⁰⁶ Wie Baeumler sie bei den Engländern – Shaftesbury, so darf man annehmen, ausgeschlossen – gegeben sieht (s. Baeumler 1981 = 1967, 63).

Inhalt der Vorstellungen. Erklärt etwa der Arzt seinem Patienten, was ihm bitter vorkomme, weise in Wirklichkeit eben diejenigen primären Objekteigenschaften auf, die es einem Gesunden süß erscheinen ließen, so wird sich das Empfinden des Patienten doch nicht ändern: Was er wahrnimmt, ist nicht eine bestimmte physikalische Struktur des Gegenstandes, sondern ein bitterer Geschmack. Weist der Kritiker jedoch dem Rezipienten nach, dass das von ihm für schön gehaltene Objekt in Wirklichkeit diejenigen Eigenschaften, welche seine Vollkommenheit ausmachen, gar nicht hat, also ohne Ordnung, irregulär, uneinheitlich, fehlerhaft ist, so verschwindet, darin stimmen Gottsched und Wolff überein, zwangsläufig auch das vormals empfundene ästhetische Vergnügen. Wer nur „die Natur der Sache“ verstehen gelernt habe, werde „sich schämen, daß er vorhin etwas bewundern können, was [...] in der That [...] ein Zusammenfluß unzähliger Ungereimtheiten gewesen“ (GD, 135). Umgekehrt dürfe „oft nur ein geschickter Kopf kommen, der auf die rechte Spur geräth: so gleich fällt die Schönheit seiner Werke aller Welt in die Augen.“ (GD, 130.) Wolle man daher „seine Lust“ – und, so muss im Falle des Dichters ergänzt werden, die seiner Leser – „in seiner Gewalt“ haben, sei es „gut, wenn wir untersuchen, was sie für einen Grund hat, damit wir deutlich erkennen, ob es eine wahre Vollkommenheit ist, die wir uns vorstellen, oder ob wir uns etwan durch einen falschen Schein verblenden lassen.“ (WM, §416 (255).)¹⁰⁷

Damit ist die Empfindung des Schönen, um einen Ausdruck Baeumlers zu gebrauchen, „rationabel“¹⁰⁸ nicht allein insofern, als die Vorstellung der Schönheit durch die Vorstellung einer Vollkommenheit verursacht wird, sondern auch insofern, als sie die Vorstellung einer Vollkommenheit, die Vorstellung einer Ordnung *ist*, einer Ordnung freilich, deren genaue Regeln im Moment des Geschmacksurteils noch nicht spezifiziert sind bzw. dem Betrachter nicht deutlich vor Augen stehen. Die Grenzen zwischen Erkenntnis der Vollkommenheit und Wahrnehmung der Schönheit werden so durchlässig. Nur unter dieser Bedingung scheint es wirklich möglich, sinnvoll von einer „vermeynte[n]“ im Unterschied zu einer „wirkliche[n]“ Schönheit (GD, 124) zu sprechen; nur unter dieser Bedingung kann die deutliche Erkenntnis, der Beweis der Vollkommenheit, in der hier skizzierten Weise Einfluss auf das ästhetische Empfinden nehmen. Andernfalls vermag, wie Baeumler es mit Bezug auf Du Bos Position formuliert, der „Weg der Erörterung (discussion) und Zergliederung (analyse)“ nur „die Ursache des Gefallens aufzufinden; aber auf ihm kann nie die Frage entschieden werden, ob etwas gefällt oder nicht gefällt.“¹⁰⁹ Nur wenn sich undeutliche und deutliche Erkenntnis auf ein und dieselbe Qualität beziehen,¹¹⁰ nur wenn es sich beim Inhalt der gefälligen Vorstellung selbst um eine intelligible Struktur handelt, hat das Gefühl keinen Vorteil vor dem Verstand. Und nur wenn es sich im Falle der

¹⁰⁷ Vgl. auch WM, §410 (250).

¹⁰⁸ Baeumler 1981 = 1967, 69, hier mit Bezug auf König.

¹⁰⁹ Ebd., 50.

¹¹⁰ Vgl. auch GD, 125: „Es geschieht nämlich sehr oft, daß auch diejenigen, die Einsicht genug in die Regeln der Dichtkunst haben, und alle dahin gehörige Stücke gründlich beurtheilen könnten; dennoch in der Geschwindigkeit, nach der bloßen, obwohl bereits geläuterten Empfindung urtheilen: so wie ein Musikverständiger es gleich aus dem Gehöre haben kann, ob ein anderer wider die Regeln der Tonkunst spielt.“

Schönheit um eine bestimmte objektive Struktur, wenn auch auf ganz besondere Weise wahrgenommen, handelt, erübrigt es sich, ein spezielles Vermögen oder gar einen besonderen Sinn für ihre Rezeption anzunehmen.

Indem Gottsched jedoch die deutliche Erkenntnis der Vollkommenheit darstellt als Garant und Wegbereiter der Lust am Schönen, scheint er damit gleichzeitig auch die undeutliche Form der Wahrnehmung als ausgezeichneten Modus ästhetischer Rezeption infrage zu stellen. Dass er ein gewisses Maß an Deutlichkeit auch im Falle des Geschmacksurteils zu akzeptieren bereit sein könnte, deutet sich bereits in leichten Modifikationen des Ausdrucks an: Während die Vorstellungen des Geschmacks im eigentlichen Sinne „nichts deutliches in sich haben“ (GD, 119), hat der „metaphorische Geschmack“ es Gottsched zufolge mit „*nicht ganz deutlichen Begriffen der Dinge zu thun*“ (GD, 121)¹¹¹ (allerdings sagt Gottsched dies hier auch über den „gemeine[n]“ Geschmack). Er wird bestimmt als „*Fertigkeit, von der Schönheit eines Gedichtes, Gedankens oder Ausdrucks recht zu urtheilen, die man größtentheils nur klar empfunden, aber nach den Regeln selbst nicht geprüft hat.*“ (GD, 125.)¹¹²

Das Gefallen an schönen Dingen nun kann, davon gehen sowohl Gottsched als auch Wolff aus, erleichtert und befördert werden, wenn der Rezipient die Vollkommenheit des rezipierten Objektes bereits deutlich erkannt hat. So erklärt Wolff, die (nur durch deutliche Erkenntnis zu garantierende) Gewissheit der Vollkommenheit erhöhe das empfundene Vergnügen,¹¹³ während Gottsched den wahren „Meisterstücken“ (GD, 129) der Kunst sogar eine „Schönheit“ attestiert, „die der Vernunft nothwendig gefallen muß“ (GD, 130).¹¹⁴ In seiner *Weltweisheit* behauptet er, „wer sich [eine Vollkommenheit] klärer *und deutlicher vorstelle[...]*, der vergnüge[...] sich ohne Zweifel mehr daran, als ein anderer; der sich dieselbe *undeutlicher* oder dunkler vorgestellt ha[be].“ (GW I, 504 (§954).)¹¹⁵ Zwar scheint es – auch angesichts der bereits zitierten anderslautenden Aussagen – unwahrscheinlich, dass Gottsched hier die Vernunft selbst zur entscheidenden Rezeptionsinstanz des Geschmacksurteils erheben bzw. dieses Urteil selbst auf deutliche anstelle von undeutlichen Vorstellungen gründen will. Wahrscheinlicher ist es, dass er auf den Umstand aufmerksam machen möchte, dass es die undeutliche Wahrnehmung der Vollkommenheit erleichtert (wenn es auch nicht eigentlich als notwendige Bedin-

¹¹¹ Hervorhebung A. F.

¹¹² Hervorhebung A. F.; vgl. auch GD, 120: Den Begriff des Geschmacks „pfllegt man“ dort „nicht zu brauchen“, „wo es auf die Vernunft“ – diejenige „Kraft“ des Verstandes, die sich mit dem „Zusammenhang der Wahrheiten“ bzw. dem (logischen) Schließen befasst (vgl. z. B. GW I, 109 (§17)) – „*allein*“ ankäme (wie es etwa in der „Arithmetik“ der Fall ist) (Hervorhebung A. F.).

¹¹³ Vgl. Wolff 1968 = 1738, §517 (395f.).

¹¹⁴ Zumindest zweideutig erscheint auch die folgende Bemerkung: „Fragt man [...], welches denn das Mittel sey, den guten Geschmack bey Erwachsenen zu befördern? So sage ich: nichts anders, als der Gebrauch der gesunden Vernunft.“ (GD, 128.) – Vgl. dazu z. B. auch WM, §410 (250), §408 (249); SW II.1, 358: Hier bestreitet Shaftesbury die Fähigkeit der Tiere, Schönheit zu empfinden, da sie nicht über Verstand und Vernunft verfügen: „[It] follows, That neither can MAN by the same *Sense* or brutish Part, conceive or enjoy *Beauty*: But all the *Beauty* and *Good* he enjoys, is in a nobler way, and by the help of what is noblest, his MIND and REASON. Here lies his *Dignity* and highest *Interest*: Here his *Capacity* toward Good and Happiness.“

¹¹⁵ Hervorhebungen A. F. – Zur möglichen (partiellen) Deutlichkeit ästhetischer Wahrnehmung bei Wolff vgl. Krueger 1980, 59-62, der die entsprechende Konzeption allerdings offenbar für inkonsistent hält.

gung derselben gelten kann¹¹⁶), wenn diese bereits deutlich eingesehen wurde – so wie es leichter ist, eine Person aus der Ferne zu erkennen, wenn man sie bereits von nahem gesehen hat. Auf dieser Annahme schließlich beruht auch die Vorstellung, der Laie könne (und müsse)¹¹⁷ *lernen*,¹¹⁸ die Schönheit z. B. eines Gebäudes wahrzunehmen, wenn die Regeln des Kunstrichters ihm „die wahren Schönheiten [...] ins Licht setz[t]en“ (GD, 223)¹¹⁹ bzw. wenn der Kenner ihm die unterschiedlichen Symmetrien und Harmonien desselben im Detail aufzeige¹²⁰ – auch wenn das ästhetische Vergnügen sich erst einstellen mag, wenn der Betrachter wieder von der detaillierten Betrachtung zur undeutlichen ‚Zusammenschau‘ der Aspekte übergeht.¹²¹

Die hier sichtbar werdende Tendenz Gottscheds, die Bindung der Schönheitserfahrung an die undeutliche Erkenntnis zu lockern, mag auch durch zeichentheoretische Erwägungen beeinflusst sein: Die tendenziell undeutliche anschauende Erkenntnis¹²² kontrastiert Wolff sowohl in der *Deutschen Ethik* wie in der *Deutschen Metaphysik* der symbolischen bzw. figürlichen Erkenntnis,¹²³ die sich gegenüber

¹¹⁶ Vgl. auch WM, §415 (254): „[I]n der Zeit, da“ etwa ein vollkommenes „Gebäude betrachtet wird,“ wäre es „nicht möglich“, eine wissenschaftliche Gewissheit seiner Vollkommenheit zu erhalten, d. h. sich alle relevanten Regeln vor Augen zu stellen und „durch ordentliche Schlüsse“ bei dem infrage stehenden Objekt „anzubringen (§.337.): vielweniger nächst diesem zugleich zu erwegen, wie dadurch eine völlige Zusammenstimmung alles dessen, was“ in diesem Objekte „anzutreffen, erhalten wird.“ Dennoch empfinde der Betrachter beim Anblick dieses Gebäudes Vergnügen, das demnach nur auf eine undeutliche Erkenntnis zurückgehen könne. Außerdem seien viele Menschen einer Lust, welche sich auf „die Gabe der deutlichen Erkänntniß“ (WM, §415 (252)) gründe, (aufgrund der Beschränktheit ihres Intellekts) nicht wirklich fähig.

¹¹⁷ Vgl. dazu auch SW I.1, 270-275.

¹¹⁸ Wie Shaftesbury will auch Gottsched gleichzeitig an einer natürlichen Notwendigkeit der ästhetischen Empfindung wie an der Notwendigkeit einer ästhetischen Erziehung festhalten (vgl. dazu etwa SW I.2, 200/202).

¹¹⁹ Dies sieht auch Shaftesbury als ‚natürliche‘ Aufgabe des Kritikers: „HENCE was the Origin of CRITICKS [...]. *Etymologists, Philologists, Grammarians, Rhetoricans*, and others of considerable note, and eminent in their degree, wou’d every where appear, and vindicate the Truth and Justice of their Art, by revealing the hidden Beautys which lay in the Works of just *Performers*; and by exposing the weak Sides, false Ornaments, and affected Graces of mere *Pretenders*.“ (SW I.1, 152/154.)

¹²⁰ Vgl. zum Fortschritt der Erkenntnis der Vollkommenheit und Schönheit durch den Fortschritt der Wissenschaft allgemein auch Lewendowski 2001, 708f.

¹²¹ Vgl. auch WM, §415 (253): „Ja wenn wir auch zu deutlicher Erkänntniß aufgeleget sind, und dasjenige, was zur Beurtheilung der Vollkommenheit gehört, deutlich erkennen; so ist doch die Vorstellung der Vollkommenheit selbst nur klar und ohne Deutlichkeit.“

¹²² Allerdings ist auch die anschauende Erkenntnis im Rahmen der rationalistischen Philosophie keineswegs notwendig eine undeutliche. Leibniz selbst konzipiert die (Gott allein vorbehaltene) höchste Form anschauender Erkenntnis ursprünglich allererst als Ergebnis (und höchste Form) vollständig deutlichen Erkennens: „Intuitives Denken erfaßt eine Sache auf einen Blick in ihrer ganzen Komplexität. Alle Elemente des zu erkennenden Gegenstandes stehen dem Erkennenden hier gleichzeitig vor Augen. Intuition im Vollsinn des Wortes meint bei Leibniz also weit mehr als gewöhnliches Hinsehen; vielmehr ergibt sie sich erst als Endresultat einer vollständig durchgeführten logischen Begriffsanalyse, bei der man zu den letzten einfachen Begriffsbestandteilen vorgedrungen ist.“ (Schwaiger 2001, 1179f.) Wolff fordert nicht das simultane Erfassen aller Merkmale eines Dinges, vielmehr wird die anschauende Erkenntnis eben dann nicht deutlich sein, wenn der Rezipient seine Aufmerksamkeit nur auf den Gegenstand insgesamt, und nicht (gleichzeitig auch) auf die Details desselben richtet (s. ebd., 1180; zur sukzessiven *cognitio intuitiva distincta* vgl. auch Ungeheuer 1986, 94f., Wolff 1968 = 1738, §§287f. (203f.)).

¹²³ „Denn wir stellen uns die Sachen entweder selbst, oder durch Wörter, oder andere Zeichen vor. Z.E. Wenn ich an einen Menschen gedencke, der abwesend ist und mir sein Bild gleichsam vor Augen schwebet, so stelle ich mir seine Person selbst vor. Wenn ich mir aber von der Tugend diese Worte gedencke: Sie sey eine Fertigkeit seine Handlungen nach dem Gesetze der Natur einzurichten; so stelle ich mir die Tugend durch Worte vor. Die erste Erkänntniß wird die *anschauende Erkänntniß* genennet: die andere ist die *figürliche Erkänntniß*“ (WM, §316 (173f.); vgl. auch §319 (176f.), §322 (178)).

der ersteren nicht zuletzt durch größere Deutlichkeit auszeichnet.¹²⁴ Für die Poesie relevant werden diese Überlegungen insofern, als hier die Erfahrung der Schönheit aufgrund des poetischen Mediums zunächst nur über die symbolische bzw. figürliche Erkenntnis vermittelt werden kann. Schließlich handelt es sich im Falle der Dichtung, anders als im Falle der bildenden Künste, um eine Kunstform, die auf ein willkürliches Zeichensystem angewiesen ist.¹²⁵ Allerdings wird die entsprechende symbolische Erkenntnis in diesem Falle Wolff zufolge wiederum in anschauende Erkenntnis ‚rückgeführt‘ – sieht Wolff doch den Vorteil der erdichteten Fabel gerade darin, dass sie die figürliche Erkenntnis in anschauende zu überführen fähig sei und ihr darum die der letzteren eigene Überzeugungskraft verschaffen könne.

„Eine solche Quasi-Reduktion der zeichenhaften Erkenntnis auf anschauliche, wie Wolff diesen Vorgang nennt, läßt sich etwa durch eine Reflexion auf die eigene Lebenserfahrung oder durch den Gebrauch von Beispielen bzw. Fabeln gewinnen. Sie besteht jeweils darin, daß man mittels der Sinne und der Einbildungskraft die Vorstellung von etwas Einzelem in sich hervorruft und die Aufmerksamkeit dann sukzessive auf all das richtet, was ihr innewohnt.“¹²⁶

Dennoch muss die poetische Rezeption ihren Anfang von der symbolischen Erkenntnis nehmen, und eben darin scheint auch der Grund für das (wenig später von Lessing im *Laokoon* thematisierte) notwendig sukzessive des Prozesses der Vergegenwärtigung zu liegen, das es wiederum erschwert, das Ganze unabhängig von seinen Teilen in den Blick zu nehmen.¹²⁷

Ebenfalls korrekturbedürftig erscheint im Lichte der vorangegangenen Überlegungen die These von der Bindung des Geschmacksurteils an „sinnliche[...] Dinge“ (GD, 120). Selbst wenn Gottsched an einer absoluten Undeutlichkeit der ästhetischen Erkenntnis würde festhalten wollen, ist doch keineswegs klar, warum diese Eigenschaft allein den Objekten der Sinneswahrnehmung (oder ihrem Substitut, den von der Einbildungskraft (re-)aktivierten ‚Bildern‘) vorbehalten sein sollte. So betrachtet Wolff die „grosse Lust“, die im Zuge herausragender geistiger Leistungen u. a. aus der „anschauende[n] Erkenntniß von der Vollkommenheit unsers Verstandes“ (WM, §412 (251)) entsteht, offenbar ebenfalls als Form ästhetischen Empfindens.¹²⁸ Ließe sich hier immerhin noch darauf verweisen, dass es sich um eine Form ‚innerer Anschauung‘ handelt, so kann doch spätestens mit Sulzers Konzept der Schönheit mathematischer Theorien¹²⁹ die Möglichkeit einer (u. U. sogar

¹²⁴ Vgl. WM, §319 (177): „Denn da jetzund unsere Empfindungen grösten Theils undeutlich und dunckel sind (§. 199. 214); so dienen die Wörter und Zeichen zur Deutlichkeit, indem wir durch sie unterscheiden, was wir verschiedenes in denen Dingen und unter ihnen antreffen.“

¹²⁵ „Es ist nemlich zu mercken, daß die Worte der Grund von einer besonderen Art der Erkenntniß sind, welche wir die *figürliche* nennen.“ (WM, §316 (173).)

¹²⁶ Schwaiger 2001, 1181; vgl. dazu Wolff 1968 = 1738, §329 (239), WE, §167 (100f.), §373 (246f.).

¹²⁷ Mit seiner Behauptung, Gottsched verlange „[v]on dem Rezipienten [...] nichts anderes, als daß er das kunstvolle Gefüge der Poesie – gleichsam in seiner ‚polyphonen‘ Struktur – intellektuell erfasse“, wobei „die ‚wohlklingende Schrift‘ das einzig primär sinnliche Element“ enthalte (Schäfer 1987, 262), macht Schäfer daher auf einen wichtigen Punkt aufmerksam, auch wenn seine Formulierung vielleicht etwas zu radikal ausfällt.

¹²⁸ Dass Wolff hier von *anschauender* Erkenntnis spricht, widerlegt Kruegers These, „[e]thische Vollkommenheit [...] wäre auf andere Weise festzustellen, nicht durch Wahrnehmung“, sei daher, so schließt Krueger offensichtlich, nicht von der „Art des Vollkommenen [...], die als schön zu bezeichnen ist.“ (Krueger 1980, 53.)

¹²⁹ „Es giebt“ – neben dem „Schöne[n] für die Sinne“ (Sulzer 1773 [1751f.], 26), ob direkt oder über die Einbildungskraft vermittelt – „aber noch unzählig viel andre Gegenstände, die man schön nennet, und die doch weder

deutlichen) ästhetischen Erkenntnis vollkommener theoretischer Zusammenhänge an sich auch in Deutschland als akzeptiert gelten. Dass Gottscheds eigene Theorie – möglicherweise auch unter dem Einfluss Shaftesburys, der Schönheit als universales Prinzip begreift, das im sinnlichen Bereich ebenso Anwendung findet wie im intellektuellen¹³⁰ – sich dieser Sichtweise zumindest annähert (auch wenn die theoretische Aufarbeitung dieser Zusammenhänge bei ihm offensichtlich noch keineswegs als abgeschlossen gelten kann), machen die folgenden Ausführungen deutlich:

„Kann [in der Beredsamkeit und Poesie] gleich das Verhältniß nicht mit Zahlen und Linien ausgedrückt, mit Zirkel und Lineal abgemessen, und so handgreiflich gemacht werden, als in andern Dingen, wo man durch Hülfe der Meßkunst alles sehr ins Licht setzen kann: so folgt doch deswegen noch nicht, daß hier alles willkürlich sey. Unsere Gedanken sind so vieler Harmonie, Ordnung, Abmessung und Verhältniß fähig, als Figuren und Töne.¹³¹ Nur es gehören scharfsinnigere Köpfe dazu, die Schönheit solcher Dinge, die man weder fühlen noch greifen kann, recht auszugrübeln, und in ihren ersten Quellen zu untersuchen.“ (GD, 133.)¹³²

Versuchen Wolff wie Gottsched zunächst, Schönheit als den Teilbereich der Vollkommenheit zu identifizieren, der wahrnehmbar ist, so wird angesichts der von beiden angeführten Beispiele schnell deutlich, dass sie den Begriff der Wahrnehmbarkeit derart erweitern, dass sich die Annahme, Wolff setze

für die Sinne noch für die Einbildungskraft gehören. Sie stellen sich dem Verstande durch deutliche Begriffe dar. Diese Gegenstände sind aus einer Anzahl von Ideen zusammengesetzt, die in der Verbindung ein schönes Ganze[s] machen. Dergleichen sind ein schöner Lehrsatz, ein schöner Gedanke, ein schönes System, eine schöne Zeichnung, ein schöner Charakter, eine schöne Handlung. In der Mechanik, in dem Plane der Welt, in der bewundernswürdigen Zusammenfügung ihrer Theile, und in den Wissenschaften findet sich diese Art von Schönheit, die ich *intellektuelle Schönheit* nennen werde.“ (Ebd., 27.) Beispiele aus dem Bereich der Mathematik finden sich bei Sulzer auf den Seiten 32ff.; ebensolche Schönheiten, welche in einer Gattung, einer „allgemeine[n] Formel[...] oder“ einem ebensolchen „Merkmal[...] eine große Menge besonderer Fälle in sich schließen; daß wir also auch hier augenscheinlich die Mannichfaltigkeit in der Einheit haben“ (ebd., 34), fänden sich auch in „den Gleichnissen, den Bildern, den Metaphern, den Kunstwerken, in so ferne nämlich Plan, Entwürfe, Systeme u. s. w. darinn vorkommen.“ (Ebd., 35; vgl. hierzu auch Baeumler 1981 = 1967, 120.)

¹³⁰ So resultiere auch das Vergnügen an mathematischen Berechnungen (das Shaftesbury im *Inquiry* als „contemplative Delight“ oder „speculative Pleasure“ bezeichnet) „from the Love of Truth, Proportion, Order and Symmetry, in the Things without“ und sei „[a] natural Joy in the Contemplation of those *Numbers*, that *Harmony*, *Proportion* and *Concord*, which supports the universal Nature, and is essential in the Constitution and Form of every particular Species, or Order of Beings.“ (SW II.2, 190.) Tatsächlich ist Shaftesbury mehr als bereit, der sinnlichen Schönheit, seinen (neo-)platonistischen Wurzeln entsprechend, auf der ‚Stufenleiter des Schönen‘ den untersten Platz anzuweisen (vgl. z. B. SW II.1, 334-360).

¹³¹ Gottsched scheint hier die Möglichkeit einer mathematischen Erkenntnis der Poesie (wie Wolff sie z. B. in WD, §14 (14/16) beschreibt) zu verneinen, was wiederum als tendenzielle Distanzierung vom Konzept einer im Wolff’schen Sinne wissenschaftlichen Poetik interpretiert werden könnte. (Mit anderer Tendenz Freier, dem zufolge die „klassizistische Phase der Vorgeschichte der systematischen Ästhetik“, „zu welcher wir teilweise auch die Poetik und das methodische Ideal Gottsched zählen“, charakterisiert ist durch eine (ungebrochene) „Übertragung der geometrischen Methode auf die ästhetische Theorie“ (Freier 1973, 2). Auch Möller konstatiert zwar, „die Schönheiten der Poesie“ ließen sich „nicht unmittelbar durch mathematische Zahlenverhältnisse und damit in strenger Regelmäßigkeit demonstrieren“, interpretiert insbesondere die Architektur-Bezüge Gottscheds, der „in der Dichtungstheorie dem klassizistischen Ideal der Richtigkeit und Exaktheit verpflichtet“ sei, jedoch insgesamt als Ausdruck seiner Absicht, „die Regeln der Poesie mit einer Genauigkeit zu bestimmen, die dem geometrischen Verfahren nahekommt“ (Möller 1983, 23).) – Ob (und wenn ja, ob zustimmend oder eher skeptisch) Gottsched hier Bezug nehmen möchte auf das Wolff’sche Projekt einer Psychometrie (vgl. zu dieser Idee Wolffs Feuerhahn 2004 *passim*), lässt sich aufgrund dieser kurzen Bemerkung kaum entscheiden.

¹³² Bemerkenswert wiederum die Parallele zu Shaftesburys Rede von den „Men of Science and Understanding, who [...] can weigh Sense, scan Syllables, and measure Sounds: [...] who by a certain *Art* distinguish *false Thought* from *true*, *Correctness* from *Rudeness*, and *Bombast* and *Chaos* from *Order* and the *Sublime*“ (SW I.1, 142).

„der Ausdehnung des Bereiches des Schönen und der Einbeziehung von ‚Eigenschaften‘, die ‚unsichtbar‘ sind, dadurch Schranken, daß er die Wahrnehmbarkeit des Vollkommenen zur Voraussetzung der Schönheit erhebt und den ‚Verstand‘, der [...] in Jablonskis¹³³ Schönheitstheorie [...] noch eine Rolle spielt, von der Rezeption des Schönen ausschließt“¹³⁴,

de facto nicht mehr aufrechterhalten läßt.¹³⁵

Diese Überlegungen erscheinen umso wichtiger, als sie an einen Punkt rühren, der Gottscheds Wertordnung auch in anderen Aspekten prägen wird: das Bewusstsein der grundsätzlichen Differenz von Dichtkunst und bildenden Künsten. Zwar will Gottsched die These von der ‚Sinnlichkeit‘ der Dichtung, die sich von Philosophie und Geschichtsschreibung ja u. a. gerade dadurch unterscheiden soll, dass sie das Konkrete und Einzelne im Unterschied zum Allgemeinen und Abstrakten darstellt und damit geeignet ist, die Affekte anzusprechen, nicht aufgeben.¹³⁶ Es deutet sich jedoch an, dass diese Sinnlichkeit sich im Falle der Poesie anders, nämlich in einer Form manifestieren muss, welche die Grenzen, die das der Dichtung eigentümliche Medium der Sinnlichkeit der Vorstellungen setzt, berücksichtigt.¹³⁷ Diese Modifikationen die undeutliche Natur der Vorstellungen und die Sinnlichkeit des Rezipierten betreffend dienen weniger dazu, den Schönheitsbegriff zu demontieren, als vielmehr dazu, ihn so zu fassen, dass die besonderen Prämissen der Dichtung – im Gegensatz zu denen der anderen ‚schönen‘ Künste – darin berücksichtigt werden. Erst so ist Schönheit als literaturspezifischer Wertmaßstab anwendbar. Dies wird nicht zuletzt deutlich, wenn man sich anschaut, in welchen Formen von „Harmonie, Ordnung, Abmessung und Verhältniß“ sich die „poetischen Schönheiten“ (GD, 133) konkret manifestieren sollen.

¹³³ Krueger bezieht sich hier auf den Eintrag „Schönheit, *Pulchritudo*“ (Jablonski 1748, 1017f.) in Jablonskis erstmals 1721 erschienenem *Allgemeinen Lexikon der Künste und Wissenschaften*. Hier heißt es: „[I]n einem weitern Verstande kann sie [die Schönheit] beschrieben werden, als die vortrefflichkeit eines dinges, so da entsethet, aus einem geschickten ebenmaaß, und ordentlichen fügung der theile, aus welchen dasselbe bestehet, oder nach unserm begriff bestehen soll. [...] Durch die *zusammenfügung der theile* wird nicht bloß ein körperliches wesen verstanden, sondern auch solche eigenschaften, die unsichtbar und allein mit dem verstande gefasset werden, also wird die schönheit ursprünglich und wesentlich Gott dem Herrn, dann auch den Engeln, der Seele und den tugenden beygelegt.“ Im „engern verstande, und wie das wort am gemeinsten genommen wird,“ bezieht auch Jablonski es auf Sichtbares. (Ebd., 1017; s. auch Krueger 1980, 73.)

¹³⁴ Ebd., 74; vgl. auch 53f.

¹³⁵ Die unmittelbar zuvor gemachte Aussage, Wolff „überwinde[...]“ – durch die durchgehende Bindung der Schönheit an die Vollkommenheit (s. ebd., 73f.) – „die scholastische Kluft zwischen intelligibler Schönheit einerseits und körperlicher Schönheit andererseits“ (ebd., 74), erfährt damit freilich eine empfindliche Einschränkung. Dass sich Wolffs Äußerungen mit dieser Interpretation keineswegs durchgehend in Einklang bringen lassen, machen auch Kruegers eigene Überlegungen an anderer Stelle (vgl. ebd., 59-61, 62) deutlich.

¹³⁶ Vgl. z. B. GD, 120.

¹³⁷ „Die erste“ und ‚sinnlichste‘ Form der poetischen Nachahmung der Natur, bei der es sich um „eine bloße Beschreibung, oder sehr *lebhaft*e *Schilderey* von einer natürlichen Sache“ handelt, „die man nach allen ihren Eigenschaften, Schönheiten oder Fehlern, Vollkommenheiten oder Unvollkommenheiten seinen Lesern klar und deutlich vor die Augen malet, und gleichsam mit lebendigen Farben entwirft: so daß es fast eben so viel ist, als ob sie wirklich zugegen wäre“ (GD, 143), bleibt daher für Gottsched nicht zufällig nur eine Nebenbeschäftigung, nicht wesentliche Aufgabe der Dichtung.

Schönheit als Meta-Maßstab

Vollkommen ist ein Gegenstand nach Meinung der rationalistischen Philosophie ganz allgemein gefasst dann, wenn alles an ihm darauf ausgerichtet ist, den diesem Objekt eigentümlichen Zweck optimal zu erfüllen. Letzterer bildet den Grund jener „allgemeinen Regeln“ (GW I, 220 (§256)), welche die Übereinstimmung aller Bestandteile des Objektes garantieren.¹³⁸ Gottsched wie Wolff demonstrieren die Natur der Vollkommenheit am Beispiel der Uhr:

„Z. E. Die Vollkommenheit einer Uhr beurtheilet man daraus, daß sie die Stunden und ihre Theile richtig zeigt. Sie ist aber aus vielerley Theilen zusammengesetzt, und so wohl diese insgesamt als ihre Zusammensetzung gehen dahinaus, daß der Zeiger die Stunden und ihre Theile richtig zeigt. Solchergestalt findet man in einer Uhr mannigfaltige Dinge die alle mit einander zusammen stimmen.“ (WM, §152 (78f.))

Entsprechend heißt es bei Gottsched: „Z. E. Eine Uhr hat viele Räder und andere Theile: aber diese alle stimmen darinn überein, daß sie durch die Umdrehung des Zeigers und durch den Glockenschlag die Zeit abtheilen und andeuten. Daher hat die Uhr eine Vollkommenheit.“ (GW I, 220 (§256).)

Was nun Zweck und Vollkommenheit(en) der Poesie anbelangt, so hat Gottsched seine Meinung bereits mit der seiner Poetik „an statt einer Einleitung“ (GD, 3) vorangestellten Übersetzung der Horaz'schen *Dichtkunst* kundgetan: „Der wird vollkommen sein, der theils geschickte Lehren,/ Und theils was liebliches durch seinen Vers besingt;/ Zum Theil dem Leser nützt, zum Theil Ergetzung bringt.“ (GD, 51.) Tatsächlich identifiziert Gottsched die Regeln, welche die Schönheit des poetischen Werkes garantieren, mit der Gesamtheit der poetischen Regeln, wie sie bereits von Aristoteles festgelegt wurden:

„Unsere Gedanken sind so vieler Harmonie, Ordnung, Abmessung und Verhältniß fähig, als Figuren und Töne. Nur es gehören scharfsinnigere Köpfe dazu, die Schönheit solcher Dinge, die man weder fühlen noch greifen kann, recht auszugrübeln, und in ihren ersten Quellen zu untersuchen. Daher hat auch der tiefstinnigste von den alten Weltweisen [i. e. Aristoteles] sich zuerst darüber machen müssen, die Regeln der Dichtkunst und Redekunst zu entwerfen: welches vor ihm sich noch niemand unterstanden hatte.“ (GD, 133.)

Dies ist insofern nicht weiter überraschend, als es Gottscheds primäres Motiv in seiner Rekonstruktion des Geschmacksurteils ist, die notwendige Existenz eines allgemeingültigen, überzeitlichen und ‚objektiven‘ Systems von Regeln (und damit Wertmaßstäben) die Werke der Dichtkunst betreffend einsichtig zu machen. Mit dem Wertmaßstab der Schönheit will Gottsched die Dichtung entsprechend zunächst und vor allem auf Regelgemäßheit an sich festlegen. Um welche Regeln es sich im Einzelnen handelt, ist eine nachgeordnete Frage. Schönheit als erscheinende Vollkommenheit steht in diesem Zusammenhang stellvertretend für die Gesamtheit aller dichtungsbezogenen Werte, den Grund aller entsprechenden Wertmaßstäbe.¹³⁹

Angesichts der von Gottsched angeführten Beispiele stellt sich allerdings fast zwangsläufig die Frage, ob das Verhältnis von Zweckmäßigkeit, Vollkommenheit und Schönheit wirklich notwendig ein so

¹³⁸ Zur Beschreibung der Natur als Zusammenhang von Mitteln und Zwecken vgl. auch SW II.1, 168, SW II.2, z. B. 44, 48.

¹³⁹ Ist „Vollkommenheit“ selbst doch, wie Baeumler es formuliert, zunächst tatsächlich nichts anderes als ein „Inbegriff von Werten“ (Baeumler 1981 = 1967, 83), der in unterschiedlichen Fällen unterschiedlich konkretisiert werden kann.

harmonisches ist,¹⁴⁰ ob ‚Regelgemäßheit‘ tatsächlich unbefragt mit ‚Regelmäßigkeit‘, ‚Irregularität‘ mit ‚Willkür‘ gleichgesetzt werden darf.¹⁴¹ Man betrachte etwa das folgende Beispiel Gottscheds, das die architektonische Vollkommenheit eines Gebäudes diskutiert: Der Auftraggeber, ein einfacher „Bürger“, der im Grunde „nichts von der Architektur versteht“, wählt unter den verschiedenen ihm vorgelegten Entwürfen einen aus,

„den er will ausführen lassen: und man sagt alsdann, er habe die Wahl nach seinem Geschmacke verrichtet. Fragt man ihn, warum er diesen und nicht einen andern Riß gewählet? so weis er nichts weiter zu sagen, als daß ihm dieser am besten gefallen habe; das ist, er habe ihn für den schönsten und vollkommesten gehalten.“ (GD, 121.)

Der „in der Baukunst sehr geübte[...] mathematische[...] Kenner“ (GD, 121f.) dagegen prüft die unterschiedlichen „Risse [...] alle nach architektonischen Regeln“ und gibt zuletzt demjenigen den Vorzug, „der nach den Grundsätzen der Wissenschaft, die größte Vollkommenheit“ hat und demzufolge „der beste“ ist (GD, 122). Kommen beide zu einem unterschiedlichen Ergebnis, so Gottsched, sei unzweifelhaft

„dasjenige Urtheil dem andern vorzuziehen [...], welches mit den Regeln der Baukunst und dem Ausspruch eines Meisters in dieser Wissenschaft einstimmig ist. [...] Denn wie wäre es möglich, daß derjenige Riß der beste seyn könnte, der wider alle Regeln der Architektur gemacht wäre? Das wäre eben so, als wenn eine Musik schön seyn könnte, die wider alle musikalische Regeln liefe.“ (GD, 122f.)

Beurteilen jedoch Meister und Laie hier wirklich dieselben Qualitäten? Ist es nicht wahrscheinlich, dass der Bauherr vornehmlich auf den äußeren Eindruck sieht, der Architekt jedoch Stabilität, Bauökonomie etc. in den Vordergrund stellt? Geht Gottsched tatsächlich davon aus, dass das stabilste, praktischste etc. Gebäude gleichzeitig notwendig auch als das schönste erscheinen wird,¹⁴² oder ist er der Ansicht, der Laie werde, macht man ihn etwa auf die Gesetze der Statik aufmerksam, das Gebäude ‚mit anderen Augen‘ ansehen und eben das als schön empfinden, was der Architekt als vollkommen ausgewiesen hat?

Tatsächlich ist unklar, ob es sich bei den von Gottsched angesprochenen Regeln des „Meisters“ überhaupt um die Gesamtheit der architektonischen Regeln handeln soll oder ob er sich in diesem Kontext möglicherweise nur auf diejenige Teilmenge dieser Regeln bezieht, welche die ‚dekorativen‘ Elemente eines Gebäudes betreffen. (Bezeichnenderweise erwähnt Gottsched selbst hier konkret nur – positiv zu bewerten – „die sechs Seulenordnungen“ oder – negativ – „die wunderseltsamen Zierrathe, in der gothischen Baukunst“ (GD, 132).) ‚Verdächtig‘ erscheint in diesem Zusammenhang auch folgende

¹⁴⁰ Auf mögliche Spannungen macht insbesondere Wetterer aufmerksam (vgl. Wetterer 1981, 136-140); Gabler hingegen verkennt die Komplexität des Problems, da er die Verbindung von Schönheit und Vollkommenheit von vornherein vollkommen ignoriert (vgl. Gabler 1982, 271).

¹⁴¹ So etwa in Gottscheds Gegenüberstellung ‚klassischer‘ und ‚gothische[r]‘ Kunst: „Man versuche es doch, und berede einen Baumeister, Maler oder Musikverständigen einmal: daß seine architektonischen, perspectivischen und harmonischen Regeln nichts als einen lautern Eigensinn zum Vater hätten; die sechs Seulenordnungen wären ebenso willkürlich, als die wunderseltsamen Zierrathe, in der gothischen Baukunst; die Lehre vom Gesichtspunkte, und der Entfernung in Gemälden, wäre nur eine Phantasie; und die Gleichförmigkeit, oder Widerwärtigkeit der Töne, hätte nur die Einbildung zur Mutter.“ (GD, 132.)

¹⁴² Dies scheint zumindest in Wolff 1773 = 1750, 307-310 und WM, §404 (248), §411 (250f.) Wolffs Meinung zu sein. In WM, §167 (89f.) (vgl. dazu auch WM, §163 (86f.)) allerdings macht auch Wolff auf potentielle Konflikte zwischen Schönheit und Nutzen eines Gebäudes aufmerksam.

Erläuterung: „Denn ich setze zum voraus, daß der Bauherr nicht ganz eigennützig zu bauen, sondern ein schönes Gebäude aufzuführen willens sey.“ (GD, 121.)¹⁴³ Das Problem unterschiedlicher Zwecke ein und desselben Gegenstandes diskutieren Gottsched wie Wolff unter dem Stichwort der „zusammengesetzten“ (im Unterschied zu den einfachen) „Vollkommenheiten“ (GW I, 221 (§259)).

„In zusammengesetzten Vollkommenheiten fließen die Regeln aus verschiedenen Gründen, und können daher zuweilen sehr wider einander laufen. [...]

[...] Dieses in besondern Fällen richtig zu beurtheilen, muß man auf den Hauptzweck des Urhebers eines solchen Werkes sehen. Dieser giebt die wichtigste Regel, und von dieser muß niemals eine Ausnahme gemacht werden. Die geringern Regeln hergegen, die in andern Nebenabsichten ihren Grund haben, müssen auf bedörfenden Fall, den andern weichen.“ (GW I, 221 (§§259f.))¹⁴⁴

Das hier beschriebene Abwägen unterschiedlicher Regeln und Vollkommenheiten gegeneinander nun stellt an sich noch kein Problem dar. Kritisch wird es jedoch, wenn Schönheit selbst als eigenständiger Zweck auftritt, der seine eigenen Regeln hervorbringt:¹⁴⁵ „Die Schönheit eines Gebäudes kann leicht etwas erfordern, was der Nutzbarkeit desselben zuwider ist; und umgekehrt.“ (GW I, 221 (§259).)¹⁴⁶ Ohne hier auf die theoretischen Probleme einzugehen, die sich aus einer solchen Annahme für die Konzeption von Schönheit und Vollkommenheit allgemein ergeben, stellt sich angesichts derartiger Überlegungen mit Bezug auf die Dichtung die Frage, ob Gottsched in diesem Zusammenhang auch das Verhältnis von poetischer Schönheit, (moralischem) Nutzen der Dichtung und anderen als der Betrachtung der Schönheit selbst entspringenden Formen des literarischen Vergnügens als potentiell konflikträchtig sieht – und wenn ja, wie die unterschiedlichen Punkte mit Bezug auf den Wert des poetischen Werkes insgesamt gewichtet werden sollten.

Tatsächlich scheint Gottsched – zumindest im *Versuch einer Critischen Dichtkunst* – den von ihm selbst in der *Weltweisheit* angesprochenen Problemen zum Trotz insgesamt aber nicht gewillt, die Möglichkeit eines solchen Zielkonflikts ernsthaft in Erwägung zu ziehen. Die Dichtung, so wird nahegelegt, kann ihren Zweck bzw. ihre Zwecke nur erfüllen, wenn sie gleichzeitig den Anforderungen an „Harmonie, Ordnung, Abmessung und Verhältniß“ entspricht, die Gottsched zufolge die „poetischen Schönheiten“ (GD, 133) kennzeichnen. Verkörpert und gleichzeitig bestätigt findet er dieses Prinzip im ultimativen Muster schöner Zweckmäßigkeit, in der Schöpfung selbst. Jede ‚Vollkommenheit‘ eines poetischen Werkes, davon geht Gottsched offenbar aus, muss notwendig eine Form von Schönheit konstituieren, alle Regeln, alle Wertmaßstäbe der Dichtung müssen zumindest auch auf die Schönheit des Werkes hinauslaufen. „*Derjenige Geschmack ist gut, der mit den Regeln übereinkömmt, die von der Vernunft, in einer Art von Sachen, allbereit fest gesetzt worden.*“ (GD, 125.)

¹⁴³ Vgl. dazu auch Wetterer 1981, 137.

¹⁴⁴ S. auch GW I, 220 (§257): „Wenn nun eine einzige allgemeine Hauptregel beobachtet worden; so ist die Vollkommenheit nur *einfach*: wenn aber mehrere beobachtet werden: so ist sie *zusammengesetzt*.“ – Vgl. dazu auch WM, §160 (84f.)-(168 (90)).

¹⁴⁵ Vgl. auch GD, 124, wo Gottsched diejenigen „Regeln der Vollkommenheit“ als „Probierstein“ des Geschmacksurteils benennt, „die sich für jede besondere Art *schöner* Dinge, a. d. s. Gebäude, Schildereyen, Musiken und s. w. schicken“ (Hervorhebung A. F.).

¹⁴⁶ Ähnlich, wie oben angesprochen, WM, §167 (89f.).

Dass er insbesondere an der Verbindung von moralischem Zweck und poetischer Schönheit festzuhalten gedenkt, wird deutlich, wenn er erklärt, bei der „Schönheit des ganzen Werkes“ käme es „auch hauptsächlich“ auf die „Hauptfabel“ an, „weil sie eigentlich zum Zwecke des Verfassers führet, und die moralische Absicht desselben unmittelbar befördert.“ (GD, 158.)¹⁴⁷ Tatsächlich definiert Gottsched die Einheit der Fabel eben über die „Sittenlehre“, während ihre innere Kohärenz sowie ihr Kausalzusammenhang als Konsequenzen der entsprechenden Moral und gleichzeitig als für das Gelingen der lehrhaften Absicht notwendige Bedingungen erscheinen:

„Ein ganze Fabel erfordert nicht allemal den völligen Umfang aller Begebenheiten, die einigen Zusammenhang miteinander haben: sondern es ist genug, daß sie alles dasjenige enthält, was zu der Sittenlehre unentbehrlich ist. Z.E. *Homers Ilias* ist eine Fabel von Achillens Zorn, und den traurigen Wirkungen desselben. Daher ist diese Fabel ganz, wenn der Poet zeigt: wie und woher dieser Zorn entstanden, nämlich von der Beleidigung, die Agamemnon diesem Helden zugefügt; ferner wie sich derselbe geäußert, nämlich durch die Enthaltung vom Streite, da Achilles ruhig auf seinem Schiffe geblieben; weiter, wie schädlich derselbe gewesen, weil die Griechen in seiner Abwesenheit allezeit den kürzern gezogen, Achilles selbst aber seinen Freund Patroklos eingebüßet; endlich wie dieser Zorn ein Ende genommen, da der Held, aus Rachgier gegen den Hektor, seines alten Grolls vergessen, den Hektor erschlagen, und also den Trojanern großen Abbruch gethan. Diese Fabel war zulänglich, die moralische Wahrheit von der schädlichen Uneinigkeit benachbarter Staaten, die *Homer* in seinem Gedichte lehren wollen, in ein völliges Licht zu setzen.“ (GD, 156f.)

Miltons *Paradise Lost* z. B. verstoße gegen das Gebot der Einheit, weil der Verfasser in seiner Erzählung bis zum Fall Lucifers zurückginge. Die *Ilias* vergleicht Gottsched in diesem Zusammenhang „einem königlichen Pallaste, voller Zusammenhang, Ordnung und Schönheit“ (GD, 157), während etwa Ovids *Metamorphosen*, denen nicht „eine einzige“, sondern mehrere „moralische Fabel[n] zum Grunde“ lägen, eher einer „Stadt“ zu vergleichen seien, „die aus so vielen Bürgerhäusern zusammen gesetzt ist, als Fabeln sie enthält; welche nicht mehr Verknüpfung mit einander haben, als daß sie an einander stoßen und mit einer Ringmauer umgeben sind.“ (GD, 157f.)

So garantiert der Bezug auf die moralische Lehre erst die Einheit und Ordnung der Fabel, welche Strukturmerkmale der Schönheit sind.¹⁴⁸ Obgleich, wie noch zu zeigen sein wird, das poetische Werk Schönheit auch in anderer, von seinen moralischen Aspekten unabhängiger Form zu realisieren ver-

¹⁴⁷ Eine Textstelle, die – wie überhaupt die konkrete Verwendung von Wertausdrücken wie „schön“, „abgeschmackt“ etc., die offensichtlich Bezug nehmen auf den Wertmaßstab der Schönheit – von der Forschung im Kontext der Diskussion der Schönheit bislang weitestgehend vernachlässigt wurde. Wenn Wetterer also erklärt: „So sehr die einzelnen Regeln, die er [Gottsched] aufstellt, immer wieder auf die Lehrhaftigkeit der Poesie abzielen, so wenig ist vom moralischen Nutzen der Poesie dort die Rede, wo der Begriff der Schönheit im Zentrum steht“ (Wetterer 1981, 136), so trifft dies zwar auf das dritte „Hauptstück“ selbst zu, nicht jedoch auf die *Critische Dichtkunst* insgesamt. Obgleich Gottsched tatsächlich – nicht nur im Zusammenhang mit der Schönheit eines Werkes – gelegentlich Zweifel an der genuin literaturspezifischen bzw. ästhetischen Natur der didaktischen Funktion der Dichtung zu kommen scheinen, glaubt er offenbar (aus Gründen, die noch zu erörtern sein werden) zumindest in der *Dichtkunst* noch, diese Funktion insgesamt in seine Wertordnung integrieren zu können. Wetterers These, dass, was diesen Punkt betrifft, zwischen der *Dichtkunst* und der Batteux-Übersetzung eine Akzentverschiebung innerhalb der Gottsched'schen Theorie stattfindet (vgl. ebd., 128, 138-140), erscheint allerdings, insbesondere angesichts leiser Anzeichen bereits in der *Dichtkunst* selbst, durchaus diskussionswürdig.

¹⁴⁸ Insofern bestätigt sich Härter's Befund, dass „der moralische Lehrsatz [...] eine notwendige Funktion des postulierten Schönheitsideals“ sei (Härter 2000, 160; s. auch 163f.) – wenn auch nicht als Antwort auf einen vorgängigen Konflikt unterschiedlicher Ansprüche oder Naturauffassungen, wie Härter es sieht (vgl. etwa ebd., 164).

mag, kann also zumindest in der *Critischen Dichtkunst* von einer „Abgrenzung des Schönen vom Guten und Nützlichen“¹⁴⁹ noch nicht wirklich die Rede sein.

Die hier von Gottsched skizzierte Verbindung ist dabei, wie bereits angedeutet, wesentlich abstrakter und formaler als der etwa von Härter rekonstruierte Bezug zwischen Ästhetik und Moral. Diesen sieht Härter vor allem gegeben durch die Korrektur der Unvollkommenheit, der mangelnden Schönheit menschlichen Handelns im moralischen Lehrsatz, der die moralische Ordnung und damit die Schönheit auf der Ebene der Ethik wiederherstellt.¹⁵⁰ Härter identifiziert hier zwar tatsächlich eine weitere Form der Schönheit literarischer Texte. Es ist jedoch nicht nötig, zuvor ein Auseintreten des Begriffs der „kosmologisch-naturgesetzlichen und jene[s] der menschlichen Natur“ im „ästhetischen Aspekt der Schönheit“¹⁵¹ anzunehmen. Schließlich findet sich, zumindest nach Ansicht Leibniz', Wolffs und auch Shaftesburys, die ‚Unregelmäßigkeit‘ des einzelnen Charakters, der einzelnen Handlung in der Realität aufgehoben in der moralischen Harmonie der Weltordnung insgesamt, einer Ordnung, die eben darin besteht, dass das Gute belohnt, das Böse bestraft wird. Mensch und Welt, kosmologischer und menschlich-moralischer Naturbegriff lassen sich nicht voneinander trennen,¹⁵² wie Härter selbst deutlich macht, wenn er auf das „Gesetz der Natur“¹⁵³ Bezug nimmt, das die Vervollkommnung seiner selbst und anderer als dem Menschen von vornherein vorgegebenes, natürliches Ziel identifiziert. Härters Analyse ist hier durchaus korrekt, irreführend scheint allein die Rückführung des rekonstruierten Zusammenhanges auf eine „Spannung der Begriffsfluktuationen“, welche diesen Zusammenhang „hervortreiben.“¹⁵⁴ Angesichts des zugrunde liegenden Weltbildes kann nicht davon die Rede sein, dass die „theoretischen Leitbegriffe – Natur, Nachahmung, Ordnung – [...] an unterschiedlichen Stellen der Theoriebildung unterschiedlich gebraucht [werden]“, „die eine Begriffsverwendung [...] von der anderen ab[weicht] und umgekehrt.“¹⁵⁵

Konzentriert Härter sich auf den Zusammenhang von Schönheit und Moral, so geht, wie bereits deutlich geworden sein sollte, Gottscheds Verwendung des Schönheitsbegriffs, der abstrakt-formalen Natur desselben entsprechend, doch weit über diese Aspekte des poetischen Werkes hinaus. „[D]er Ordnung Schönheit“ sieht Gottsched mit Horaz auch realisiert in der auf die intendierte Wirkung ausgerichteten Reihenfolge, in welcher der Dichter seine Geschichte erzählt, im gelungenen Spannungsbogen des Textes: „„Mich dünkt, daß sich allda der Ordnung Schönheit zeigt,/ Wenn man das Wichtigste von vorne zwar verschweigt,/ Doch räthselhaft entdeckt [...].““ (GD, 15.) Gottsched kommentiert die letzten Worte dieser von ihm übersetzten Verse des Horaz hier:

¹⁴⁹ So Wetterer 1981, 152 mit Bezug auf Gottscheds Ausführungen.

¹⁵⁰ S. besonders Härter 2000, 163f.

¹⁵¹ Ebd., 163.

¹⁵² Vgl. zu den hier von Härter konstatierten Spannungen ebd., 144, 148f., 162.

¹⁵³ S. dazu z. B. WW II, 21 (§32), 91f. (§91).

¹⁵⁴ Härter 2000, 164; vgl. auch insgesamt 162-164.

¹⁵⁵ Ebd., 164.

„Ein Heldengedicht und ein theatralisches Stück meldet gleich von vorne, wovon es handeln wird, aber nur dunkel; damit nicht der Zuhörer Aufmerksamkeit ein Ende nehme, ehe alles aus ist. Die völlige Auflö-
sung der ganzen Verwirrung muß ganz aufs letzte bleiben. Unsre Romanschreiber pflegen diese Regel
ziemlich gut in Acht zu nehmen; wenn sie ihre Fabeln in der Mitte anfangen, und allmählich das vorange-
gangene nachholen.“ (GD, 14 (Anm. 13 zu GD, 15).)¹⁵⁶

Weiterhin gehören zu den „poetischen Schönheiten“ (GD, 133)¹⁵⁷ offenbar auch die harmonische Ver-
bindung von Wunderbarem und Wahrscheinlichem,¹⁵⁸ der richtige (ausgewogene) Einsatz der „edlen“
Wörter (GD, 229)¹⁵⁹ oder das rechte Maß im Gebrauch der „verblümte[n] Redensarten“ (Metapher,¹⁶⁰
Synekdoche, Allegorie etc.), welche der Dichter weder zu sparsam noch allzu verschwenderisch
anzuwenden habe:

„Vielleicht halten viele dafür, daß dieses eben die rechte Schönheit der vernünftigen Poesie sey, ganz na-
türlich zu reden, und sich von allen schwülstigen Redenarten zu enthalten. Allein wir wollen uns erstlich
erinnern, daß *Horaz* uns vor beyden Fehlern gewarnt, und weder zu hoch über allen Wolken nach leerer
Luft zu schnappen, noch im Staube zu kriechen; sondern die Mittelstraße zu halten, und auf dem erhabenen
Parnas zu gehen, befohlen hat.“ (GD, 259.)

Schließlich tragen natürlich auch die Harmonien und Abmessungen der Sprache in Versmaß und Me-
trik zur Schönheit der Dichtung bei, wenn Gottsched diesen „äußerlichen“ (GD, 399) Vorzügen of-
fenbar auch – hierin wiederum Shaftesbury verwandt¹⁶¹ – den inneren Schönheiten der Dichtung ge-

¹⁵⁶ Vgl. zur „schöne[n] Ordnung der Handlung“ bereits bei Aristoteles Jacob 2007, 79-85.

¹⁵⁷ Tatsächlich verwendet Gottsched den „Begriff der Schönheit“ zwar vielleicht seltener, als man es erwarten könnte, keineswegs jedoch, wie Wetterer erklärt, „fast ausschließlich im Rahmen der Auseinandersetzung mit der Frage, wie poetische Werke angemessen beurteilt werden können.“ (Wetterer 1981, 127.)

¹⁵⁸ Vgl. z. B. GD, 193: „Ich erinnere nur, wie leicht man aus Begierde zu dem Ungemeinen und Wunderbaren zu gelangen, ins *Abgeschmackte* und Ekelhafte verfallen könne.“ (Hervorhebung A. F.). Vgl. auch GD, 221: „Ich sehe es schon vorher, daß viele diese beyde letzte Hauptstücke [– Von dem Wunderbaren in der Poesie; Von der Wahrscheinlichkeit in der Poesie –] mit scheelen Augen werden angesehen haben. Es wird wenigen von unsern deutschen Poeten gefallen, daß man sich die Freyheit nimmt, die Gedichte der größten Meister so scharf zu prüfen. Man wird sagen, es schicke sich nicht, aller Leute Geschmack nach seinem eigenen Leisten zu messen. Was mir nicht gefiele, das könnte deswegen doch andern gefallen, und also auch schön seyn.“

¹⁵⁹ Indem diese den Sinn nicht durch ihr „hochtrabendes und auf Stelzen gehendes Wesen“ (GD, 229) „verdunkeln“, so dass „die Einfältigen [...] wer weis was schönes, zu sehen glauben“ (GD, 230), das Werk jedoch auch nicht durch allzu gemeine oder gar pöbelhafte Worte ‚in den Schmutz gezogen‘ wird (vgl. GD, 229f.).

¹⁶⁰ Die „Schönheiten des verblühten Ausdrucks“ in sich, d. h. die einzelner Metaphern, Allegorien etc. wiederum hängen offenbar wesentlich vom richtigen Verhältnis bzw. der Ähnlichkeit zwischen Bild und Bezeichnetem ab, welche der Leser vermittelt der „eigene[n] Scharfsinnigkeit“ „ohne Mühe zu entdecken“ vermag (GD, 262). So kommentiert Gottsched etwa in GD, 263 eine Reihe gelungener Metaphern mit den Worten: „Wer hier nicht den Reichthum eines poetischen Witzes wahrnimmt, der muß gewiß keinen Geschmack an schönen Dingen finden können.“ – An anderer Stelle erklärt er, „der gute Geschmack eines Poeten“ zeige sich „hauptsächlich“ darin, „daß er eine geschickte Wahl unter den poetischen Ausdrückungen zu treffen weis“ (GD, 278).

¹⁶¹ Vgl. SW I.1, 108/110: „IN Poetry, and study'd Prose, the *astonishing* Part, or what commonly passes for *Sublime*, is form'd by the variety of Figures, the multiplicity of Metaphors, and by quitting as much as possible the natural and easy way of Expression, for that which is most unlike to Humanity, or ordinary Use. This the Prince of Criticks [(i.e. Aristoteles)] assures us to have been the Manner of the earliest Poets, before the Age of HOMER; or till such time as this Father-Poet came into Repute, who depos'd that spurious Race and gave rise to a legitimate and genuine Kind. He retained only what was decent of the *figurative* or *metaphorick* Stile, introduc'd the *natural* and *simple*, and turn'd his thoughts towards the real Beauty of Composition, the Unity of Design, the Truth of Characters, and the just Imitation of Nature in each particular.“ – Ebenfalls im *Soliloquy* erklärt er, nur derjenige verdiene wahrhaft und im eigentlichen Sinne den Namen eines Dichters, der, „as a real Master, or Architect in the kind, can describe both *Men* and *Manners*, and give to an *Action* its just Body and Proportions [and] will be found, if I mistake not, a very different Creature“ (SW I.1, 108/110) „than those whom

genüber weniger Gewicht zumessen will.¹⁶² So spricht Gottsched von der „Schönheit“, welche „die alten Deutschen“ im Reim gesucht hätten¹⁶³ (GD, 75), vom „häßlichen Uebelklang“ einer mangelhaften und der „Schönheit[...]“ einer gelungenen metrischen Gestaltung (GD, 381, 397). An anderer Stelle erklärt er, selbst die „schönsten Hexameter *Virgils*“ könnten, nicht „recht nach der Scansion“ gelesen, ihre Wirkung nicht entfalten, während die „deutschen Hexametern [...] kurze Sylben oft lang, und lange kurz gebraucht; dadurch aber, alle die Schönheiten verlohren“ hätten, „deren sonst ihre Gedichte im äußerlichen fähig gewesen wären.“ (GD, 399.)

Diese unterschiedlichen Merkmale alle unter dem Begriff der Schönheit zu subsumieren, ist nur deshalb möglich, weil Gottsched¹⁶⁴ Schönheit als formales Prinzip begreift,¹⁶⁵ dessen Strukturmerkmale – „Harmonie, Ordnung, Abmessung und Verhältniß“ (GD, 133) – in unterschiedlichen Bereichen ganz unterschiedlich realisiert bzw. inhaltlich gefüllt werden können.¹⁶⁶ So erklärt sich auch die für Gottsched charakteristische Pluralform (Schönheiten), deren Gebrauch daher nicht etwa auf einen uneinheitlichen Schönheitsbegriff zurückzuführen ist. Eine bedingte Tendenz zur ‚Vereinzelung‘ von Schönheit(en) lässt sich allerdings insofern konstatieren, als ihre unterschiedlichen Formen, wie bereits angedeutet, durchaus untereinander in einem gewissen Spannungsverhältnis stehen können, das dann wiederum durch eine Art Schönheit zweiter Stufe (das harmonische Verhältnis der unterschiedlichen Schönheiten) reguliert werden muss. Schön ist auch die Natur, die Gottsched als

we Moderns are contented to call *Poets*, for having attain'd the chiming Faculty of a Language, with an injudicious random use of Wit and Fancy.“ (SW I.1, 108.)

¹⁶² Wie andere konkurrierende Formen der Vollkommenheit, so müssen offenbar auch die „poetischen Schönheiten“ gewichtet und gegeneinander abgewogen werden. „Wenn nun eine einzige allgemeine Hauptregel beobachtet worden; so ist die Vollkommenheit nur *einfach*: wenn aber mehrere beobachtet werden: so ist sie *zusammengesetzt*. Z. E. Wer einen Garten nur zur Lust anleget, der hat nur eine Hauptregel: wer ihn aber zur Lust, zur Pracht, und zum Nutzen zugleich anlegen will, der hat drey Hauptregeln in Acht zu nehmen. Eben dieses hat auch von der Schönheit statt. Aber weil die Regeln der Vollkommenheit dabey nicht deutlich, sondern nur klar erkannt werden: so kann man auch die größere und geringere Schönheit der Dinge nur empfinden.“ (GW I, 220 (§257).)

¹⁶³ Gottsched denkt hier wohl auch an den Stabreim der mittelalterlichen Dichtung, welche die Aufklärung neu für sich entdeckt (wobei – allerdings wenig wirkungsmächtige – Ansätze bereits im 17. und sogar im 16. Jahrhundert nachweisbar sind (vgl. dazu z. B. Janota 1983, Bumke 1986)). Auf dem Gebiet der Mittelalterforschung leisten sowohl Gottsched als auch Breitinger, insbesondere aber Bodmer Pionierarbeit (vgl. dazu etwa Geiger 1911, 14-20, Schmid 1979, Kapitel 1 (Die literarhistorische Mittelalterrezeption um die Mitte des 18. Jahrhunderts. Die Mediävistik der Schweizer (Bodmers)) (25-135), Leibrock 1988).

¹⁶⁴ Zumindest in der *Dichtkunst*; über mögliche Modifikationen im Batteux-Auszug (vgl. dazu auch Bruck 1972, 118f.) soll hier nicht abschließend geurteilt werden.

¹⁶⁵ Und eben nicht, zumindest in der *Dichtkunst*, primär als Aufforderung, schöne Dinge zu ‚schildern‘, eine Aufgabe, bei der die Dichtung der Malerei gegenüber ohnehin im Nachteil sein dürfte. Vgl. dazu auch Jacob 2007, 5: „In diesem Sinn einer ursprünglichen und vielleicht bis heute vom Augensinn dominierten Schönheitsvorstellung ist das Problem der Schönheit der Literatur eng mit dem Problem verknüpft, welche *Anschaulichkeit* man den Repräsentationsleistungen des sprachlichen Zeichens zutraut.“ Eine Relativierung der „Dominanz des sichtbaren Schönen als Leitmodell der Schönheit“, die Jacob im Zuge der „Abschwächung d[es] okulare[n] Paradigma[s] als allgemeine Norm der Kunst um 1800“ (ebd.) nicht zuletzt in der Folge von Lessings *Laokoon* diagnostiziert (s. ebd. und 185ff.), lässt sich also bereits bei Gottsched feststellen.

¹⁶⁶ Wenn Rieck von der von Gottsched propagierten „sekundären Rolle der Form im Kunstwerk“ (Rieck 1972, 164) spricht, hat er dabei wohl eher die geringere Gewichtung der Qualitäten des Ausdrucks im Auge. Trifft sein Urteil hier auch zu, so muss angesichts der Gottsched'schen Bestimmung der Schönheit jedoch auch auf seine – klar dem klassizistischen Begriff von Schönheit verbundene, gleichzeitig jedoch auch erstaunlich moderne – formal-strukturelle Sichtweise des Kunstwerks hingewiesen werden.

Inbegriff und Muster von Schönheit darstellt, aufgrund ihrer besonderen Struktur, der Einheit in der Mannigfaltigkeit, als Gesamtheit einer Vielzahl unterschiedlicher Phänomene, die doch alle einer begrenzten Anzahl von Gesetzen folgen; Gesetzen, welche „das genaue Verhältniß, die Ordnung und das richtige Ebenmaaß aller Theile“ (GD, 132) garantieren. Mit dem Prinzip der Nachahmung der schönen Natur¹⁶⁷ verpflichtet Gottsched die Künste allgemein daher allein auf eine bestimmte „formale Struktur“¹⁶⁸. Nur in diesem Sinne lässt sich zunächst von einer „philosophische[n] Rechtfertigung der Nachahmungstheorie“¹⁶⁹ sprechen.¹⁷⁰ Wie genau die Künste dieses Prinzip realisieren, hängt von den jeder Disziplin eigentümlichen Bedingungen ab. So wird etwa die Poesie zum Teil ganz andere Formen von Schönheit hervorbringen als etwa die Musik, die jedoch ebenfalls als Naturnachahmung definiert ist: „Ich sage also erstlich: ein Poet sey ein geschickter Nachahmer aller natürlichen Dinge: und dieses hat er mit den Malern, Bildhauern, Musikverständigen u. a. m. gemein.“ (GD, 98.)

Nur ein derart weit gefasster Schönheitsbegriff lässt sich offenbar überhaupt sinnvoll auf die Dichtung anwenden. Wenn Gottsched der Wahrnehmung des Schönen weiterhin eine zumindest partielle Deutlichkeit zuschreibt, so scheint es sich dabei zunächst ebenfalls einfach um eine notwendige Bedingung dafür zu handeln, dass etwa das Verhältnis von Wunderbarem und Wahrscheinlichem oder die Einheit des *plots* als Schönheiten der Dichtung gefasst werden können – lässt sich doch, schon der sukzessiven ‚Entfaltung‘ dieser Schönheiten wegen, kaum vorstellen, dass die Empfindung derselben ganz ohne Deutlichkeit möglich sein sollte. In diesem Sinne ist die Forderung nach Deutlichkeit also nicht zu verstehen als Zeichen einer fehlenden Brechung nichtliterarischer Wertmaßstäbe an den Grenzen des literarischen Feldes (soweit von diesem hier bereits die Rede sein kann). Von einer Beschränkung bzw. Negation des „Eigenrecht[s]“ der Poesie¹⁷¹ ließe sich erst sprechen, wenn man diese besonderen Erscheinungsformen der Schönheit selbst als Ergebnis außerliterarischer Einflüsse wertet.

¹⁶⁷ „Die Schönheit eines künstlichen Werkes, beruht nicht auf einem leeren Dünkel; sondern sie hat ihren festen und nothwendigen Grund in der Natur der Dinge. Gott hat alles nach Zahl, Maaß und Gewicht geschaffen. Die natürlichen Dinge sind an sich selber schön: und wenn also die Kunst auch was schönes hervorbringen will, so muß sie dem Muster der Natur nachahmen. Das genaue Verhältniß, die Ordnung und das richtige Ebenmaaß aller Theile, daraus ein Ding besteht, ist die Quelle aller Schönheit. Die Nachahmung der vollkommenen Natur, kann also einem künstlichen Werke die Vollkommenheit geben, dadurch es dem Verstande gefällig und angenehm wird: und die Abweichung von ihrem Muster, wird allemal etwas ungestaltetes und abgeschmacktes zuwege bringen.“ (GD, 132.)

¹⁶⁸ Wetterer 1981, 141.

¹⁶⁹ Baeumler 1981 = 1967, 74.

¹⁷⁰ Gottsched selbst erklärt in seinen *Beobachtungen über den Gebrauch und Misbrauch vieler deutscher Wörter und Redensarten* unter dem Stichwort „Nachahmen, nachthun, gleichthun, zuvorthun“: „*Nachahmen* geht mehr auf die Art und Weise, die man bey einer Handlung beobachtet; *nachthun* auf die Handlung selbst [...].“ Obgleich also auch Letzteres das Verfahren und nicht den Inhalt betrifft, ist die Nachahmung damit noch einmal abstrakter. Sie wird auch hier explizit in Verbindung zur Tätigkeit des Dichters gebracht, wenn Gottsched erläutert: „Ein Dichter soll die Natur *nachahmen*; das heißt, er soll in dem, was er schreibt, ihre Art auf das genaueste beobachten, und nie von derselben abgehen.“ (Gottsched 1758, 198.) Allerdings folgen aus diesem Prinzip, der spezifischen Form der Dichtung entsprechend, durchaus auch gewisse inhaltliche Konsequenzen.

¹⁷¹ In diesem Zusammenhang sieht Jacobs die entsprechende Forderung bei J. E. Schlegel, da der Begriff „nach der Terminologie der zeitgenössischen Erkenntnistheorie eine ‚distinkte‘, dem oberen Erkenntnisvermögen angemessene Qualität meint.“ (Jacobs 2001, 100f.)

Deutlichkeit erscheint hier vielmehr als Garant einer Schönheitsauffassung, welche den Bedürfnissen der Dichtung im Unterschied zu denen anderer schöner Künste gerecht wird, als Garant eines literaturspezifischen Wertmaßstabs der Schönheit also.

Dass der Begriff in dieser Form gleichzeitig an Aussagekraft und Spezifik verliert (insbesondere was den Anspruch betrifft, „in die Sinne“ zu fallen (GW I, 220 (§256)), mag als Grund dafür anzusehen sein, dass „schön“ – den allgemein akzeptierten Begriffen der schönen Literatur bzw. der Belletristik zum Trotz – sich als Wertausdruck in der Literatur, anders als in den bildenden Künsten, nie wirklich durchgesetzt hat. Paradigmatische Beispiele schöner Kunst bleiben die Malerei und andere bildende Künste, nicht die Dichtung mit ihrem allenfalls prekären Anspruch auf Sinnlichkeit.

An dieser grundsätzlich formalen Bestimmung der Schönheit ändert auch der Umstand nichts, dass die besondere Form, in welcher die Naturnachahmung im Falle der Dichtung erfolgt (als „Geschichte aus einer andern Welt“), die Poesie auch inhaltlich an bestimmte konkrete Gesetzmäßigkeiten der Natur bindet (wenn auch, wie bereits die Ausführungen zur Geschlossenheit der Fabel deutlich gemacht haben sollten, stets in einer gebrochenen, an den besonderen Zielen der Dichtung orientierten Art und Weise). Dennoch wird es Gottsched offenbar gerade aufgrund dieses inhaltlichen Bezugs, der die Poesie etwa von der Musik unterscheidet, möglich, ihre moralische Wirkung als integrativen Bestandteil der ästhetischen Funktion der Dichtung zu begreifen: Ist doch weder in der Theorie Leibniz' und Wolffs noch im Weltbild Shaftesburys Platz für ein eigentliches Auseinandertreten von Wahrem, Gutem und Schöнем.

„So sind Schönheit und Wahrheit offenkundig mit dem Begriff der Nützlichkeit und Zuträglichkeit verbunden, selbst in der Vorstellung eines jeden sinnreichen Künstlers, des Architekten, des Bildhauers oder des Malers. Dasselbe gilt für den Arzt. Natürliche Gesundheit ist die richtige Proportion, die Wahrheit und der regelmäßige Lauf der Dinge in einer Konstitution. Sie ist die innere Schönheit des Körpers. [...] Sollte dies nicht [...] auch der nämliche Fall sein und gleichermaßen gelten in Bezug auf den Geist? [...] Gibt es keine natürliche Grundhaltung, Spannung oder Ordnung der Leidenschaften oder Neigungen? [...] Wird man nicht vor allem in dieser Hinsicht finden, daß was schön ist, harmonisch und ausgewogen ist, was harmonisch und ausgewogen ist, wahr ist, und was zugleich schön und wahr ist, folgerichtig angenehm und gut ist?“ (SW I.2, 223.)¹⁷²

Insbesondere der Autor, dessen Thema vor allem der Mensch ist, darf den Zusammenhang von Schönheit und Moral nicht vernachlässigen, liegt beiden doch dieselbe Struktur zugrunde. So verdiene nur derjenige „den Namen des Dichters wahrhaftig und im eigentlichen Sinne“,

„der als ein wirklicher Baumeister in seiner Art sowohl Menschen als auch Sitten schildern und in einer Handlung ihren wahren Körper, ihre richtigen Proportionen geben kann [...]. Ein solcher Dichter ist in der Tat ein zweiter *Schöpfer*; ein wahrer Prometheus unter Jupiter. Wie jener allerhöchste Werkmeister oder jene allgemein bildende Natur schafft er ein Ganzes, stimmig und wohlausgewogen in sich selbst, in allen

¹⁷² „THUS *Beauty* and *Truth* are plainly join'd with the Notion of *Utility* and *Convenience*, even in the Apprehension of every ingenious Artist, the *Architect*, the *Statuary*, or the *Painter*. 'Tis the same in the *Physicians*'s way. Natural *Health* is the just Proportion, *Truth*, and regular Course of things, in a Constitution. SHOU'D not this [...] be still the same Case, and hold equally, as to the MIND? [...] Is there no natural Tenour, Tone or Order of the Passions or Affections? No *Beauty*, or *Deformity* in this moral kind? [...] Will it not be found in this respect, above all, That what is BEAUTIFUL is *Harmonious* and *Proportionable*: What is Harmonious and Proportionable, is TRUE; and what is at once both *Beautiful* and *True*, is, of consequence, *Agreeable* and GOOD?“ (SW I.2, 222/224.)

Bestandteilen gehörig an- und zugeordnet. Er bezeichnet die Grenzen der Leidenschaften und kennt ihre genauen Tönungen und Maße; weshalb er sie richtig darstellt, das Erhabene der Gesinnungen und Handlungen herausstellt, das Schöne vom Häßlichen, das Liebenswürdige vom Hassenswerten unterscheidet. Der sittliche Künstler, der so den Schöpfer nachahmen kann und so mit der inneren Gestalt und dem inneren Gefüge seiner Mitgeschöpfe vertraut ist, wird schwerlich, wie ich vermute, ohne Selbstkenntnis und unbekannt mit jenen Wohlklängen sein, welche die Harmonie der Seele ausmachen. Denn Schurkerei ist lauter Mißklang und Mißverhältnis.“ (SW I.1, 109/111.)¹⁷³

Ist die Natur einerseits Muster alles Schönen, so ist sie andererseits (nicht nur) nach Auffassung der rationalistischen Philosophie gleichzeitig und im Zusammenhang damit insgesamt als ‚Lehrbuch‘ Gottes geschaffen, um Gott dem Menschen zu offenbaren, Letzteren zum Guten anzuleiten und seine Vollkommenheit und Glückseligkeit insgesamt zu befördern.¹⁷⁴ Diese „Parallelisierung“ bzw. „Identität“ „formaler“ (Harmonie, Proportion etc.) „und inhaltlicher“ (Moralität) „Kategorien“¹⁷⁵ wird begründet durch die propagierte teleologische Ausrichtung der Natur¹⁷⁶ in Kombination mit der Annahme eines allgütigen wie allweisen Schöpfers. Von der Regularität und Harmonie der Planetenbewegungen, deren Regelmäßigkeit Newton mathematisch erfasst und dem Intellekt einsichtig gemacht hat, bis hin zur Insektotheologie, von der symmetrischen Anordnung der Gliedmaßen bei allen bekannten Lebewesen bis zum regelmäßigen Wechsel von Sonne und Mond und der gleichmäßigen Abfolge der Jahreszeiten bestätigt sich den Zeitgenossen die Hypothese einer Welt, in welcher es undenkbar erscheint, dass Symmetrie, Zweckmäßigkeit und Schönheit nicht miteinander einhergehen sollten. Dies demonstriert Gottsched in seinem Gedicht *Daß die Poesie am geschicktesten sey, die Weisheit unter den rohen Menschen fortzupflanzen* (Womit in der Deutschen Gesellschaft zu Leipzig der Preis der Dichtkunst erhalten worden. Den 7 Oct. des 1733 Jahres) u. a. am Beispiel des Menschen selbst als Krone der Schöpfung:

¹⁷³ „[The] Man, who truly and in a just sense deserves the Name of *Poet*, and as a real Master, or Architect in the kind, can describe both *Men* and *Manners*, and give to an *Action* its just Body and Proportions [...]. Such a *Poet* is indeed a second *Maker*: a just PROMETHEUS, under JOVE. Like that Sovereign Artist or universal Plastic Nature, he forms a *Whole*, coherent and proportion'd in it-self, with due Subjection and Subordinacy of constituent Parts. He notes the Boundaries of the Passions, and knows their exact *Tones* and *Measures*; by which he justly represents them, marks the *Sublime* of Sentiments and Action, and distinguishes the *Beautiful* from the *Deform'd*, the *Amiable* from the *Odious*. The Moral Artist, who can thus imitate the Creator, and is thus knowing in the inward Form and Structure of his Fellow-Creature, will hardly, I presume, be found unknowing in *Himself*, or at a loss in those Numbers which make the Harmony of a Mind. For *Knavery* is mere *Dissonance* and *Disproportion*.“ (SW I.1, 108/110.) Vgl. auch SW I.3, 112f., SW I.1, 266/268: „[T]here can be no kind of Writing which relates to Men and Manners, where it is not necessary for the Author to understand *Poetical* and *Moral TRUTH*, the *Beauty* of Sentiments, the *Sublime* of Characters; and carry in his Eye the Model or Exemplar of that *natural Grace*, which gives to every Action its attractive Charm. If he has naturally no Eye, or Ear, for these *interiour Numbers*; 'tis not likely he shou'd be able to judge better of that *exteriour Proportion* and *Symmetry* of Composition, which constitutes a *legitimate Piece*.“ „And thus the Sense of inward Numbers, the Knowledge and Practice of the social *Virtues*, and the Familiarity and Favour of the *moral GRACES* are essential to the Character of a deserving Artist, and just Favourite of the MUSES. Thus are the *Arts* and *Virtues* mutually Friends: and thus the Science of *Virtuoso's*, and that of *Virtue* it-self, become, in a manner, one and the same.“ (Ebd., 170.) – In diesem Zusammenhang bemerkt Schrader 1991, 43 (hier mit Bezug auf Gottsched): „Als Instanz für die Einsicht in die ‚unveränderlichen Gesetze der Natur und Vernunft‘ ist der Geschmack Grundlage moralischer Urteilsfähigkeit, da sich im ästhetischen Geschmack auch das moralische Gefühl für das Richtige und Falsche bildet.“

¹⁷⁴ Vgl. dazu z. B. Perkins 2001, besonders 992-994.

¹⁷⁵ Grimm 1983, 638f., der hier allerdings mit den inhaltlichen Kategorien nicht die Moralität meint.

¹⁷⁶ Vgl. auch ebd., 639.

„Blicke dich doch selber an,
 Prinz und Haupt belebter Dinge!
 Alles, was man schätzen kann,
 Ist bey deinem Werth geringe.
 Sind nicht deines Körpers Glieder
 Stark, geschickt und dauerhaft?
 Schlägst du nicht, durch Muth und Kraft,
 Auch des Löwen Stärke nieder?
 Weichet wohl das schönsteThier
 An Gestalt und Ansehn Dir?“ (GAW 1, 107.)

Körper und Geist des Menschen (interessant auch hier wieder die betonte Harmonie des Zusammenspiels von Sinnen und Intellekt) bestätigen den Eindruck höchster Effizienz und Zweckmäßigkeit.¹⁷⁷

Hebet Haupt und Augen auf,
 Seht und meßt des Himmels Ferne;
 Rechnet den gekrümmten Lauf
 Halbbestralter Wandelsterne;
 Meßt des Sonnenwirbels Gränzen,
 Dessen Mittel Flammen hegt,
 Dessen Glut den Luftraum regt,
 Dessen Stralen ewig glänzen;
 Dessen Lichtquell weit und breit
 Millionen Blitze streut.“ (GAW 1, 110.)¹⁷⁸

Naturwissenschaften, Philosophie, (natürliche) Theologie und Ethik entwerfen das Bild einer Welt, in deren Zusammenhang es nichts gibt, das prinzipiell unverstehbar bzw. unerklärlich wäre,¹⁷⁹ in der die Einsicht in den Zusammenhang der Dinge einhergeht mit einer Erkenntnis von gut und böse, schön und hässlich, und in der diese Erkenntnis das erkennende Subjekt wiederum notwendig dazu bestimmt, dasjenige zu wollen, was es als das moralisch Richtige, und dasjenige zu lieben, was es als das Schöne erkannt hat.¹⁸⁰ Selbst wenn Schönheit und Zweckmäßigkeit nicht notwendig identisch sein sollten (und das 18. Jahrhundert ist sich dessen noch keineswegs sicher), so garantiert der allmächtige

¹⁷⁷ Vgl. GAW 1, 107-109.

¹⁷⁸ Vgl. auch folgende Passage aus dem XXXV. Stück der *Vernünfftigen Tadlerinnen* (ursprünglich vom 30.8.1726): „Was stecken nicht für Schönheiten in Blumen und Früchten, in Kräutern und Gewächsen, in Menschen und Thieren? Selbst diejenigen Dinge, die dem gemeinen Manne am wenigsten schön zu seyn dünken, zeigen einem fleißigen Naturforscher und Weltweisen eine ganz unaussprechliche Schönheit.“ (*Die Vernünfftigen Tadlerinnen* 1748 II, 319; s. auch *Der Biedermann* I. Teil (9. Blatt) (30.6.1727), 35f.; vgl. dazu auch Borjans-Heuser 1981, 157f.)

¹⁷⁹ Vgl. dazu auch Gaede 1978, 104, H.-M. Schmidt 1982, 21.

¹⁸⁰ Vgl. auch SW I.3, 116: „Every one is a *Virtuoso*, of a higher or lower degree: Everyone pursues a GRACE, and courts a VENUS of one kind or another. The *Venustum*, the *Honestum*, the *Decorum* of Things, will force its way. They who refuse to give it Scope in the nobler subjects of a rational and moral kind, will find its Prevalency elsewhere, in an inferiour Order of Things. They who overlook the *main* Springs of Action, and despise the Thought of Numbers and Proportion in a *Life at large*, will in the mean *Particulars* of it, be no less taken up, and engag'd; as either in the Study of common Arts, or in the Care and Culture of mere mechanick Beautys. The Models of Houses, Buildings, and their accompanying Ornaments; the Plans of Gardens and their Compartments; the ordering of Walks, Plantations, Avenues; and a thousand other Symmetrys, will succeed in the room of that happier and higher Symmetry and Order of a Mind. The *Species* of *Fair*, *Noble*, *Handsom*, will discover it-self on a thousand Occasions, and in a thousand Subjects.“ – Zu behaupten, Gottscheds Überlegungen fußten „auf einem Menschenbild, das die Erkenntnisse der zeitgenössischen Moralistik und Psychologie negiert, um die dichtungstheoretische Grundposition des Autors nicht zu gefährden“ (Gabler 1982, 245), ist daher extrem kurzichtig.

und gütige Schöpfer doch, zumindest was die natürlichen Phänomene betrifft, die „Harmonisierung ethischer und ästhetischer Erfahrung“¹⁸¹.

Für die Erkenntnistheorie, Psychologie und Ethik der rationalistischen Philosophie sind Sinnlichkeit und Verstand, Gefühl und Intellekt letztlich nur verschiedene Zugangsweisen zu bzw. Verhaltensweisen gegenüber (unterschiedlichen Aspekten) ein und derselben zugrunde liegenden Struktur. In diesem Sinne steht auch die bei Gottsched beobachtbare Tendenz zur ‚Ontologisierung‘ des Schönheitsbegriffs nicht wirklich im Gegensatz zu einer psychologischen Fassung desselben. Erscheint die Ästhetik bei Wolff wie Gottsched als Teilbereich der Ethik – gut ist das, was „uns und unseren Zustand vollkommener“ macht (WM, §422 (260)), und Schönheit ist nichts anderes als diejenige Vollkommenheit, welche „in die Sinne fällt, und, ohne deutlich eingesehen zu werden, nur klar empfunden wird“ (GW I, 220 (§256)) –, so wird die Ethik bei Shaftesbury zum Bestandteil der Ästhetik.¹⁸²

In der Natur, oder besser gesagt: dem Bild der Natur, das der Rationalismus Leibniz-Wolff’scher Prägung, aber auch die Philosophie Shaftesburys,¹⁸³ die Naturwissenschaften (etwa Newton) und zum Teil selbst die Theologie (man denke an die Physikotheologie) entwerfen, präsentiert sich Gottsched das Muster einer durch Strukturgleichheit fundierten idealen Vereinigung ethischer und ästhetischer Ansprüche. Es handelt sich um ein Modell, innerhalb dessen die Forderung nach Schönheit der didaktischen Funktion der Dichtung keine Grenzen setzt, sondern durch diese allererst realisiert wird. Tatsächlich bietet sich hier die Möglichkeit, eine Unterscheidung zu treffen zwischen den im eigentlichen Sinne schönen Künsten und Gebieten, auf denen Schönheit nur ein ‚Luxus‘ ist: Mögen der Schneider oder der Baumeister die Schönheit gelegentlich auch dem Nutzen ihres Werkes aufopfern müssen – vom Poeten als Erfinder anderer Welten (und damit in Konsequenz einer Art zweitem Schöpfer im Sinne Shaftesburys) erwartet Gottsched, dass er wie die Natur selbst das von dieser vorgegebene höchste Ideal verwirklicht und beiden Forderungen gerecht wird. Schönheit wird so zu einer Art Meta-Maßstab, der als regulatives Prinzip der Wertordnung insgesamt fungiert.¹⁸⁴

Indem Gottsched die Dichtung auf den Wertmaßstab der Schönheit verpflichtet, definiert er die Bedingungen, unter denen alle anderen für die Poesie relevanten Wertmaßstäbe realisiert werden müs-

¹⁸¹ Die „harmonization of ethical and aesthetic experience“ (Klein 1999, vii; hier speziell bezogen auf Shaftesbury).

¹⁸² Vgl. dazu etwa ebd., xi; Townsend spricht von einer „aesthetic extension“: „Both Shaftesbury and Kant move from the aesthetic to the moral [...]“ (Townsend 1987, 300.)

¹⁸³ Angesichts der Tatsache, dass, wie deutlich geworden sein sollte, Gottscheds Überlegungen deutliche Parallelen aufweisen zu Shaftesburys im *Soliloquy* skizzierter Auffassung, sollte Freiers Einschätzung revidiert werden, „in der Poetik Gottscheds“ gebe es „hinsichtlich einer Theorie ästhetischer Rezeption und poetischer Produktion zu[r englischen Ästhetik] keine strukturellen Parallelen“, „Gottscheds Aneignung englischer Ideen“ sei vielmehr „unsystematisch in der Weise, daß er sie aus ihrem systematischen Begründungskontext herauslös[e] und für sein eigenes System vereinnahm[e]“ (Freier 1973, 10).

¹⁸⁴ Jacobs Meinung, aus der Gottsched’schen Auffassung der Schönheit ergäben „sich keine besonderen Konsequenzen für die literarische Darstellung“ (s. Jacob 2007, 238), kann im Lichte einer detaillierten Analyse (die Jacob Gottsched – innerhalb seines breit angelegten Überblicks allerdings mit gutem Grunde – nicht angedeihen lässt) also nicht zugestimmt werden.

sen; Bedingungen, die garantieren, dass jeder möglicherweise ursprünglich auf dem Gebiet der Moral, der Theologie etc. ‚heimische‘ Wertmaßstab nur in bestimmter, den Regeln der schönen Künste gemäßer Form verwirklicht werden kann, und die damit gegebenenfalls für eine Brechung dieser Maßstäbe sorgen.¹⁸⁵

1.4 Das Prinzip der Naturnachahmung – Wesensbestimmung als Wertsetzung und -gewichtung

Das Konzept der Dichtung als Naturnachahmung, das Gottsched als das zentrale Prinzip seiner Dichtungstheorie begreift, wird durch den Wertmaßstab der Schönheit bestätigt und konkretisiert. Das rationalistische Weltverständnis erlaubt es Gottsched, im Naturbegriff inhaltliche und formale Bestimmungen, Aspekte der *natura naturata* und der *natura naturans*, moralische und naturgesetzliche Punkte zu verbinden.¹⁸⁶ Wie genau diese Aspekte bei der Spezifizierung der einzelnen Wertmaßstäbe in Anschlag gebracht werden, wird jeweils im Einzelnen zu untersuchen sein. Zunächst soll es jedoch darum gehen, welcher systematische Stellenwert der entsprechenden Bestimmung bei der Entwicklung der Wertordnung zukommt.

Wesen der Dichtung und (Vor-)Geschichte des Feldes

Wenn Gottsched bereits im Titel der ersten Auflage seiner Poetik – *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen; Darinnen [...] Uberall [...] gezeigt wird Daß das innere Wesen der Poesie in einer Nachahmung der Natur bestehe* – die Nachahmung der Natur als „Wesen“ der Dichtung identifiziert, so geht sein Anspruch dabei weit über den einer bloßen Nominaldefinition im Sinne der rationalistischen Philosophie, einer Worterklärung also, hinaus. Wer das Wesen eines Dinges erfasst hat, verfügt über die grundsätzlichen Prinzipien seiner Konstituierung, aus denen heraus er all diejenigen Eigenschaften zu erklären vermag, welche ein Ding in seiner Art zu dem machen, was es ist. In diesem Sinne ist auch Gottscheds Beschreibung seiner Definition des Dichters als Nachahmer der natürlichen Dinge („durch eine tactmäßig abgemessene, oder sonst wohl eingerichtete Rede“) als „vollständig und fruchtbar“ (GD, 98) zu verstehen: „Wer [...] das Wesen eines Dinges [...] innen hat, der kann sehr leicht von allen übrigen Eigenschaften desselben den Grund anzeigen.“ (GW I, 122 (§46).)¹⁸⁷ Vor dem Hintergrund eines konsequent teleologischen Weltbildes, wie es Gottsched,

¹⁸⁵ Die autonomisierende Funktion der Forderung nach Schönheit anerkennt auch Wetterer, die allerdings die Trennung von moralischem Nutzen und dem durch Schönheit verursachten Vergnügen als Bedingung dieser Funktion sieht (vgl. Wetterer 1981, 152f.).

¹⁸⁶ Der Begriff der Natur, wie ihn Gottsched in seiner *Weltweisheit* definiert (die „wirkende[...] Kraft“ der Körper in der Welt als „ganze [...] zusammen genommen“ (GW I, 259 (§§375f.)), bezieht sich allein auf die Physik, ist also offensichtlich zu eng für das in der Poetik zugrunde gelegte Konzept, dem der Begriff der Schöpfung bzw. dasjenige umfassende Verständnis von ‚Welt‘, welches im Begriff des ‚Weltweisen‘ impliziert ist, näher kommt.

¹⁸⁷ „Das Erste, was man von einer Sache gedencken kan, und darinnen der Grund des übrigen, so ihr zukommet, zu finden ist, wird das Wesen genennet. Nemlich in einem jeden Dinge treffen wir zweierley an, das Beständige und das Veränderliche. Mit dem Veränderlichen haben wir bey den Erklärungen nichts zu thun, sondern es kommet hier bloß auf das Beständige an [...]. Das Beständige ist von zweyerley Art. Entweder ist es so beschaffen, daß eines bloß neben dem andern zugleich seyn kan, oder aber, daß es da zugleich seyn muß, wo das andere ist, und also durch das Erste determiniret wird. Da nun das Letztere den Grund, warum es einer Sache zukomme, in

Leibniz und Wolff, aber etwa auch Shaftesbury vertreten, offenbart sich das Wesen der Dinge selbst wiederum als Mittel zum Zweck, als notwendige Konsequenz göttlicher Absichten.

„Da er [(Gott)] nun die Vollkommenheit der Welt sich dazu bewegen lassen (§. 981.): diese aber aus der Zusammenstimmung der Dinge und ihrer Begebenheiten herauskommet (§. 152.); so hat er also diese Begebenheiten durch die Welt zu erhalten gesucht, und demnach sind sie alle insgesamt als seine Absichten anzusehen (§. 910.).“ (WM, §1026 (632)).¹⁸⁸ – „Die Welt und alles, was darinnen ist, sind um ihres Wesens Willen Gottes Mittel, dadurch er seine Absichten ausführet (§. 1032.).“ (WM, §1037 (637)).

Generell sind „die Absichten dergestalt einzurichten [...], daß immer eine ein Mittel der andern wird, [...] und hinwiederum dergleichen Mittel zu erwählen“ (WM, §914 (565)), die schließlich dem Endzweck des Ganzen dienen. Seine Allwissenheit und Allmacht erlauben es dem Schöpfer, seine Ziele durch das gesamte unendlich verzweigte Gefüge, die gottgewollte Ordnung der Welt hindurch zu verwirklichen, so dass eine Verknüpfung entsteht, in welcher „endlich alle besondere Absichten ein Mittel werden, seine Haupt-Absicht zu erhalten“, eine Absicht, die nur in Gott als „ausser der Welt und von ihr unterschieden“ (WM §§1044f. (642)) gefunden werden kann. Explizit weist Wolff darauf hin, dass sich nicht, wie man zunächst anzunehmen versucht sein könnte, allein das Wesen der natürlichen Dinge den Absichten Gottes verdankt: „[S]elbst der Nutzen von den Wercken der Kunst“, so betont er, sei

„in Ansehung Gottes Absichten [...]. Denn ob wir denselben gleich nicht vorher gesehen; so hat ihn doch Gott eingesehen (§. 968.), und in seinem Rath-Schlusse mit fest gestellet, daß er kommen soll (§. 999.). Und solchergestalt siehet Gott bey unseren Wercken weiter als wir, und hat damit etwas vor, was wir nicht verstehen. Wir müssen ihm unwissende zu Ausführung seines Rathes dienen.“ (WM, §1031 (635f.)).¹⁸⁹

So darf Gottsched davon ausgehen, dass es eine gottgewollte, ‚optimale‘ Form der Dichtung gibt, die zu erkennen und theoretisch zu erfassen Aufgabe des Dichtungstheoretikers ist.

Damit sind mit der Bestimmung des Wesens der Dichtkunst bereits die für diese grundlegenden Maßstäbe der Bewertung gegeben. So kann Gottsched in der „Vorerinnerung“ zu seiner (unter dem aussagekräftigen Titel *Auszug aus des Herrn Batteux schönen Künsten aus dem einzigen Grundsatz der Nachahmung hergeleitet* herausgegebenen) kommentierten Übersetzung des Batteux’schen Werkes *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* erklären:

„[I]ch habe den Grundsatz der Nachahmung in den schönen Künsten einsehen müssen, seit dem ich *Aristoteles Poetik* gelesen [...]. Meine kritische Dichtkunst [...] war schon auf diesen Grund gebauet; und die besondern Regeln aller Arten der Gedichte, sonderlich der größern, sind aus dieser Quelle hergeleitet.“ (GB, Bl. *2^r).¹⁹⁰

dem Ersten hat; so ist das Erstere das Wesentliche, das Andere aber machet die Eigenschaften aus. Nun kan nichts eher von einer Sache gedacht werden, als wie sie entstanden, oder dasjenige worden ist, was sie ist. Derwegen verstehet man das Wesen einer Sache, wenn man deutlich begreift, wie sie dasjenige worden ist, was sie ist, oder auf was für Art und Weise sie möglich ist. Woraus ferner folget, daß die Erklärungen der Sachen ihr Wesen vor Augen legen [...].“ (WL, 146f.; vgl. auch GW I, 212 (§230f.), WW II, Bl. [b6^v].)

¹⁸⁸ Vgl. auch WM, §1028 (633): „Weil GOtt alles gewust, was aus dem Wesen der Dinge erfolgen kan (§. 964.); und um deswegen sie hervorgebracht (§. 981.); so sind die nothwendigen Folgerungen aus dem Wesen der Dinge GOttes Absichten.“

¹⁸⁹ Vgl. auch WM §1028 (633), §1032 (636).

¹⁹⁰ Dabei spricht Aristoteles selbst nicht von der Naturnachahmung, sondern allein von Nachahmung, *mimesis* (vgl. dazu etwa Schäfer 1987, 263), ein Ausdruck, der möglicherweise besser mit ‚Darstellung‘ zu übersetzen wäre. Verglichen mit dem aristotelischen Konzept der *mimesis* als ‚Darstellung‘ ist der Gottsched’sche Begriff

Seine Absicht(en) verwirklicht Gott, soweit es die Werke der Kunst betrifft, vermittelt über den Menschen.¹⁹¹ Entsprechend erklärt Gottsched, dass die „Kenntniß“ der „Absichten, so die Erfinder und Fortpflanzer der Poesie vor Augen gehabt, [...] uns in Untersuchung des wahren Wesens der Poesie nicht ein geringes Licht geben wird.“ (GD, 88.) Zu diesen zählt Gottsched unterschiedliche, teils expressive,¹⁹² teils wirkungsorientierte Zielsetzungen, darunter die klassischen poetisch-rhetorischen Aufgaben der Belehrung, Unterhaltung und Affekterregung (*prodesse, delectare, movere*):

„Die allerersten Sänger ungekünstelter Lieder, haben, nach der damaligen Einfalt ihrer Zeiten, wohl nichts anders im Sinne gehabt, als wie sie ihren Affect auf eine angenehme Art ausdrücken wollten, so daß derselbe auch in andern, eine gewisse Gemüthsbewegung erwecken möchte [...], und diesen Endzweck erlangten sie auch, so oft sie ihren eigenen Affect theils durch bequeme Texte, theils durch geschickte Melodeyen, natürlich und lebhaft vorstellten.“ (GD, 88.)¹⁹³

Später hätten sich die Poeten bemüht, die Hochachtung, welche man ihrer Kunst entgegenzubringen begonnen habe,

„mehr und mehr zu bestärken. In diesem Vorhaben ließen sie sich's angelegen seyn, allerley annehmliche und reizende Sachen in ihre Lieder zu bringen, dadurch sie die Gemüther der Zuhörer noch destomehr an sich locken, und gleichsam fesseln könnten. Nichts war dazu bey der einfältigen Welt geschickter, als kleine Historien oder Fabeln, die etwas wunderbares und ungeweines in sich enthielten. [...] In dieser einmal erhaltenen Hochachtung, erhielten sich die nachfolgende[n] Dichter, durch die Schönheit des Ausdruckes und durch die untermischten weisen Lehren und Sittensprüche. Die Poeten redeten nicht die gemeine Sprache der andern Leute, sondern ihre Redensarten waren edel und erhaben, ihre Sätze neu und wohlklingend: und ihr ganzer Vortrag ward bisweilen in einer verblühten, oder gar allegorischen Schreibart abgefasst. So viel Witz und lebhaftige Einbildungskraft sie dadurch bewiesen: so viel Verstand und hohe Weisheit, zeigten sie durch die trefflichen Sittenlehren und Lebensregeln, die sie in ihren Liedern mit vorbrachten. Die alten Poeten waren nämlich die ersten Weltweisen, Gottesgelehrten, Staatsmänner: oder umgekehrt, die ältesten Weltweisen bedienten sich der Poesie, das rohe Volk dadurch zu zähmen.“ (GD, 89f.)¹⁹⁴

der Naturnachahmung zwar von vornherein stärker über das Verhältnis auf ein vorgegebenes Vorbild definiert, deshalb jedoch nicht zwangsweise weniger produktiv (mit dem Verhältnis des Gottsched'schen Konzepts der Naturnachahmung zum aristotelischen Mimesisbegriff setzt sich Bruck ausführlich auseinander – s. Bruck 1972, 124 und *passim*). Gottsched selbst versteht sich als Wiederentdecker und Nachfolger Aristoteles', was angesichts des beiden gemeinsamen Schwerpunktes auf dem Inhalt der Dichtung, auf den es Gottsched in diesem Zusammenhang vor allem ankommt, auch durchaus gerechtfertigt scheint.

¹⁹¹ Die unmittelbare „wirkende Ursache“ der Dichtung (GW I, 237f. (§310); vgl. in diesem Zusammenhang auch GW I, 237 (§309); s. dazu auch Birke 1966, 29-31).

¹⁹² Gottsched misst der rein expressiven Dimension der Dichtung offenbar von vornherein wenig Bedeutung zu. Inwieweit dieser Aspekt der Poesie sich in sein Konzept der Dichtung insgesamt eingliedern lässt, ist unklar. Möglicherweise wird Gottsched im Zuge seines Batteux-Kommentars darauf aufmerksam, dass sich die expressive Funktion in dieser Hinsicht als problematisch erweisen könnte (vgl. zu den diesbezüglichen Überlegungen Batteux' Bruck 1972, 120-124); wie Bruck hervorhebt, „berühren [...] diese Probleme“ Gottsched jedoch in jedem Falle nur „peripher“ (ebd., 124).

¹⁹³ Vgl. auch GD, 69.

¹⁹⁴ Die Genese der Dichtung begreift Gottsched allerdings offenbar als allmählichen Prozess, im Zuge dessen sich erst nach und nach ‚wesentliche‘ Züge herauskristallisieren. Vgl. dazu auch Birke 1966, 35: „Überhaupt mißt Gottsched den noch ungeschlachten Versuchen der ersten Dichter nur geringe Bedeutung bei [...]“. „Erst „[i]n dem Augenblick, in dem der unkontrollierte Reflex der bewußten, von einer Absicht gesteuerten und beherrschten Sprachschöpfung weichen mußte, [...] ist Gottsched zufolge der Schritt zur echten Dichtung getan.“ Tatsächlich spielen Gottscheds eigener Meinung nach, wie sein Bericht „Vom Ursprunge und Wachstume der Poesie überhaupt“ (GD, 67) deutlich macht, etwa Metrik und expressive Absichten der Dichtung in deren Anfängen eine weit größere Rolle, als Gottsched ihnen im Folgenden in seiner Wertordnung einzuräumen bereit ist: „Fragen wir also, worinn die damalige Poesie der Alten denn eigentlich bestanden? so müssen wir sie, in Absehen auf das Aeußerliche, bloß in der ohngefähr getroffenen Gleichheit der Zeilen suchen.“ (GD, 71.) „Und wenn sie sich von der ungebundenen Rede noch in sonst was unterschieden haben; so muß es bloß in den erhabenen Gedanken, und

Wird hier auch bereits der Grund für viele der später konkretisierten Maßstäbe seiner Wertordnung gelegt (so etwa für den des Wunderbaren, was den Inhalt, für den des ‚ungemeinen‘ und ‚edlen‘ Ausdrucks, was die sprachliche Form betrifft), so beabsichtigt Gottsched doch offenbar keineswegs, das Wesen der Dichtung im eigentlichen Sinne (erneut) aus diesen Absichten abzuleiten.¹⁹⁵ Diese Vorstellung wäre angesichts einer jahrhundertealten Tradition der Dichtkunst (als deren Teil die genannten Ziele selbst zu sehen sind)¹⁹⁶ offenbar absurd, selbst wenn eine solche Ableitung möglich schiene. Zwar empfindet Gottsched den Zustand von Poetik und Poesie durchaus als verbesserungsbedürftig. Es liegt ihm jedoch fern, Dichtung oder Dichtungstheorie neu erfinden zu wollen. Sein Anliegen ist es vielmehr, anhand dessen, was er in der Poesie und Poetik vorfindet, die wesentlichen Züge der Dichtung herauszuarbeiten und ihr Konzept zu systematisieren und zu vereinheitlichen. Dabei müssen Wesen und Zwecke der Dichtung einander bestätigen; ihre Ziele können nicht unabhängig von ihrem Wesen gedacht werden. Letzteres modelliert, indem es bestimmt, *wie* die Zwecke realisiert werden können, rückwirkend auch eben diese Zwecke selbst, fungiert also gleichzeitig als abgeleiteter Wertmaßstab und Zuordnungsbedingung. Im Lichte der Wolff'schen Philosophie lässt sich, zumindest durch den vollkommenen Verstand, die Absicht ebenso aus dem Mittel (dem jeweiligen Wesen) wie umgekehrt das Mittel aus der Absicht erschließen:

„Weil GOtt alles gewust, was aus dem Wesen der Dinge erfolgen kan (§. 964.); und um deswegen sie hervorgebracht (§. 981.); so sind die nothwendigen Folgerungen aus dem Wesen der Dinge GOttes Absichten. Und demnach irren diejenigen gar sehr, welche leugnen, daß es Absichten in der Natur giebet, weil dasjenige, was man Absichten nennet, aus dem Wesen der Dinge nothwendig erfolget. Nehmlich, auch unsere Absichten sind nichts anders als nothwendige Folgerungen aus dem Wesen derer Dinge, die wir als Mittel erwählen sie zu erreichen: nur die Unvollkommenheit unseres Verstandes machet, daß wir an das letztere eher gedencken, als an das erste, und von dem letzteren auf das erste kommen um der Verknüpfung willen, die beydes mit einander hat. Wäre unser Verstand so vollkommen, daß er Mittel und Absichten zugleich sich vorstellen könnte; so würden wir wie GOtt auf einmahl sehen, daß diese aus jenen erfolgen.“ (WM, §1028 (633f.).)

dem edlen Ausdrucke derselben, in prächtigen Figuren, Fabeln, Gleichnissen und schönen Redensarten gesucht werden: wie solches aus der morgenländischen Poesie zu ersehen ist.“ (GD, 72; vgl. auch insgesamt GD, 69-81.)

¹⁹⁵ Wie Birke andeutet (vgl. Birke 1966, 30f.). Ebenso liegt es offenbar nicht in Gottscheds Absicht, das Wesen der Dichtkunst durch Verweis auf die Tatsache zu begründen, dass die Menschen „[v]on Natur [...] zum Nachahmen geneigt“ seien (GD, 68), obgleich er selbst in seinem philosophischen Werk, mit Bezug auf ein ganz anderes Thema, das der „eheliche[n] Gesellschaft“ (GW II, 166 (§318)), ein entsprechendes Argumentationsmuster etabliert: „Wir wissen, daß die freyen Handlungen eines Tugendhaften, mit den Absichten der Natur übereinstimmen sollen (27.§.). Nun ist ohne Zweifel die Absicht des Schöpfers, in Bildung zweyer Geschlechter unter Menschen und Thieren, und Verleihung des Triebes zur Beywohnung, die Fortpflanzung der Arten gewesen.“ (GW II, 167 (§320).)

¹⁹⁶ Schließlich kann sich der Dichtungstheoretiker auch hinsichtlich des Lehrauftrags der Poesie, der aus heutiger Sicht häufig als dichtungsfremdes Element erscheint, auf eine lange poetische und poetologische Tradition berufen. Es bedarf also, darauf macht etwa Wetterer aufmerksam, die in diesem Zusammenhang von der „*Reziprozität* von poetologischer Tradition und zeitgenössischer Philosophie“ spricht (Wetterer 1981, 63; s. auch 64), keineswegs der aufgeklärten (rationalistischen) Philosophie, der „theoretischen Überlegungen der Sittenlehre, Erkenntnistheorie und Psychologie“ (ebd., 63), um denselben zu etablieren (s. ebd.; hier gegen Cassirer 1998 = 1932, 450). Freier sieht offenbar die „voluntaristische Ableitung“ der lehrhaften Wirkung der Poesie, bei ihm allerdings „aus Bürgerpflichten“, immerhin in gewisser Weise gekoppelt an das Vorhandensein „der Horazschen Zweckbestimmung (delectare et prodesse)“ (Freier 1973, 50).

Entsprechend lässt sich Wolff zufolge auch die spezifische Vollkommenheit einer Sache, die ja im perfekten Erfüllen des jeweiligen Zweckes besteht, grundsätzlich

„auf zweyerley Weise [erkennen]. Einmahl geschiehet es, wenn ich den Grund, daraus sie beurtheilet wird, zuerst entdecke, darnach die Beschaffenheit des mannigfaltigen untersuche und gegen den Grund der Vollkommenheit halte. In der andern Manier muß ich zuerst die Beschaffenheit des mannigfaltigen untersuchen, und alles, was man davon angemercket, mit einander vergleichen, um daraus den Grund der Zusammenstimmung zu schliessen (§. 152. 153.).“ (WM, §157 (82).)

Vom Wesen zum Zweck oder vom Zweck zum Wesen – grundsätzlich sind beide Erkenntnisrichtungen möglich. So führe im Falle des Auges eine genaue Analyse seiner Beschaffenheit schließlich auf dessen „Grund“ (das ‚Abmahlen‘ des Betrachteten im Grunde des Auges).¹⁹⁷ Beim Fenster werde hingegen zunächst ein Zweck (die notwendige Beleuchtung der Innenräume) identifiziert, dem entsprechend dann das Objekt möglichst vollkommen gestaltet werden müsse.

Nun liegt es, obgleich Wolff diese Kategorien hier nicht explizit macht, doch nahe, die vorgeführte Alternative auf die Unterscheidung natürlicher und künstlicher bzw. gegebener und gemachter Objekte zurückzuführen. Erstere müssen nachträglich auf ihre Absicht hin befragt werden, während letztere um eines bestimmten, vom Menschen festgelegten Zweckes willen überhaupt erst auf bestimmte Weise konzipiert wurden. Wolff lässt jedoch keinen Zweifel daran, dass der Mensch, anders als der allwissende Schöpfer, als dessen unwissendes Werkzeug er letztlich fungiert, den ‚wahren‘ Zweck auch seiner eigenen Produkte zunächst nicht oder zumindest nicht vollständig erkennt:

„Es ist aber ferner wohl zu mercken, daß zwar in Ansehung unserer, Nutzen und Absicht von einander unterschieden seyn, aber nicht in Ansehung GOTTES. Wir nennen den *Nutzen* eines Dinges eine Folgerung aus seinem Wesen, die wir vorher nicht bedacht haben, da wir es hervorzubringen getrachtet. Z. E. Der Erfinder der Uhren hat zu seiner Absicht gehabt die Erkänntniß der Zeit. Unterdessen da die Uhren sind gemacht worden, hat man sie auch gebraucht einen Staat damit zu machen. Und da die Erkänntniß der Zeit in vielen Fällen nöthig befunden worden; so haben die Uhren vielfältigen Nutzen bekommen, daran der Erfinder der Uhren gar nicht gedacht hat.¹⁹⁸ Und dannhero ist der Nutzen eines Dinges in Ansehung der Menschen von seiner Absicht unterschieden. Hingegen kan dieses bey GOTT nicht statt finden. Er übersiehet alles und weiß vorher, was daraus unter allen möglichen Umständen erfolgen kan (§.968. &seqq.). Da er nun auch alles zu erhalten gedacht (§. 981.); so ist aller Nutzen der Dinge eine göttliche Absicht, ohne welche er sie nicht würde erwählet haben (§. 910.).“ (WM, §1029 (634f.))

In dieser Perspektive, so scheint es, bedürfen also gerade die vom Menschen konzipierten Produkte einer nachträglichen Analyse, welche die Auffassung vom Zweck derselben gegebenenfalls ergänzt oder korrigiert.¹⁹⁹ Wenn daher Gottsched sein Projekt beschreibt als Versuch, aus dem einmal gefundenen „recht vernünftigen deutlichen Begriff, von dem wahren Wesen der Dichtkunst [...] alle besondere Re-

¹⁹⁷ Vgl. WM, §158 (83f.).

¹⁹⁸ Dies gilt auch im Falle des Fensters, dessen Vollkommenheit laut Wolff einen „doppelte[n] Grund“ hat. Ursprünglich erfunden, um die Beleuchtung der Innenräume zu gewährleisten, lehrt doch „die tägliche Erfahrung“, „nachdem Fenster an die Gebäude gemacht worden“, „daß sie zur Aussicht dienen können, theils wenn man wissen will, was an dem Hause oder auf der Strasse vorgehet, theils wenn man entweder allein, oder mit einer andern Person zugleich sich eine Veränderung zu machen verlanget.“ (WM, §158 (83); Hervorhebung A. F.) Allerdings deutet Wolff an, dass es sich im Falle der Beleuchtung um eine ‚wesentliche‘, im Falle der Aussicht um eine mehr ‚zufällige‘ Vollkommenheit handele.

¹⁹⁹ So lässt sich auch der von Schäfer grundsätzlich richtig konstatierte Widerspruch („Wenn aber das ‚innere Wesen‘ bereits eine Nachahmung der Natur ist, dann läßt sich einmal kein Postulat mehr aufstellen, nach dem die Poesie eine Nachahmung der Natur zu sein hat“ (Schäfer 1987, 236)) auflösen.

geln derselben“ herzuleiten (GW II, Bl. [b6^v]), wenn er (in der *Einladungsschrift zu den Vorlesungen über des Herrn Batteux Tractat, von den schönen Künsten*) Batteux lobt ob seiner „philosophische[n] Einsicht“, die es ihm erlaubt habe, „richtig und ordentlich zu denken, guten Erklärungen oder Definitionen zu geben, Grundsätze daraus herzuleiten, und eine Folgerung nach der andern daraus zu ziehen“ (GB, 3), so lässt sich dieses *herleiten* trotz der offensichtlichen Bezüge auf demonstrative Verfahren offenbar doch auch verstehen als Prozess des ‚Abgleichens‘ von textueller Evidenz und übergeordneten Prinzipien bzw. Wertmaßstäben. Nur unter dieser Prämisse kann man auch Gottscheds andernfalls zirkulär erscheinende Aussage verstehen, „in dem wahren aristotelischen Grundsätze, von der Nachahmung der Natur“ habe er sich insbesondere deshalb bestätigt gesehen, „weil sich alle übrige Regeln der Dichtkunst daraus herleiten ließen; andere willkürliche Grillen aber, dadurch vom *Parnasse* verbannet wurden.“ (GW II, Bl. [b7^v].)

Mit der Kenntnis des Wesens erschließt sich dem Poeten die Ordnung innerhalb der verwirrenden Fülle der Phänomene und damit auch der Zusammenhang bislang möglicherweise separat identifizierter Prinzipien. Entsprechend beschreibt Gottsched nach dem Auffinden des entsprechenden Grundsatzes seine neue Sichtweise der Dichtkunst in Horaz’ *Ars poetica*: „[N]unmehr fieng ich erst an, auch *Horazens Artem Poeticam* recht zu verstehen, darinn ich vorhin nur Wahrheiten ohne Zusammenhang gesehen hatte.“ (GW II, Bl. [b7^r].) Im Prinzip der Naturnachahmung glaubt Gottsched, das Wesen der Dichtung gefunden zu haben, da dieses Prinzip es ihm erlaubt, einerseits den traditionellen Wertmaßstäben der Dichtung, andererseits den spezifischen Zügen des bereits vorhandenen Korpus’ poetischer Werke Rechnung zu tragen. Darüber hinaus gibt es ihm, wie noch zu zeigen sein wird, die Mittel an die Hand, die Dichtung als gegenüber anderen Disziplinen eigenständige Kunstform zu etablieren.

Angesichts dieser Zielsetzung wird auch verständlich, warum Gottsched sich einerseits als Vertreter einer langen und namhaften, bis auf Aristoteles zurückgehenden Tradition,²⁰⁰ andererseits als Innovator und Reformier insbesondere der deutschen Dichtung und Poetik begreifen kann, in deren „Lehrbüchern“ er „einen recht vernünftigen deutlichen Begriff, von dem wahren Wesen der Dichtkunst; aus welchem alle besondere Regeln derselben hergeleitet werden könnten“, bislang „vermisset[...]“ (WW II, Bl. [b6^v]). Dieses Defizit macht Gottsched verantwortlich für den Rückstand der deutschsprachigen ‚Literatur‘ gegenüber derjenigen der europäischen Nachbarn, den aufzuholen er selbst sich zur Aufgabe gemacht hat:

„Kaum war ich mit diesen Vorlesungen [(welche auf den Grundsatz der Naturnachahmung geführt hatten)] zum Ende; als ich schlüssig ward, diese meine Entdeckung nicht für mich allein zu behalten, sondern sie unsern Landesleuten bekannt zu machen. Ich konnte es nämlich leicht begreifen, wie weit unsere deutschen Poeten schon im vorigen Jahrhunderte gegangen seyn würden, wenn ihnen seit *Opitzens* Zeit, dieser so fruchtbare wesentliche Begriff der Dichtkunst wäre eingepredigt worden. Ich sah es vorher, wie das ganze Reich der Poesie bey uns aufgekläret und erweitert werden würde [...].“ (WW II, Bl. [b7^v].)

²⁰⁰ „Bey dem allen ist nicht zu leugnen, daß nicht, nach dem Urtheile des großen *Aristotels*, das Handwerk der Poesie in der geschickten Nachahmung bestehe. Die Fabel selbst, die von andern für die Seele eines Gedichtes gehalten wird, ist nichts anders, als eine Nachahmung der Natur.“ (GD, 92.)

Wenn Gottsched erklärt, der deutschen Poetik mangle es an einem „recht vernünftigen deutlichen Begriff, von dem wahren Wesen der Dichtkunst“, so scheint er gelegentlich das Fehlen eines „verbindlichen Prinzips“²⁰¹ überhaupt zu beklagen, häufiger jedoch die Dominanz einer *falschen* Auffassung vom Wesen der Dichtung, welche der Entwicklung der deutschen Poesie im Wege steht: „Als ich in meiner Dichtkunst 1730 zuerst den Grundsatz der Alten von der Nachahmung vortrug, schien er ganz Deutschland neu, und fremde zu seyn. Jedermann meynte: die Poesie sei eine Kunst, Verse zu machen, und weiter nichts. Alle unsre vorigen Dichtkünste hatten so gelehret.“ (GB, 74 Anm.) Ihr volles Potential entfalten kann die Dichtung – wohl nicht zuletzt, da im Zuge dieser Auffassung die für den Bereich der *elocutio* zuständigen Regeln und Wertmaßstäbe die Diskussion auf Kosten inhaltlicher Fragen dominierten²⁰² – Gottsched zufolge jedoch nur, „wenn man endlich aufhören möchte zu glauben: das Wesen der Dichtkunst bestünde im scandiren und reimen; und die Poesie sey nichts anders, als eine gebundene Beredsamkeit.“ (GW II, Bl. [b7^v].)

Diese alternative Bestimmung, die bereits Aristoteles diskutiert²⁰³ und die Gottsched im deutschen Barock als dominant empfindet,²⁰⁴ ist es, welche ihn fürchten lässt, seine These, „daß das Wesen der Poesie überhaupt, und ihrer fürnehmsten Gattungen, in der vernünftigen Nachahmung der Natur bestehe“ (GD 1730, Bl. **2^r), werde „vielen“ seiner (zeitgenössischen deutschen) Leser ganz „fremde“ vorkommen (GD, 98):

„Ich weiß, wie schwer dieses allen denjenigen ingehet, welche die Versmacher-Kunst und Poesie vor einerley ansehen; die von keinem Prosaischen Gedichte, und von keiner gereimten Prosa was hören wollen [...]. [...] Ich bitte also meine Leser sich nicht zu übereilen, sondern erst das Buch selbst, oder zum wenigsten die ersten sechs Capitel zu lesen, und alles wohl zu überlegen.“ (GD 1730, Bl. **2^r.)

Tatsächlich unterstützt auch die deutsche Barockpoetik keineswegs einheitlich die Definition der Dichtung als gebundene Rede; das Prinzip der Naturnachahmung findet sich in zahlreichen Werken zumindest angesprochen.²⁰⁵ Dennoch eignet diesen Aussagen oft eine gewisse Oberflächlichkeit bzw. Beliebigkeit, da teils keine aus diesem Prinzip gezogenen weitergehenden Konsequenzen erkennbar

²⁰¹ Birke 1966, 27.

²⁰² Zumindest bis zur Mitte des Jahrhunderts (vgl. dazu etwa R. Schmidt 1980, 37). Anders dann z. B. die Poetiken von Roth (Roth 1688), der sich dem Gesamtbereich poetologischer Themen widmet, oder Kindermann (Kindermann 1973 = 1664), der sogar den Schwerpunkt auf den Bereich der *inventio* legt.

²⁰³ „Denn der Geschichtsschreiber und der Dichter unterscheiden sich nicht dadurch voneinander, daß sich der eine in Versen und der andere in Prosa mitteilt – man könnte ja auch das Werk Herodots in Verse kleiden, und es wäre in Versen um nichts weniger ein Geschichtswerk als ohne Verse –; sie unterscheiden sich vielmehr dadurch, daß der eine das wirklich Geschehene mitteilt, der andere, was geschehen könnte.“ (Aristoteles 1997, 29 (Poetik 9, 1451a39-1451b5).) „Hieraus ergibt sich, daß sich die Tätigkeit des Dichters mehr auf die Fabeln erstreckt als auf die Verse: er ist ja im Hinblick auf die Nachahmung Dichter [...]“ (Ebd., 31 (1451b27-29).)

²⁰⁴ Vgl. dazu auch Dyck 1991, 29f. (der besonders auf die daraus resultierende Nähe der Poesie zur Rhetorik hinweist).

²⁰⁵ So beginnt etwa der Verfasser der anonym erschienenen *Breßlauer Poetik*, auf die im Zusammenhang mit Gottscheds eigener *Dichtkunst* auch Birke verweist (s. Birke 1966, 26f.), seine Ausführungen mit den Worten: „Die *Poësie* ist eine Nachbildung der Natur, vornehmlich zwar in gebundener, doch aber auch in ungebundener Rede.“ (Anon. 1725, I (§1).) Bing verweist in diesem Zusammenhang auf ähnliche Äußerungen Opitz' (vgl. Bing 1934, 10 (Fn. 4); ähnlich auch Wetterer 1981, 85).

sind, teils das Konzept der Naturnachahmung selbst so unterschiedlich interpretiert wird, dass die Berufung darauf als bloße Formel erscheint.

Nicht zuletzt bezieht die Barockpoetik das Nachahmungsgebot nicht exklusiv auf die Natur, sondern alternativ auf die *imitatio auctoris*.²⁰⁶ Diese lässt sich (über den Stil) zwar mit einer primär formalen Auffassung der Dichtung verbinden, macht dem Gebot der Naturnachahmung jedoch Konkurrenz.

„Eine gewisse Kontinuität läßt sich nur für die Regeln nachweisen, die Metrum und Reim bestimmen. [...] Aristoteles kannten sie [(die Verfasser der Poetiken des Spätbarock)] meist nur aus zweiter Hand, und wenn sie ihn tatsächlich als Gewährsmann zitieren, dann nur aus optischen Gründen. Weder Dichtung als Nachahmung im Sinne Aristoteles' noch die Horazsche Zweckbestimmung der Poesie dienen als objektive Begründung für die Regeln. Die Betonung des Formalen deutet Gottsched als vordergründige Mechanik, wenn er der Barockpoetik vorwirft, sie glaube, ‚das Wesen der Dichtkunst bestünde im scandiren und reimen‘, und die schwankenden Regeln für den Inhalt als Willkür.“²⁰⁷

Gottsched sieht sich also mit zwei alternativen Nominaldefinitionen der Dichtkunst konfrontiert, von denen seiner Meinung nach nur eine dem Wesen der Sache gerecht werden, also auf die korrekte Realdefinition referieren kann. „Wenn eine Wort-Erklärung gegeben wird“, so Wolff,

„und man soll daraus die Erklärung der Sache finden; so muß man [...] deutliche Begriffe aller Merkmale suchen, die darinnen enthalten sind. Indem man diese erwäget, wird es sich bald zeigen, was die Sache zu formiren erfordert werde. Gehen wir nun ferner unsere Erkänntniß durch, die wir zu anderer Zeit erlanget haben, und es kommen uns dergleichen Dinge vor, als erfordert werden; so haben wir die Erklärung der Sache gefunden.“ (WL, 149.)

Eine Realdefinition bzw. „Sach-Erklärung[...]“ an sich zeigt „die Art und Weise, wie etwas möglich ist“ (WL 143f.), beschreibt also in jedem Falle das Wesen eines *möglichen* Dinges. Ob eine gegebene Sacherklärung jedoch wirklich das Wesen einer bestimmten, real existierenden ‚Sache‘ erfasst hat, kann nur durch den Vergleich der Realdefinition (bzw. der aus ihr abgeleiteten Eigenschaften) mit der Erfahrung geklärt werden. Tatsächlich *kann* eine solche Sacherklärung zwar rein theoretisch konstruiert werden, gewöhnlich wird man sich jedoch, davon geht offenbar zumindest Gottsched aus, bereits bei der Formierung derselben an der Erfahrung orientieren:

„Bey vielen Dingen fällt es schwer, Sacherklärungen davon zu geben: denn entweder ist die Zahl der dazu erfordernten Stücke gar zu groß; oder es werden doch solche unmerkliche Dinge dazu erfordert, daß sehr viel Scharfsinnigkeit dazu gehöret, dieselben recht wahrzunehmen. Gleichwohl ist es gewiß, daß man sich, so wohl in natürlichen, als in künstlichen Dingen, eifrig darnach bestreben muß. Denn ihr Nutzen ist sehr groß. Wer sie nämlich einmal gefunden hat, der versteht das Wesen eines Dinges: wer aber dieses inne hat, der kann sehr leicht von allen übrigen Eigenschaften desselben den Grund anzeigen.“ (GW I, 121f. (§46).)

Die Realdefinition muss also die erfahrbare Realität adäquat beschreiben und wird gewöhnlich im Hinblick auf eben dieselbe konstruiert werden. Verfügt man jedoch einmal über eine solche Beschreibung, so lassen sich daraus nicht nur die verborgenen Ursachen der ‚Oberflächenphänomene‘ und der Zusammenhang der einzelnen bereits bekannten Qualitäten erkennen. Man kann auch Eigen-

²⁰⁶ D. h. die „Nachahmung von Texten“ (Kaminski 1998, Sp. 235). „Die *I[mitatio] auctorum* [...] läßt sich definieren als sprachlich-stilistische bzw. gattungs- und stoffbezogene Nachahmung normativer rhetorischer oder literarischer *exempla*“ (ebd., Sp. 236), sie stellt also eine fundamentale andere Form der Nachahmung dar als die von Gottsched anvisierte „künstlerische[...] Nachahmung von Wirklichkeit“, die *imitatio naturae* (ebd., Sp. 235). Die *imitatio auctoris* spielt insbesondere in der deutschsprachigen Barockpoetik eine wichtige Rolle, obgleich beide *imitatio*-Begriffe bis ins 18. Jahrhundert prinzipiell immer zugleich präsent sind.

²⁰⁷ Birke 1966, 27.

schaften und Verhaltensweisen der entsprechenden Sache ableiten, die aus der Erfahrung (bislang) nicht bekannt sind – wobei entsprechende Ergebnisse, wie Wolff betont, wiederum anhand der Erfahrung überprüft und gegebenenfalls korrigiert werden müssen.

Nun handelt es sich im Falle der Dichtung nicht etwa um ein gegebenes Phänomen, eine natürliche Art o. Ä., welche(s) es zu untersuchen und rein deskriptiv zu erfassen gilt. Als Kunstprodukt ist sie wesentlich Ergebnis von Konventionen und normativen Setzungen, und Gottsched selbst begreift sich durchaus als Reformierender, der keineswegs das Vorhandene unbefragt zu akzeptieren hat, sondern es anhand allererst aufzustellender Wertmaßstäbe kritisch prüfen und entsprechend anerkennen oder verwerfen kann. Identifiziert Wolff das Wesen der menschlichen Seele (in diesem Kontext ließe die Bezeichnung sich möglicherweise eher mit ‚Geist‘ oder ‚Bewusstsein‘ wiedergeben) mit der ihr eigentümlichen *vis repraesentativa*, so kann die Korrektheit dieser Definition zwar anhand der Erfahrung überprüft werden. Gänzlich unsinnig wäre es jedoch, etwa die Frage zu stellen, ob es nicht ‚besser‘ wäre, wenn die Beschaffenheit der Seele insgesamt eine andere wäre – eine Frage, die im Falle der Dichtung nicht in gleicher Weise absurd erscheint. Kann Gottsched sich also wirklich begründet auf die legitimatorische Kraft des Faktischen, des bereits existierenden Bestandes dessen, was allgemein als Dichtung akzeptiert wird, berufen?

Zwei Punkte sind hier zu berücksichtigen: Zum einen lassen sich, wie bereits dargelegt, in rationalistischer Perspektive die Werke der Kunst, wenn auch indirekt, doch ebenso als Mittel Gottes mit ‚natürlichem‘ Ziel und Zweck auffassen wie die der Natur. Zum anderen lässt sich argumentieren, dass eben deshalb, weil die Dichtkunst kein Naturprodukt, sondern das Ergebnis bestimmter Entschlüsse und Konventionen ist, den Konventionen und dem gegebenen Bestand poetischer Werke größte Bedeutung zukommt: Ein Reformierender, der allzu radikal mit beidem brechen wollte, müsste sich nämlich letztlich sagen lassen, dass es eben nicht mehr die *Dichtkunst* ist, welche er reformiert. Gottsched jedoch geht es nicht darum, eine neue Disziplin zu erfinden, sondern eine bereits bestehende zu verbessern. Will er sich nicht dem Vorwurf aussetzen, an seinem eigentlichen Thema vorbeizureden,²⁰⁸ muss auch er sich mit dem bereits bestehenden Korpus poetischer (und poetologischer)²⁰⁹ Texte auseinandersetzen und die Kompatibilität seiner Theorie zumindest mit wesentlichen Teilen desselben plausibel machen, auch wenn eine gewisse Auswahl unvermeidlich scheint.

Entsprechend argumentiert Gottsched, auf den ‚gewachsenen‘ Bestand der Dichtung rekurrierend, die „Vermacher-Kunst“ (GD 1730, Bl. **2^r) sei deshalb kein überzeugender Kandidat für das konstitutive Merkmal der Poesie, weil aufgrund dieser Bestimmung eine ganze Reihe von Schriften aus ihrem

²⁰⁸ Interessant ist in diesem Zusammenhang nicht zuletzt Gottscheds Berufung auf die Bedeutung des Terminus ‚dichten‘: „Zumindest „in neuern Zeiten“ bedeute Letzteres „gewiß, etwas ersinnen, oder erfinden, was nicht wirklich geschehen ist.“ (GD, 149.)

²⁰⁹ Vgl. etwa GD 1730, Bl. **2^r: „Was mich aber bisher gegen alle Widersprüche von dieser Seite in Sicherheit gesetzt hat, ist dieses, daß alle meine Gegner von der Gattung niemahls eine einzige Critische Schrift der alten oder neuern gelesen. Ich bitte also meine Leser sich nicht zu übereilen, sondern erst das Buch selbst, oder zum wenigsten die ersten sechs Capitel zu lesen, und alles wohl zu überlegen.“

Bereich ausgeschlossen werden müssten, die nach allgemeinem Dafürhalten eindeutig dem Gebiet der Dichtkunst zuzurechnen seien – von der in Prosa verfassten aesopischen Fabel²¹⁰ über die reimlosen „Helden-Gedichten“ der „alten Griechen und Römer“ (GD 1730, Bl. **2^r) und deren zum Teil „prosaische Uebersetzung[en]“ (GD, 93) sowie die entsprechenden Epen der „Engelländer“ bis hin zu diversen nicht metrisch verfassten „Poesien“ der „Franzosen und Italiener“ (GD 1730, Bl. **2^r). *Last but not least* seien (ein Hinweis, der umso bemerkenswerter erscheint, als er sich bereits in der Vorrede zur ersten Auflage der *Critischen Dichtkunst* findet) auch „[a]lle Romane [...] weder um das Sylbenmaßes noch des Reimes wegen, sondern bloß um der Fabel halber zur Poesie zu rechnen.“ (GD 1730, Bl. **2^r.)²¹¹ Ähnliches findet sich bereits in der fünf Jahre vor der ersten Auflage des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst* anonym erschienenen *Breßlauer Poetik*: „Von der letztern Art“ – der Poesie in ungebundener Rede –

„sind die Romanen, Fabeln, Parabeln, Gespräche, als die Unterredungen im Reiche der Todten, wie auch die vernünftigen Tadlerinnen und andere dergleichen. Ob gleich jene vornehmlich die Historie, diese aber die *Moral* zum *Fundament* haben; so ist doch deren Ausarbeitung mehr *poëtisch* und mit *Fictionen* geschmückt. Hierher gehören die *Inscriptiones*, als die *Poësie* der heutigen *Politicorum*.“²¹²

Hier wird ganz offensichtlich der Gegenstandsbereich verhandelt, der später die Bezeichnung der (schönen) Literatur erhalten soll: Zur Debatte stehen die Zugehörigkeit einzelner Gattungen und die Abgrenzung anderen Feldern gegenüber. Dass es sich dabei keineswegs um einen abgeschlossenen Prozess handelt, macht bereits der Umstand deutlich, dass diesem Bereich hier noch Schriften (wie etwa *Die Vernünftigen Tadlerinnen*) zugeordnet werden, die später – und, so ist zu vermuten, bereits von Gottsched – von diesem ausgeschlossen werden.

Die Reduktion der Dichtung auf die „Versmacherkunst“ bringt Gottsched explizit mit der Dominanz der kleineren Formen der Dichtung in Zusammenhang, insbesondere mit der der Gelegenheitsdichtung.²¹³

²¹⁰ Vgl. GD, 92f.

²¹¹ In seiner *Literaturwissenschaftlichen Germanistik* führt Rosenberg aus, der „wichtigste Erklärungsgrund dafür“, „[d]aß man die Bezeichnung“ der Literatur „für einen im 18. Jahrhundert weiter und anders gefaßten Begriff“ im 19. Jahrhundert allmählich „auf dieses System“ – das der „Kunstliteratur“ – „übertrug, anstatt das neu aufgekommene Wort ‚Dichtung‘ zu wählen oder auf den ihm sinnverwandten Poesiebegriff der Humanisten zurückzugehen, [...] dürfte wohl sein, daß dem Literaturbereich, der sich zu einem eigenen System verselbständigte, von Anfang an die erzählenden Prosaformen angehörten, ja daß dem modernen Roman überhaupt eine nicht zu unterschätzende Bedeutung für die Herausbildung des Systems zukam.“ Letzterer jedoch sei im 18. Jahrhundert zu den rhetorischen Genres gerechnet worden, „weil der Poesiebegriff traditionell durch das Kriterium der metrisch gebundenen Rede bestimmt war.“ (Rosenberg 1989, 54.) – Diese letzte Aussage allerdings sollte, betrachtet man etwa Gottscheds Verteidigung der Prosaformen als zur Poesie gehörig, zumindest modifiziert werden.

²¹² Anon. 1725, 1 (§1).

²¹³ Vgl. in diesem Zusammenhang auch Gottscheds offenbar ironische Beurteilung der zur Produktion von Gelegenheitsdichtung bereitgestellten Hilfsmittel wie Reimlexika (s. dazu Kemper 1991b, 27f.). Entsprechend sieht Bing in Gottscheds Kritik des Kriteriums der gebundenen Rede die „Bekämpfung der Auffassung“, „daß die Dichtung [...] eine Fertigkeit zu gesellschaftlichen Zwecken sei, wodurch die großen Formen der Dichtung, die weniger ‚gebrauchsfähig‘ sind, automatisch unterdrückt werden.“ (Bing 1934, 9.) – Vgl. zum Gelegenheitsgedicht bzw. zur „Casualpoesie“ oder „Casuallyrik“ (Segebrecht 1977, 10) (nicht allein) des Barock allgemein Segebrecht 1977, Kemper 2006, 77-83; zur Konzentration der Barockpoetik auf die kleineren Formen der Dichtung vgl. auch Baur 1982, 44, 62.

„Das ist es eben, was so vielen vor jenen 25 Jahren meine kritische Dichtkunst so paradox machte, darinn ich diesen Satz der Nachahmung zuerst behauptete. Man war nämlich keine andre Gedichte zu sehen gewohnt, als Oden, Lieder, Hochzeit und Leichengedichte; u. d. gl. An Trauerspiele, Lustspiele, Heldengedichte, Schäfergedichte, ward entweder gar nicht, oder doch sehr selten gedacht. Folglich fiel die Nachahmung am wenigsten ins Gesicht. Die bloße Vermacherkunst fiel den Leuten bey einem Poeten in die Augen; daher sie auch die Poesie nur eine gebundene Beredsamkeit nannten.“ (GB, 154f. Anm.)²¹⁴

Wer behauptet, das „Wesen der Dichtkunst bestünde im scandiren und reimen; und die Poesie sey nichts anders, als eine gebundene Beredsamkeit“ (GW II, Bl. [b7^v]), wird also dem Bestand ‚real existierender‘ Dichtung nicht gerecht. Durch die betont internationale Auswahl seiner Gegenbeispiele gelingt es Gottsched gleichzeitig, die Alternativdefinition als eine Art deutschen Sonderweg von vornherein suspekt erscheinen zu lassen. So vermag er den Umstand herunterzuspielen, dass auch seine eigene Definition bestimmte Werke (etwa einige Formen der Lehrdichtung) aus dem Bereich der Dichtung ausgrenzt, deren Zugehörigkeit bislang zumindest diskutiert wurde. Allerdings berücksichtigt auch Gottsched durchaus die Möglichkeit einer selektiven Anleihe anderer Textsorten (etwa historischer Texte) bei den Mitteln der Dichtung. Eine solche Anleihe würde diese Texte zwar mit der Poesie verbinden, sie deshalb jedoch nicht zu Werken der Dichtkunst machen.

Die Dichtung im Feld der Künste

Bestätigt in seiner Auffassung sieht Gottsched sich offenbar nicht zuletzt dadurch, dass die Definition der Dichtung als eine – allerdings *bestimmte* – Form der Naturnachahmung es ihm ermöglicht, die Dichtkunst von anderen Wissenschaften und Künsten abzugrenzen. Wer „das Wesen eines Dinges“ erkenne, so Wolff, müsse verstehen, „wodurch es *in seiner Art* determiniret wird (§. 32.)“ (WM, §33 (18f.)).²¹⁵ Erklärungen müssen – im Gegensatz zu Beschreibungen – „solche Merckmahle in sich enthalten, die zusammen genommen niemahls einer andern Sache, als die man zu erklären vorhabens ist, zukommen“ (WL, 142). Entsprechend erhebt Gottsched den Anspruch, seine Definition des Dichters unterscheide diesen sowohl „von den Meistern obgedachter freyen Künste“ als auch „von den Liebhabern aller andern Theile der Gelehrsamkeit“ (GD, 98). Sie soll es ihm ermöglichen, den Status der Dichtkunst als eigenständige Disziplin (mit entsprechender eigener Wertordnung) nicht allein gegenüber der Musik und der Malerei,²¹⁶ sondern auch gegenüber der Rhetorik und der Historie zu sichern.

²¹⁴ Dabei will Gottsched, der die Gelegenheitsdichtung an anderer Stelle ja explizit gegen Angriffe in Schutz nimmt (so etwa in der Vorrede zur 4. Auflage seiner *Dichtkunst* (GD, Vlf.), vgl. auch GD 30), diese keineswegs pauschal ablehnen, möchte sie offenbar jedoch auf den ihr angemessenen Platz verweisen. Tatsächlich hält sich die Casuallyrik bis weit ins 18. Jahrhundert hinein. Formen des Gelegenheitsgedichts in der Klassik dokumentiert am Beispiel Goethes etwa Stockhorst 2002.

²¹⁵ Hervorhebung A. F. – Vgl. auch Gottscheds Forderung nach einem „recht vernünftigen deutlichen Begriff, von dem wahren Wesen der Dichtkunst“ (GW II, Bl. [b6^v]).

²¹⁶ Kristeller macht darauf aufmerksam, dass die Diskurse der einzelnen Künste sich überhaupt erst im 18. Jahrhundert einander annähern: „Some scholars have rightly noticed that only the eighteenth century produced a type of literature in which the various arts were compared with each other and discussed on the basis of common principles [...]“ (Kristeller 1965, 164.) Tatsächlich markiert diese Annäherung zunächst offenbar eine Stärkung des ästhetischen Bereiches – und damit auch der jeweils einzelnen Künste – anderen Feldern gegenüber. Gleichzeitig impliziert die zunehmende Nähe jedoch notwendig auch ein steigendes Bedürfnis nach Abgrenzung

Eine der Stärken der Gottsched'schen Wesensbestimmung liegt, wie im Verlauf seiner Ausführungen deutlich wird, darin, dass sie es ihm ermöglicht, diejenige Alternativbestimmung der Dichtung, die auf deren besondere sprachliche Gestaltung als distinktives Merkmal setzt, in seine eigene Wesensbestimmung zu integrieren. Von den Vertretern anderer Künste nämlich, deren wesentliches Prinzip Gottsched ebenfalls in der Naturnachahmung sieht, unterscheidet sich der Dichter dadurch, dass er allein sich dabei der Sprache bediene.

„Ich sage also erstlich: ein Poet sey ein geschickter Nachahmer aller natürlichen Dinge: und dieses hat er mit den Malern, Bildhauern, Musikverständigen u. a.m. gemein. Er ist aber zum andern, auch von ihnen unterschieden; und zwar durch die Art seiner Nachahmung, und durch die Mittel, wodurch er sie vollzieht. Der Maler ahmet sie durch Pinsel und Farbe nach; der Bildschnitzer durch Holz und Stein, oder auch durch den Guss in Gyps und allerhand Metallen; der Tanzmeister durch den Schritt und die Bewegungen des ganzen Leibes; der Tonkünstler durch den Tact und die Harmonie: der Poet aber thut es durch eine tactmäßig abgemessene, oder sonst wohl eingerichtete Rede; oder, welches gleich viel ist, durch eine harmonische und wohlklingende Schrift, die wir ein Gedicht nennen.“ (GD, 98.)

Gleichzeitig hält Gottsched die Beschreibung poetischen Sprechens bzw. Schreibens („durch eine tactmäßig abgemessene, oder sonst wohl eingerichtete Rede“) so allgemein, dass auch Fälle einer schlichten Schreibart (wie sie etwa für die aesopische Fabel typisch sind) einbezogen werden können. Es geht ihm also nicht darum, die Bedeutung formaler Aspekte, der Gestaltung der *elocutio* zu leugnen, sondern ihren Stellenwert innerhalb des Wertgefüges der Dichtung zu begrenzen. Seinen Kontrahenten wirft er nicht allein vor, der sprachlichen Gestaltung allzu große Bedeutung beizumessen, sondern auch eine falsche Auffassung davon zu haben, was eigentlich die ‚Poetizität‘ derselben ausmacht.

„Man mercke aber endlich auch, daß es ein anders sey, etwas in metrischer und etwas in poetischer Schreibart abfassen. Vieles ist metrisch genug geschrieben; das ist, es scandirt und reimet gut genug: Aber es ist kein Fünckchen von Poetischem Geiste darinn; und verdient also eine gereimte Prose zu heißen. Vieles hergegen ist sehr poetisch geschrieben, ob es gleich weder Sylbenmaaß noch Reime hat.“ (GD 1730, Bl. **2^v.)

Gegen die ‚technisch‘ perfekte metrische Gestaltung, die sich eher dem Handwerklichen der Dichtung zurechnen lässt und der die Barockpoetiken viel Aufmerksamkeit widmen, betont Gottsched (damit auch die platonische, von jeher neben der aristotelischen herlaufende Linie²¹⁷ integrierend) die Inspiration des Dichters, die sich nicht unbedingt in Metrum und Reim niederschlägt. Sind Letztere allein dem ‚Körper‘ der Worte zuzurechnen, so gewichtet Gottsched diejenigen Schönheiten der Dichtung höher, die auf deren Bedeutung beruhen. Damit grenzt er die Dichtkunst gleichzeitig von der Musik ab, mit deren Harmonien Metrum und Reim die größte Verwandtschaft haben. Dennoch, so unterstreicht er, ist auch die typisch poetische Schreibart weder eine hinreichende noch eine notwendige Bedingung für Dichtung; die unterscheidende Funktion bleibt allein dem Inhalt vorbehalten.

„Von beydem aber ist noch ein poetischer Inhalt, wie eine Person von dem Kleide, so sie trägt, unterschieden. Ein Gedicht kan metrisch und prosaisch, schlecht weg, auch poetisch beschrieben werden: bleibt aber

innerhalb des Feldes der Kunst. Dies scheint auch Kristeller anzudeuten, wenn er erklärt, „when the more comprehensive system of the fine arts had been firmly established“, zur Zeit Lessings nämlich, „the parallel between painting and poetry [...] had lost [its] function as a link between the different arts [...]“ (Ebd., 217.)

²¹⁷ Platon widmet sich insbesondere der bei Aristoteles eher vernachlässigten Enthusiasmus-Lehre. Dennoch steht er selbst, wie Fuhrmann betont, dem Phänomen des Enthusiasmus „durchaus zwiespältig“ gegenüber (vgl. Fuhrmann 1973, 72, vgl. auch 74-77).

allemaal ein Gedichte: wie dieses alles in dem Wercke selbst ausführlicher vorkommen wird.“ (GD 1730, Bl. **2^v.)

Gottsched nimmt so mit der Wesensbestimmung der Dichtung, ohne dass bislang die für die unterschiedlichen Aspekte des poetischen Werkes relevanten Wertmaßstäbe bestimmt sind, bereits eine Differenzierung des Beitrags vor, den die Gestaltung dieser Aspekte zum Gesamtwert eines Werkes zu leisten vermag. Es handelt sich um eine Gewichtung der für die unterschiedlichen Bereiche zuständigen Wertmaßstäbe im Verhältnis zueinander.

Das Medium – die „wohl eingerichtete Rede“ (GD, 98) – garantiert die Einzigartigkeit der Poesie im Kanon der schönen Künste, die als Gruppe durch den allen gemeinsamen Grundsatz der Naturnachahmung verbunden sind. Auf der anderen Seite ist es dieser Grundsatz selbst, durch welchen sich die Dichtkunst von anderen verwandten Disziplinen unterscheiden soll, die sich ebenfalls des Mediums der Sprache bedienen. Zwar rekurriert Gottsched in diesem Zusammenhang auf die besonderen Absichten der Dichtung, indem er die bereits genannten allgemeinen Ziele der Belehrung und Unterhaltung näher erläutert – etwa indem er das „rohe Volk“ (GD, 90), die der „nackte[n] Wahrheit“ Abgeneigten (GD, 167), als Zielpublikum der Dichtung benennt. Insgesamt zeigt er sich jedoch davon überzeugt, dass das Spezifische der Dichtung, auch und gerade was die Art und Weise ihrer Wirkung betrifft, sich nur in Zusammenhang mit dem ihr eigentümlichen Mittel (der Naturnachahmung) herausarbeiten lässt. Wenn Gottsched also erklärt: „Ein Redner soll nicht nachahmen, was andere Leute thun; sondern die Leute überreden, etwas für wahr oder falsch zu halten, und sie bewegen, etwas zu thun oder zu lassen“ (GD, 98f.), so darf dies nicht als Ablehnung einer wirkungsbezogenen Zielsetzung der Dichtung verstanden werden. Entscheidend ist jedoch, dass die Poesie diese Ziele auf die ihr ganz eigentümliche Art und Weise – über die Naturnachahmung – verwirklicht und sich dadurch von der Rhetorik unterscheidet.

Gleichzeitig kristallisiert sich im Zuge der Abgrenzung von anderen Disziplinen zunehmend heraus, wie genau Gottsched (der sich hier bis in die Formulierungen hinein wiederum eng an Aristoteles anlehnt) das Prinzip der Naturnachahmung im Falle der Dichtung aufgefasst wissen will:

„Ein Geschichtschreiber soll nicht nachahmen, was wir Menschen zu thun pflegen, oder wahrscheinlicher Weise gethan haben könnten, thun sollten, oder thun würden, wenn wir in solchen Umständen befindlich wären: sondern man fordert von ihm, daß er getreulich dasjenige erzählen solle, was sich hier oder da, für Begebenheiten zugetragen haben. [...] Ein Weltweiser ist gleichfalls von der Nachahmung entfernt, indem er uns die Gründe von der Möglichkeit aller Dinge untersuchen lehret. [...] Der Dichter ganz allein, hat dieses zu seiner Haupteigenschaft, daß er der Natur nachahmet, und sie in allen seinen Beschreibungen, Fabeln und Gedanken, sein einziges Muster seyn läßt.“ (GD, 98f.)

Was die Dichtung von der Geschichtsschreibung unterscheidet, ist offenkundig nicht einfach die Nachahmung der Natur an sich – „getreulich“ zu erzählen, „was sich hier oder da, für Begebenheiten zugetragen haben“, ließe sich nämlich sehr wohl unter dieser Beschreibung fassen. Gottsched selbst verfügt noch nicht über einen einheitlichen Begriff, um das „was wir Menschen zu thun pflegen, oder wahrscheinlicher Weise gethan haben könnten, thun sollten, oder thun würden, wenn wir in solchen

Umständen befindlich wären“, zusammenzufassen. Worum es ihm jedoch geht, wird hinreichend deutlich: um die Fiktionalität der Darstellung.²¹⁸ Damit erhält der Nachahmungsbegriff eine entscheidende Spezifikation. Nicht was tatsächlich in dieser Welt („hier oder da“) geschehen ist, sondern was unter bestimmten Umständen geschehen könnte,²¹⁹ ist Thema des Dichters: Von diesem heißt es jetzt bezeichnenderweise nicht mehr (wie noch auf der vorhergehenden Seite), dass er *die*, sondern dass er *der* Natur nachahmt. Die Poesie erschafft ihre eigenen Welten und folgt in diesem Sinne der *natura naturans*, wenn sie auch, wie Gottsched in der Folge deutlich macht, sich dabei innerhalb präzise abgesteckter Grenzen halten muss und letztlich in gewissem Maße den Geschöpfen und Gesetzen der *natura naturata* verpflichtet bleibt.²²⁰

Dieses Charakteristikum ihres Inhalts kann die Dichtung allein für sich beanspruchen. Ein Vertreter der anderen Disziplinen, etwa der Historiker, kann zwar ‚leihweise‘ auf ihre spezifischen Merkmale (z. B. fiktive Beispiele oder dramatisch ausgestaltete Szenen) zurückgreifen, doch eben nicht in seiner eigentlichen Funktion „als ein Geschichtschreiber.“ (GD, 99.)²²¹ Dafür, dass es sich bei solchen Fällen tatsächlich um bloße Anleihen handelt, spricht die von Gottsched angeführte Kritik, der sich etwa philosophische oder historische Texte immer dann ausgesetzt sehen, wenn sie sich allzu freizügig aus dem Repertoire der Literatur bedienen und seiner Ansicht nach entsprechend „mit Recht“ sanktioniert werden, weil es z. B. „einem aufrichtigen Verfasser historischer Nachrichten nicht zusteht; das geringste in den wahren Begebenheiten zu ändern, auszulassen oder hinzu zu setzen.“ (GD, 100.)

Wahrhaftigkeit, Wahrheit im korrespondenztheoretischen Sinne, so machen diese Ausführungen deutlich, gehört zu den für die Historie, nicht aber für die Dichtung spezifischen Wertmaßstäben. Während der Anspruch auf *literal truth* an den Grenzen des (im Entstehen begriffenen) literarischen Feldes (zumindest bis zu einem gewissen, noch zu bestimmenden Grade) gebrochen wird – ist die Fik-

²¹⁸ So legt Gottsched etwa in seinem Batteux-Kommentar Wert darauf, dass es sich bei den in der Lyrik zum Ausdruck gebrachten Empfindungen nur um fingierte handelt: „Pindar ist wohl sonder Streit der größte lyrische Dichter gewesen. Aber wer kann sich wohl einbilden, daß er bey allen seinen Siegern, die oft durch sehr schlechte Dinge, z. E. durch Pferde, den Sieg davon trugen, so voll wahrer Bewunderung und Entzückung gewesen, als seine Oden zeigen? [...] Was war es also? Nichts, als eine Nachahmung der Empfindungen, eines versammelten Volkes, welches um andrer Ursachen willen, an diesen Siegen Theil nahm. [...] Wer sieht hier die Nachahmung nicht?“ (GB, 155f. Anm.)

²¹⁹ In der Vorrede zur ersten Auflage scheint Gottsched Aristoteles’ diesbezügliche Äußerungen noch so weit auszulegen, dass die Darstellung des Faktischen mit in das Gebiet der Poesie zu rechnen wäre: „Eben dieser grosse Criticus hat ausführlich dargethan, daß ein Poet so wohl als ein Mahler und Bildschnitzer ein Nachahmer der Natur sey; und eine Sache entweder so wie sie ist, oder gewesen; oder wie sie zu seyn scheint, und wie man sagt, daß sie sey: oder endlich wie sie von rechts wegen seyn sollte, abbilde und vorstelle.“ (GD 1730, Bl. **2^{r/v}.)

²²⁰ Mit dieser Bestimmung entspricht Gottsched in groben Zügen auch der Anforderung an die Sacherklärung bzw. Wesensbestimmung, darzulegen, „was die Sache zu formiren erfordert werde“ (WL, 149). Ausgehend von der Bestimmung als Nachahmung der Natur, welche bereits grundsätzlich festlegt, wie Poesie ‚entsteht‘ (dieses Prinzip wird auch dadurch bestätigt, dass, wie die Erfahrung zeigt, „diejenigen Knaben, welche die größte Geschicklichkeit zum Nachahmen an sich blicken lassen, auch die größte Fähigkeit zur Poesie besitzen“ (GD, 101)), spezifiziert Gottsched, was genau unter „Natur“ zu verstehen ist (was unter bestimmten Umständen geschehen könnte, sollte etc.) und welcher Mittel (der „wohl eingerichtete[n] Rede“ nämlich) sich der Dichter dabei bedienen kann (GD, 98). Theoretisch fasst Gottsched dieses Konzept vermittels des Begriffsinventars der rationalistischen Metaphysik als „eine Geschichte aus einer andern Welt.“ (GD, 150; vgl. auch 151.)

²²¹ Hervorhebung A. F.

tion doch wesentliches Merkmal der Dichtung –, wird der Historiker, der sich zu exzessiv aus den Mitteln der Dichtung bedient und zu weit von dieser Wahrheit abweicht, ‚abgestraft‘. Damit schmälern die Anleihen anderer Disziplinen, indem sie als solche kenntlich gemacht werden, den eigenständigen Status der Dichtung nicht nur nicht, sondern bestätigen ihn vielmehr.

Moralische Funktion als Aspekt der Naturnachahmung und konstitutives Prinzip der Fiktionalität

Die wechselseitige Bedingtheit und gegenseitige Abhängigkeit von Funktion und Wesen, Wirkungsabsicht und (fiktionaler) Naturnachahmung illustriert Gottsched im vierten Kapitel der *Critischen Dichtkunst*. Hier entwickelt er gleichzeitig die Umsetzung des Prinzips der Naturnachahmung in den „drey[...] Gattungen der poetischen Nachahmung“ (GD, 142) – Beschreibung, dramatische Darstellung und Fabel – und, damit zusammenhängend, deren moralische Funktionen. Unter den von Gottsched aufgeführten Zwecken der Dichtung (und den diesen innerhalb der Wertordnung korrespondierenden Wertmaßstäben), deren Realisation das Prinzip der Naturnachahmung gewährleisten soll, scheinen Unterhaltung und Belehrung, Vergnügen und Nutzen an erster Stelle zu stehen.

„Indessen bleibt es doch in allen Gattungen der Gedichte bey *Horazens* Ausspruche:
Der wird vollkommen seyn, der theils ein lehrreich Wesen,
Und theils was liebliches durch seinen Vers besingt;
Zugleich dem Leser nützt, zugleich Ergetzung bringt. [...] *Dichtk.* v. 495.“ (GD, 92.)

Was die Belehrung, Erbauung, Besserung oder generell den vermittels der Poesie zu realisierenden Nutzen anbetrifft, benennt Gottsched verschiedene Formen der Umsetzung. Diesen entsprechen unterschiedliche mit Bezug auf den Wertmaßstab des *docere oder prodesse* wertvolle Textmerkmale: der Unterricht etwa „durch die Beschreibung [...] ruhmwürdige[r] Exempel“ der „Tugendhaften“ (GD, 113f.) (hier: real existierender Personen) und entsprechendes schonungsloses Entblößen der Lasterhaften,²²² d. h. offenbar vor allem die angemessene, affektiv wirksame Präsentation abschreckender oder vorbildlicher Charaktere,²²³ die Reinigung der „Leidenschaften“ vermittels der „Erregung der Affecten“ (GD, 91), in den Text „eingestreute[...] Sittensprüche“ (GD, 160) sowie enthaltene „Tugendlehren“ (GW II, 88 (§164)) und nicht zuletzt diejenige Lehre, welche die Begebenheiten (der *plot*) des poetischen Werkes als Ganzes darzustellen angelegt sind.²²⁴

Jede der drei Arten der Nachahmung – Beschreibung, dramatische Darstellung und Fabel – ‚enthält‘ Gottsched zufolge bereits eine wirkende Absicht.²²⁵ So betont er im Hinblick auf die „lebhaft

²²² S. GD, 114.

²²³ Vgl. dazu auch GW II, 87f. (§163f.).

²²⁴ „Was die Fabel anbelangt, so wissen wir bereits, daß selbige anfangs ganz allein erdacht werden muß, um eine moralische Wahrheit zu erläutern.“ (GD, 486.)

²²⁵ So ist es auch nicht „[e]igenartig [...], daß die Begründung und Erläuterung der Belehrungsabsicht und damit der moralischen Aufgabe, die der *Versuch einer Critischen Dichtkunst* der Literatur zuschreibt, [...] kein eigenes Kapitel erhält“ (Härter 2000, 133). Härter sieht sie „auch in den übrigen Kapiteln nicht fundiert behandelt [...]“. „Nichtsdestoweniger tritt das Primat der Belehrungsabsicht als selbstverständlich auf.“ Härter nimmt dies zum Anlass, über die „eigenartige theoretische ‚Unordentlichkeit‘“ des Gottsched’schen Vorgehens zu spekulieren. Zu dem von Härter konstatierten Dilemma kann es jedoch nur kommen, wenn die moralische Funktion der Dichtung von vornherein verstanden wird als reine „Indienstnahme“ (ebd.).

Schilderey“, sei es die „empfindliche[r]“ oder „geistliche[r] Dinge, als da sind innerliche Bewegungen des Herzens, und die verborgensten Gedanken“ (GD, 142):

„Nur ist hierbey zu merken, daß ein Dichter seine Absicht niemals vergessen muß. Ein jedes endliches Ding hat zwo Seiten, eine gute und eine böse. Will man nun ein Ding loben: so muß man die erste; will man es aber tadeln, muß man nur die andre abschildern. In beyden Bildern wird Wahrheit seyn, wenn man der Natur folget, und die Sache nicht zu hoch treibt.“ (GD, 142f.)²²⁶

Eine moralische Dimension eignet auch der „andre[n]“, der dramatischen „Art der Nachahmung [...], wenn der Poet selbst die Person eines andern spielet, oder einem, der sie spielen soll, solche Worte, Gebärden und Handlungen vorschreibt und an die Hand giebt, die sich in gewissen Umständen für ihn schicken.“ (GD, 144f.) Hier gilt es vor allem, die „Art“ eines in bestimmten „Leidenschaften stehenden Gemüthes [...] genau nach[zuzahmen]“ (GD, 145) bzw. „gute Charactere zu machen“ (GD, 147). (Die Charakterisierung Gottscheds, was diese Form der Nachahmung betrifft, ist insofern doppeldeutig, als sie sich teils auf den „Modus der Darstellung“ zu beziehen scheint,²²⁷ teils auf den Charakter als Gegenstand der Darstellung insgesamt.) Auch diese Charaktere, so führt er nämlich später aus, „theilet [man]“

„in gute und schlimme ein; weil sie theils tugendhaft, theils lasterhaft sind. Zuweilen scheint es auch, als ob es eine gleichgültige oder mittlere Art derselben gäbe, die weder gut noch böse sind. Hier muß nun ein Poet die Sittenlehre verstehen, daß er die Tugend vom Laster, und wiederum die Scheintugend von der wahren zu unterscheiden wisse.“ (GD, 499.)

Grundlegend für diese zweite Art der Nachahmung seien entsprechend „Sittenlehre²²⁸ und [...] Erfahrung“²²⁹: „Diese zeigt uns die herrschenden Neigungen der Kinder, Jünglinge, Männer und Alten: jene hergegen lehret sowohl die Natur der Affecten, als die Pflichten aller Menschen in allen Ständen.“ (GD, 147.)

Auch bei der Darstellung eines bestimmten Charakters impliziert das naturnahe Bild zugleich die moralisch korrekte Darstellung und den entsprechenden Eindruck auf den Rezipienten. So kann der Dichter etwa in „der Person eines tugendhaften Mannes“ „das an sich selbst schöne Wesen der Tugend [...] so liebenswürdig ab[malen], daß es alle, die es sehen, in sich verliebt macht.“ (GD, 114.)

²²⁶ Möller nimmt diese Textstelle zum Anlass, zu erklären: „Was ihn [Gottsched] weiterhin an den bloßen Beschreibungen oder Schilderungen stört, ist die Tatsache, daß der Dichter bei der Darstellung der menschlichen Psyche einen wertneutralen Realitätsbegriff verwenden kann. Deshalb empfiehlt er ihm, die moralische Bestimmung, die einem Ding von Natur aus anhaftet, zu akzentuieren, wenn er dem Hauptzweck von Dichtung, dem moralischen docere, gerecht werden will“ (Möller 1983, 24; s. auch 32). Diese Aussage wirkt so irritierend, zumal Möller selbst die ‚natürliche‘ moralische Signifikanz *jeder* ‚realistischen‘ Beschreibung innerhalb des rationalistischen Weltbildes anzuerkennen scheint.

²²⁷ Borjans-Heuser spricht hier von „eine[r] Art *Ausdruckshaltung*“ (Borjans-Heuser 1981, 204).

²²⁸ Die Ambivalenz der Bezeichnung „Sittenlehre“, verstanden als Erkenntnis von Gut und Böse, aber auch als Kenntnis der ‚Sitten‘, Gewohnheiten und psychologischen Gesetzmäßigkeiten, macht einmal mehr die enge Verbindung von Ethik und Ontologie (hier im weitesten Sinne verstanden) deutlich.

²²⁹ Auf den empiristischen Aspekt dieser Empfehlung Gottscheds, der in der Folge noch stärker zu Tage treten wird, macht Borjans-Heuser aufmerksam: „Die empfohlene ‚genaue Beobachtung der Natur‘ ist also ein Studium, das, ausgehend von empirischem Tatsachenmaterial, die ‚natürlichen‘ Gesetzmäßigkeiten der beobachteten Wirklichkeit zu ergründen sucht.“ (Borjans-Heuser 1981, 205.)

Dass bereits der Gedanke, ‚naturnahe‘ und ethisch wünschenswerte Darstellung überhaupt zu trennen, innerhalb des rationalistischen Weltbildes Schwierigkeiten bereitet, zeigen Gottscheds Ausführungen zur Darstellung menschlicher Handlungen, bei der der Autor

„in seinen Schildereyen die guten als gut, das ist schön, rühmlich und reizend; die bösen aber als böse, das ist häßlich, schändlich und abscheulich abmalen [muss]. Thäte er dieses nicht, und unterstünde er sich die Tugend als verächtlich, schädlich und lächerlich, das Laster hergegen als angenehm, vorteilhaft und lobwürdig zu bilden: so würde er die Aehnlichkeit ganz aus den Augen setzen, und die Natur derselben sehr übel ausdrücken.“ (GD, 110.)

Tatsächlich sind naturnahe und moralisch korrekte Darstellung für Gottsched nur zwei Seiten derselben Medaille. Ethische Qualitäten, die gute und die böse Seite der Dinge, tugend- oder lasterhafte Charaktere sind integrativer Bestandteil der Natur, die der Dichter nachahmt. Indem der Autor diese als angenehm und lobenswert bzw. verächtlich und lächerlich darstellt, muss er daher keine besondere rhetorische Finesse anwenden, da er sie damit nur so darstellt, wie sie ihrem Wesen nach *sind*. Würde er sie anders darstellen, wären im Gegenteil nicht nur seine Absichten moralisch fragwürdig, er würde auch ganz unabhängig davon den Grundsatz der Naturnachahmung vernachlässigen, indem er „die Aehnlichkeit ganz aus den Augen setzen, und die Natur derselben sehr übel ausdrücken“ würde. Insofern dies auch für jede Begebenheit gilt, muss ein „Zwiespalt“²³⁰ zwischen Fabel und moralischer Belehrung in der in der Forschung des Öfteren konstatierten Schärfe dem Gottsched’schen Denken von vornherein fremd sein.

Vor der Beschreibung und dem dramatischen Affektausdruck bzw. der Charakterdarstellung²³¹ ist schließlich die Fabel diejenige „Gattung der Nachahmung“, die „das Hauptwerk in der Poesie aus[macht]“ und „der Ursprung und die Seele der ganzen Dichtkunst ist“ (GD, 148). Mit dem Begriff der „Fabel“ ist hier, wie Gottscheds Ausführungen deutlich machen, zunächst nicht die traditionelle Form etwa der aesopischen Tierfabel im engeren Sinne gemeint. Es geht um die Fabel im aristotelischen Sinne, verstanden als erfundene Begebenheit, die „erzählte Handlung einer jeden Dichtung“²³², sei es Epos, Tragödie und Komödie, so dass sich jede Gattung, die traditionell über einen *plot* verfügt, als eine Art Fabel begreifen lässt.²³³ „Wenn *Aristotel* sagen will, was die Fabel in einem Gedichte eigentlich sey, so spricht er: *Es sey die Zusammensetzung oder Verbindung der Sachen.*“ (GD, 149.)

Diese „Verbindung der Sachen“ nun dürfe man nicht (wie z. B. Le Bossu,²³⁴ von dem Gottsched in anderer Hinsicht offenbar durchaus wichtige Impulse empfängt)²³⁵ beziehen auf die Verbindung des „*Wahre[n]* und *[des] Falsche[n]*“, einer „gewisse[n] Begebenheit, die sich aber niemals zugetragen hat“ (GD, 149) (also „falsch“ (GD, 149) bzw. „erdichtet“ (GD, 162) ist), mit einem „moralischen

²³⁰ Härter 2000, 117.

²³¹ Vgl. zur Höhergewichtung der Fabel z. B. GD, 148, 490.

²³² Freytag 1985, 66.

²³³ Vgl. z. B. GD, 159f.

²³⁴ S. Le Bossu 1981 = 1714, 26.

²³⁵ Vgl. dazu etwa Möller 1983, 25f.

Lehrsatz, der gewiß wahr seyn muß“ (GD, 149). Vielmehr müsse man sie auf „das Zubehör der Fabel, als da sind, die Thiere, Menschen, Götter, Handlungen, Gespräche, u. s. w. [...]deute[n]“ (GD, 149f.). Wenn diese derart „verknüpft und verbunden“ würden, „daß sie einen Zusammenhang bekommen, [...] alsdann entsteht eine Fabel daraus.“ (GD, 150.) Damit stellt Gottsched gleichzeitig den Bezug her zu Wolffs Definition der Welt als „eine Reihe veränderlicher Dinge [...], die neben einander sind, und auf einander folgen, insgesamt aber mit einander verknüpft sind.“ (WM, §544 (332).)

Zum „Hauptwerk in der Poesie“ und zur „Seele der ganzen Dichtkunst“ (GD, 148) erklärt Gottsched die Fabel offenbar nicht zuletzt deshalb, weil die hier dargestellten Begebenheiten, im Unterschied etwa zum statischen, von der „lebhaft[e] Schilderey“ bzw. „Malerey eines Poeten“ (GD, 142) evozierten ‚Bild‘,²³⁶ dazu prädestiniert erscheinen, ein moralisches *Urteil* im eigentlichen Sinne zu vermitteln. Um ein Urteil zu formieren, so Wolff in der *Deutschen Metaphysik*, sei es nämlich

„nicht genug [...], wenn man sich ein Ding mit seiner Eigenschaft, oder Veränderung, oder auch mit seinen Würckungen vorstellt, sondern über dieses [wird] erfordert [...], daß wir die Eigenschaft, oder Veränderung, oder auch die Würckung von dem Dinge unterscheiden und als zwey verschiedene Sachen ansehen, die zugleich mit einander sind, und zwar deren eines mit dem anderen verknüpft ist.“ (WM, §288 (157).)

Eben diese Verknüpfung nun ist es, die schließlich der Lehrsatz²³⁷ in der Verbindung von (logischem) Subjekt und Prädikat der Aussage ‚figürlich‘ fasst und explizit macht.²³⁸

Insbesondere Kausalzusammenhänge lassen sich am besten anhand einer Begebenheit darstellen, die Veränderungen, Wechselwirkungen und Abhängigkeitsbeziehungen deutlich werden lässt.²³⁹ Ihr besonderes moralisches Potential verdankt die Fabel nicht zuletzt der Tatsache, dass sie allein – im Gegensatz zur Beschreibung spezifischer Entitäten oder zur reinen Darstellung einzelner Charaktere²⁴⁰

²³⁶ Entsprechend korrespondiert Gaede zufolge, der hier auf die *Weltweisheit* verweist, die Beschreibung innerhalb des Systems der Gottsched'schen Logik dem Begriff (s. Gaede 1978, 100).

²³⁷ Vgl. zum „Satzcharakter“ der Lehre auch Herrmann 1970, 131, der hier im Hintergrund allerdings wieder die „rhetorische[...] Inventionsmethode“ sieht.

²³⁸ So kann kaum die Rede davon sein, dass die Fabel „[t]rotz der Dominantsetzung der moralischen Absicht und im Widerspruch mit ihr [...] zum Kernstück der Poesie und Poetik aufgewertet“ wird (Härter 2000, 134; Hervorhebungen A. F.).

²³⁹ Vgl. hierzu auch Borjans-Heuser 1981, 203.

²⁴⁰ Vgl. hier auch Aristoteles' Gewichtung der Bedeutung von Charakteren und Handlung mit Bezug auf die Tragödie: „Der wichtigste Teil ist die Zusammenfügung der Geschehnisse. Denn die Tragödie ist nicht Nachahmung von Menschen, sondern von Handlungen und von Lebenswirklichkeit. [...] Folglich handeln die Personen nicht, um die Charaktere nachzuahmen, sondern um der Handlungen willen beziehen sie Charaktere ein.“ (Aristoteles 1997, 21 (Poetik 6, 1450a 15-22).) – Obgleich Gottsched die Bedeutung der Charaktere gegenüber der Handlung tendenziell marginalisiert, konzipiert er Letztere doch gleichzeitig als wesentliches Mittel der Charakterdarstellung – und umgekehrt. Dies macht nicht zuletzt sein Urteil Vergils *Aeneis* betreffend deutlich. Hier, so lobt Gottsched, seien die Auswahl des Stoffes und die Darstellung in der Fabel einzig unter dem Gesichtspunkt vorgenommen worden, dass Vergil „nur seine moralische Wahrheit dadurch ausführen könnte: *Ein Stifter neuer Reiche müsse gottesfürchtig, tugendhaft, sanftmüthig, standhaft und tapfer seyn.*“ (GD, 474f.) Der Lehrsatz ist hier Aussage eben über die (wünschenswerte) Beschaffenheit des Charakters. Dieses Prinzip bestätigt nicht zuletzt sein eigenes Trauerspiel, der *Sterbende Cato*. (Vgl. in diesem Zusammenhang auch GW II, 87f. (§164): „Ja selbst die Schriften der besten Poeten sind hier nicht allerdings ohne Nutzen, ob sie wohl mehrentheils die wahren Begebenheiten mit fabelhaften Umständen ausschmücken. *Sonderlich sind Heldengedichte und Trauerspiele diejenigen Stücke der Dichtkunst, darinnen die meisten Bilder grosser Männer, mit so lebhaften Farben abgemalt werden, als ob man sie vor Augen sähe*; anderer Tugendlehren und Sittensprüche zu geschweigen, davon sie überall voll sind.“) So geht es Gottsched auch, wenn er etwa Status

– fähig ist, ‚natürliche‘ ethisch-kausale Gesetzmäßigkeiten, den „Erfolg der guten und bösen Handlungen“²⁴¹, zu vermitteln. Dabei „erhellet“ die „Wahrheit“ der jeweiligen „Sittenlehre“ „aus dem Erfolge der Begebenheiten selbst“ (GD, 447), so dass es möglich ist, den Menschen anschaulich davon zu „überführen, was aus Beobachtungen des Gesetzes der Natur für Gutes erfolge, und dabey für Lust und Freude für ihn daraus erwachsen kan; hingegen auch aus dessen Ubertretung für Böses zugezogen werde, und was für Unlust und Traurigkeit daraus entspringe.“ (WE, §165 (99).)

Liegt in vielen Gattungen auch der Schwerpunkt auf der einen oder anderen genannten Realisationsform des *docere*, so werden doch die meisten mehrere Formen der Nachahmung verbinden. Ihre Stellung als „Hauptwerk“ der Dichtung verdankt die Fabel damit offenbar auch der Tatsache, dass sie Beschreibung und dramatische Affekten- bzw. Charakterdarstellung als ‚Modi‘ der Darstellung problemlos in die Handlung zu integrieren vermag.²⁴²

Nach Maßgabe des zu vermittelnden „lehrreichen moralischen Satz[es], der in dem ganzen Gedichte zum Grunde liegen soll“ (als Beispiel dient Gottsched hier der Satz „*Ungerechtigkeit und Gewaltthätigkeit wären abscheuliche Laster*“) „ersinne“ der Dichter „eine ganz allgemeine Begebenheit, worinn eine Handlung vorkömmt, daran dieser erwählte Lehrsatz sehr augenscheinlich in die Sinne fällt.“ (GD, 161.) Damit ist gleichzeitig ein Aspekt angesprochen, der die Dichtung hinsichtlich ihrer belehrenden Funktion gegenüber der Philosophie auszeichnet: Zwar ist auch die philosophische Lehrart²⁴³ geeignet, dem, der selbst über einen ‚philosophischen Kopf‘ verfügt, vermittels ‚gründlicher‘, allgemeingültiger Schlüsse Einblick in die natürliche (und das bedeutet auch: moralische) Ordnung der Dinge zu gewähren. Jedoch tut sie dies auf eine relativ abstrakte, intellektuell anspruchsvolle und nicht zuletzt wenig ansprechende Art und Weise.²⁴⁴

„Die gründlichste Sittenlehre ist für den großen Haufen der Menschen viel zu mager und zu trocken. Denn die rechte Schärfe in Vernunftschlüssen ist nicht für den gemeinen Verstand unstudirter Leute. Die nackte

vorwirft, dieser wolle in seiner *Achilleis* seinen Helden ‚nur‘ loben, offenbar weniger um die Frage *Lehrsatz vs. Charakterdarstellung*, sondern darum, dass Statius hier das Lob einer einzelnen historischen Person singt, ohne dem Leser eine darüber hinausgehende, allgemeingültige Einsicht in Wert bzw. Unwert bestimmter Charakterzüge zu vermitteln. Zuletzt konstituiert der Charakter auch die „psychischen Bedingungen“, welche eine bestimmte Handlung motivieren und „wahrscheinlich machen“ (s. Möller 1983, 25). Gaede ordnet bereits die Charakterdarstellung bei Gottsched dem Urteil zu, da eine Kenntnis der Urteile des Verstandes nötig sei zur Darstellung menschlichen Wollens und Handelns (vgl. Gaede 1978, 100f.), während die Fabel dem Syllogismus korreliert sein soll (s. ebd., 102; vgl. dazu auch Grimm 1983, 641f.).

²⁴¹ WE, §373 (247). – Entscheidend ist für Gottsched allerdings nicht so sehr die Handlung im engeren Verstande (er selbst betont, dass es sehr wohl Fabeln ohne Handlung im strengen Sinne geben könne – vgl. GD, 150), sondern die Begebenheit, das Ereignis.

²⁴² „Erst durch die Gleichsetzung der Fabel mit der Naturnachahmung selbst, die bei Le Bossu in dieser Weise nicht gegeben ist, gewinnt Gottsched jene komplexe Form der Nachahmung, die alle Möglichkeiten der poetischen inventio und elocutio in sich vereinigt und auch die Teilbereiche der Beschreibung und der Charakterdarstellung integriert.“ (Möller 1983, 31.)

²⁴³ Vgl. zur ‚philosophischen Methode‘ („*Method[us] philosophica[...]*“) (WD, §115 (54/53)) besonders WD, §§115-125.

²⁴⁴ Zur ‚Einfachheit‘ („*simplicita[s]*“) und ‚Schmucklosigkeit‘ ‚des philosophischen Stils‘ („*styli philosophici*“) s. WD, §150 (181/180) und §149 (178/180).

Wahrheit gefällt ihnen nicht: es müssen schon philosophische Köpfe seyn, die sich daran vergnügen sollen.“ (GD, 167.)²⁴⁵

Die breite Masse der Leser, darauf macht Wolff selbst aufmerksam, scheint empfänglicher für die persuasive Wirkung anschaulicher, handgreiflicher Einzelfälle als für die Überzeugungskraft elaborierter abstrakt-figürlicher, philosophischer Erkenntnisse und vernünftiger Schlüsse, die nachzuvollziehen oder auf entsprechende konkrete Fälle anzuwenden bzw. rückzubeziehen dem ‚gemeinen Mann‘ häufig nicht möglich ist.

„Weil die Exempel uns zu einer anschauenden Erkenntniß, die Vernunft aber nur zu einer figürlichen bringet (§.316. 365. *Met.*), die anschauende Erkenntniß aber bey vielen einen grösseren Eindruck machet, als die Vernunft (§. 503. *Met.*); so richtet man mit Exempeln hier öfters mehr aus, als mit vielen weitläufftigen Vorstellungen, wenn sie noch so vernünftig sind.“ (WE, §167 (100).)²⁴⁶

Tatsächlich bedarf die Vernunftkenntnis Wolffs eigener Meinung nach notwendig der Bestätigung durch die Erfahrung, die figürliche der Verbindung mit der anschauenden Erkenntnis, sei es sonst doch allzu leicht, „leere Wörter, mit denen kein Begriff verknüpft ist, für Erkenntniß [zu] halten und Wörter für Sachen aus[zugeben“ (WM, §320 (177)). Eine „gute Lehr-Art“ werde daher „die Regeln mit gemeinen Exempeln erläutern“ und Erstere dadurch „verständlicher machen, eine Probe von ihrer Richtigkeit abgeben und zugleich zeigen, wie die Regeln in vorkommenden Fällen angebracht werden.“ (WM, §159 (84).)

Vor allem wenn es darum gehe, „den Menschen zu einer lebendigen Erkenntniß“ (WE, §373 (246))²⁴⁷ und „ungezweiffelte[n] Gewißheit“ (WE, §166 (100)) „des guten“ zu bringen, zu einer ‚handlungswirksamen‘ Erkenntnis also, „die eine Überführung oder Überredung mit sich führet“ (WE, §373 (246)), könnten derartige Beispiele, Darstellungen konkreter Fälle, welche die allgemeine, abstrakte Regel ‚instantiierten‘ und die Demonstration ergänzten, ihren Beitrag leisten. In diesem Zu-

²⁴⁵ Thomas Campanella, auf dessen Schrift *Philosophiae rationalis partes quinque* sich Wolff im *Discursus* bezieht, spricht im vierten Teil seines Werkes im Zusammenhang mit dem Publikum der Dichtung wenig schmeichelt von den „*nolentibus & incapacibus*“: „*Poeticam esse sapientis Architectonici artem instrumentalem ad propinandum iucundè faciliè & inaduertenter Verum Bonumque nolentibus & incapacibus; idque Metro, & ideatione exempli efficere.*“ (Campanella 1638, 89.)

²⁴⁶ Grundsätzlich kann der Mensch sich entweder die Dinge „selbst“ (Wolff gibt hier das Beispiel eines abwesenden Menschen, dessen „Bild“ ihm „gleichsam vor Augen schwebet“) anschauend oder „durch Wörter, oder andere Zeichen“ figürlich vorstellen (WM, §316 (173 und f.)). Die Bezeichnung ‚Begriff‘ verweist, wie Möller (vgl. Möller 1983, 51) zu Recht konstatiert, nicht *per se* auf die figürliche Erkenntnis (s. auch WL, 123; Wolffs Beispiel hier ist die Sonne). Unklar bleibt allerdings, was genau Möller sagen will, wenn er – hier in einem Versuch, die Auffassung Breitingers zu erläutern – erklärt, es gehöre „zu den Eigentümlichkeiten der Begriffsbestimmung in der Wolff’schen Philosophie [...], daß sich der Prozeß der Begriffsbildung nicht nur bei sinnlichen Wahrnehmungsinhalten, sondern auch bei bloßen Ideen in Gestalt *bildhafter* Vorstellungen vollziehen“ könne (Möller 1983, 51), sind derartige bildhafte Vorstellungen doch offenbar erstens auf sinnlich Wahrnehmbares, zweitens auf Einzeldinge beschränkt (ein Umstand, den das von Möller zitierte Wolff’sche Beispiel der Sonne zunächst geschickt verschleiert). So vollzieht sich die allgemeine Erkenntnis notwendig durch Wörter: „Denn bey der allgemeinen Erkenntniß dencke ich Wörter“ (WM, §835 (516); vgl. auch §834 (516)). Tatsächlich scheint Wolff den Ausdruck ‚Begriff‘ in zweifacher Bedeutung zu verwenden: zum einen, wie gesehen, im Sinne von ‚Gedanke‘, zum anderen im Sinne von ‚Vorstellungen der Geschlechter und Arten der Dinge‘, allgemeinen Begriffen (WM, §273 (152)). Letztere dürfen, ihrer Verbindung mit der allgemeinen Erkenntnis halber, offenbar nicht als Bilder im eigentlichen Sinne gedacht werden, obgleich die Einbildungskraft bei ihrer Formierung eine wesentliche Rolle spielt (s. WM §§832-834 (514-516)).

²⁴⁷ Vgl. auch WE, §378 (246f.).

sammenhang erwähnt Wolff auch den Gebrauch, welchen die Philosophie von der Fiktion machen könne. Sei es doch

„über die massen dienlich, wenn man solches entweder durch wahre Exempel, oder, wo man dergleichen nicht haben kan, durch erdichtete (welche *Fabeln* genennet werden) zu erhalten suchet. Und erhellet hieraus der Nutzen der Fabeln wenn sie so eingerichtet sind, daß der Erfolg der guten und bösen Handlungen dadurch handgreiflich wird (§. 4.). Nemlich hierdurch wird die figürliche Erkänntniß des guten und bösen in eine anschauende verwandelt und dadurch erhalten, daß die Vernunft bey den Sinnen, der Einbildungs-Krafft und Affecten nicht unterliegen darf (§.503. *Met.*): welches in der That für nichts geringes zu achten ist, und schon oben von den wahren Exempeln (§. 167.) erwiesen worden.“ (WE, §373 (246f.))²⁴⁸

Auf die entsprechende persuasive Wirkung der Fabel spielt Gottsched offenbar an, wenn er ausführt, der Poet müsse die Handlung seiner Fabel so wählen, dass „daran [der] erwählte Lehrsatz sehr augenscheinlich in die Sinne [falle]“ und „auf eine angenehme Art recht sinnlich und fast handgreiflich“ (GD, 161) werde.

Auch die Einheit der Fabel definiert sich wesentlich über die dieser zugrunde liegende Lehre und markiert damit den Unterschied dem Tatsachenbericht bzw. der Historie gegenüber. „Eine ganze Fabel erfordert nicht allemal den völligen Umfang aller Begebenheiten, die einigen Zusammenhang mit einander haben: sondern es ist genug, daß sie alles dasjenige enthält, was zu der Sittenlehre, die man vortragen will, unentbehrlich ist.“ (GD, 156.)²⁴⁹ Vollständig ist die Fabel dann, wenn sie den ihr innewohnenden tieferen Sinn zum Ausdruck bringt, und nicht etwa, wenn sie den Lebensweg einer Person von seinem ‚natürlichen‘ Anfang bis zu seinem ebenso ‚natürlichen‘ Ende verfolgt. Diesen Unterschied zwischen einem gewöhnlichen Lebenslauf und einem Epos nicht erkannt zu haben, wirft Gottsched etwa Miltons *Paradise Lost*²⁵⁰ oder Statius mit Bezug auf seine *Achilleis* vor.

„Statius nimmt sich nicht vor, eine moralische Fabel, sondern einen ganzen Lebenslauf *Achills* zu besingen; ohne eine weitere Absicht, als diese: daß er seinen Helden durch die Erzählung seiner Thaten loben will. Er sammlet derowegen aus den alten Scribenten alles zusammen, was vom *Achill* jemals gesaget worden, und ordnet es nach der Zeitrechnung; beschreibt es auch in einer so schwülstigen Schreibart, daß man erstaunet, wenn man seinen rasselnden Dunst gegen *Virgils* gelindes Feuer hält [...].“ (GD, 475.)

Abgesehen von stilistischen Mängeln (der „schwülstigen Schreibart“ (GD, 475)) kritisiert Gottsched Statius hier offenbar eben für das, was im Falle eines Historikers oder Naturwissenschaftlers mit einem ähnlichen Thema ein durchaus korrektes Vorgehen wäre. Er bemängelt nämlich, dass Statius sich um eine möglichst große Vollständigkeit der von ihm gelieferten Fakten einen bestimmten Gegenstand bzw. eine bestimmte Person betreffend bemüht hat. Der Leser einer Biographie etwa würde eine derartige Form der Vollständigkeit geradezu verlangen und sich in seinem Bedürfnis nach Information gestört und eingeschränkt fühlen, ließe der Verfasser etwa die Kindheit des Achill aus. Im Falle des poetischen Werkes jedoch tritt an die Stelle dieses Erkenntnisinteresses das Bedürfnis des Rezipienten nach einem in sich stimmigen Sinnzusammenhang, definiert durch die ‚Botschaft‘ des

²⁴⁸ Vgl. auch Wolff 1779 = 1739, §307 (279f.).

²⁴⁹ Vgl. auch GD, 155: „Die Fabeln können noch ferner in vollständige und mangelhafte eingetheilet werden. Jene erzählen diejenige Begebenheit ganz, die zu der darunter versteckten Sittenlehre gehöret: diese hergegen brechen ab, wenn die Begebenheit kaum in die Hälfte gekommen ist.“ (GD, 155.)

²⁵⁰ Vgl. GD, 157, 167.

poetischen Textes: In einer „vollständigen“ Fabel geht „die Erzählung [...] so weit, als nöthig ist, und das Gemüth bleibt am Ende derselben ganz ruhig; weil man den Zweck einsieht, warum sie erzählt worden.“ (GD, 155f.)

Ähnlich wie bei Statius liegt der Fall bei Lucans *Pharsale*. Weil „[h]ier [...] gar keine allgemeine moralische Fabel zum Grunde gelegt“ worden sei, so Gottsched, sei

„folglicly auch [die] *Pharsale* kein Gedicht, sondern eine in hochtrabenden Versen beschriebene Historie; die zwar in der That viel schöne Gedanken in sich hält, auch zuweilen in einigen Stellen die Natur gut nachahmet, z. E. wenn er [(Lucan)] den *Cato* in den lybischen Wüsteneyen von Hammons Orakel reden läßt; allein überhaupt den Namen einer *Epopée* niemals wird behaupten können.“ (GD, 476.)

Der „pharsalische Krieg“ sei „eine wahrhafte Historie, von einer unlängst vorgefallenen Schlacht, zwischen dem *Cäsar* und *Pompejus*.“ Diese erzähle Lucan „in der gehörigen Zeitordnung,“ nicht als Poet, sondern als „Geschichtschreiber[...]" (GD, 476). Problematisch ist hier nicht der historische Bezug (ist das Epos auf derartige Themen doch geradezu abonniert), sondern die fehlende Bearbeitung dieses Stoffes durch den Poeten, welche aus der historischen Vorlage erst Dichtung machen, ihr einen ‚tieferen Sinn‘ geben würde.²⁵¹

„Ich weis wohl, daß vor Alters *dichten*, nur so viel als denken und nachsinnen geheißt: z. E. Das Dichten und Trachten des menschlichen Herzens ist böse [etc.]. Allein in neuern Zeiten heißt es gewiß, etwas ersinnen, oder erfinden, was nicht wirklich geschehen ist. Sachen nämlich, die wirklich geschehen sind, d. i. wahre Begebenheiten, darf man nicht erst dichten: folglich entsteht auch aus der Beschreibung und Erzählung derselben kein Gedicht, sondern eine Historie, oder Geschichte; und ihr Verfasser bekömmt nicht den Namen eines *Dichters*, sondern eines Geschichtschreibers.“ (GD, 149.)

Als notwendige Grundlage einer solchen fikionalisierenden Überformung der historischen Tatsachen hin auf eine allgemeine Fabel sieht Gottsched eben die weitergehende Lehre an, die zu vermitteln der Autor sich vorsetzt. So nimmt etwa Vergil „die gemeine Sage der Römer [...], daß *Aeneas* nach Italien gekommen sey,“ „für bekannt“ an und

„bauet seine ganze Fabel darauf. Diesen konnte er nunmehr als den Stifter der römischen Monarchie vorstellig machen, und ihn so abschildern, wie er selbst wollte, damit er nur seine moralische Wahrheit dadurch ausführen könnte: *Ein Stifter neuer Reiche müsse gottesfürchtig, tugendhaft, sanftmüthig, standhaft und tapfer seyn*. [...] Will man also die *Aeneis* ein Lobgedicht des *Aeneas* nennen: so war es doch nur ein erdichteter *Aeneas*, der mehr zeigte, wie ein Regent seyn soll; als wie einer wirklich gewesen war. Und dadurch wird eben seine Fabel moralisch und lehrreich: weil *Augustus* und alle übrige Großen der Welt, ihre Pflichten daraus abnehmen konnten.“ (GD, 474f.)²⁵²

²⁵¹ Entsprechende Vorwürfe finden sich bereits in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Frankreich, so Körtum zufolge in Jean Desmarets de Saint-Sorlins *Comparaison de la langue et de la poésie française avec la grecque et la latine et des poètes grecs, latins et français* (Paris 1670). Nach Desmarets de Saint-Sorlins klammerten „Silius Italicus und Lukan [...] sich allzu sehr an die Geschichte, so daß ihren Werken die universale Sinnggebung fehle.“ (Körtum 1966, 142.) – Zu entsprechenden Bedenken Gottscheds dem *Verlorenen Paradies* Miltons gegenüber vgl. Schäfer 1987, 241.

²⁵² Dass Bruck zu dem Urteil gelangen kann, Gottsched vernachlässige das strukturelle aristotelische Moment der Poesis und reduziere die „strukturellen (poetischen) Normen der ‚Poetik‘ unter dem Einfluß der französischen Rationalisten auf die mißverständliche und unzulängliche Forderung nach den ‚drei Einheiten‘“ (Bruck 1972, 110), muss angesichts dieses Textbefundes erstaunen. Ein Grund für diese Auffassung scheint darin zu liegen, dass Gottsched, anders als Aristoteles, die Einheit der Handlung wesentlich mit der Lehre verbindet (s. ebd.; leicht modifizierend 126f.). Hier wie anderswo – besonders beim Thema der empirischen Wahrscheinlichkeit, dass Bruck in engem, wenn auch nicht unbedingt überall deutlich werdendem Zusammenhang mit der Einheit der Handlung sieht (vgl. z. B. ebd., 112, 126) – offenbart Bruck mangelndes Verständnis sowohl für das

„[U]nter dem Terminus [...] *Dichtung*“ werde „in der deutschsprachigen Tradition“ die „Problemgeschichte von ‚Fiktion‘ im ästhetischen Sinne [...] verhandelt“²⁵³, so Gabriel. Fiktion(alität)²⁵⁴ definiert sich traditionell über ihre Beziehung zur Wirklichkeit oder Wahrheit.²⁵⁵ Diese Beziehung ist zunächst eine des Abweichens (der von Gabriel gebrauchte Terminus „Gegensatz“²⁵⁶ erscheint hier zu stark): Die poetische Bearbeitung steht „nicht in einem streng abbildenden Verhältnis zu einer als vorgegeben verstandenen Wirklichkeit“²⁵⁷; vielmehr erfindet sie „Individuen oder Personen [...] oder Beschreibungen und Handlungszusammenhänge“ bzw. „fingiert“²⁵⁸ diese. Dieses Verhältnis ist es, das Gottsched in seiner Kontrastierung von Biographie und Dichtung thematisiert. Die poetische Darstellung erhebt – diese Bestimmung kann als allgemein anerkannter Kern fiktionalen Sprechens bezeichnet werden, soweit es die Literatur betrifft²⁵⁹ – insgesamt „keinen Anspruch auf Referenzialisierbarkeit oder Erfüllbarkeit“²⁶⁰ im üblichen Sinne.²⁶¹ Der Leser *der Aeneis* erhält nicht wirklich Informationen über die historische Person des Aeneas. Mehr noch: Er erwartet idealerweise auch gar nicht, solche Informationen zu erhalten. Der Dichter verweigert nicht einfach die Orientierung an der T-Konvention (tatsächlich sind S. J. Schmidts Ä- und P-Konvention ja zumindest partiell eben dies: Indikatoren für die Fiktionalität von Kommunikaten).²⁶² Die Dichtung ist vielmehr von den Ansprüchen der T-Konvention – zumindest dort, wo das literarische Feld bereits voll ausgebildet ist – *freigestellt*;²⁶³ eben dies konstituiert den fiktionalen Raum.

rationalistische, logisch, teleologisch und durch das Prinzip des zureichenden Grundes definierte Weltbild als auch für dessen Bedeutung für Gottscheds Wertsetzung.

²⁵³ Gabriel 1997, 596.

²⁵⁴ Es kann hier nicht das Ziel sein, einen ‚wasserdichten‘ Fiktionalitätsbegriff zu entwickeln (auf die Heterogenität der in der Literaturwissenschaft verhandelten Konzepte verweist Zipfel 2001, 13, der auch einen wertvollen systematisierenden Überblick über die Forschungsdiskussion bietet), und noch weniger, Gottsched auf einen solchen ‚festzunageln‘. (Tatsächlich wird der Begriff der Fiktion bzw. Fiktionalität mit Bezug auf Gottsched im Folgenden nur relativ ‚sparsam‘ verwendet werden.) Vielmehr geht es darum, unterschiedliche mit dem Konzept der Fiktionalität in Verbindung gebrachte Aspekte anzusprechen und aufzuzeigen, wo und wie diese bei Gottsched bereits auftauchen. Tatsächlich plädiert auch Zipfel (unter Verweis auf Schaeffer 1999) letztlich dafür, Fiktion aufzufassen als Phänomen, das „aus einem Zusammenspiel mehrerer Komponenten besteht und sich durch die spezifische Art der Integration dieser Komponenten konstituiert.“ (Zipfel 2001, 18.)

²⁵⁵ Vgl. Gabriel 1997, 594.

²⁵⁶ Ebd.

²⁵⁷ Zinsmaier 1996, Sp. 343.

²⁵⁸ Gabriel 1997, 595.

²⁵⁹ So plädiert Gabriel für den übergeordneten, „neutralen Begriff der fiktionalen Rede“, der auch das Fingieren des „Sosein[s]“ (jemand spricht „so, als ob ein bestimmter Sachverhalt (zwischen als existierend anerkannten Objekten) besteht, obwohl dies gar nicht der Fall ist“) in „lügnerischer Absicht“ einschließt. In diesem Falle kann es auch zu „falsch[en]“ (ebd.) fiktionalen Aussagen kommen. Die Literatur jedoch zeichnet sich, hier stimmt offenbar auch Gabriel zu, dadurch aus, dass kein Anspruch auf Wahrheit im üblichen korrespondenztheoretischen Sinne erhoben wird.

²⁶⁰ Gabriel 1975, 28.

²⁶¹ Vgl. auch Zinsmaier 1996, Sp. 343, Scheffel 2006, 120.

²⁶² Vgl. dazu S. J. Schmidt I 1980, 148-152 (Zu ‚Fiktion‘, ‚Literarizität‘ und ‚Tatsächlichkeit‘ in Literarischer Kommunikation).

²⁶³ Wenn auch, darauf macht Gabriel zu Recht aufmerksam, die „Freistellung“ von den entsprechenden Kommunikationsbedingungen „nicht für alle Literatur zwischen Historischem Roman und Märchen in gleicher Weise gilt.“ (Gabriel 1997, 595.)

Damit es überhaupt zu dieser „Freistellung“²⁶⁴ kommen kann, bedarf es bestimmter Signale oder „konventionelle[r] Anweisungen“²⁶⁵, welche dem Rezipienten zu erkennen geben, dass es sich um Dichtung bzw. Literatur handelt. (Dass Gottsched sich dieser Tatsache bewusst ist, wird im Folgenden noch zu zeigen sein.) Gleichzeitig ist Gottsched (auch hierauf wird später noch näher eingegangen) darum bemüht, die Poesie von einer ‚bloßen‘ Erdichtung im Sinne der regellosen Phantasterei (auf die „ursprüngliche Doppeldeutigkeit“²⁶⁶ des Begriffs der Dichtung macht Gabriel aufmerksam) zu unterscheiden: Als Darstellung „einer andern Welt“ (GD, 150) unterliegt das poetische Werk ebenfalls bestimmten Gesetzen, wenn diese auch – zumindest zum Teil – vom Dichter selbst gesetzt werden. Erst unter dieser Bedingung kann der Dichter in gewissem Sinne – wie etwa bei Shaftesbury – ein Schöpfer genannt werden.

Gleichzeitig sollte die Dichtung in Gottscheds Augen offensichtlich nach einer eigenen Form von Wahrheit bzw. Sinnkonstitution streben, die durchaus auf die Realität rückbezogen werden kann, ja auf diese rückbezogen werden soll. Gottsched stellt den Akt des Fingierens wesentlich als Orientierung an einer entsprechenden Vorstellung von Ordnung dar, auf welche hin die Fiktion geformt wird. Seine Ausführungen den Unterschied zwischen Biographie bzw. Historie und Dichtung betreffend passen hier in bestimmten Punkten geradezu frappierend zu Iser's Ausführungen zum Begriff des Fiktiven: „Ein literarischer Text ist [...] eine bestimmte Form der Weltzuwendung. Da diese in der gegebenen Welt, auf die sich der Autor bezieht“ – so, in genau dieser Form, müsste man hier ergänzen –,

„nicht vorhanden ist, muß sie auf die vorhandene Welt hingetrieben werden, um zur Geltung zu kommen. Hineintreiben heißt die vorgefundenen Organisationsstrukturen nicht abbilden, sondern dekomponieren. Daraus ergibt sich die für jeden fiktionalen Text notwendige *Selektion* aus den vorhandenen Umweltsystemen, seien diese sozio-kultureller Natur oder solche der Literatur selbst. Die Selektion ist insofern Grenzüberschreitung, als die Realitätselemente, die nun in den Text eingehen, nicht mehr an die semantische oder systematische Strukturiertheit der Systeme gebunden sind, denen sie entnommen wurden [...].“²⁶⁷

Zunächst also, so lässt sich festhalten, unterminieren Gottscheds Ausführungen die Rolle des *docere* betreffend keineswegs die Autonomie der Dichtung. Dies zweifelt etwa Nivelle an, wenn er im Rahmen seiner Charakterisierung der Autonomieästhetik bemerkt:

„Die Kunst ist der Ethik nicht untergeordnet; sie nimmt sich nie vor, einen sittlichen Anspruch zu veranschaulichen, wie Gottsched wünschte, noch allgemeine Prinzipien durch Beispiele zu erläutern, wie Leibniz forderte. Ihre Rechtfertigung nimmt sie nicht aus einem fremden Wertsystem; insofern ist sie autonom.“²⁶⁸

Inwiefern der Anspruch auf eigene Wahrheit wiederum zur Heteronomie (im Sinne S. J. Schmidts) des Gottsched'schen Dichtungskonzeptes beiträgt, muss jetzt diskutiert werden.

²⁶⁴ Ebd.

²⁶⁵ (Z. B.) S. J. Schmidt I 1980, 93; vgl. auch Iser 1983, 135f., 139, Zinsmaier 1997, Sp. 343.

²⁶⁶ Gabriel 1997, 596.

²⁶⁷ Iser 1983, 125. Damit soll keineswegs Iser's Theorie der Fiktion, insbesondere nicht seine Trias des Realen, Fiktiven und Imaginären, *in toto* übernommen werden.

²⁶⁸ Nivelle 1971, 108.

Literaturspezifisch oder nur dichtungsbezogen? Der Wertmaßstab des docere und seine Realisationsmöglichkeiten

Der Ausdruck „Fabel“ bezeichnet, wie bereits Schrader feststellt, bei Gottsched sowohl die „Fabel [...] im Sinne von gr. ‚mythos‘“, also „das Sujet, den thematischen Kern der Dichtung“, als auch die aesopische Fabel „im engeren Sinn“²⁶⁹, die spezifische Gattung. Diese „ambivalente“ (oder zumindest zunächst ambivalent erscheinende) „Begriffsverwendung“²⁷⁰ rechtfertigt sich offenbar insbesondere durch die Rolle der Tierfabel als Paradigma poetisch-lehrhafter Wirkung²⁷¹ generell. Die aesopische Fabel kann als Musterfall eines Modells gelten, das Gottsched zufolge der moralischen Funktion all jener Gattungen zugrunde liegt, die sich als Fabeln im weiteren Sinne bezeichnen lassen. Das erste Beispiel, welches Gottsched für die gattungsspezifische Realisation eines von ihm vorgegebenen Lehrsatzes anführt, ist deshalb auch nicht zufällig eine aesopische Fabel.²⁷²

Die Handlung jeder „poetisch-moralischen Fabel“ (GD, 161), so Gottsched, müsse „die folgenden vier Eigenschaften“ aufweisen: „1) Ist sie allgemein, 2) nachgeahmt, 3) erdichtet, 4) allegorisch, weil eine moralische Wahrheit darinn verborgen liegt. Und so muß eben der Grund aller guten Fabeln beschaffen seyn, sie mögen Namen haben, wie sie wollen.“ (GD, 162.)

Gottsched geht damit offenbar von einem aristotelischen, zunächst nicht-allegorischen Konzept der Fabel aus, deren moralisches Potential er jedoch in der Folge, orientiert am Inbegriff einer allegorischen Gattung, eben der aesopischen Fabel, zunächst über das Modell der moralischen Allegorie zu rekonstruieren scheint (wie auch ‚Etiketten‘ wie das der „moralischallegorischen Fabel“ (GD, 474) deutlich machen).²⁷³ Jede Fabel, so Gottsched, müsse ‚eingekleidet‘ „in eine gewisse Begebenheit“ einen „moralischen Lehrsatz“ enthalten (GD, 149), der darin, so heißt es später, „allegorisch begriffen ist.“ (GD, 164.)

Als „[p]oetisches Verfahren zur Erzeugung von Uneigentlichkeit durch eigens zu diesem Zweck geschaffene literarische Ausdrucksmittel“²⁷⁴ stellt die Allegorie (ob als ‚lokale‘ sprachliche Figur oder als Gattung) eine der ältesten Formen einer – zumindest partiellen – Umsetzung der Ä- bzw. P-Konvention dar: Schließlich erfordert die Rezeption allegorischer Strukturen vom Leser offensichtlich, „sich auf andere als die in der T-Konvention enthaltenen Werte, Normen, Erwartungen und Bedeu-

²⁶⁹ Schrader 1991, 31.

²⁷⁰ Ebd.

²⁷¹ Vgl. dazu z. B. ebd., 35, 32: „Bereits die ambivalente Begriffsverwendung läßt deutlich werden, wie sehr die Dichtungskonzeption Gottscheds durch seinen Fabelbegriff geprägt ist. [...] Die Lehrfunktion der Fabel (im weiteren Sinn) gilt als das zentrale Merkmal aller Dichtkunst, so daß die Aesopische Fabel als typische Lehrdichtung gleichsam paradigmatisch für den Dichtungsbegriff Gottscheds überhaupt steht; das belegen die vielfältigen Fabelbeispiele, die zur Demonstration dichtungstheoretischer Äußerungen zitiert werden.“ Dieser Umstand (und nicht, wie Mitchell vermutet, die Tatsache, dass die Fabel um 1730 noch nicht als „gehobene Dichtungsart galt“ (Mitchell 1982, 133)) ist vermutlich auch dafür verantwortlich, dass Gottsched der Gattung der aesopischen Fabel im zweiten Teil seiner *Dichtkunst* erst in der vierten Auflagen ein eigenes Kapitel widmet.

²⁷² S. GD, 162.

²⁷³ Vgl. auch Schrader 1991, 37: „Als wesentliches Stilmittel der Fabelproduktion nennt Gottsched die allegorische Rede: Sie erscheint als Mittel, die moralische Wahrheit am Beispiel von Begebenheiten zu versinnlichen.“

²⁷⁴ Scholz 1997, 40.

tungsregeln [...] einzulassen²⁷⁵, wie Schmidt es fordert. Würde er an den Spielregeln der Alltagskommunikation, denen des wissenschaftlichen Diskurses o. Ä. festhalten, so müsste der Rezipient den allegorisch angelegten Text in vielen Fällen – die Tierfabel ist nur ein, wenn auch prominentes, Beispiel – als falsch, pragmatisch wertlos, irreführend oder als Lüge verurteilen. „Aesopos sagt uns viel vom Wolfe, vom Schafe, vom Hunde usw. nicht, als wenn er uns die Historien dieser Tiere bekannt machen wollte; sondern weil er uns unter ihren Bildern und Namen gewisse allegorische Handlungen erzählen, und dadurch unterrichten will.“ (GD, 490.) Anstelle des Wortsinns muss der Leser die tiefer liegende Bedeutung des Textes erschließen und dabei „Werte, Normen, Erwartungen und Bedeutungsregeln“ akzeptieren, „die im System der zu einem bestimmten Zeitpunkt veröffentlichten bzw. von Kommunikationsteilnehmern implizit unterstellten Ästhetik als ästhetisch relevant *gelten*“²⁷⁶ und die dieses System damit mit konstituieren. Mehrdeutigkeit (hier freilich in einem eng begrenzten Sinne), in der Alltagskommunikation sanktioniert, wird zum entscheidenden Prinzip der poetisch-allegorischen Kommunikation; die Uneigentlichkeit des Sprechens ist vom Dichter in diesem Zusammenhang aufgrund spezifisch ästhetischer – oder genauer: literarischer – Konventionen geradezu gefordert.

Tatsächlich werden die Wertsetzungen der T-Konvention dabei nicht gänzlich außer Kraft gesetzt, sondern nur auf einer anderen Ebene eingefordert. So muss zwar nicht die Fabel selbst, wohl aber die zugrunde liegende Lehre, welche den Weltbezug und den Nutzen der Fabel garantiert, wahr *und* zudem eindeutig identifizierbar sein. Die hier verhandelten poetischen Kommunikate erweisen sich also zwar als „bezüglich ihrer Kontextbeziehung *situationsabstrakt*“ im unmittelbaren Kontext der Äußerung, nicht eigentlich jedoch als „bezüglich ihrer Kommunikativen Leistung für Rezipienten *entpragmatisiert*.“²⁷⁷

Bleiben jedoch diese „ästhetische[n] Kommunikate“ über die Lehre auch „konventionell mit einer genau festgelegten Kommunikativen oder nicht-Kommunikativen Funktion für Rezipienten verbunden“, so sind sie dies doch „nicht in vergleichbarer Weise [wie der T-Konvention unterliegende Kommunikate]“²⁷⁸, sondern durch Konventionen, die dem Bereich literarischer, nicht alltäglicher Kommunikation angehören. Zwar realisiert die aesopische Fabel einen Wertmaßstab (den des *docere*), der prinzipiell auf ganz unterschiedliche Weise verwirklicht und insgesamt nicht als literaturspezifisch eingestuft werden kann. Sein außerliterarischer, im weitesten Sinne ethischer Anspruch wird jedoch in seiner Verwirklichung durch die Fabel offenbar insofern gebrochen, als das Gebot des *docere*, anders als etwa in einem Traktat, einer philosophischen Abhandlung o. Ä., hier nicht direkt erfüllt wird, sondern

²⁷⁵ S. J. Schmidt 1980 I, 90.

²⁷⁶ Ebd.

²⁷⁷ Ebd., 95.

²⁷⁸ Ebd.

indirekt, verborgen im Gewand einer Fabel, möglicherweise unterschwellig und affektiv vermittelt – angepasst an die besonderen Bedingungen und das spezifische Potential der Dichtung.²⁷⁹

Literaturspezifisch erscheint jedoch allein die Form der allegorischen Lehre, die Art und Weise, in welcher sie kommuniziert wird, nicht jedoch das Kommunikat selbst, der auf diesem Wege zu vermittelnde Inhalt. Seinen vorgängig zu bestimmenden Lehrsatz scheint der Dichter direkt der philosophischen Sittenlehre bzw. der christlichen Lehre zu entnehmen. Insofern bleibt er gegenüber anderen Disziplinen, insbesondere der praktischen Philosophie²⁸⁰ und der Theologie, weisungsabhängig und damit heteronom bestimmt.²⁸¹

Dass Gottsched sich dieser Heteronomie zumindest ansatzweise bewusst ist, machen gelegentliche entsprechende Äußerungen deutlich. So wirft er den Urhebern der für den Roman typischen „verliebten Labyrinth[e]“, die ihre „wollüstige[n] Leser noch üppiger“ zu machen und die noch „Unschuldigen zu verführen“ angelegt seien, vor, sie verstünden „oft die Regeln der Poesie so wenig, als die wahre Sittenlehre“ (GD, 168), und unterscheidet damit zwischen poetischen und moralischen Regeln. Tatsächlich geht Gottsched soweit, explizit die Frage zu formulieren, ob die „poetischen Fabeln“ überhaupt „nothwendig moralische Absichten haben müssen?“ (GD, 159). Zwar beantwortet er diese Frage letztlich positiv,²⁸² jedoch mit dem Hinweis, ein Poet müsse „nach der bereits gegebenen Beschreibung, auch ein rechtschaffener Bürger und redlicher Mann seyn“ (GD, 159) – eine Begründung, welche impliziert, dass Belehrung und Besserung der Menschen zwar Aufgabe des Dichters sind, *insofern er auch Bürger und Mensch*, also sowohl im öffentlichen als auch im privaten Bereich ‚moralisches Subjekt‘, nicht jedoch, insofern er *Dichter* ist.²⁸³

„Vielmehr erfordert es die Pflicht, die ihm, *als einem redlichen Bürger* obliegt, die Tugendhaften auf eine vernünftige Art zu loben, ihr Gedächtniß zu verewigen, und durch die Beschreibung ihrer ruhmwürdigen Exempel, theils die zu ihrer Zeit Lebenden, theils auch die Nachkommen, zu löblichen Thaten aufzumuntern.“ (GD, 113f.)²⁸⁴

²⁷⁹ Vgl. dazu auch die Wertung Kempers mit Bezug auf die allegorisierenden Darstellungen Friedrich Spees: „Die Phantasie vermag ferner auch Realien eine Bedeutung beizulegen, die sie von Natur aus nicht ‚besitzen‘, – vom Emblematiker, der in allen Gegenständen nur den ihnen von Gott mitgegebenen Sinn zu erschließen meint, wandelt sich der Dichter Spee zum Allegoriker, welcher sich anschickt, den Dingen *seine* phantasievolle Bedeutung beizulegen [...]. Und wenn die poetische Phantasie dadurch auch keineswegs autonom wird, ihre Emanzipation vielmehr gerade um des vermehrten Gottesdienstes willen geschieht, so gewinnt sie doch zugleich an Spielraum, Selbständigkeit und Dignität.“ (Kemper 1988, 179.)

²⁸⁰ S. dazu besonders Grimm 1983, 653f.

²⁸¹ S. zur „instrumentelle[n] Funktion bei der Vermittlung moralischer Wahrheiten“ etwa Möller 1983, 26, auch 33; vgl. auch Nivelle 1974, 21, Wetterer 1981, 71f., Freier 1995, 99f. Grimm modifiziert dieses Bild durch Verweis auf die Identität von philosophischer Zweck- und Wesensbestimmung (s. Grimm 1983, 656f.).

²⁸² Im Register der Gottsched'schen *Weltweisheit* findet sich zum Begriff der Poeten sogar nur der lakonische Eintrag: „ihre Schriften dienen zum Wachstume im Guten“ (GW II, Bl. [LI 4^v]).

²⁸³ Eine Implikation, die etwa Rieck ignoriert, wiewohl er „[i]nnerhalb der Bewegung des Gottschedianismus“ auch „eine andere Tendenz“ (Rieck 1972, 158) als die der moralisch-didaktischen Ausrichtung der Dichtung konstatiert.

²⁸⁴ Hervorhebung A. F. – Dass moralischer und literaturspezifischer Wert des poetischen Werkes auseinander treten können, legt auch Gottscheds Besprechung der von Johann (an dieser Stelle irrtümlich: Salomon) Franck (hier: Frank) verfassten „Klagrede“ (GD, 191) der Heiligen Susanna nahe. Die unnatürliche Form derselben unterzieht Gottsched einer scharfen Kritik, die er mit der Bemerkung schließt: „Ich will itzo nicht untersuchen, ob der Poet wohlgethan, daß er die Unschuld und Tugend so kleinmüthig und verzagt zum Tode geführet hat: denn

Unmittelbar zuvor wird dieses Lob dem Dichter zwar *erlaubt*, aber keineswegs geboten: „Gegen alles, was gut ist, und eine wahre Ehre bringen kann, eine Hochachtung zu bezeigen; das ist einem wahren Dichter niemals verwehret.“ (GD, 113.)

Betont wird der instrumentelle Charakter der poetischen Darstellung durch Gottscheds Hinweis auf die allegorische Natur der Vermittlung der Lehre: In der Allegorie wird die Erzählung selbst, das „gesagte[...] Bedeutende[...] (*significans*)“, wesentlich in der Funktion als Verweisungszusammenhang betrachtet, dessen eigentlicher Sinn, das „gemeinte[...] Bedeutete[...] (*significatum*)“²⁸⁵, von diesem ‚Kleid‘ getrennt gedacht wird. Das Bedeutete wird vom Leser erst durch einen „Gedankensprung“, eine „Sinnübertragung“²⁸⁶ bzw. „([Rück(-)]übersetzung“ (*translatio*) der Elemente der Fabel in die ursprünglich vorgängig gewählte Aussage „nahezu im Verhältnis 1:1“²⁸⁷, erschlossen. Die Grundlage dieser ‚Einkleidung‘ bildet zwar die Ähnlichkeit von Gesagtem und Gemeintem in einem bestimmten, entscheidenden Punkte, doch bleibt die Wahl des Zeichens dennoch relativ frei,²⁸⁸ dem Ermessen des Dichters überlassen.²⁸⁹ Die weitgehende Beliebigkeit des Zeichens, die Gottscheds Beschreibung der ‚Übersetzung‘ ein und derselben moralischen Wahrheit in eine tierische und eine menschliche Fabel, Komödie, Tragödie und Epos besonders herauszustreichen geeignet ist (der Dichter wählt, je nachdem, welche Art von Fabel er auszuführen willens ist, das passende ‚Personal‘ und konkretisiert dementsprechend die genaue Form, welche die Handlung annehmen soll), macht das Kräfteverhältnis von poetischer Erzählung und moralischer Lehre deutlich. „Der primäre Sinnzusammenhang des allegorischen Textes“ wird im Rahmen der Allegorie „also global durch den analogen (abstrakten) sekundären Sinnzusammenhang ergänzt oder sogar ganz ersetzt“²⁹⁰, wie Scholz es formuliert.

warum hat er sie nicht lieber standhaft und großmüthig gebildet? Ich erinnere nur, wie leicht man aus Begierde zu dem Ungemeinen und Wunderbaren zu gelangen, ins Abgeschmackte und Ekelhafte verfallen könne.“ (GD, 193.) Handelt es sich hier auch um einen typischen Fall der *Praeteritio* – natürlich tut Gottsched mit dieser Anmerkung sehr wohl, wenn auch nur ‚im Vorbeigehen‘, seine Meinung die moralischen Defizite des Gedichtes betreffend kund –, so scheint die Formulierung doch zu implizieren, dass es sich dabei um eine andere Frage als die nach den spezifisch literarischen Qualitäten des Werkes handelt.

²⁸⁵ Freytag 1992, Sp. 330.

²⁸⁶ Ebd.; Hervorhebung A. F.

²⁸⁷ Scholz 1997, 41.

²⁸⁸ „Der gedankliche Schritt, in dem die Allegorie von Sprecher und Hörer konstituiert wird, vollzieht sich entweder intuitiv oder methodisch diskursiv als eine Art Vergleich (*similitudo*) oder Gegensatz (*contrarium*) zwischen dem allegorisch Bedeutenden und Bedeuteten.“ (Freytag 1992, Sp. 330f.) – Tatsächlich lassen sich innerhalb der Geschichte der Allegorie durchaus Unterschiede in der Auffassung des Verhältnisses von *significans* und *significatum* feststellen, so wenn die aesopische Fabel begründet wird durch die Natur der Tiere als von Gott für eben diese Funktion geschaffenen ‚natürlichen‘ Spiegel des Menschen (vgl. dazu Kemper II 1981, 211f. (Fn. 120 zu Kemper I 1981, 200)) oder La Fontaine, wie Noel berichtet, in der Einführung seiner ersten veröffentlichten Fabelsammlung erklärt, die Fabel diene u. a. dazu, dem Leser ein Kenntnis der Charaktere und der Eigenschaften der Tiere zu vermitteln („to impart knowledge [...] of the characters and properties of animals“ (Noel 1975, 11)), eine Kenntnis die Ebene des *significans* selbst betreffend also.

²⁸⁹ Dass Gottsched die Allegorie als konventionellen Zeichenzusammenhang begreift, wird seine Diskussion der Wahrscheinlichkeit zeigen.

²⁹⁰ Scholz 1997, 41.

Fraglich erscheint allerdings, ob Gottscheds Rekonstruktion des Verhältnisses von Fabel und Lehre als allegorisches Verhältnis in der zunächst angedeuteten Allgemeinheit²⁹¹ angesichts der aristotelischen und rationalistischen Züge seines Konzeptes tatsächlich zu überzeugen vermag. Handelt es sich hier nicht möglicherweise eher um ein durch das Paradigma der aesopischen Tierfabel provoziertes Missverständnis? Schließlich lassen sich gerade die Charakteristika der Tierfabel, welche diese geradezu zum Inbegriff einer allegorischen Gattung machen,²⁹² nur schwer auf andere poetische Formen übertragen. So konstituiert diese Gattung insgesamt ein „traditionell festgelegte[s] Deutungsmodell[...]“²⁹³, innerhalb dessen dem Dichter ein tradiertes Bestand allegorischer Zeichen zur Verfügung steht.²⁹⁴ Diese leiten den Leser, ohne dass es weiterer „Allegoriesignale“²⁹⁵ bedarf, unmissverständlich auf den ‚tieferen Sinn‘ der Fabel (tatsächlich ist der Rätselcharakter dunkler Allegorien seit jeher eines der Probleme der Allegorietheorie). Zudem kommt der primäre Sinnzusammenhang der Erzählung, der rein konventionellen Natur der Akteure, aber auch seiner Kürze wegen, ohnehin kaum als ernstzunehmender Bedeutungsträger infrage; im Falle der Tierfabel lässt er sich tatsächlich kaum unabhängig von deren sekundärer Sinnenebene konstruieren (was sollte der Leser etwa aus einem Gespräch zwischen Wolf und Schaf ‚an sich‘ betrachtet machen?).²⁹⁶

Anders verhält es sich im Falle der größeren poetischen Formen, etwa der Tragödie oder des Epos. Zwar können auch diese auf eine lange Tradition allegorischer Auslegungen zurückblicken,²⁹⁷ doch scheint außer Frage zu stehen, dass die hier erzählten Begebenheiten zumeist – insbesondere im Vergleich zur Tierfabel – von vornherein einen relative engen Bezug zur Lebenswirklichkeit des Rezipienten aufweisen. Um den hier geschilderten Ereignissen Sinn abzugewinnen, bedarf der Leser in weiten Teilen keiner ‚Übersetzung‘. Die Reichhaltigkeit des Bedeutungsangebotes auf der primären Sinnenebene erweist sich (nicht zuletzt aufgrund der Länge der Erzählung, die bereits an sich „eine

²⁹¹ Vgl. etwa GD, 162.

²⁹² Zur allegorischen Auffassung der aesopischen Fabel bereits im Mittelalter vgl. auch Freytag 1992, Sp. 343.

²⁹³ Blank 1997, 46 (hier nicht bezogen auf die Tierfabel, sondern auf die auf die Emblemik gegründete Dichtung des Barock).

²⁹⁴ Vgl. zum „Wissen des“ (barocken) „Allegorikers“ etwa Alt 1995, 130(-132).

²⁹⁵ Scholz 1997, 41.

²⁹⁶ Einschlägig erscheint in diesem Zusammenhang die von Mitchell zitierte Einleitung zu einer „verhältnismäßig späte[n] Ausgabe der alten aesopischen Fabelsammlung, die um 1720 erschien“ („*Der wahre und Erneuerte Esopus*“): „Fabeln sind nicht geschehene Dinge“, heißt es, „sondern allein mit Worten erdichtete, und sind darum erdacht worden, daß man durch erdichtete Worte der unvernünftigen Tiere, unter ihnen selbst eine Einbildung des Wesens, und Sitten der Menschen möchte erkennen.“ [...] „Fabeln sind die, die nicht geschehen sind, noch möglich sind zu geschehen, denn sie sind wider die Natur.“ (Mitchell 1982, 122.)

²⁹⁷ Vgl. dazu etwa Freytag 1992, Sp. 331 (zumal der Allegoriebegriff im „Zuge der *Allegorese* mit Mythos und fiktiver *fabula* verbunden wurde“ (ebd.)). Vgl. auch Stillers 1994, 44f. – Stillers referiert hier vor allem Stimmen, die eine „allegorische Auslegung gerade mythologischer Stoffe“ (ebd., 44) kritisch beurteilen, *ex negativo* wird eben dadurch jedoch deutlich, dass solche Auslegungen durchaus existieren. Zur allegorischen Vermittlung der Lehre noch in Capelains *Pucelle* s. Kortum 1966, 139f.) Allerdings muss hier differenziert werden zwischen Interpretationen, die das Epos als Ganzes allegorisch zu interpretieren suchen, und solchen, die sich nur auf bestimmte Elemente desselben (etwa die Grotte der Calypso in Homers *Odysee* – vgl. dazu Freytag 1992, Sp. 337) beziehen. Auch was die ‚Trivialität‘ der Deutung bzw. des ermittelten Sinnes anbelangt, lassen sich deutliche Unterschiede feststellen.

Übersetzung 1:1“ unmöglich macht²⁹⁸) als so groß, dass eine Ergänzung durch eine zweite Bedeutungsebene (für die es in Epos und Tragödie ohnehin häufig an „eindeutig[e]n Übertragungssignal[en] im Text“ mangelt, ohne die „eine allegorische Lesung problematisch“²⁹⁹ wird) keineswegs unbedingt indiziert erscheint.³⁰⁰

Man betrachte die von Gottsched identifizierten „wichtigsten Lehren“ (GD, 160) großer Epen und Tragödien. So soll seiner Auffassung nach die *Ilias* „die moralische Wahrheit von der schädlichen Uneinigkeit benachbarter Staaten, die *Homer* in seinem Gedichte [hat] lehren wollen, in ein völliges Licht [...] setzen“ (GD, 157), während Vergil in der *Aeneis* die folgende „moralische Wahrheit [...] aus[zuführen“ bestrebt sei: „*Ein Stifter neuer Reiche müsse gottesfürchtig, tugendhaft, sanftmüthig, standhaft und tapfer seyn.*“ (GD, 474f.) Was schließlich die *Odyssee* und Sophokles' *Ödipus* angeht, so erklärt Gottsched: „In der ersten [Fabel] lehrt der Poet, die Abwesenheit eines Herrn, aus seinem Hause oder Reiche sey sehr schädlich: in der andern aber, daß die Vorhersehung der Götter untrüglich sey, und durch keine menschliche List und Vorsicht irre gemacht werden könne.“ (GD, 160.)

Einmal abgesehen von der offensichtlichen und bereits von den Zeitgenossen angeprangerten Tatsache, dass Gottscheds Deutungen der Komplexität der hier behandelten Werke, auch was allein die ethische Botschaft derselben anbetrifft, nicht wirklich gerecht werden, fällt auf, dass es sich hier bei dem Verhältnis von Erzählung und Lehre nicht mehr um ein im eigentlichen Sinne *allegorisches* handelt. Schließlich geht es etwa in der *Ilias* bereits auf der Ebene der Erzählung um die Gründung eines neuen Reiches, schildert die *Odyssee* (unter anderem) die Rückkehr eines lange Zeit abwesenden Hausherrn in sein Heim. Diese Wahrheit aus der Geschichte herauszulesen, erfordert zwar immer noch eine besondere Erkenntnisleistung. Letztere kann jedoch nicht mehr verstanden werden als eine ‚Übersetzung‘ bzw. Übertragung auf eine eigentliche Bedeutungsebene, eine Beziehung zwischen Zeichen und Bezeichnetem.

Tatsächlich scheint das Modell der ‚moralischallegorischen‘ Fabel zumindest als Universallösung für die belehrende Funktion der Poesie dem Weltbild der rationalistischen Philosophie, an das Gottsched mit der Beschreibung der Fabel als „Geschichte aus einer andern Welt“ (GD, 150) anknüpft, insge-

²⁹⁸ Dass Gottsched die Parallelität von Tierfabel und Epos *de facto* bereits aufgegeben hat, deutet sich daher schon an, wenn er Epos und Roman, was die erzählten Geschehnisse angeht, eine weit größere Komplexität zugesteht als der Fabel im engeren Sinne, für die er eine derartig komplexe Struktur explizit ablehnt. (Vgl. zu diesem Thema auch *Das Neueste aus der anmüthigen Gelehrsamkeit* Bd. 1 (1751) (Weinmonat), 763 (Rezension zu „Vier Bücher äsopischer Fabeln, in gebundener Schreibart, Leipz. bey W. Deer. 1748“).) „Neben- oder Zwischenfabeln“, „alle die Einschiesel und beyläufigen Erzählungen gewisser kleinerer Begebenheiten“, müssen natürlich „mit der größern einigermassen zusammenhangen; und theils zur Verlängerung, theils zur Abwechslung, theils auch zum Verstande der Hauptfabel etwas beytragen“ (GD, 158).

²⁹⁹ Blank 1997, 45. – Bei dieser Form der Allegorie hänge es daher von den „Erkenntnisvoraussetzungen und von der historischen Situation des Lesers ab, wie weit dieser zur Entschlüsselung einer Doppelaussage in der Lage und willen“ sei (ebd.), die Wirkung muss also als unsicher gelten.

³⁰⁰ Entsprechend finden sich von Beginn an Stimmen, welche die allegorische Deutung des Epos für irreführend halten (so im Italien der Renaissance etwa Giraldis Cinzio – s. dazu Stillers 1994, 45, auch 43f.).

samt kaum noch angemessen.³⁰¹ Die mittelalterliche Sicht der Welt unterstützt das Modell allegorischer Lehre. Hier wird die Natur als von Gott gesetztes Zeichensystem begriffen, das den Menschen auf eine andere, höhere Wahrheit verweist, in welchem jedoch dem Zeichen selbst, der diesseitigen Welt, kaum ein intrinsischer Wert zukommt (einen solchen erhält es vielmehr wesentlich erst vermittelt über seine Verweiskfunktion). Ähnliches gilt für barocke Tendenzen, die Welt als Bild aufzufassen, ‚hinter‘ welchem der Mensch die göttliche Wahrheit zu erkennen hat.³⁰² Im Weltverständnis der rationalistischen Philosophie mit ihrem tendenziell deistischen Gottesbild jedoch offenbart Gott sich dem Menschen wesentlich in der Natur selbst,³⁰³ deren Geschöpfe und Gesetze einzeln und in ihrer Gesamtheit Instanzen, anschauliche Beispiele seiner Allweisheit und Allgüte sind, welche den Gläubigen Gottes Vollkommenheit vor Augen führen³⁰⁴ und vermittels dieser Erkenntnis letztendlich ihre „Glückseligkeit beförder[n.]“³⁰⁵ Als spätbarockes Beispiel dieser Haltung (die

³⁰¹ Zur „allegoriekritischen“ Haltung des 18. Jahrhunderts insgesamt vgl. z. B. Alt 1995, 351 und ff. – Die Problematik eines allegorisch verstandenen Fabelbegriffs (den er vor allem Le Bossus Auffassung im *Traité du poème épique* verpflichtet sieht) im Zusammenhang mit der Wolff’schen Philosophie spricht auch Möller an (vgl. z. B. Möller 1983, 34, 99), freilich ohne den produktiven Ansätzen Gottscheds zur Überwindung des allegorischen Modells wesentliches Gewicht beizumessen oder eine ‚Sonderstellung‘ der aesopischen Fabel innerhalb seines Systems in Betracht zu ziehen.

³⁰² Zu den unterschiedlichen Auffassungen der Beziehung von „sensus mysticus“ und „Literalsinn“ (Kemper 1981 II, 222 (Fn. 152 zu Kemper 1981 I, 207)) in verschiedenen (insbesondere auch konfessionellen) Kontexten vgl. Kemper 1981 I, 216, Kemper 1981 II, 221-224 (Fn. 152 zu Kemper 1981 I, 207), 235f. (Fn. 4 zu Kemper 1981 I, 215) und *passim*. Einen Sonderfall stellt hier die mystisch geprägte Richtung der Barocklyrik dar, für die Gott einerseits auch und insbesondere „in der Natur anschaulich und erfahrbar wird“ und die entsprechend dazu tendiert, „das ‚unio‘-Erlebnis vom Geist in die Sinne zu verlagern und damit das allegorische Sprechen bereits in ein symbolisches zu überführen“ (Kemper 1988, Xf.; vgl. auch 8), die jedoch andererseits traditionell über eine besondere Affinität zur allegorischen Darstellung verfügt (vgl. dazu auch Freytag 1992, Sp. 345). So bedienen Mystiker sich gezielt insbesondere der „emblematische[n] und poetische[n] Bildlichkeit“ der Dichtung (s. Kemper 1988, 9). (Allerdings betont etwa Schöne gerade den potentiell faktischen Charakter des Emblems im Unterschied zur Allegorie (s. Schöne 1968, 28 und f.); ein unterscheidendes Merkmal, dessen Plausibilität wiederum von Alt (Alt 1995, 111) infrage gestellt wird.) Dass ursprünglich allegorisches Sprechen sich in der mystisch geprägten Barocklyrik zunehmend der „symbolischen Aussage“ (Kemper 1988, 237) annähert, versucht Kemper anhand zahlreicher Beispiele zu belegen.

³⁰³ Vgl. zum Unterschied zur barocken Auffassung hier auch Alt 1995, 132: „Nicht die Anschauung der Natur und ihrer Prozesse, sondern Textwissen (vermittelt durch geduldiges Studium, die vom Humanismus hochgeschätzte ‚eruditio‘) speist die barocke Allegorie.“ „Zur polyhistorischen Weltansicht, ohne deren Vorgaben die barocke Allegorie nicht denkbar wäre, zählt auch der Glaube an eine universelle Analogie zwischen Körper und Geist, Faktizität und Spiritualität, das Vertrauen in die *conditio divina* der Schöpfung, das ein empirisch ausgerichtetes Wissenschaftsverständnis ausschließt oder nur um den Preis methodischer Kompromisse ermöglicht.“ (Ebd., 133)

³⁰⁴ Vgl. etwa WM, §1045 (642f.), WE, §662 (457).

³⁰⁵ Wolff 1726 = 1980 §6 (5) und §§2-4 (2-5). – Die Sprengkraft, welche dem Wolff’schen Ansatz (der – durchaus ernst gemeint – Erklärung Wolffs, Naturerkenntnis und Offenbarung könnten einander nicht widersprechen, befänden sich vielmehr notwendig in Harmonie zum Trotz) innewohnt, arbeitet grundsätzlich richtig, wenn auch etwas überspitzt formuliert, Kemper heraus: „Tatsächlich ist dieses Harmoniepostulat, das Wolff angesichts seiner zunehmenden Schwierigkeiten mit der theologischen Fakultät in Halle in einem äußerst aggressiven Vorwort formuliert, eine Kampfansage an die Orthodoxie: Diese soll sich in die Weltweisheit gefälligst nicht mehr einmischen, denn die Natur stammt so sehr von Gott wie die Vernunft und die Schrift. [...] Gott kann im Hinblick auf seine Schöpfung nicht zweierlei Wahrheiten offenbart haben. Die Harmonie-These impliziert eine Entmündigung der Theologie im Blick auf die Weltdeutung und verweist die Theologie in das Gebiet des Übernatürlichen.“ (Kemper 1981 II, 19 (Fn. 59 zu Kemper 1981 I, 18); vgl. in diesem Zusammenhang auch Kemper 1981 I, 257ff.) In die entgegengesetzte Richtung argumentiert Ketelsen im Kontext seiner Beschäftigung mit der Physikotheologie: „Da das Postulat dieser Einheit [von Offenbarung und Vernunft] aber

natürlich nicht erst mit Wolffs Philosophie ihren Anfang nimmt, hier jedoch ihre moderne theoretisch-philosophische Fundierung erhält) ließen sich etwa die von Kemper angeführte *Neu-zugerichtete Historische Confect-Taffel* oder das *Das Neu-auffgerichtete Bilder-Hausz* Ernsts nennen. Kempers Charakterisierung bringt die beiden unterschiedlichen Modi der Vermittlung der göttlichen Botschaft über die Schöpfung noch einmal prägnant zum Ausdruck: Ernsts Werke berücksichtigten „die Belange der Physikotheologie“ und berichteten

„über Tiere, historische Begebenheiten wie z. B. Katastrophen und deren belehrende Bedeutung für den Menschen, wobei sie sich einer ganz auf die Erregung von Bewunderung und staunendem Grusel abzielenden Präzision und Detailfreudigkeit im Bereich der Schilderung bedienen. – Gegenüber anderen Autoren, die man als Vorläufer von Brockes geltend gemacht hat [...], interessieren bei Ernst die Naturphänomene nicht mehr nur als Bildspender für geistliche Sachverhalte, sondern sie werden in ihrer Faktizität und exorbitanten Realität bedeutsam und verweisen in ihrer empirisch bezeugten Existenz auf die Schöpfermacht Gottes. Mit ihrer Schilderung ‚weltlicher‘ Kuriositäten kamen diese ‚Schau=Plätze‘ bereits dem Charakter von Zeitschriften nahe und suchten offenbar der Neugierde und Lernbegier eines Publikums zu entsprechen, das um die Wende zum 18. Jahrhundert mit rein ‚geistlicher‘ Erbauungsliteratur immer weniger zufriedenzustellen war.“³⁰⁶

Für das literarische Werk als Form der Naturnachahmung bedeutet dies: Die Erzählebene muss primär in sich ‚Sinn machen‘, soll sie als mögliches Medium einer weitergehenden Botschaft taugen. Der Schwerpunkt poetischer Didaktik verlagert sich damit von der separierten Lehre zur Erzählung selbst als Sinnzusammenhang.

Auch das Wolff'sche Exempel, als dessen (fiktiven) Fall Wolff die Fabel aufgefasst wissen will, entspricht nicht dem Modell allegorischer Lehre, da Letztere eine Regel zwar in eine Begebenheit bzw. Handlung ‚übersetzt‘, diese jedoch nicht in dem einfachen Sinne instantiiert, wie es etwa das der Geschichte entnommene Beispiel tut. Wolff selbst allerdings trägt dieser Unterscheidung nicht Rechnung, wenn er³⁰⁷ die *fabula* explizit mit der aesopischen Fabel assoziiert,³⁰⁸ während er, wie bereits angesprochen, gleichwohl an einer engen Verbindung – wenn auch keineswegs Identität – von Fabel und Exempel festhält.³⁰⁹

Der Vermittlung bedarf auch die in der Welt enthaltene Wahrheit der Wolff'schen rationalistischen Philosophie. Die geordnete und vor allem optimale Verfassung der Welt wird, der unermesslichen Vielzahl der Akteure und Ereignisse wegen, dem endlichen Verstand, der beschränkten Einsicht des Menschen nicht immer greifbar.

„Die Anzahl der Dinge, die in der Welt übereinstimmen, oder ihrer Theile, ist ungemein groß. Denn so wohl der ganzen Weltkörper, als der kleinern Theile, daraus dieselben bestehen, ist für uns eine unzählbare Menge. Die Zahl der Elementen aber, daraus alle insgesamt bestehen, ist fast unendlich. Außer dem

die Grenzen der Einsichten der Vernunft erkenntniskritisch übersteigt, bedeutet das, daß für die Physikotheologen der Offenbarung im Zusammenhang von Aussagen mit universalem Geltungsanspruch die Prädominanz zukommen muß“ (Ketelsen 1974, 124).

³⁰⁶ Kemper 1981 II, 236 (Fn. 4 zu Kemper 1981 I, 215).

³⁰⁷ Allerdings erst im Rahmen einer ausführlicheren Beschäftigung mit der Fabel in der deutlich nach den entsprechenden deutschen Schriften erschienenen *Philosophia practica universalis*.

³⁰⁸ Vgl. z. B. Wolff 1979 = 1739, §302 not. (275), §306 not. (279).

³⁰⁹ S. besonders ebd., §307 not. (280) – bezeichnenderweise allerdings ohne, wie Gottsched, jemals explizit den Begriff der Allegorie zu bemühen, obgleich er durch seine Forderung nach der *similitudo* von Fabel und Lehre (s. ebd., §308 (280)), Zeichen und Bezeichnetem, deutlich auf das allegorische Modell verweist.

aber ist auch die Verknüpfung aller dieser Theile so mannichfaltig und so unendlich groß, daß sie unmöglich zu übersehen ist. Daher ist es uns denn unmöglich, die Vollkommenheit der Welt in genugsamer Deutlichkeit zu erkennen, geschweige denn vollständig einzusehen (32.§.).“ (GW I, 273 (§419).)

So kann es aus der begrenzten Perspektive des Einzelnen gelegentlich scheinen, als sei die Welt unmoralisch, Gottes Wirken erratisch oder ungerecht. Aus der Unvollkommenheit einzelner Elemente darf aber nicht auf die Unvollkommenheit der Welt insgesamt geschlossen werden, erweisen diese Mängel sich doch im Gesamtzusammenhang teils als ‚notwendige Übel‘, meist jedoch als Mittel zur Beförderung eines größeren, übergeordneten Gutes.³¹⁰

Dennoch bleibt das Problem einer überzeugenden Vermittlung dieser Einsicht. Sowohl die Alltagserfahrung als auch die Geschichte konfrontieren den Menschen mit einer nahezu unendlichen Fülle oft wirrer und schwer zu interpretierender Einzelfälle, deren Zusammenhang und Signifikanz für das eigene Leben ihm gewöhnlich nicht durchsichtig sein werden. „Die Historie [...] erzählt lauter besondere Begebenheiten, die sich das tausendstmal nicht auf den Leser schicken; und, wenn sie sich gleich ungefähr einmal schickten, dennoch viel Verstand zur Ausdeutung bey ihm erfordern würden.“ (GD, 167.) Die Philosophie hingegen vermag zwar das den Einzeltatsachen zugrunde liegende Muster offenzulegen. Dies gelingt ihr jedoch nur auf der Ebene allgemeingültiger Prinzipien, deren Zusammenhang zu verstehen dem gemeinen Mann schwer fällt. Ihres hohen Abstraktionsgrades wegen ermangeln diese Prinzipien gleichzeitig auch einer affektiven Überzeugungskraft, wie sie der anschauliche Einzelfall zu entwickeln fähig ist.

Die Philosophie löst dieses Problem, indem sie der Regel das Exempel zu Seite stellt – und dem Exempel die Regel. Bei näherem Hinsehen nämlich wird deutlich, dass das ursprüngliche Beispiel, konzipiert als geeigneter ‚Ausschnitt‘ historischer Erkenntnis, seine Funktion nur ergänzend zur philosophischen Erklärung, also die allgemeinen Regeln erläuternd, konkretisierend, verifizierend, ausüben soll und kann. Das Exempel wird eingeführt, um die Probleme auszugleichen, die sich aus der Tatsache ergeben, dass man, „wenn man durch Gründe überführet werden soll, [...] mit ihnen so zu reden erst bekand werden, und vorher eine gewisse Geschicklichkeit besitzen [muß], die von Seiten dessen erfordert wird der sich durch einen Beweiß soll überführen lassen (§.10.c.13.Log.)“ (WE, §167 (101)). Bereits diese Formulierung macht jedoch die Notwendigkeit deutlich, das Exempel seinerseits rational zu ‚kontrollieren‘ bzw. seine Rezeption zu steuern. „In Exempeln“, so Wolffs einigermaßen paradoxe Behauptung, solle man „die Gewißheit“ zwar „augenblicklich“ sehen – allerdings nur dann, „wann man sie recht erweget“ (WE, §167 (100f.)).³¹¹ Die Regel, anders als ein ambigues und im wahrsten Sinne des Wortes ‚blindes‘ Gefühl, garantiert zum einen die Überprüfbarkeit der Validität der Lehre durch die Philosophie. Zum anderen sichert sie dem Rezipienten eine symbolische und da-

³¹⁰ S. GW I, 274 (§§420f.).

³¹¹ Andernfalls leiden sie an eben denselben Schwierigkeiten, welche den epistemischen Wert des historischen Einzelfalls generell beeinträchtigen: Dieser, so Wolff, sei zum Lehren ungeeignet, weil er, wie die unreflektierte, nicht systematisierte Erfahrung generell, oftmals nur Begriffe liefere, die „sehr dunckel, unterweilen auch gar unrichtig [seien], indem man [sie] durch fremde Umstände, die für den wahren ins Auge fallen, determinire[...]“. (WM, §331 (187).)

mit vernunftgemäße Erkenntnis, ohne welche die moralische Wirkung immer nur unsicher, weil täuschungsanfällig bleibt, da „zwar das Exempel Dinge, die aus einander kommen, mit einander [zeigt], aber man nicht gleich [siehet], daß eines aus dem andern kommen sey.“ (WE, §167 (101).)³¹²

Die Fabel im engeren Sinne (die sich, wie gesagt, im Grunde genommen nicht mit dem Exempel gleichsetzen lässt) kommt Wolff in dieser Hinsicht besonders entgegen, handelt es sich hier doch um eine der wenigen Gattungen, die es erlauben, die Lehre (als konkreten Lehrsatz) gegebenenfalls im Anschluss an die Erzählung selbst oder sogar derselben vorangestellt explizit zu machen. Die *interpretatio*, die diskursive Ausformulierung der Lehre, sieht Wolff entsprechend als festen Bestandteil der Fabel.³¹³ Die Regel allein ist es schließlich, welche über die für eine moralische Lehre nötige Allgemeinheit verfügt, welche eine einzelne Begebenheit mit all ihren besonderen Umständen, als exemplarische Instanz partikularer, historischer Erkenntnis, *für sich betrachtet* nie haben kann.

„Da nun der Erfolg [bestimmter Handlungen in exemplarischen Fällen] durch die Vernunft am besten beurtheilet wird (§. 368. *Met.*), diese aber aus dem Verstande kommet (§. 277. 368. *Met.*); so werden die Exempel eine viel lebhaftere Vorstellung geben, wenn Verstand und Vernunft sich mit der Erfahrung vereinbaren.“ (WE, §167 (101).)

Während in der Philosophie Regel und Exempel, allgemeines Prinzip und konkreter Einzelfall, klar voneinander unterschiedene, wenn auch eindeutig aufeinander bezogene Bestandteile der Lehre darstellen, ist eine derartige Trennung (obgleich, wie gesehen, in einzelnen Gattungen möglich) für die Dichtung untypisch. (Dies fühlt möglicherweise auch Wolff, wenn er die *interpretatio* zwar als reguläres Element der Fabel behandelt, gleichzeitig jedoch darauf besteht, dass bereits die Fabel an sich hinreichend für das Verständnis und die Akzeptanz der entsprechenden Lehre sein müsse.)³¹⁴ Daher lässt sich dort, wo das allegorische Lehrmodell nicht greift, auch nicht einfach das Modell des philosophischen historischen Beispiels auf die Dichtung übertragen.³¹⁵

Da der Dichter, anders als der Philosoph, nicht einfach abstrakte Schlüsse mit einem konkreten Beispiel belegen kann, muss er Ersteres so in seine Fabel integrieren bzw. in dieser ‚verkörpern‘, dass das Allgemeine in der Erzählung selbst deutlich zu Tage tritt.³¹⁶ Im Unterschied zu den Wolff’schen

³¹² Vgl. auch WE, §288 (183f.): „Ich habe ausgemacht, daß ohne Überführung keine lebendige Erkenntniß seyn kan (§. 169): hingegen aber ist klar, daß ohne Demonstration keine Überführung natürlicher Weise stattfindet (§. 21. c. 4 & §. 3. c. 13. *Log.*)“ Auch H.-M. Schmidt macht darauf aufmerksam, dass sowohl Demonstration als auch Beispiel die in Wolffs Sinne lebendige Erkenntnis sichern können (s. H.-M. Schmidt 1982, 118). Zur ergänzenden Funktion des Beispiels vgl. auch G. Buck 1989, besonders 103f., 106-108.

³¹³ Vgl. Wolff 1979 = 1739, §305 *not.* (278); vgl. dazu auch Schrader 1991, 26.

³¹⁴ Kemper rekonstruiert die Differenz zwischen Exempel und Fabel aus den Wolff’schen Schriften folgendermaßen: Ersteres sei auf die „Autorität des Erzählers“ (Kemper 1991b, 87) angewiesen, Letztere bediene sich allen Rezipienten bekannter Elemente (s. ebd., 88). Diese Qualifikation Wolffs reicht allein allerdings nicht aus, um die „Wahrheitsvermittlung aus der Evidenz des Dargestellten selbst“ (ebd.) plausibel zu machen.

³¹⁵ Aus ähnlichen Gründen kann auch der Vergleich (bzw. die Gleichsetzung) der Fabel mit dem *argumentum* der Rhetorik (vgl. Herrmann 1970, 129) nicht wirklich überzeugen.

³¹⁶ Darauf, dass im Grunde bereits im Falle des ‚einfachen‘ *Beispiels* nicht jeder besondere *Fall* geeignet ist, macht G. Buck aufmerksam, dessen Ausführungen einmal mehr eindrücklich deutlich machen, warum Wolff Regel und Exempel stets vereint denken muss. So kommentiert Buck den Gebrauch eines physikalischen Exempels: „Aber handelt es sich hier wirklich um Beispiele, von denen her der allgemeine Sachverhalt (das Gesetz) klar wird? Das Gegenteil ist der Fall. Das, was hier als alltäglich bekanntes ‚Beispiel‘ angeführt wird, trägt nicht zur

exempla, deren „wesenhafte Nachträglichkeit, die ihnen nur noch den Charakter von etwas bloß Zusätzlichem läßt“³¹⁷, G. Buck hervorhebt, muss die Dichtung bereits das Partikuläre, Anschauliche der Erfahrung selbst so gestalten, dass die zugrunde liegenden allgemeinen Gesetzmäßigkeiten darin sinnfällig werden. Wolff unterscheidet

„nicht zwischen dem einfachen Anschauung-Geben, so daß man das im Begriff Gemeinte gleichsam unmittelbar am Angeschauten ablesen kann, und dem eigentlichen Veranschaulichen eines Begriffs, das einem das Gemeinte nicht unmittelbar gibt, sondern einen erst darauf bringt. Er versteht die exemplarische Vergegenwärtigung durchweg als einfaches Beischaffen von Anschauung.“³¹⁸

Im Falle der Fabeln handelt es sich eben nicht um reale Fälle, sondern um Kunstprodukte im wahrsten Sinne des Wortes, daraufhin konstruiert, es dem Leser zu ermöglichen, eine allgemeinere Wahrheit herauszulesen.³¹⁹ Dennoch gilt die Behauptung, die „Bedeutung der Kunst“ bestehe „damit im Entwurf idealer Ordnungen“³²⁰, nur insofern, als diese „Ordnungen“ dabei selbst allein diejenige Ordnung nachahmen, die der Welt – wenn auch dem Geiste des gemeinen Mannes verborgen – zugrunde liegt. Ein Gegensatz im eigentlichen Sinne zwischen Allgemeinem und Besonderem lässt sich im Rahmen des rationalistischen Weltbildes gerade nicht mehr konstruieren, der scheinbare Konflikt stellt sich prinzipiell als epistemisches Problem dar.³²¹ Für die Vorstellung eines Ideals *außerhalb* der empiri-

Aufklärung des allgemeinen Sachverhalts bei. Es ist gerade umgekehrt: Das Gesetz erklärt hier das, was als angebliches Beispiel zunächst gerade unerklärt ist. Es liefert allererst den Maßstab, mit Hilfe dessen etwas nun als Fall eines Gesetzes erklärend verrechnet, unter das Allgemeine subsumiert werden kann. Erst vom schon bekannten Gesetz her sieht man nun, was hier in Wirklichkeit ‚der Fall‘ ist. Im Begriff verfügt man über ein Maß, unter das man das Verschiedenste, das sich äußerlich keineswegs ähnlich zu sehen braucht, rücken und damit aufklären kann.“ (G. Buck 1989, 105.) „Das Veranschaulichen im einzelnen ist erst möglich, wenn man schon im allgemeinen begriffen hat. [...] Das heißt, man muß in jedem Fall schon im Besitz des Allgemeinen sein, die demonstrativen Wahrheiten schon eingesehen haben, um sie nun auch im einzelnen bestätigt zu finden: ‚... quae in disciplinibus demonstrare cognovimus, exemplis confirmantur ...‘ ([PPU II,] §299).“ (Ebd., 106; vgl. auch 111, 114.) Buck erwähnt allerdings auch, dass sich bei Wolff selbst gleichzeitig zumindest Ansätze einer umgekehrten Richtung des Verständnisses finden (s. ebd., 113f.). Auf die Ausführungen Bucks (in der ersten Auflage seines Werkes von 1967) beruft sich auch H.-M. Schmidt, allerdings ohne bei Gottsched ein (zumindest in Ansätzen) abweichendes Verständnis zu diagnostizieren (s. H.-M. Schmidt 1982, 118f.).

³¹⁷ G. Buck 1989, 108.

³¹⁸ Ebd., 108f.

³¹⁹ Vgl. dazu auch Bing 1934, 19: „Jede Auswahl ist schon eine Stilisierung der Wirklichkeit. Wenn ihre Aufgabe ist, darzustellen, wie es sein könnte, dann ist ihre Tendenz: Allgemeingültigkeit der nachgeahmten Ereignisse zu geben, die eine wahllose naturalistische Naturnachahmung nicht beanspruchen könnte.“ Tatsächlich wertet Bing durchaus kontrovers bereits die „aristotelische Nachahmungstheorie“ aufgrund dieses und weitergehender idealisierender Züge als „in ihrer Tendenz antinaturalistisch trotz der Bindung an die Naturwirklichkeit“, da die „im Kunstwerk stattfindende Nachahmung [...] Erdichtung an Hand der Natur“ sei, aber „diese vollendend und überwindend.“ (Ebd.; vgl. auch 24.)

³²⁰ Schrader 1991, 35.

³²¹ Diesen Umstand scheint etwa Bing zu vernachlässigen und dadurch in ihrer antinaturalistischen Lesart Gottscheds bestärkt zu werden. Allerdings sind Bings diesbezügliche Äußerungen zum Teil uneinheitlich: So schreibt sie einerseits, die Wahrheit sei „möglicherweise nicht in der vorhandenen Natur [...], sondern“ müsse „erst erdichtet werden“, um unmittelbar darauf zu erklären, die Dichtung müsse „auf eine in [der Wirklichkeit] verborgene mögliche, wahre und daher allgemein gültige Natur zurückgehen [...], ohne die Ähnlichkeit mit der Wirklichkeit aufzugeben.“ (Bing 1934, 38.) – Auch wenn Bruck bei Gottsched eine „Verwechslung der Prädikatoren ‚möglich‘ und ‚wahrscheinlich‘“ bzw. eine gelegentlich Entsprechung von „poetische[r] Wahrscheinlichkeit“ und „dem empirisch Möglichen“ (Bruck 1972, 91; vgl. auch 90) konstatiert, berücksichtigt er, obgleich er selbst entsprechende Zitate beibringt, nicht, dass im rationalistischen Weltbild für ‚bloß Zufälliges‘ ohnehin kein Platz ist, dessen Eliminierung bei Gottsched also eher eine ‚Hilfestellung‘ für die Erkenntnis des Lesers bedeutet (leicht modifizierend ebd., 126f.; 111f. im Hinblick auf die typische Qualität von Handlung und Charakteren).

schen Welt ist innerhalb des rationalistischen Weltbildes kein Platz. Wenn Gottsched daher unter Berufung auf Aristoteles erklärt, das Gedicht hielte „das Mittel zwischen einem moralischen Lehrbuche, und einer wahrhaftigen Geschichte“ (GD, 167), so bedeutet dies, dass die Poesie allgemeiner als der historische Einzelfall und *gleichzeitig* konkreter als die philosophische Regel sein muss – so wenn der Dichter vermittels der *abstractio imaginationis* bestimmte typische, aber dennoch realistische Charaktere zu gestalten unternimmt.³²²

Der Lösung dieser Aufgabe bzw. der Konzeptualisierung seines Ideals am nächsten kommt Gottsched mit dem der rationalistischen Philosophie entnommenen Modell der möglichen Welten.³²³ Indem der Dichter die wesentlichen Elemente der realen Welt (Gesetze und Geschöpfe) konstant hält (und so dafür sorgt, dass die in der Dichtung enthaltenen Gesetzmäßigkeiten auf die wirkliche Welt übertragbar bleiben), seinen kleinen Kosmos jedoch so gestaltet, dass dessen Regularitäten (etwa die Belohnung des Guten und Bestrafung des Bösen) deutlich erkennbar werden, entspricht er gleichzeitig den Anforderungen der deutlichen und der affektiv wirksamen Erkenntnis. Auf diese Weise kann er die Anschaulichkeit der Erfahrung beibehalten und gleichzeitig die Komplexität der Begebenheiten so reduzieren, dass diese „allgemein“ (GD, 162) werden und so ihre Ordnung – die zugrunde liegende allgemeine Gesetzmäßigkeit –, zuvor durch die verwirrende Fülle der Phänomene verschleiert, dem Rezipienten sinnfällig wird³²⁴ bzw. zu Tage tritt.³²⁵

Eine überzeugendere Analyse liefert H.-M. Schmidt (vgl. Schmidt 1982, 116ff.), wobei er allerdings – seiner grundsätzlichen These von einer einheitlichen inhaltlich-logischen Begründung der Dichtung entsprechend – das Verhältnis von Satz und Illustration nicht problematisiert.

³²² Vgl. z. B. GD, 189f. Zur Problematik dieses Mittels allgemein vgl. z. B. Koopmann 1994, 55.

³²³ Auf das Verhältnis von möglichen Welten und Allegorie bzw. Tierfabel wird im folgenden Kapitel noch näher einzugehen sein. Zwar ist es nicht unmöglich, auch die Tierfabel in das Konzept der möglichen Welten einzubinden, dennoch wird dieses Konzept damit ausgesprochen strapaziert. Potentielle Spannungen deutet in diesem Zusammenhang bereits Birke an (vgl. Birke 1966, 40f.).

³²⁴ Dem Konzept der Dichtung als Darstellung möglicher Welten korrespondiert die Erweiterung des Begriffs der Lehre über die Identifikation mit der Morallehre im engeren Sinne hinaus, wie sie von Grimm herausgearbeitet wird (s. Grimm 1983, 651-654). Grimm setzt sich hier auseinander etwa mit Servaes 1887, 19-21 (immerhin findet Letzterer beim späten Gottsched modifizierende Ansätze, welche ihn auf dem selben Weg zeigen, „auf dem später Goethe fortgewandelt ist“ (ebd., 23)), Waniek (der „die Vermittlung der sittlich indifferenten Erkenntnis“ immerhin als ‚Nebenzweck‘ erwähnt sieht (Waniek 1897, 151)), Bing 1934, 30, Böckmann 1967, 517 und Freier 1973, 47.

³²⁵ Die Rolle des Dichters in diesem Punkte missverstanden zu haben wirft im Rahmen eines fiktiven Briefwechsels (erschienen in Bodmers *Archiv der schweizerischen Kritik*) noch 1768 einer der Partner Richardson mit Bezug auf seine *Clarissa* vor. Aufgabe des Dichters (im Unterschied zum Historiker) sei es, seine Materie so zu gestalten, dass die ideale Verfassung der Welt dem Leser unmittelbar einsichtig werde: „Aber da er“ (der Scribent) die – möglicherweise wahre und in der Wirklichkeit tatsächlich mit dem Tod der Hauptperson endende – „Geschichte in eine Art der Fabel eingekleidet hat, mit welchem Recht hat er die Unschuld, die Tugend, in ihrem Elend zu Grund gehen lassen? Wahrlich, er sollte sie errettet, er sollte sie zuletzt glücklich gemacht, er sollte ihr den Sieg über ihren unmenschlichen Verfolger zugeteilt haben.“ (Bodmer 1768, 32.) Das bedeutet natürlich nicht, dass Clarissas Ende im wirklichen Leben Gottes Weisheit und Güte zuwiderlaufen würde: „In dem wirklichen Leben, und also in der Historie erwarten wir nicht, daß die Unschuld allemal errettet werde. Wir wissen, daß der Schöpfer nach allgemeinen Gesetzen handelt, und die Glückseligkeit nicht an das Wol nur eines Menschen bindet; wir sehen von dem Plane seiner Vorsehung nur kleine Theilchen, und diese nicht in allen Banden, womit sie verknüpft sind; dieser göttliche Plan erstreckt sich in ein künftiges Leben, die Tugend stirbt nicht, und GOtt hat gewiß für sie gesorget.“ (Ebd., 32.) Als Schöpfer seiner eigenen kleinen Welt muss der Autor sich jedoch nicht auf eine außerhalb des von ihm konstituierten Erfahrungsbereiches wirksame

Dass mit Blick auf diese übergeordnete Zielsetzung auch zunächst scheinbar ganz konventionelle Forderungen – etwa die Gestaltung des Dramas betreffend – sich organisch aus den übergeordneten Wertmaßstäben und Zuordnungsbedingungen ergeben, macht folgende Bemerkung Gottscheds deutlich:

„Der Verfasser hat noch vergessen, den Zusammenhang der Auftritte anzupreisen, der soviel zur Verbindung der Handlungen des ganzen Stückes beyträgt; und ohne welchen die Poeten ganz in die Irre gerathen; wie man an den Engländern sieht. Wenn man aber die Natur nachahmen will, wo alles nach dem zureichenden Grunde geschieht: so muß man auch keine Person auftreten, oder weggehen lassen, ohne daß der Zuschauer sehen kann, warum sie kömmt, oder weicht? So wird das Schauspiel dem Laufe der Welt ähnlich.“ (GB, 125 Anm.)³²⁶

In diesem Zusammenhang erscheint es signifikant, dass die Dichtung, wiewohl darauf angelegt, dem Rezipienten das Dargestellte ‚erfahrbar‘, anschaulich zugänglich zu machen, sich dazu dennoch einer symbolischen Form der Vermittlung, der Sprache, bedient, die selbst auf dem Prinzip von Abstraktion und analytischer Zergliederung beruht. Sie erlaubt es dem Dichter, nur diejenigen Züge vor das ‚innere Auge‘ des Lesers zu bringen, welche im Lichte der Aussage des Werkes signifikant erscheinen. Während die Realität den Betrachter in jedem Moment mit einer unendlichen Fülle insbesondere visueller Details bzw. Informationen versieht, bringt der Dichter dem Rezipienten nur das Wesentliche zu Bewusstsein. Hier lässt sich auch ein weiterer Grund für Gottscheds Abwertung der Beschreibung, der poetischen „Schildereyen“ und „Bilder“, die eben doch „kein Hauptwerk des Dichters“ sei(en) (GD, 144),³²⁷ gegenüber der Fabel festmachen. Mit Boileau warnt er: „*Fuyez des ces Auteurs l'Abondance sterile!* Et ne vous chargez point d'un Detail inutile./ Tout ce qu'on dit de trop, est fade et rebutant.“ (GD, 144.)³²⁸ Schließlich betont Wolff, die „Beschreibung“ zeichne sich gegenüber der „Erklärung“ gerade durch ihre Kontingenz aus, dadurch, dass sie „nur auf eine Zeit“ – und nicht allgemeingültig,

Gerechtigkeit verlassen. Sein Werk selbst soll einen vollkommenen Sinnzusammenhang darstellen: „[E]in Dichter sollte sich doch nicht alle die Vorrechte anmassen, die des Schöpfers eigen sind [...]. Sein ganzer Plan vom Anfange zum Ende soll vor unsern Augen entfaltet werden. Er soll uns die ganze Kette, alle Räder und Federn zu sehen geben. Dabey hat er die moralische Verbesserung zu seiner Absicht. Daraus folget, daß er die Zufälle so vorstellen muß, wie sie zur Beförderung der moralischen Tugend vorfallen können. Die Ausspendung des Glücks und seiner Güter, die also geschieht, daß die Tugend vor unsern Augen ihre Belohnung empfängt, thut ungezweifelt bey den Menschen einen so heilsamen Eindruck, dergleichen man von der Vorstellung der Belohnung, die nur in einer Entfernung, in einem andern Leben gezeigt wird, sich kaum schmeicheln darf.“ (Ebd., 33; vgl. auch 42f.)

³²⁶ Vgl. dazu auch Borjans-Heuser 1981, 229: „Für Gottsched bedeutet die Kausalstruktur also nicht bloß einen inneren, objektiven Zusammenhang der Fabel, vielmehr kommt es darauf an, daß die ‚Verbindung der Handlungen‘ für das Publikum *sichtbar* ist.“

³²⁷ Obgleich Gottsched seine diesbezügliche Position später im *Auszug aus des Herrn Batteux schönen Künsten* noch pointierter formuliert (vgl. GB, 80 Anm.), lässt hier daher nicht von einem „Rückzieher“ (Bing 1934, 33) Gottscheds sprechen.

³²⁸ Vgl. dazu auch Borjans-Heuser 1981, 203: „Der häufigste Fehler“ – wiewohl es sich hier nicht im eigentlichen Sinne um einen Fehler, sondern um eine gewissermaßen in der Natur der Beschreibung angelegte Tendenz handelt – „bei dieser Art der Nachahmung, die nur einen mikroskopisch-perspektivischen Schein der Wirklichkeit erreicht, nicht aber Totalansichten von den gesetzmäßigen kausalen und finalen Zusammenhängen und Möglichkeiten der Objektmodelle, ist die *Maßlosigkeit*, d. h., daß die mikroskopische Wirklichkeitsdarstellung in keinem Verhältnis mehr steht zu übergreifenden Darstellungsabsichten, von denen her sie allein einen Sinn bekommt.“

grundsätzlich – „zu[reiche], von andern gegenwärtigen Dingen etwas bey gewissen Umständen zu erkennen“ (WL, 141).³²⁹

Dass mit der symbolischen Form der Vermittlung gleichzeitig der Sinnlichkeit der poetischen Rezeption selbst Grenzen gesetzt sind, dürfte Gottsched zumindest implizit bewusst sein. Seine späteren Ausführungen zum Bereich der *elocutio* machen deutlich, dass seine Vorbehalte gegenüber der Beschreibungsliteratur und poetischen Malerei sich nicht zuletzt der später von Lessing ausformulierten Einsicht verdanken, dass die Stärke und Qualität (Schönheit) der Dichtung eben in der durch die Handlung dominierten Struktur des Werkes, im durch die sukzessive Form poetischer Darstellung ermöglichten Spannungsbogen liegen – und nicht in der detaillierten Ausgestaltung einer visuellen ‚Momentaufnahme‘, die in ihrem Eindruck hinter dem Werk des eigentlichen Malers ohnehin zurückbleiben muss. „So muß man denn auch in diesem Stücke Maaß zu halten wissen; theils, daß man unnöthige und überflüßige Bilder seinem Leser nicht aufdringe; theils bey einem an sich nöthigen Abrisse nicht gar zu sorgfältig alle Kleinigkeiten auszudrücken bemüht sey.“ (GD, 144.) Stellt das Konzept der anschauenden Erkenntnis einerseits auch einen Schritt hin zu einer genuin ästhetischen Auffassung poetischer Kommunikation und Rezeption dar,³³⁰ so muss dabei andererseits doch im Auge behalten werden, dass die Dichtung, anders als die bildenden Künste, aufgrund ihres Mediums bestimmte Voraussetzungen mitbringt, angesichts derer das, was als genuin ästhetisch erscheint, sich durchaus als wenig literaturspezifisch erweisen kann.

Entscheidend dafür, dass die Poesie etwa den „Erfolg der guten und bösen Handlungen“ (WE, §373 (247)) zu vermitteln und den Menschen von der Geltung einer ‚natürlichen‘ ethischen Ordnung zu „überführen“ (WE, §165 (99)) vermag, ist die entsprechende Verbindung von Akteuren und Ereignissen³³¹ auf der Ebene der Darstellung. Eben diese Art der „*Zusammensetzung oder Verbindung der Sachen*“ (GD, 149), nicht die Verbindung von Wahrem und Falschem, separater Lehre und fiktiver Erzählung, so Gottsched (unter Berufung auf Aristoteles), mache die Fabel aus. Wie die Fabel, verstanden als Strukturzusammenhang,³³² zum wesentlichen Träger der Schönheit wurde, so

³²⁹ Auf die Assoziation der Beschreibung mit „dem Bereich des bloß ‚Historischen‘ [...] als Repräsentation [...] der zufälligen Konstellation wahrgenommener Sachverhalte“ (H.-M. Schmidt 1982, 93) verweist auch H.-M. Schmidt.

³³⁰ Vgl. in diesem Zusammenhang etwa Schrader 1991, 30: „Die Fabeldiskussion des 18. Jahrhunderts ist zudem ein Beispiel dafür, in welcher Weise sich die Ästhetik des 18. Jahrhunderts aus der Erkenntnistheorie entwickelt.“

³³¹ S. GD, 149f.

³³² „Mit der Fabel rückt das Moment der Textordnung in den Blick: Die Fabel ist strukturierter, in eine Erzähl- oder Darstellungsform gebrachter, auf die Ausgestaltung zum schließlich zu lesenden Text hin disponierter Stoff. Die Fabel gibt das Gerüst der Textordnung. Daß ein Text eine Ordnung haben soll, die nicht nur das Erzählte oder Dargestellte verständlich, sondern auch die im Text angelegte Belehrung sichtbar zu machen vermag, wird nirgends explizit ausgesprochen;“ – was sich bezweifeln ließe – „aber daß dieser Ordnungsgedanke fraglos vorausgesetzt ist, wird sowohl in theoriebildenden ersten wie im enzyklopädischen zweiten Teil des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst* offensichtlich. So heißt es etwa bei der Anleitung zur Schaffung einer Tragödie, das Erfundene sei so zu ordnen, ‚[...] daß natürlicher Weise das letztere aus dem vorhergehenden fließt [...]‘ – eine Regel, die keineswegs nur im Hinblick auf die ‚Zeitordnung‘ zu verstehen ist.“ (Härter 2000, 135.)

wird sie in dieser Perspektive zum Träger (und nicht allein Kleid) der Lehre. A. Buck resümiert bereits für die italienische Renaissancepoetik:

„Die Deutung der Mimesis implizierte die Lösung eines zentralen Problems der Poetik: das Verhältnis des Dichters zur Wahrheit. [...] Nachdem man sich zunächst bemüht hatte, [das] Diktum[, daß die Dichter lügen,] mit Hilfe der schon in der Antike praktizierten allegorischen Auslegung der dichterischen Fiktion im Hinblick auf die in ihr verborgene Wahrheit zu widerlegen, eröffnete der Begriff der Mimesis den Weg, eine eigene dichterische Wahrheit zu postulieren.“³³³

Soll der Rezipient jedoch die Regel in der Erzählung selbst bestätigt finden, so muss diese dem Bereich, für welchen die Regel gelten soll – und das bedeutet angesichts eines Weltbildes, das die Bedeutung der Welt in die Natur selbst hineinverlegt hat, der empirisch erfahrbaren Realität – hinreichend ähnlich sein. Eine mögliche Welt, in der Tiere vernünftig denken und handeln, ist der Wirklichkeit zu fremd, als dass sie *für sich genommen* aussagekräftig hinsichtlich der Ordnung der wirklichen Welt sein könnte.³³⁴ (Nicht zufällig spricht Wolff selbst nur im Zusammenhang mit dem Roman, nicht etwa mit der Tierfabel, von einer Erzählung aus einer „anderen Welt“ (WM, §571 (350)),³³⁵ auch wenn Gottsched selbst diese Aussage auf „alle[...] Fabeln“ (GD, 151) ausdehnen möchte. Wenn Herrmann bei Gottsched im Falle der aesopischen Tierfabel „Schwierigkeiten“ durch die Kombination von „Erfindung[...]“ und „Nachahmung[...]“ konstatiert,³³⁶ hat dies also durchaus eine gewisse Berechtigung, auch wenn sein Schluss, beim Gottsched'schen Naturbegriff handele es sich um einen rein formalen, sich aus unterschiedlichen Gründen als irreführend erweist.) Entsprechend bedarf die aesopische Fabel eines separaten Modells der Lehre vermittelt der Allegorie. Diesem Umstand, den Gottsched in seiner Behandlung der aesopischen Fabel nicht berücksichtigt,³³⁷ trägt er, wie noch zu zeigen sein wird, in der Folge vermittelt seiner Forderungen an die Wahrscheinlichkeit des poetischen Werkes Rechnung. Bereits der Schritt von der Wolff'schen Forderung nach der „Ähnlichkeit“ (*similitudo*) von Erzählung („quae in fabulis finguntur“) und Lehre („quae docent“) im Falle der aesopischen Fabel³³⁸ hin zur Gottsched'schen Forderung nach der Wahrscheinlichkeit der

³³³ A. Buck 1994, 32.

³³⁴ So lässt sich der Beginn einer Dekonstruktion allegorischer Auslegung als grundlegendes Prinzip der Lehre eben dort lokalisieren, wo „die Vereinbarkeit der fiktionalen Seite mit ästhetischen Ansprüchen“ (wobei Stillers Gebrauch des Ausdrucks ‚ästhetisch‘ hier, wie die Fortsetzung des Zitates zeigt, recht unspezifisch erscheint) „gefordert wird. So will [...] Beltrami keine Allegorie als gelungen hinnehmen, deren Litteralsinn nicht den Prinzipien der Mimesis und der Wahrscheinlichkeit genüge; denn andernfalls könne auch der übertragene Sinn keine Wirkung erzielen [...].“ (Stillers 1994, 45; vgl. auch 52.)

³³⁵ S. auch WM, §571 (349).

³³⁶ Herrmann 1970, 126f. – Gottsched selbst kommentiert die poetische Erfindung speziell allegorischer Figuren folgendermaßen: „Hier muß sich die Dichtkunst ihre Wesen gleichsam erst selber schaffen, und sie hernach ihrer Natur gemäß reden lassen.“ (GB, 150 Anm.) Den Nachahmungscharakter im eigentlichen Sinne kann hier auch nicht, wie etwa Bruck meint, der Verweis auf die hypothetische Wahrscheinlichkeit theoretisch retten (s. Bruck 1972, 117; dass das mit dem Begriff der hypothetischen Wahrscheinlichkeit zusammenhängende Konzept der möglichen Welten in derartigen „Grenzfällen“ (ebd., 126) eigentlich über Gebühr beansprucht wird, deutet er wenig später selbst an). Allerdings lassen sich diese Differenzen insgesamt als ‚Varianten‘ innerhalb eines in sich konsistenten Vorgehens auf Seiten Gottscheds verstehen – s. dazu das folgende Kapitel.

³³⁷ Wie auch Formulierungen wie diese deutlich machen: „[M]an kleide die erwählte Sittenlehre in eine solche Begebenheit von Pflanzen, Bäumen oder Thieren ein, daß ihre Wahrheit aus dem Erfolge der Begebenheiten selbst erhellet.“ (GD, 447.)

³³⁸ Wolff 1979 = 1739, §308 (280f.); s. auch §309 (281).

Erzählung selbst³³⁹ – ein Schritt, welcher genau dem von der Verbindung von wahrer Lehre und falscher Einkleidung hin zur ‚Verbindung der Sachen‘ innerhalb der Fabel korrespondiert – markiert tendenziell die Abwendung³⁴⁰ von einer ‚zweigleisigen‘ Form der Belehrung.³⁴¹ An ihre Stelle tritt eine integrative Form, in der Lehre und Darstellung im Grunde eins sind. Auch die Art und Weise, wie Gottsched in der Folge den Wertmaßstab der Wahrscheinlichkeit in verschiedenen Formen der Dichtung auf unterschiedliche Weise ausgestaltet sehen will, macht deutlich, dass er sich des Unterschiedes zwischen der allegorischen Form der Lehre (wie sie u. a. die aesopische Fabel darstellt) und einer in die Erzählung selbst integrierten Aussage (wie im Falle etwa der Tragödie oder des Romans) zumindest bis zu einem gewissen Grade durchaus bewusst ist, freilich ohne aus dieser Einsicht explizit die entsprechenden Konsequenzen zu ziehen.

Damit jedoch löst er sich *de facto* (wenn dies auch nicht ausdrücklich ausgesprochen wird) von einem im strengen Sinne allegorischen Modell der Lehre. Nicht zufällig heißt es nun, die Handlung der Fabel sei „allegorisch, weil eine moralische Wahrheit *darinn*“ – und nicht mehr *darunter* – „verborgen liegt“ (GD, 162).³⁴² Dies bemerkt auch Freytag, wenn sie Gottscheds Auffassung einer Konzeption der Fabel kontrastiert, welche Letztere vor allem als „Einkleidung“³⁴³ begreift und den „Bildcharakter der Fabelerzählung, der auch hier“ (bei La Motte) „einhergeht mit ihrer Funktion als allegorische Einkleidung der Wahrheit, [...] im Hinblick auf formale Qualitäten des Bildes erörtert, nicht aber im Hinblick auf Fragen des Seins und Erkennens.“³⁴⁴

„Gottsched knüpft in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts immer wieder bei Aristoteles und Le Bossu an, um eine den griechischen Philosophen weniger entstellende Fabeltheorie zu entwickeln, die aufgeklärtem Denken Rechnung trägt und dennoch die Gleichsetzung mit der Allegorie nicht preisgibt. Die nach Aristoteles in der Fabel einer jeden Dichtung gegebene Synthesis bezieht er“ – hier ausdrücklich gegen Le Bossu – „auf die Verknüpfung von Tieren, Menschen, Göttern, Handlungen, Gesprächen usw. Das Nachahmen, das nach Aristoteles in jeder Fabel vorliegt, geschieht bei Gottsched nach Vorgabe eines moralischen Satzes, zu dem der Dichter sich eine allgemeine Begebenheit erdenkt. Die somit fiktive Fabelerzählung, die den moralischen Satz veranschaulicht, entwirft eine andere poetische Welt, eine mögliche, weil denkbare Kombination der Dinge. Hier ist kein Bildbezug zwischen dieser wirklichen Welt oder gar der Überwelt und der andern poetischen Welt mehr berücksichtigt, über den im Mittelalter die Auffassung von der Fabel als Allegorie entwickelt wurde. Dennoch bleibt die Fabel allegorisch, weil *eine moralische Wahrheit darin verborgen liegt*. Allerdings präzisiert keine Reflexion der Allegorie mehr diese Formulierung; sie wirkt wie ein bloßes Relikt. Lessing wird sie aus verwandtem Impuls heraus weiter einschränken und nur noch für eine bestimmte Gruppe äsopischer Fabeln gelten lassen.“³⁴⁵

³³⁹ Die in einer anderen Form von Ähnlichkeit zwischen Fabel und Natur besteht.

³⁴⁰ Die bei Gottsched allerdings zugegebenermaßen noch keineswegs bewusst vollzogen wird oder abgeschlossen ist.

³⁴¹ Und damit tendenziell auch eine weitere Emanzipation von der Rhetorik, auf deren hier „geläufige[...] gewissermaßen arbeitsteilige Zuständigkeitsverteilung“ von ‚Kleid‘ und Lehre Wetterer verweist (vgl. Wetterer 1981, 73).

³⁴² Hervorhebung A. F.

³⁴³ Freytag 1986, 32.

³⁴⁴ Ebd., 32f.

³⁴⁵ Allerdings bleibt Lessings Analyse, gerade was die allegorische Natur der Fabel im engeren Sinne betrifft, schwierig. Die Problematik findet sich bei Noel überzeugend herausgearbeitet: „Lessing [...] rejects the notion of allegory, which says something different from what it seems to say and implies a relationship no closer than similarity. The fable, on the other hand, *is* what it represents: ‚not similar, but *is* or *equals*‘ [...]. Lessing seems to demand a realistic case history – he uses the term ‚true events‘ [...] – for the ideal fable rather than an imaginary

Jedoch bleiben Gottsched und Lessing im 18. Jahrhundert Episode, was das Infragestellen der Fabel als Allegorie angeht.³⁴⁶

Mit dem Abschied von einem allegorischen Modell im strengen Sinne erscheint jedoch auch der explizit formulierte Lehrsatz obsolet, da eine Übersetzung der Lehre in die Elemente der Fabel Punkt für Punkt ohnehin nicht mehr zur Debatte steht. Zugleich impliziert das Modell der „Historie aus einer andern Welt“ (GD, 151) eine größere Komplexität der Erzählung selbst, ohne die eine über die Poesie vermittelte ‚Quasi-Erfahrung‘ gar nicht denkbar erscheint. Je stärker der tiefere Sinn in die Begebenheiten, die Erzählebene selbst integriert wird, desto weniger ‚entfremdet‘ erscheint schließlich auch der ethische Auftrag der Dichtung, desto eher lässt sich der Dichter selbst nicht als Weisungsempfänger der Philosophie, Theologie, Politik begreifen, sondern selbst als Weiser, der eigene Wahrheiten dem Publikum auf seine Weise darstellt.

or hypothetical situation, although in view of the animals, plants, and inanimate objects which the fable employs as characters it is difficult to perceive how this ‚realism‘ can have more than relative application.“ Zwar anerkennt Lessing die Existenz zusammengesetzter, allegorischer Fabeln, zu denen er die aesopischen Fabeln jedoch explizit nicht zählen will und die er nicht als vollwertig anerkennt. „The relationship of allegory to the fable remains a confusing point throughout Lessing’s discussion. He unmistakably eliminates *pure* allegory, such as the personification of abstract qualities; but the mere use of animals and other non-human characters, all of them endowed with speech, reason, and other human attributes, suggests that allegory is an unavoidable element of the fable“ (im engeren Sinne) (Noel 1975, 87). Vgl. dazu weiter ebd., 92: „In [...] referring to the qualities and actions universally accorded animals in order to explain their usefulness, Lessing implies that they are convenient symbols and, in so doing, lodges the fable in the realm of allegory, despite his repeated attempts to establish it elsewhere. If the fabulist employs brute characters because of their symbolic relationships“, „the plot of the fable [...] involves the interaction of symbolic characters; and it becomes difficult to deny that the fable – even the simple fable – is allegorical.“ (Noel verwendet den Symbolbegriff hier offenbar in einem weiteren als dem Goethe’schen Sinne, der ja dem konventionellen Verhältnis von Zeichen und Bezeichnetem entgegengesetzt ist, wenn auch der ‚typische‘ Charakter bestimmter Tiere hier eine Zwischenstellung einzunehmen scheint.) Entsprechend fragt sich auch, wie Herrmann einerseits (durchaus korrekt) auf Gottscheds „betonte[...] Ablehnung der Allegorie“ verweisen und als Konsequenz dieser Ablehnung erklären kann: „Damit war der Weg frei [...] zur Tierfabel [...].“ (Herrmann 1970, 126.) – Auch Möller verweist darauf, dass Gottsched sich einerseits (mit der Zurückweisung einer Fabelauffassung, welche die ‚Zusammensetzung‘ primär auf Erzählung und Lehre bezieht) gegen die „allegorische Fabeldefinition bei Le Bossu“ (Möller 1983, 27) wendet, andererseits jedoch selbst an der Kennzeichnung der Lehre als Allegorie festhält, und sieht Gottsched daher weiterhin in „hohem Maße der dichtungstheoretischen Konzeption von Le Bossu“ (ebd.) und damit der allegorischen Auffassung der Fabel verpflichtet. Als „zwiespältig[...]“ charakterisiert zunächst Alt Gottscheds Verhältnis zur Allegorie (Alt 1991, 275, vgl. auch 276, 279), während er ihn 1995 aufgrund seiner Anwendung des Allegoriebegriffs auf die Fabel offenbar eher als Vertreter einer neuen Form der Allegorie („Gottsched führt die traditionelle Funktion der Allegorie neuen Zwecken zu“) sehen möchte: „Die Fabel bietet mehr als eine Darstellung der sichtbaren Dinge, sie erfährt das Wesen der Natur als Vernunftnatur: eben jene ‚moralische Wahrheit‘, die zu charakterisieren allein einer allegorischen Handlung gegeben ist, weil sie neben dem äußeren Bild der Erscheinungen auch ihren geistigen Sinn bezeichnet.“ (Alt 1995, 367.) Alt erkennt zwar grundsätzlich die Bedeutung der sinnlichen Perception für die rationalistische Philosophie und Gottscheds Poetik an (s. ebd., 364f.) und verweist auch hier explizit auf die Ablösung der „geistlichen Dimensionen“ „des alten Mundus symbolicus“ (ebd., 367). Dennoch trennt er weiterhin äußere Erscheinung und geistigen Sinn und vermeidet es damit letztlich, die Konsequenzen aus der Tatsache zu ziehen, dass diese Zweiteilung im rationalistischen Weltverständnis hinfällig geworden ist und sich daher auch der Allegoriebegriff nicht mehr wirklich auf die ‚sinnhafte‘ Darstellung des entsprechenden Weltzusammenhanges anwenden lässt. Auf diese Spannung innerhalb seiner Darstellung nimmt Alt indirekt Bezug, wenn er zusammenfassend erklärt: „Daß sich Gottscheds Poesiebegriff gleichwohl“ – nämlich trotz offensichtlicher potentieller Konflikte mit seinem Wahrscheinlichkeitsgebot (vgl. ebd., 271) – „auf die Gesetze der allegorischen Wirkungsmechanik stützt, ist signifikant für das noch schwankende Vertrauen in die Möglichkeiten der Naturnachahmung.“ (Ebd., 372.)

³⁴⁶ Freytag 1986, 33; vgl. auch Herrmann 1970, 126.

Die Dichtung von ihrem ethischen Auftrag zu entbinden, kann nicht im Interesse Gottscheds sein – nicht zuletzt der engen Verbindung halber, welche die ethische Dimension der Naturnachahmung und die konstitutive Funktion der Lehre für die Fiktion in seiner Darstellung zwischen Ethik und Poesie herstellen. Zudem erscheint die Alternative, nämlich das Vergnügen als einzigen Zweck der Dichtung aufzufassen, kaum attraktiver. (Ist es doch, wie Gottsched mit Bezug auf die sybaritische Fabel bemerkt, „kein rühmliches Handwerk“, „[e]inen bloßen Possenreißer zu spielen“ (GD, 445).)³⁴⁷ Wohl aber bietet ihm das Modell der möglichen Welten eine Handhabe, diese Werte als ursprünglich und genuin dem Bereich der Poesie selbst zugehörig und nicht ihr von anderen Disziplinen vorgeschrieben bzw. ‚auferlegt‘ darzustellen. Der Poet kann sich in dieser Perspektive als Lehrer in der direkten Nachfolge Gottes³⁴⁸ verstehen und muss sich nicht als ‚Schüler‘ irgendeiner andern Einzeldisziplin³⁴⁹ begreifen, so wie ja auch die „alten Poeten [...] die ersten Weltweisen, Gottesgelehrten, Staatsmänner“ gewesen bzw. als „für Gottesgelehrte, Staatskündige, Rechtsverständige, und Weltweise zugleich“ (GD, 90)³⁵⁰ angesehen worden seien.³⁵¹ Diese Strategie der Anverwandlung philosophischer, moralischer, politischer Wertmaßstäbe lässt sich durchaus verstehen als Beginn einer Entwicklung, die schließlich in folgender Aussage Schillers mündet: „Die höchste Philosophie endigt in einer poetischen Idee, so die höchste Moralität, die höchste Politik. Der dichterische Geist ist es, der allen Dreien das Ideal vorzeichnet, welchem sich anzunähern ihre höchste Vollkommenheit ist.“³⁵²

So bedeutet das Bekenntnis „zum Lehrcharakter einer jeden Dichtung“³⁵³ nicht unbedingt eine Entfremdung der Dichtung im Sinne einer Dominanz literaturunspezifischer Wertmaßstäbe. Wenn Gottsched vordergründig stets an einem simplifizierenden Modell von einzelner Lehrsatz und korrespon-

³⁴⁷ Zur apologetischen bzw. legitimierenden Funktion des Lehrauftrags vgl. z. B. Freier 1973, 56-64, Grimm 1983, 654, 656f.

³⁴⁸ Den Titel eines „Schöpfer[s]“ (GB, 105 Anm.) abzulehnen, ist der Dichter nicht zuletzt deshalb verpflichtet, weil jede mögliche Welt sich ja bereits in den Gedanken Gottes enthalten findet.

³⁴⁹ Ohnehin lässt sich der ethische Auftrag der Dichtung ursprünglich nicht eigentlich einer bestimmten fremden Einzeldisziplin zuordnen. Ist es doch nach Maßgabe der rationalistischen Philosophie, ja man könnte sagen: des aufklärerischen Weltbildes insgesamt, die Pflicht des Menschen allgemein, zum – um es mit Gottscheds Worten zu sagen – „Wachstume im Guten“ (GW II, Bl. Ll 4^v) beizutragen. Diese Pflicht fasst Wolff im Konzept des „Gesetze[s] der Natur“ (das zugleich göttliches Gesetz ist) (vgl. dazu WE, §29 (20f.) und §§17-19 (15f.), s. auch §9 (9f.), §12 (11f.); auch GW II, 21 (§§31f.), 24f. (§§39f.)). Allerdings ist nicht jedes Individuum, aber auch nicht jede Profession zur Erfüllung jeglicher Art von Pflicht verbunden, und nicht alle erfüllen ihre Aufgabe auf dieselbe Weise. Wie genau der Dienst an der Menschheit zu erfüllen ist, wird nicht zuletzt dadurch determiniert, welche besonderen Möglichkeiten bzw. Mittel der Wirkung jeweils zur Verfügung stehen. Insoweit also die Dichtung über die Mittel verfügt – so scheint Gottsched zu argumentieren –, sollte der Dichter seiner allgemeinemenschlichen Verpflichtung auf seine Weise nachkommen: „Allein da es möglich ist, die Lust mit dem Nutzen zu verbinden [...]: so wird er nicht unterlassen, seine Fabeln so lehrreich zu machen, als es ihm möglich ist; ja er wird keine einzige ersinnen, darunter nicht eine wichtige Wahrheit verborgen läge.“ (GD, 159.) – Vom Gesetz der Natur wird auch Brämer – allerdings weit radikaler als Gottsched – später Gebrauch machen.

³⁵⁰ Dass Gottsched am Konzept der implizierten ‚Personalunion‘ von Dichter und Philosoph bereits hier gewisse Zweifel hegt, deutet allerdings sein vorsichtiger Zusatz an: „oder umgekehrt, die ältesten Weltweisen bedienten sich der Poesie“ (GD, 90).

³⁵¹ Dabei ist allerdings immer zu fragen, inwiefern eine möglicherweise resultierende größere Realitätsnähe die Freiräume der Dichtung wiederum in anderer Hinsicht einzuschränken geeignet ist.

³⁵² Schiller in einem Brief an Charlotte von Schimmelmann vom 4.11.1795 (Schiller 1894, 315).

³⁵³ Vgl. Birke 1966, 32.

dierender Erzählung festhält, so zeigt dies allerdings gleichzeitig, dass er selbst sich die in seiner *Dichtkunst* angelegten Implikationen, die gleichzeitig die Ansätze zu einer Lösung des ihn offenbar beunruhigenden Problems enthalten, nicht bzw. nicht in vollem Umfange bewusst gemacht hat und wohl auch nicht bewusst machen konnte. Dass er andererseits praktisch bereits entsprechende Konsequenzen zieht, die sich auch in seiner Wertordnung manifestieren, wird jedoch bei der Behandlung der Wertmaßstäbe des Wunderbaren und der Wahrscheinlichkeit deutlich werden.

2. Zwischen Tradition und Innovation: Funktion und Stellenwert des Wunderbaren innerhalb der Gottsched'schen Poetik

2.1 *Docere* und *delectare* als Letztwerte der Poesie: Verhältnis und relative Gewichtung

Von der philosophischen Lehre unterscheidet sich, wie Wolff selbst herausstreicht, die poetische Fabel nicht zuletzt durch das Vergnügen, welches sie dem Leser gewährt.³⁵⁴

„Der Philosoph schreibt, um zu nützen, nicht, wie der Redner, um zu überreden oder, wie der Dichter, um zu erfreuen. Er hat nicht anderes im Auge, als was aus der Anerkennung der Wahrheit, die er vorträgt, folgen kann. Er schreibt nämlich für diejenigen, die sich von der Liebe zur Wahrheit leiten lassen. Aber niemand soll sich einreden, daß wir das verachteten, was an anderer Stelle und mit anderer Zielsetzung der Dichter oder Redner tut, der auch Philosoph ist. Wir halten es vielmehr für angebracht, daß der Dichter oder Redner die vom Philosophen gefundene Wahrheit, die in ihrer Blöße verachtet wird, in einem schönen Gewand auf die Bühne bringt, damit diejenigen, denen sie in ihrer Blöße gar nicht gefällt, von Liebe zu ihr ergriffen werden. Man muß sich nämlich Mühe geben, eine lebensnützliche Wahrheit ausnahmslos allen nahezubringen, auf welchem Weg auch immer das geschehen mag. Was unserer Zielsetzung fremd ist und von der philosophischen Bühne ferngehalten wird, das wird deshalb nicht getadelt und aus dem Bereich der Literatur verbannt.“ (WD, §149 *not.* (181).)³⁵⁵

Hier stellt Wolff einerseits das Vergnügen (*delectare*) als Ziel (*finis*) des Dichters dar, begründet seine positive Haltung der Dichtung gegenüber jedoch letztlich wiederum mit der auf diesem Wege erzielten lehrhaften Wirkung. Auch das von Gottsched im ersten Kapitel des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst* angeführte Horaz-Zitat legt eine gleichberechtigte Stellung von Vergnügen und Nutzen als Wertmaßstäbe auf ein und derselben Stufe nahe,³⁵⁶ jedoch bindet er das poetische Vergnügen in unterschiedlicher Weise an die Lehrfunktion der Dichtung rück.

Zum einen fasst Gottsched die durch die Lehre definierte Einheit des Werkes als wesentliche Form seiner Schönheit und damit Ursache des von diesem verursachten ästhetischen Gefallens auf. Zum anderen behauptet er – zumindest für den Fall des Wunderbaren, eines der möglichen Mittel also, durch welche das Vergnügen realisiert wird – eine Abhängigkeitsbeziehung, der zufolge der Nutzen *durch* das Vergnügen erreicht wird. Das Vergnügen erscheint so von dem nun als Letztwert

³⁵⁴ Wolff denkt dabei offenbar insbesondere, wenn auch wohl nicht ausschließlich, an die Unterschiede den Bereich der *elocutio* betreffend. So beginnt der entsprechende Paragraph: „*In der Philosophie muß man sich passender Worte bedienen und nicht mehr Worte machen als genügen, um die Wahrheit in ihrer Blöße vorzutragen.*“ (WD, §149 (179).) („*In philosophia utendum est verbis propriis: nec pluribus, quam ad veritatem nude proponendam sufficiunt.*“ (WD, §149 (178).)

³⁵⁵ WD, §149 *not.* (181). („*Philosophus scribit, ut prosit, non ut persuadeat, quemadmodum Orator, nec ut delectet, quemadmodum Poëta. Non aliud intendit, quam quod ex veritate, quam proponit, agnita consequi potest. Scribit enim iis, qui veritatis amore ducuntur. Absit tamen, ut quis sibi persuadeat, ea contemni quae alio loco alio fine facit Poëta, vel Orator, qui idem philosophus. Quin potius non inconsultum judicamus, ut veritatem a philosopho erutam, quae nuda fastiditur, pulchro habitu vestitam in scenam producat Poëta vel Orator, ut ejus amore capiantur, quibus nuda sese minime probat. Opera enim danda est, ut veritas ad vitam utilis omnium omnino hominum animis instilletur, quacunquē demum ratione id fieri possit. Quae a nostro scopo aliena sunt, & a foro philosophico abesse jubentur, non ideo vituperantur & ex orbe litterario proscribuntur.*“ (WD, §149 *not.* (180).)

³⁵⁶ „Indessen bleibt es doch in allen Gattungen der Gedichte bey *Horazens* Ausspruche:

Der wird vollkommen seyn, der theils ein lehrreich Wesen,
Und theils was liebliches durch seinen Vers besingt;
Zugleich dem Leser nützt, zugleich Ergetzung bringt. [...] *Dichtk.* v. 495.“ (GD, 92.)

etablierten Nutzen (der Belehrung) abgeleitet und diesem – in der Rolle eines Wertmaßstabs zweiter Stufe – damit untergeordnet.³⁵⁷

Angesichts eines Weltbildes, wie es Gottsched und Wolff, aber auch Shaftesbury vertreten, stellt sich umgekehrt allerdings auch das *docere* wiederum als Mittel zur Realisation des *delectare* dar. Schließlich handelt es sich beim ethisch vollkommenen menschlichen Charakter Shaftesbury zufolge um die höchste Form der Schönheit, so dass der Mensch sich im Streben nach Erkenntnis und ethischer Vollkommenheit gleichzeitig ein „ein fortdaurendes Vergnügen“ und eine „beständige[...] Freude“ (WE, §325 (214))³⁵⁸ sichert. Gottsched erklärt denn auch mit Blick auf die erbaulichen Züge von Zieglers *Banise*, sie könne „auch [...] von verständigen und tugendliebenden Gemüthern noch *mit einiger Lust* und Nutzen gelesen werden.“ (GD, 168.)³⁵⁹

Dennoch ist Gottsched bereit, sowohl poetischen Werken, die allein den Wertmaßstab des *docere*, als auch solchen, die allein den des *delectare* erfüllen, einen – wenn auch geringeren – poetischen Wert zuzugestehen. Dabei nimmt er eine gattungsspezifische Differenzierung vor:

„Was die kleinen Gattungen der Gedichte anlangt, so sind dieselben freylich so vollkommen nicht. Einige erzählen nur; andere sind bloße Fabeln; noch andere klagen nur allein; und einige sind bloß zum Lehren gemacht. In einigen will man nur loben, und in andern schlechterdings spotten. Viele sind auch nur zum Scherze und zur Belustigung gemacht: und also haben sich die Verfasser derselben gleichsam in die Vollkommenheiten der größern getheilet. Sie erhalten dergestalt auch nur ein geringes Lob, weil zu einer einzigen poetischen Absicht, auch ein sehr seichter Geist und mäßiger Witz schon zulänglich ist. Daher bringen auch solche poetische [sic!] Kleinigkeiten einer Nation nicht viel Ehre. Es muß was größers seyn, womit man sich gegen andre Völker breit machen, und ihren Dichtern Trotz biethen will.“ (GD, 91f.)

Die von Gottsched angedeutete Hierarchie wertet diejenigen Gattungen, welche „bloß zum Lehren gemacht“ sind, ebenso ab wie diejenigen, die „nur zum Scherze und zur Belustigung“ verfasst werden.³⁶⁰ Solche „poetische[n] Kleinigkeiten“ sind, selbst wenn sie die ihnen in ihrer Art gemäßen Ziele³⁶¹ optimal realisieren, im Vergleich doch „so vollkommen nicht“ wie das in seiner Art vollkommene Werk einer derjenigen Gattungen, die von vornherein darauf angelegt sind, mehrere Zwecke zu erfüllen.³⁶² Am unteren Ende der Gattungshierarchie stehen damit die kleinen, einseitiger ausgerichteten Formen der Dichtung wie Lobgedicht, Satire etc. An ihrer Spitze befindet sich offenbar, wenig überraschend, das Epos, als dessen in vielen – wenn auch, wie noch zu sehen sein

³⁵⁷ Vgl. GD, 170.

³⁵⁸ S. auch WE, §49 (34).

³⁵⁹ Hervorhebung A. F.

³⁶⁰ Schon deshalb erscheinen Formulierungen wie die Härters, Gottsched zufolge habe „Literatur [...] kein bloßes Vergnügen, sondern stets und vor allem Belehrung zu sein“ (Härter 2000, 114), überzogen.

³⁶¹ Hier geht es offenbar um die ihnen „wesentliche[n] Vollkommenheiten“ – dazu WM, §187 (104): „[E]in jedes Geschlecht und eine jede Art, ja auch ein jedes einzelnes Ding“, so Wolff, habe „einige beständige Grade der Vollkommenheit und Unvollkommenheit, die sich nicht ändern lassen, so lange es von diesem Geschlechte, oder von dieser Art, oder auch eben dasselbe Ding verbleibet. Und dieses kann man *wesentliche Vollkommenheiten und Unvollkommenheiten* nennen, weil sie bei einer Sache so lange sind als ihr Wesen; auch in der That zu dem Wesen der einzelen Dinge, die zu einer Art und Geschlechte gerechnet werden, gehören.“ Die „relativen“ Vollkommenheiten ergeben sich aus den Optimierungen der jeweils möglichen Vollkommenheiten eines Dinges“ (H.-M. Schmidt 1982, 78).

³⁶² Zumindest missverständlich wirkt hier allerdings Gottscheds einleitende Bemerkung: „Indessen bleibt es doch in *allen* Gattungen der Gedichte bey *Horazens* Ausspruche“ (GD, 92; Hervorhebung A. F.).

wird, keineswegs allen – Aspekten vorbildliche Modelle Gottsched Homers *Ilias* und *Odyssee* anführt. In diesen habe der Autor „[a]lle diese Kunstgriffe [...] auf eine geschickte Art zu verbinden gewußt“:

„Er erzählt wahre Geschichte; er erdichtet Fabeln von Göttern und Helden; er erregt die Affecten; er schreibt edel und erhaben; er lehrt und belustiget endlich seine Leser, auf eine so künstliche Art und Weise, daß man sich lange vergebens bemühet hat, seine rechte Hauptabsicht zu errathen. Ohne Zweifel aber hat er mit Fleiß alle Schönheiten der Poesie in einem Meisterstücke verknüpfen, die gemeine Wohlfahrt seiner Griechen befördern, und sich selbst dadurch in besondere Hochachtung setzen wollen.“ (GD, 90.)³⁶³

Der unvermittelte Wechsel zwischen Absichten und Mitteln der Dichtung, Zwecken und Formen der Darstellung, unterstreicht einerseits erneut deren wechselseitige Abhängigkeit. Andererseits macht er deutlich, dass Gottsched den höchsten poetischen Wert nur denjenigen Gattungen zuzusprechen bereit ist, welche einerseits in Inhalt wie Form jeden der unterschiedlichen Wertmaßstäbe des *docere*, *delectare* und – für Gottsched offenbar weniger zentral – *movere* erfüllen bzw. überhaupt erfüllen können und dabei zudem von allen drei Formen der Naturnachahmung, Beschreibung, dramatischer Darstellung und Fabel, Gebrauch machen.

Allerdings kann der Autor eines Gedichtes, das einer der entsprechenden „kleinen Gattungen“ angehört, zwar generell „nur ein geringes Lob“ (GD, 91) erhalten, aber auch nicht dafür kritisiert werden, dass er nicht realisiert, was gar nicht in der Möglichkeiten der jeweiligen Gattung liegt. Auf der anderen Seite wertet Gottsched explizit diejenigen Exemplare einer Gattung ab, die prinzipiell durchaus die unterschiedlichen Ziele der Dichtung verbinden könnten, dies aber nicht tun.³⁶⁴ So bezeichnet er die sybaritische Fabel,³⁶⁵ deren Verfasser „den moralischen Zweck ihrer ersten Erfinder und Meister [vergaßen]“ und „nur spaßhafte Fabeln zu machen“ (GD, 443) sich bemühten, gegenüber der aesopischen (die unterhält und belehrt) als bloßes „Possenwerk“ (GD, 443), um dessen Verschwinden es nicht schade sei.³⁶⁶ Revidiert wird dieses Urteil, sobald beide ursprünglich der Gattung ‚aufgegebene‘ Zwecke erfüllt sind. So bemerkt Gottsched angesichts eines Ausnahmefalles:

³⁶³ Wenn Gottsched den minderen Wert poetischer ‚Kleinfomen‘ damit erklärt, dass „zu einer einzigen poetischen Absicht, auch ein sehr seichter Geist und mäßiger Witz schon zulänglich“ seien (GD, 91), so führt er damit implizit auch die Kunstfertigkeit des Autors als relevanten Wertmaßstab ein, ohne diesem eher für die Barockpoetik relevanten Aspekt allerdings in der Folge größere Beachtung zu schenken.

³⁶⁴ Gottscheds Haltung erinnert hier an die rationalistische Annahme einer für den Menschen geltenden „natürliche[n] Verbindlichkeit“ (WE, §288 (185)). Dieser zufolge ist zwar grundsätzlich jeder verpflichtet, die Vollkommenheit seiner selbst und anderer zu befördern (vgl. dazu generell WE, §9 (9f.), §12 (11f.), §§17-19 (15f.), auch GW II, 21 (§§31f.), 24f. (§§39f.)), muss dieser ‚Pflicht‘ allerdings nur insofern nachkommen, als dies überhaupt in seinen Kräften steht: „Wir müssen auch [...] mercken, daß [...] die natürliche Verbindlichkeit nicht jederzeit alle insonderheit angehet, sondern öfters nur diejenigen, welche zu etwas Geschicklichkeit haben, dadurch nach diesem andern gedienet werden kann [...]“ (WE, §288 (185)). Nicht jedes Individuum, aber auch nicht jede Profession ist also zur Erfüllung jeglicher Art von Pflicht verbunden, und nicht alle erfüllen ihre Aufgabe auf dieselbe Weise. Wie genau der Dienst an der Menschheit zu leisten ist, wird nicht zuletzt dadurch determiniert, welche besonderen Möglichkeiten bzw. Mittel jeweils zur Verfügung stehen. Entsprechend scheint Gottsched auch im Hinblick auf die Verbindung von Unterhaltung und Lehre generell zu argumentieren: „Allein da es möglich ist, die Lust mit dem Nutzen zu verbinden [...]: so wird er [der Poet] nicht unterlassen, seine Fabeln so lehrreich zu machen, als es ihm möglich ist; ja er wird keine einzige ersinnen, darunter nicht eine wichtige Wahrheit verborgen läge.“ (GD, 159.)

³⁶⁵ Die ihm allerdings weitestgehend nur durch die Berichte anderer bekannt ist.

³⁶⁶ S. GD, 445.

„Diese Fabel nun [...] hält noch eine Lehre in sich, so spaßhaft sie auch ist; und wenn sie alle so gewesen wären, so hätte man nicht viel [sic!] dagegen zu sagen.“ (GD, 444.)

Entsprechend – wenn Gottsched die Lage hier offenbar auch weit weniger desolat einschätzt als im Falle der sybaritischen Fabel – schöpft auch die neue Gattung des Romans, deren Potential Gottsched insgesamt zunehmend positiv zu beurteilen scheint, seiner Ansicht nach ihre Möglichkeiten häufig nur ungenügend aus. Die Verfasser der „gemeinen Romane“, die selten in der „lößlichen Absicht“ geschrieben seien, zu lehren und moralisch zu bessern, „verstehen oft die Regeln der Poesie so wenig, als die wahre Sittenlehre“:

„Wenn sie erbaulich seyn sollten, müßten sie nach Art eines Heldengedichtes abgefaßt werden, wie *Heliodor*, *Longus*, *Cervantes*, *Fenelon* und *Chancierges* im *Neoptolem*, einigermaßen gethan haben. *Zieglers Banise* ist bey uns Deutschen noch der allerbeste Roman: das macht, daß er in wenigen Stücken von den obigen abweicht; kann auch daher von verständigen und tugendliebenden Gemüthern noch mit einiger Lust und Nutzen gelesen werden.“ (GD, 168.)³⁶⁷

Dass Gottsched bereit ist, sowohl Gattungen zu akzeptieren, welche allein der Lehre, als auch solche, die allein der Unterhaltung dienen, zeigt, dass sowohl *docere* als auch *delectare* als Letztwerte der Gottsched'schen Wertordnung fungieren, unabhängig davon, dass sich beide zusätzlich als vom jeweils anderen abgeleitete, niedrigerstufige Maßstäbe rekonstruieren lassen (das Vergnügen fördert die Belehrung, die Besserung selbst bereitet Vergnügen).³⁶⁸ Dass beide auch gleiches Gewicht beanspruchen können, ist damit allerdings noch nicht bewiesen.

2.2 Rekonstruktion der Position des Wunderbaren innerhalb der Wertordnung

Als fünftes Kapitel des ersten, allgemeinen Teils des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst* bildet der Abschnitt „Von dem Wunderbaren in der Poesie“ bereits was den Aufbau des Werkes betrifft ein Herzstück der Gottsched'schen Poetik. Theoretisch scheint sich diese zentrale Stellung zu rechtfertigen durch die Funktion des Wunderbaren als ein exemplarisches Mittel, um den Wertmaßstab des Vergnügens und darüber letztlich zugleich auch den des Nutzens oder der Belehrung zu realisieren (so dass es gleichzeitig als Wertmaßstab zweiter und dritter Stufe fungiert):

„Im ersten Hauptstücke ist schon beyläufig gedacht worden, daß sich's die ältesten Dichter hätten angelegen seyn lassen, sich bei dem menschlichen Geschlechte ein Ansehen zu erwerben, und von ihm bewundert zu werden. [...] Nun bewundert man nichts Gemeines und Alltägliches, sondern lauter neue, seltsame und vortreffliche Sachen. Daher mußten auch die Poeten auf etwas Ungemeines denken, dadurch sie die Leute an sich ziehen, einnehmen und gleichsam bezaubern könnten. [...] An sich selbst aber ist dergleichen Mittel, die Leute aufmerksam zu machen, ganz erlaubt: wenn man nur den guten Endzweck hat, sie bey der Belustigung zu bessern und zu lehren.“ (GD, 170.)

Das erste Hauptstück befasst sich im Rahmen einer literarhistorischen, teils auch psychologisierend-spekulativen Rekonstruktion primär deskriptiv mit der Genese des Wunderbaren als einem der

³⁶⁷ S. dazu auch die „Critik über Herrn Heinrich Anshelms von Ziegler und Kliphausen Asiatische Banise“ (*Beiträge Zur Critischen Historie* Bd. 6 (1733) (6. Stück), 276).

³⁶⁸ Tatsächlich ist der Wertmaßstab des *delectare* – und damit sind es auch dessen „poetische[...] Hilfsmittel[...] das Neue, Seltsame, Ungemeine und Wunderbare“ – so nicht „erst durch die Koppelung an den lehrhaften Endzweck gerechtfertigt“ und auch „die Belustigung“ ist nicht bzw. zumindest nicht „[e]indeutig“, wie Grimm auf dieser Grundlage behauptet, „der Belehrung untergeordnet“ (Grimm 1983, 651).

wesentlichen Elemente der Dichtung. Das Wunderbare erscheint als Resultat der Bemühungen der Poeten, den „vorteilhaften Gedanken von ihrer Kunst nicht nur zu unterhalten, sondern auch je mehr und mehr zu bestärken“, wozu „[n]ichts [...] bey der einfältigen Welt geschickter [war], als kleine Historien und Fabeln, die etwas wunderbares und ungemeines in sich enthielten.“ (GD, 89.) Im fünften Hauptstück nun erfolgt die normative Rechtfertigung dieses Wertmaßstabs im Rahmen der Wertordnung. Als Zuordnungsvoraussetzungen fungieren dabei erneut rezeptionstheoretische Überlegungen die menschliche Natur bzw. Psyche betreffend: „Die Bedeutung dieses Stilmittels liegt nach Gottsched darin, daß es die anthropologischen Bedingungen der Rezeption berücksichtigt. Denn jede Rezeption von Kunst sei durch ‚Neugier‘ gesteuert [...]“.³⁶⁹

Zunächst scheint es sich beim Wunderbaren um einen allein für das Gebiet der *res* bzw. der *inventio* relevanten, also bereichsspezifischen Wertmaßstab zu handeln, der auf der Textebene verwirklicht wird durch die Darstellung „lauter neue[r], seltsame[r] und vortreffliche[r] Sachen [...]“.³⁷⁰ Dieses Urteil erweist sich jedoch bereits angesichts einer genaueren Analyse der angeführten Passagen als revisionsbedürftig: Zu vielseitig ist die Anwendung des Prädikates „wunderbar“ bzw. seiner zahlreichen Variationen. So bezieht sich die Beschreibung der Poesie als eine „so wunderbare Kunst“ (GD, 89) zunächst auf ihre Fähigkeit, jeden beliebigen Affekt im Zuhörer zu erregen, und zwar mittels „bequeme[r] Texte“ und „geschickte[r] Melodeyen“ (GD, 88). „[B]ewundert“ werden nicht nur der ungeweine und nicht alltägliche Inhalt literarischer Schriften, sondern auch deren Autoren selbst (GD, 170), und als „neu“ und daher wunderbar charakterisiert Gottsched neben den „Sachen“ von Anfang an auch die „Sätze“ und damit die „Schreibart“ (GD, 89). Es ist also davon auszugehen, dass es sich beim Wunderbaren tatsächlich um einen bereichsübergreifenden Wertmaßstab handelt, dessen Erfüllungsbedingungen allerdings zunächst für das Gebiet der *res* spezifiziert werden.

Weiterhin ist das Wunderbare als wirkungsbezogener Wertmaßstab zu klassifizieren, insofern es, abgeleitet von den ebenfalls wirkungsbezogenen Wertmaßstäben des Vergnügens und des Nutzens, allein aufgrund seiner Wirkung auf den Rezipienten als wertvolle Eigenschaft poetischer Werke eingestuft wird. Darüber hinaus ist das Wunderbare jedoch bereits an sich primär über seine Wirkung definiert. Es mag z. B. zutreffen, dass Leser Werke mit einem einzelnen Helden solchen mit mehreren Hauptpersonen vorziehen und an ersteren mehr Vergnügen haben, so dass diese Eigenschaft um ihrer Wirkung willen zum Wertmaßstab erhoben wird. *Ob* jedoch ein Text eine oder mehrere Hauptpersonen hat, ist eine *inhaltliche* Eigenschaft des Textes, die ihm unabhängig von seiner Wirkung auf den Rezipienten zukommt. Im Gegensatz dazu sind ein poetischer Text bzw. bestimmte Texteigenschaften wunderbar nur dann, wenn diese Eigenschaften im Rezipienten Be- oder Verwunderung auslösen. Au-

³⁶⁹ Schrader 1991, 38.

³⁷⁰ „In diesem Vorhaben ließen sie sichs angelegen seyn, allerley annehmliche und reizende *Sachen* in ihre Lieder zu bringen, dadurch sie die Gemüther der Zuhörer noch destomehr an sich locken, und gleichsam fesseln könnten. Nichts war dazu bey der einfältigen Welt geschickter, als kleine Historien oder Fabeln, die etwas wunderbares und ungemeines in sich enthielten.“ (GD, 89; Hervorhebung A. F.)

genfällig wird diese inhärente Wirkungsbezogenheit durch die Verwendung relationaler, zweistelliger Prädikate wie „neu und seltsam“ (GD, 170), „unvermuthet[...]“ (GD, 171) oder – indirekt – „[e]rstaun[lich]“ („daß man darüber erstaunet“ (GD, 194)) zur Charakterisierung unterschiedlicher Aspekte des Wunderbaren – denn neu, erstaunlich oder unvermutet sind Dinge, Ereignisse oder auch Arten des Ausdrucks nicht für sich, sondern nur mit Beziehung auf den, dem sie bislang unbekannt sind, der darüber staunt oder sie nicht vermutete.

Nun gilt dies auch für Prädikate wie etwa ‚schmerzhaft‘. Während jedoch das, was für den einen schmerzhaft ist, aufgrund der weitgehenden Übereinstimmung der Physis auch für alle anderen Menschen mehr oder weniger schmerzhaft sein wird, lässt sich dies vom Neuen oder Unerwarteten gerade nicht behaupten. Während die grundsätzliche Disposition, die Liebe zum Neuen, auf Seiten des Rezipienten konstant bleibt, variieren doch Erfahrungsschatz und Wissenshintergrund nicht nur von Person zu Person – abhängig z. T. von Faktoren wie Intelligenz, Stand, Alter etc. – beträchtlich. Auch unterschiedliche Zeiten und Orte bedingen mit, wann diese Prädikate zutreffen und wann nicht. Entsprechend sind Kennzeichnungen wie „ungemein[...]“ (GD, 89), „nicht[...] [a]lltäglich[...]“, „vortrefflich[...]“ (GD, 170) oder – implizit – „[nicht] gewöhnlich[...]“ (GD, 171) zwar keine zweistelligen Prädikate im oben beschriebenen Sinne (was etwa jeden Tag bzw. mit großer Häufigkeit geschieht, lässt sich objektiv, unabhängig vom Erfahrungshintergrund einer bestimmten Person, festlegen). Dennoch sind sie *kontextabhängig*: Um richtig interpretiert werden zu können, müssen sie gewöhnlich mit einem Orts- und Zeitindex versehen werden, um die Norm zu bestimmen, an der sie gemessen werden müssen. Da diese Indices sich gewöhnlich nach bestimmten Gruppen von Lesern richten werden, bleibt der Rezipientenbezug so indirekt doch wieder erhalten: Mag der Anblick der Alpen für ihre Bewohner ganz ‚gemein‘ und alltäglich sein, kann ihre Beschreibung den Bewohner des Flachlandes in Erstaunen versetzen; sind exotische Tiere in Europa selten, so gilt dies gewöhnlich nicht für ihre Herkunftsländer. Dabei geht es für den Dichter nicht nur darum, vor dem sich unablässig vergrößernden Wissenshintergrund allzu Bekanntes und Alltägliches zu vermeiden, sondern auch dasjenige, was vor diesem Hintergrund als ganz im Gegenteil unmöglich, absurd und damit lächerlich erscheint: „Alle [...] Arten [des Wunderbaren] [...] müssen auch nach gewissen Regeln eingerichtet werden, wenn sie nicht kindisch und lächerlich herauskommen sollen.“ (GD, 171.)

Bedingung hierfür ist die Wahrscheinlichkeit des Dargestellten. Die Forderung nach Wahrscheinlichkeit ist also weniger als Korrektiv des Wunderbaren zu verstehen, sondern vielmehr als Bedingung, als Garant seiner Verwirklichung. Was *zu* wunderbar ist, ist eben darum *nicht mehr* wunderbar, an die Stelle des entzückten Staunens tritt abfälliges Lachen. Der entsprechende Wertmaßstab muss auf diese Weise als (zumindest *auch*) als vom Wertmaßstab des Wunderbaren abgeleitet gelten.

Gottsched ist sich dieser in doppelter Hinsicht relationalen Natur des Wunderbaren als Prämisse seiner Behandlung in der Dichtung bewusst:

„Daher mußten auch die Poeten auf etwas Ungemeines denken, dadurch sie die Leute an sich ziehen, einnehmen und gleichsam bezaubern könnten. In den ältesten Zeiten nun, war dieses eben nicht zu schwer.

Denn unwissenden Leuten war alles, was man ihnen vorsingen oder sagen konnte, sehr neu und seltsam: das macht, sie hatten noch nichts bessers gesehen oder gehört. Allein [...] [j]e aufgeklärter die Zeiten wurden, desto schwerer ward es auch, das Wunderbare zu erfinden, und die Aufmerksamkeit dadurch zu gewinnen.“ (GD, 170.)

Damit jedoch sieht der Theoretiker sich in seinem Versuch, eine dichtungsbezogene Wertordnung zu etablieren, mit extrem variablen Zuordnungsbedingungen konfrontiert. Aus dieser Sachlage können nun grundsätzlich unterschiedliche Konsequenzen gezogen werden: Zum einen besteht die Möglichkeit, es bei einem Wertmaßstab des Wunderbaren in seiner allgemeinsten Form zu belassen und die Zuordnungsbedingungen so zu formulieren, dass den sich verändernden Umständen durch eine Variable Rechnung getragen wird (Wissenshintergrund x des Rezipienten), die erst durch entsprechende Kontextinformationen konkretisiert werden muss, bevor die Ableitung spezifischerer Wertmaßstäbe oder gar die Festlegung zugehöriger Texteigenschaften vorgenommen werden kann. Diese Konkretisierung könnte dem jeweiligen Autor oder Kritiker überlassen werden, dem gewöhnlich die jeweils relevanten nötigen Informationen zur Verfügung stehen. Die Regeln und Wertmaßstäbe der Poetik blieben damit zwar allgemein, überzeitlich und ortsunabhängig gültig, konkrete Konsequenzen aus diesen könnten jedoch – zumindest was den Bereich des Wunderbaren und, wie bereits angedeutet, auch den des Wahrscheinlichen betrifft – erst gezogen werden, nachdem von anderen die ‚lokalen‘ Bedingungen spezifiziert wurden.

Zum anderen ließe sich die angesprochene Variable in den Zuordnungsbedingungen dadurch eliminieren, dass die zur Entstehungszeit der Poetik relevanten Daten eingesetzt werden. So würde zwar die Ableitung eines vollständigen Wertesystems bis hinunter zu den Texteigenschaften ermöglicht, das System selbst bliebe jedoch, was die entsprechenden Maßstäbe betrifft, mit einem Zeitindex versehen: Wie eine Art Verfallsdatum würde dieser seine Gültigkeit auf einen begrenzten Zeitraum beschränken (von zusätzlichen Komplikationen durch unterschiedliche Orte und Rezipientenkreise nicht zu reden). Beide Optionen müssen im Hinblick auf den Zuschnitt des von Gottsched initiierten Projektes als wenig attraktiv erscheinen. So strebt er einerseits weitgehende überzeitliche Gültigkeit an,³⁷¹ ist gleichzeitig aber auch bemüht – sowohl was die Beurteilung als auch was die *Produktion* literarischer Werke angeht³⁷² –, umfassend *konkrete* Prinzipien bereitzustellen.

Entsprechend versucht er offenbar, bestimmte Texteigenschaften zu identifizieren, die aus gewissen Gründen allen Menschen, unabhängig von den wechselnden Umständen, wunderbar erscheinen werden. Gleichzeitig scheint er seine Regeln und Wertmaßstäbe auf eine ‚perfekionierte‘ Zielgruppe ausrichten zu wollen, welche das Ergebnis des Fortschritts der Menschheit auf einen optimalen Endzustand hin darstellt. Beide Verfahrensweisen hängen insofern zusammen, als sie die Berufung auf bestimmte Grundkonstanten der menschlichen Natur voraussetzen.

³⁷¹ Vgl. z. B. GD, VIII.

³⁷² Vgl. z. B. GD, XX.

2.3 Das Erbe der Tradition: das Wunderbare in der europäischen Poetik vor Gottsched

Gottsched führt den Wertmaßstab des Wunderbaren formal folgerichtig ein als zentralen Wertmaßstab seines Systems. Zwar mag seine Konkretisierung besondere Anforderungen an den Verfasser einer kritischen Poetik in Gottscheds Sinne stellen. Die Bedeutung des Wunderbaren als privilegierte Realisationsform des *delectare* und ausgezeichnetes Mittel, die nützliche oder belehrende Wirkung der Poesie zu fördern, werden jedoch bereits im Aufbau der *Dichtkunst* durch ein eigenes Kapitel impliziert. Dennoch finden sich bereits in den einleitenden Bemerkungen diskrete Anzeichen für eine eher distanzierte Haltung dem Wunderbaren gegenüber.

Letzteres scheint vor allem „bey der einfältigen Welt“ (GD, 89), „unwissenden Leuten“ (GD, 170), „unerfahrenen [...] Creaturen“ und „sonst ungezogenen Gemüther[n]“ Eindruck zu machen; bei einem Publikum also, das insgesamt den „kleinen Kindern“ ähnelt, die „begierig [...] nach der Erzählung ihrer Wärterinnen sind“ (GD, 89). „Je aufgeklärter die Zeiten“ (GD, 170), desto problematischer werden wunderbare Elemente in der Literatur; auch in neuerer Zeit bleiben jedoch offenbar zunächst die Ungebildeten, indiskriminativ Sensationslüsternen das typische Publikum:

„Die wildesten Leute verließen ihre Wälder, und liefen einem *Amphion* oder *Orpheus* nach, welche ihnen [...] allerley Fabeln von Göttern und Helden vorsungen: nicht viel besser, als etwan itzo auf Messen und Jahrmärkten die Bänkelsänger mit ihren Liedern von Wundergeschichten, den Pöbel einzunehmen pflegen.“ (GD, 89.)

Sieht so das Zielpublikum der Dichtung aus, deren Theorie auszuarbeiten Gottsched sich vorgesetzt hat?

Noch weit auffälliger ist, dass der ganz überwiegende Teil der nachfolgenden Werturteile konkrete Instanzen des Wunderbaren in der Literatur betreffend negativ ausfällt. Das Repertoire seiner in der Dichtung zulässigen Formen wird systematisch eingeschränkt – nicht erst im Rahmen der Ausführungen zur Wahrscheinlichkeit,³⁷³ sondern bereits dort, wo Gottsched erstmals unterschiedliche Realisationsformen des Wunderbaren (also die daraus abgeleiteten, spezifischeren Wertmaßstäbe bzw. konkreten Texteigenschaften) diskutiert. Vor aller internen Analyse der Gottsched'schen Position muss daher geklärt werden, warum der Diskussion des Wunderbaren überhaupt eine so zentrale Stellung innerhalb der Poetik eingeräumt wird – und dies bereits vor Ausbruch der Leipzig-Zürcher Kontroverse, welche die Behandlung dieses Maßstabs endgültig zum entscheidenden Kriterium für Wert oder Unwert eines literarischen Werkes erhebt. Wie kommt es dazu, dass gerade die Diskussion dieses Wertmaßstabs die deutsche Literaturtheorie und -kritik von 1730 bis ca. 1750 derart dominiert, dass die Auffassungen vom Wert oder Unwert desselben, von seinen Realisationsformen, seiner Funktion und den von ihm ausgehenden Gefahren entscheidend für enthusiastisches Lob oder vernichtende Verurteilung literarischer Werke werden?

³⁷³ Vgl. hier auch Stahls Kommentar, Gottsched habe sein Kapitel zwar „*Von der Wahrscheinlichkeit in der Poesie*“ betitelt“, darin jedoch „überwiegend von der Unwahrscheinlichkeit [ge]handelt“ (Stahl 1975, 92). Das spannungsgeladene Verhältnis von Wunderbarem und Wahrscheinlichem habe er theoretisch nicht gelöst, sondern „stattdessen – vom Negativen her – mit einer Unzahl an Beispielen ein[gegrenzt].“ (Ebd., 94.)

Das Wunderbare als zentrale Kategorie der italienischen Renaissancepoetik

Im Zuge seiner Behandlung des Wunderbaren und Wahrscheinlichen diskutiert Gottsched neben den klassischen Werken der Antike, Homers *Ilias* und *Odyssee* (GD, 181, 201-204) und Virgils *Aeneis* (GD, 181, 204-206), vor allem die großen Epen der italienischen Renaissance: Torquato Tassos *Gerusalemme liberata* (1581) (GD, 182f., 207-209, 215) und Ludovico Ariosts *Orlando furioso* (1516-21; die erweiterte Fassung erscheint 1532) (GD, 209-211) sowie Giambattista Marinos posthum herausgegebene *La strage degl innocenti* (1632) (GD, 211-213) und Henri Voltaires *Henriade* (1723) (GD, 183, 215-218), daneben natürlich John Miltons *Paradise Lost* (1667; in der endgültigen Fassung 1674) (GD, 182, 213-215), dessen Bedeutung mit den zunehmenden Spannungen zwischen Gottsched und den Schweizern wächst. Damit steht nicht nur diejenige Gattung (das Epos),³⁷⁴ es stehen über weite Strecken auch eben dieselben Werke im Zentrum der Diskussion, die bereits Literaturtheorie und -kritik im Italien des 16. Jahrhunderts bestimmten, in einer Zeit, die in literaturtheoretischer Hinsicht deutliche Affinitäten zur deutschen Frühaufklärung erkennen lässt.

Ihren Ausgang nimmt die Renaissancepoetik einerseits von Horaz' durch das Mittelalter hindurch überlieferten *Ars poetica*. Eine ausführlich kommentierte Übersetzung derselben stellt Gottsched (bereits damit an die Anfänge der Renaissancepoetik anschließend, die eben von der zunehmend kontroversen Auslegung antiker poetologischer ‚Ursprungstexte‘ ausgeht) programmatisch seiner eigenen Dichtkunst „an statt einer Einleitung“ (GD, 3) voran. Einen weiteren wesentlichen Impuls vermittelt die Beschäftigung mit der lange in Vergessenheit geratenen *Poetik* des Aristoteles in den dreißiger und vierziger Jahren des 16. Jahrhunderts.³⁷⁵ Diese für die deutsche Poetik wiederentdeckt zu haben nimmt Gottsched in der „Vorerinnerung“ zu seinem Batteux-Kommentar indirekt in Anspruch.³⁷⁶ Wie die deutsche Poetik der Frühaufklärung, so ist auch die italienische Poetik des 16. Jahrhunderts geprägt durch eine zunehmende philosophische Aufarbeitung und theoretische Vernetzung einzelner literaturtheoretischer Problemfelder sowie eine ‚Totalisierung‘ und Transformation auf ein umfassendes poetologisches Regelsystem hin.³⁷⁷ Nicht zuletzt ähnelt die Renaissance der deutschen Frühaufklärung durch ihren Hang zu theoretischen Kontroversen und weitverzweigten Literaturstreiten, die wesentlich dazu beitragen, diese Zeit zu einer entscheidenden Phase neuzeitlicher Literaturtheorie und -kritik werden zu lassen.³⁷⁸

³⁷⁴ Vgl. dazu z. B. Weinberg 1961 I, 207.

³⁷⁵ Vgl. Hathaway 1968, 10ff., Weinberg 1961 I, 349: „There is no doubt but that the signal event in the history of literary criticism in the Italian Renaissance was the discovery of Aristotle's *Poetics* and its incorporation into the critical tradition.“

³⁷⁶ Vgl. GB, Bl. *2^{r/v}. – Tatsächlich erweist sich die Aufarbeitung aristotelischer Thesen noch bis in den Sturm und Drang hinein als eines der zentralen Themen poetologischer Überlegungen im deutschsprachigen Raum.

³⁷⁷ Vgl. dazu etwa Weinberg 1961 I, 107, 109.

³⁷⁸ Schließlich bietet die Renaissance mit ihrer Wiederentdeckung des Individuums günstige Voraussetzungen für den Aufstieg einer Kategorie – eben der des Wunderbaren –, die, wie eben beschrieben, wesentlich relational konzipiert ist und nur in Beziehung zum Denken und insbesondere Fühlen des Rezipienten entfaltet werden kann. Darauf verweist etwa Denizot, wenn sie ausführt: „L'émergence de cette esthétique [de la merveille] est rendue possible par l'esprit nouveau des hommes de la Renaissance, et notamment par l'importance qu'ils accordent à

Die Bedeutung, die in dieser konstituierenden Phase der Kategorie des Wunderbaren und, damit von Anfang an untrennbar verbunden, der des Wahrscheinlichen zukommt, ergibt sich für die Renaissancepoetik bereits aus der Stellung dieser Kategorien in der Horaz'schen, insbesondere aber in der aristotelischen Poetik (obgleich die Bedeutung, welche diesbezüglich den entsprechenden, eher knapp gehaltenen Anmerkungen zum Wunderbaren beigelegt wird, aus heutiger Sicht als überzogen gelten dürfte).³⁷⁹ Mit Blick auf die Gottsched'sche Poetik sind hier vor allem drei Punkte von Interesse: Die zentrale Stellung des Wunderbaren in der literarischen Theorie und Kritik der italienischen Renaissance; die umfassende Bedeutung dieser Kategorie, die es erlaubt, ein weites Spektrum unterschiedlicher Aspekte von Darstellung und Rezeption mit dem Begriff des Wunderbaren zu verbinden, und die sich auch auf seine Konstituierung als bereichsübergreifender Wertmaßstab auswirkt; schließlich die Differenziertheit der in den Diskussionen des Wunderbaren und Wahrscheinlichen vertretenen Positionen.

Bereits ein oberflächlicher Blick auf die Titel, in die Inhaltsverzeichnisse und Register der Poetiken und poetologischen Texte der Epoche belegt die Bedeutung dieser Kategorien für die Dichtung: *Discorso sopra la maraviglia* (1597),³⁸⁰ *La deca ammirabile*,³⁸¹ „De mirabilium rerum fictionibus“³⁸², „*Admiratio epopeiæ proposita*“³⁸³, „*Merauiglia, quanto necessaria nel poema*“³⁸⁴ – die Liste ließe

l'individualité et à la subjectivité humaines. C'est une manière de rendre ses droits à l'expérience et aux sentiments ou aux sensations.“ (Denizot 2003, 18.)

³⁷⁹ Als Bezugspunkte der Debatte dienen dabei immer wieder folgende Passagen der aristotelischen *Poetik*, die sowohl die Forderung nach der Wahrscheinlichkeit der Poesie erheben als auch ihre enge Assoziation mit dem Wunderbaren begründen: *Poetik* 9, 1451a 36-b 9 (Aristoteles 1997, 28f.); *Poetik* 22, 1458a 18-1459a8 (Aristoteles 1997, 70-75), *Poetik* 25, 1460a 12-1461b 25 (Aristoteles 1997, 82-95); außerdem Passagen aus der *Metaphysik* (etwa *Metaphysik* I 2, 982b 11-19 (Aristoteles 1989, 12f.)).

Was den Einfluss Platons betrifft, so gilt das Interesse insbesondere dem *furor divinus*, zu dem sich Platon im *Ion* (533d-535a) (Platon 1991, 36-41) sowie im *Phaidros* (245a, 265b) (Platon 1991c, 56f., 110f.) äußert, dem in der *Politeia* dargelegten Verständnis der Dichtung als Nachahmung (392cf.; 595aff.) (Platon 1991b, 196ff., 716ff.) sowie natürlich den in Buch II, III und X der *Politeia* geäußerten Vorbehalten gegenüber der Poesie (s. zum Platon-Bezug Weinberg 1961 I, 57f., 250f.).

³⁸⁰ Eine Untersuchung Giovanni Talentonis zu Natur und Bedingungen der Verwunderung, ausgehend vom Anfang des vierten Canto von Dantes *Purgatorio* (s. Weinberg 1961 I, 238f.).

³⁸¹ Hier handelt es sich um das dritte Buch der Poetik Francesco Patrizis (Patrizi 1969-71). Von den insgesamt sieben Teilen – *La deca istoriale*, *La deca disputata*, *La deca ammirabile*, *La deca plastica*, *La deca dogmatica universale*, *La deca sacra*, *La deca semisacra* – wurden allerdings nur die beiden erstgenannten zu Patrizis Lebzeiten veröffentlicht (s. Hathaway 1968, 65f.). Vgl. zu Patrizis starker Ausrichtung auf die Thematik des poetischen Wunderbaren auch Leinkauf 1994, 71: „F. Patrizis bahnbrechende Abhandlung *Della Poetica* ist fast ausschließlich mit den wirkungs- und rezeptionsästhetischen psychologischen Aspekten des *mirabile*, der *maraviglia* oder des *condurre in stupore* beschäftigt.“

³⁸² Kapitel vierzehn des ersten Buches von Viperanos *De poetica libri tres* (Viperano 1965 = 1579); das vorhergehende, dreizehnte Kapitel (*De ratione fingendi*) beschäftigt sich mit den Forderungen nach Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit der Literatur.

³⁸³ Eintrag im Index der *Poetica Horatiana* Giovanni Battista Pignas (mit mehreren Stellenangaben) (Pigna 1969 = 1561, Bl. [a 3.a]). Weitere Punkte sind „*Poeta uerisimilia & impossibilia potius, quam uera & non credibilia reponere debet*“, „*Poeta uerisimile est*“ (Bl. [c 3.b]) sowie „*Verisimile*“, gefolgt von den Stichworten „*Verisimile delectationi maxime inseruit*“, „*Verisimile est Poetae*“, „*Verisimile ignotius*“, „*Verisimile in Epopeia*“, „*Verisimile notius*“, „*Verisimilis ignotioris partes duae*“, „*Verisimilis notioris partes duae*“, „*Verisimilia contingentia*“, „*Verisimilia necessaria*“, „*Verisimilia & impossibilia posse summi a Poetis*“ (Pigna 1969 = 1561, Bl. [d 2.a]).

³⁸⁴ Eintrag in der „*Tavola di memorabili der Arte Poetica*“ Minturnos (mit acht untergeordneten Einträgen) (Minturno 1971 = 1564 [ungez.]) Vgl. zusätzlich: „*Mentire poetico per generar maraviglia*“ (ebd.), „*Della*

sich fortsetzen. Aussagekräftig im Hinblick auf den Stellenwert des Wunderbaren ist auch der Bezug auf dasselbe in Definitionen oder Abgrenzungen der Dichtung gegenüber anderen Künsten und Wissenschaften. So heißt es im *Discorso* (1586) Denores': „Und so ist die Poesie die Nachahmung einer menschlichen Handlung, wunderbar, vollständig und von einer gewissen Größe [...].“³⁸⁵ Mazzoni erklärt in seiner *Difesa Della Comedia Di Dante*:³⁸⁶

„Darum folgere ich sicher, dass die Poesie eine sophistische Kunst ist, und durch die Nachahmung, die ihre eigentliche Art ist, durch das Glaubliche, das ihr Gegenstand ist, und durch das Vergnügen, welches ihr Ziel ist, ist sie, indem sie unter diese Art fällt, diesen Gegenstand hat, und dieses Ziel anstrebt, häufig gezwungen, das Falsche zuzulassen.“³⁸⁷

Natürlich ist das Wunderbare oft auch dort zentrales Thema, wo es nicht in Titeln und Überschriften oder im Kontext expliziter Definitionen erscheint – als Beispiel sei hier nur der Anfang des ersten von Tassos *Discorsi dell'arte poetica e in particolare sopra il poema eroico*³⁸⁸ genannt.³⁸⁹

Im Mittelpunkt der Überlegungen stehen die Realisationsformen des Wunderbaren auf dem Gebiet der *res*, genauer noch: in der Tragödie und insbesondere im Epos. Dennoch werden ähnliche Forderungen grundsätzlich auch mit Bezug auf andere Bereiche und Gattungen erhoben. Der Geltungsanspruch dieser Maßstäbe umfasst dabei neben Handlung, Charakteren und Aufbau auch die sprachliche Gestaltung, reicht also vom Gebiet der *inventio*, dem allerdings in dem hier diskutierten Zeitraum besondere Bedeutung zukommt, über das der *dispositio* bis zur *elocutio*.³⁹⁰ Was die *inventio* betreffe, so Weinbergs Paraphrase von Denores, müsse der Dichter alles vermeiden, was allgemein bekannt oder gewöhnlich sei, doch müsse dieses Material auch entsprechend behandelt werden, „denn hierin“ liege „die Kunst des Dichters.“³⁹¹ Hier wird deutlich, dass auch die durch den Inhalt provozierte *Ver-* und

Meraviglia“ aus der „Tavola di capi [...] del primo libro“ (ebd., [ungez.]), „*Verisimilitudine virtù del narrare*“ aus der „Tavola di memorabili“ mit zwei untergeordneten Einträgen. Die Diskussion dieser Kategorien ist jedoch nicht beschränkt auf die hier angeführten Stellen, so geht Minturno etwa bei der Diskussion des *Romanzo* und im ersten Buch generell ausführlicher auf das Verhältnis von Wahrheit, Wahrscheinlichkeit und Wunderbarem ein.

³⁸⁵ „E dunque la poesia rassomiglianza di vna qualche attion humana, marauigliosa, compita, & grande“ (zitiert nach: Weinberg 1961 I, 625 (Fn. 110)).

³⁸⁶ In einer ersten Version bereits 1572, vollständig jedoch erst 1688 veröffentlicht.

³⁸⁷ Übersetzt nach: Mazzoni 1983 (Übersetzung der Ausgabe Cesena 1587), 85 (§60). – „[L]a Poesia è arte Sophistica, e per l'imitatione, che è il suo genere proprio, e per lo credibile, che è il suo soggetto, e per lo diletto, che è il suo fine, poiche per esser sotto quel genere, per esser intorno a quel soggetto, e per rimirare quel fine, viene astretta molte volte a dar luogo al falso.“ (Zitiert nach: Weinberg 1961 I, 25.) Für weitere Beispiele s. z. B. Weinberg 1961 I, 41, 43.

³⁸⁸ S. Tasso 1978, 740-742 (die *Discorsi* wurden von Tasso erstmals 1570 in der Akademie zu Ferrara vorgelesen).

³⁸⁹ Erwähnt sei hier auch die ausführliche Diskussion der Maximen „Che la fauola debba essere possibile. Che i nomi, & le cose possano essere imaginati o parte o tutti dal poeta“ (Castelvetro 1967 = 1570, Bl. 101.b; s. auch ff.) und „che la fauola debba essere marauigliosa“ (ebd., Bl. 122^v; s. auch ff.) in Castelvetros ausführlichst kommentierter Übersetzung der aristotelischen Poetik (*Poetica d'Aristotele vulgarizzata, et sposta*). (Vgl. auch ebd., Bl. 365.b: „Quando lo' impossibile, lo sconueneuole, il contrario non sieno biasimeuoli.“)

³⁹⁰ Die Bedeutung des Wunderbaren für *alle* Bereiche des Werkes betont der *Discorso* Giason Denores'. Hier wird das Wunderbare als die ausgezeichnete Quelle des Vergnügens an der Dichtung dargestellt: „Pertanto è fondato ogni poema nella marauiglia. Percioche se non è tale, non partorisce negli animi nostri quel diletto, che si propone l'auditore.“ (Zitiert nach: Weinberg 1961 I, 622 (Fn. 105).)

³⁹¹ Weinberg 1961 I, 622: „The marvellous depends, in part, upon the selection of the materials by the poet; to achieve it, he must avoid all those matters which are well worn, familiar, commonplace. But it depends, in greater

die durch die Kunstfertigkeit des Poeten erregte *Bewunderung* zusammengedacht werden. Entsprechend weit gefasst scheint zu dieser Zeit auch die Bedeutung des Terminus. Wunderbar kann ein Text sowohl durch seinen wunderbaren Inhalt werden als auch durch die Behandlung, die der Autor einem mehr oder minder ‚gewöhnlichen‘ Thema angedeihen lässt. Das Staunen über die wundersamen Inhalte der Literatur steht neben der *admiratio*, die dem Literaten aufgrund seiner hohen künstlerischen Leistung entgegengebracht wird. Ein übernatürliches Ereignis, z. B. eine Verwandlung, eine zufällige Begegnung, eine unerwartete Pointe, ein alter, ausgesuchter Ausdruck, eine lebhaft Beschreibung – sie alle gelten als Realisationsformen des Wunderbaren. Dennoch stehen im 16. Jahrhundert die erstgenannten Formen des Wunderbaren (das Wunderbare des Inhalts) und damit auch die großen Gattungen, Epos, *romance* und (mit der Diskussion des Wunderbaren weniger verbunden) das Drama im Mittelpunkt, während die überraschende, pointierte Sprachgestaltung erst im 17. Jahrhundert etwa mit Tesauro und Marino stark an Bedeutung gewinnt.

Das verbindende Element der im 16. Jahrhundert diskutierten Formen des Wunderbaren bleibt die Wirkung auf den Rezipienten, das Gefühl des Erstaunens und der Verwunderung. Auch hier gilt jedoch: Wunderbar ist nicht unbedingt (nur) das, was der moderne Leser gewöhnlich darunter verstehen wird.

„[I]n der Renaissance war die Bewunderung ein weit mächtigeres Gefühl, als wir es heute für gewöhnlich sehen.

‚Bewundernswert‘, ‚wunderbar‘ und ‚erschreckend‘ beschrieben alle einst das, was Erstaunen verursacht oder einen sich wundern lässt. [...] Das Gebiet des ‚Wunderbaren‘ ist [wie das des Bewundernswerten] zusammengeschrumpft auf das, was besonders angenehm oder erfreulich ist.“³⁹²

Dieser semantischen Weite entspricht die Vielzahl der im Zusammenhang mit dem Wunderbaren diskutierten Aspekte. Inhalt, Aufbau und Sprache eines literarischen Werkes – sie alle erfordern ganz eigene Formen des Wunderbaren. Berücksichtigt werden außerdem die unterschiedlichen Rahmenbedingungen, die sich etwa aus der Gattungszugehörigkeit eines Textes³⁹³ oder durch die Ausrichtung auf ein bestimmtes Publikum³⁹⁴ ergeben.

part, upon how they are handled, for therein lies the artistry of the poet. First and foremost, of course, is the handling of the plot, and Denores sees each element of plot construction, as well as the totality of its form, as contributing to the arousing of admiration.“

³⁹² „[I]n the Renaissance admiration was a much more powerful emotion than we generally consider it today. ‘Admirable;’ ‘wonderful,’ and ‘awful’ all once described that which causes astonishment or makes one marvel. [...] The realm of the ‘wonderful’ has similarly [to that of the admirable] declined into that which is strongly agreeable or pleasant [...].“ (Biester 1990, 7; vgl. zu „Wonder in Literary Criticism of the Italian Renaissance“ allgemein auch ebd., 27-38.)

³⁹³ So herrscht beispielsweise bereits weitgehend Einigkeit darüber, dass aufgrund der unterschiedlichen Präsentationsformen dem Wunderbaren im Epos größere Freiheit eingeräumt werden kann als in der Tragödie.

³⁹⁴ Dabei gehen die Meinungen das Zielpublikum betreffend deutlich auseinander. Während etwa Castelvetro in seinem Aristoteles-Kommentar offenbar die ungebildete Menge als ‚Zielpublikum‘ der Dichtung anvisiert (s. dazu Weinberg 1961 II 69, 504), scheinen es für Bartolomeo Maranta eher die Gebildeten zu sein (s. ebd., 174, auch 196). Während Tasso die Menge als eher leichtgläubig und im Hinblick auf die Wahrscheinlichkeit der Dichtung leichter zu befriedigen schildert, unterstellt Castelvetro gerade dieser Gruppe von Rezipienten einen weitgehenden Mangel an Einbildungskraft, was es nötig mache, die Grenzen dessen, was als wahrscheinlich gelten kann, extrem eng zu ziehen.

Dabei wird das Wunderbare von Anfang an immer zugleich in Beziehung gesetzt zum Wahrscheinlichen, für das entsprechende Überlegungen angestellt werden müssen, das aber insbesondere auf die unterschiedlichen Formen des Wunderbaren abgestimmt werden muss. So erklärt beispielsweise Riccoboni in seiner 1585 veröffentlichten *Poetica Aristotelis poeticam per paraphrasim explicans* (1587) mit Bezug auf die wahrscheinliche Darstellung von Dingen, die gegen die Natur sind (die Taten der Heroen u. Ä.), die Akzeptanz der öffentlichen Meinung und die Übereinstimmung mit der Tradition für entscheidend, während er sich bei der Nachahmung ‚natürlicher‘ Dinge auf kausale (Natur-)Gesetzmäßigkeiten beruft. (So kann der Mensch zwar eine Kopfverletzung durchaus überleben, schildert der Dichter ihn jedoch als im Herzen getroffen, so muss auch in der Fiktion unausweichlich sein Tod folgen.)³⁹⁵ Das Verhältnis zur außerliterarischen Wirklichkeit, die Konsistenz innerhalb des Werkes und die Übereinstimmung mit der literarischen Tradition, sie alle beeinflussen die Konzeption von Wunderbarem und Wahrscheinlichem; etwa wenn in Giovan Battista Pignas *I romanzi* (1554) die Forderung nach dem *verisimile* der Charaktere unterteilt ist in die nach der Angemessenheit, dem *aptum (convenevole)*, frei erfundener Figuren und die Forderung nach der Ähnlichkeit (*simile*) aus bereits bekannten Quellen übernommener Personen.³⁹⁶

Die Komplexität der so entstehenden Wertesysteme vergrößert gleichzeitig die Zahl möglicher Differenzen, für welche die Poetik der Zeit aufgrund der intrinsisch angelegten Spannung zweier zentraler Wertmaßstäbe ohnehin besonders anfällig ist. So sehen die einen die Lösung in einer liberalen Auslegung der Wahrscheinlichkeitsforderung, die es dem Wunderbaren erlauben soll, sein volles Potential zum Nutzen der Dichtung zu entfalten. Eine entsprechende Einstellung zeigt etwa Giovambattista Giraldi Cinzio (auch: Cinthio) in seinem *Discorso dei romanzi* (1554), dessen Position Hathaway knapp so zusammenfasst:

„Da Giraldo die extreme Position einnahm, dass ein Dichter Dichter genannt werde vor allem aufgrund der Wunder, deren er sich bediene, folgt, dass er Gedichte angefüllt zu sehen wünschte mit solchen Ereignissen wie der Verwandlung von Männern in Bäume und Schiffen in Nymphen: Er verlangte zwar, dass Wunder in gewissem Sinne wahrscheinlich wären, doch seine Wahrscheinlichkeit beruhte mehr auf Tradition und Präzedenzfällen denn auf der Treue zum täglichen Leben. Wahrscheinlichkeit, sagt er, sei nicht allein, was unmittelbar wahrscheinlich sei, sondern auch, was durch den Gebrauch in der Poesie als wahrscheinlich gelte, was von besonderem Wert bei der Realisation des Wunderbaren sei.³⁹⁷ Er fügt hinzu, dass ‚nichts Wunderbares in dem liegt, was häufig oder auf natürliche Weise vorkommt, sondern tatsächlich in dem, was unmöglich zu sein scheint, aber dennoch als geschehen dargestellt wird – wenn nicht im Hinblick auf die Wahrheit, zumindest im Hinblick auf die Fiktion ... [D]erartige Dinge, wie falsch oder unmöglich sie auch immer sein mögen, sind nicht weniger durch den Gebrauch akzeptiert, so dass eine Dichtung kaum gefallen wird, wenn man nicht derartige Geschichten darin lesen kann.“³⁹⁸

³⁹⁵ S. Weinberg 1961 I, 606f.

³⁹⁶ Vgl. Pigna 1997, 37f. [33f.].

³⁹⁷ Vgl. Giraldi Cinzio 1999, 90: „Peroché sono molte cose nel conte Boiardo, nell’Ariosto, come anco ne sono in Omero, in Vergilio, in Ovidio nelle sue *Muazioni* [...], le quali mai non avvennero né possono avvenire, et nondimeno sono passate per verisimili per l’uso et per l’auttorità degli scrittori. Né meno per verisimili si prendono le cose che nelle composizioni si fingono di novo nelle poesie per l’uso introdotto da buoni poeti, et per lo consentimento del mondo.“

³⁹⁸ „Since Giraldo took the extreme position that a poet is to be called a poet primarily because of the marvels that he uses, it follows that he wanted poems to be filled full of such events as men changing into trees and ships

Andere plädieren für eine strikte Beschränkung des Wunderbaren durch die Forderungen des Wahrscheinlichen oder sprechen den Texten, die den harten Anforderungen dieses letzteren Wertmaßstabes nicht genügen, sogar die Zugehörigkeit zur Dichtung generell ab. Zu dieser Gruppe zählt etwa Orazio Lombardelli, der in seinem *Discorso intorno ai contrasti che si fanno sopra la Gerusalemme liberata de Torquato Tasso* (1586) bemängelt, dass nicht allein die heidnischen Dichter (Hesiod, Aesop, Ovid etc.) zahllose unwahre und unwahrscheinliche Fabeln kreierte hätten, sondern christliche Zeitgenossen ihnen darin zu ihrer eigenen Schande gefolgt seien:³⁹⁹

„Diese Themen sollten in modernen Gedichten keine Verwendung finden, auch wenn sie den Leser gelegentlich entzücken können, ihrer Wunder oder der Gefühle halber, die sie erregen, oder weil sie eine Moral oder Lehre vermitteln, denn sie sind ‚die schlimmste Sorte von Fabeln und nicht poetisch, da es ihnen an Wahrscheinlichkeit mangelt.‘⁴⁰⁰ – „Zusammengefasst erklärt Lombardelli: ‚Daher können Verfasser von Versen oder von Prosa, die Träume oder Wahnvorstellungen [*albagie*], Fantasien, irreguläre Einfälle und, kurz gesagt, irgend etwas verfertigen, das weit von der Natur, den Künsten, der Geschichte, den täglichen Gebräuchen und der Nachahmung der besten Poeten abweicht, in keiner Weise zu den Dichtern irgendeines Genres gezählt werden.‘⁴⁰¹

So wie Giraldis Ausführungen als typisch für eine Position gelten können, die das Wunderbare tendenziell über das Wahrscheinliche stellt, lassen sich wesentliche Züge von Lombardellis Kritik verstehen als Prototyp der Gegenposition: Maßgebend ist das Verhältnis des Dargestellten zur Realität, die Beschränkung auf das, was etwa in Übereinstimmung mit den Naturgesetzen möglich ist (auch wenn es sich faktisch nicht so zugetragen hat und in diesem Sinne falsch ist). Inakzeptabel sind Verwandlungen, die Animation bzw. Darstellung unbelebter Objekte als Akteure etc., welche der ‚Natur‘ des dargestellten Dinges zuwiderlaufen, aber auch bestimmte (wenn auch keineswegs alle) dämonische Aktivitäten oder Helden von übermäßiger Kraft und Stärke, die offenbar dem Erfahrungswissen des Rezipienten entgegenstehen. Die Zielgruppe besteht, offensichtlich anschließend an die bereits aus der römischen Poetik Quintilians und Horaz‘ bekannten *virī eruditi*, aus gebildeten Männern, die an

into nymphs: He asked that marvels be in a certain sense verisimilar, but his verisimilitude depended more on tradition and precedent than on fidelity to everyday life. Under verisimilitude is included, he says, not only what is immediately verisimilar but also what by usage in poetry is verisimilar, which is particularly excellent if it helps to create the marvelous. He adds that ‚there is no marvel in what often or naturally occurs, but it resides in fact in what seems to be impossible and yet is projected as having happened – if not in respect to truth, at least in respect to the fiction ... which things, however false and impossible they may be, are not the less accepted by usage, so that a composition is not likely to be pleasing unless one can read about such fables in it.‘ (Hathaway 1968, 116.) – („Perché può egli mal nascere dalle cose vere et conosciute per tali dagli uomini, ché non e maraviglia in quello che o spesso o naturalmente occorre; ma ella è bene in quello che pare impossibile, et pur si piglia per avvenuto, se non per lo vero almeno per la fizione: come le mutazione degli uomini in arbori, di navi in ninfe, di frondi in navi, i congiungimenti degli iddii con gli uomini et altre cose tali, le quali, quantunque siano da sé false et impossibili, sono nondimeno così accettate dall’uso che non può esser grato quel componimento nel quale non si leggano di queste favole.“ (Giraldi Cinzio 1999, 90f.)) (Vgl. dazu auch Stillers 1994, 50.)

³⁹⁹ S. Hathaway 1968, 125.

⁴⁰⁰ „These subjects should not be used in modern poems even though they may sometimes delight the reader because of their marvels or the emotions they arouse, or because they carry some morality and instruction, for ‚they are the worst kind of all fables and are not poetic because they lack verisimilitude.‘“ (Ebd.)

⁴⁰¹ „In summary, Lombardelli said: ‚Therefore, writers of either verse or prose who put together dreams, ravings [*albagie*], fantasies, caprices, and, in short, anything far removed from nature, from the arts, from history, from the usages of life, and from the imitation of the best poets can in no way be listed among poets of one genre or the other.‘“ (Ebd., 127.)

‚Ammenmärchen‘ nicht interessiert sind. Diese müssen aus der Lektüre Nutzen ziehen können. Entsprechend sind für Lombardelli (angebliche) naturwissenschaftliche Fakten und Wahrheiten der christlichen Religion – etwa die ‚Tatsache‘, dass Löwen sich vor Hähnen fürchten, dass bestimmte Steine Krankheiten abwenden können, plötzliche Wetterwechsel, Sonnenfinsternisse oder (gelegentlich) sprechende Tote (Phänomene, die seiner Meinung nach teilweise durch die Einwirkung von Dämonen oder schwarze Magie hervorgebracht werden), aber auch die Taten der christlichen Heiligen oder Märtyrer und natürlich diejenigen Wunder, für die Gott ‚direkt‘ verantwortlich ist – als Inhalte der Poesie sogar dann akzeptabel, wenn sie dem gewöhnlichen Leser unwahrscheinlich erscheinen mögen.⁴⁰²

Formuliert werden die entsprechenden Positionen häufig im Kontext literaturtheoretischer und -kritischer Kontroversen,⁴⁰³ welche entscheidende Impulse durch die zeitgenössische Literaturproduktion empfangen, die wiederum in ihrem Verhältnis zur antiken Dichtung diskutiert wird. Lombardellis Kritik lässt bereits die religiöse Dimension erkennen, welche in diesem Kontext der Auseinandersetzung um mögliche poetische Formen des Wunderbaren (das in der antiken Dichtung ja nicht zuletzt im Auftreten und Eingreifen der Götter realisiert erscheint)⁴⁰⁴ eignet.⁴⁰⁵ Hier nämlich drohen die religiösen Wertvorstellungen der christlichen Renaissance in Konflikt zu geraten mit den konkreten Formen des Wunderbaren in der poetisch insgesamt zwar vorbildlichen, jedoch heidnischen Antike.⁴⁰⁶ Entsprechend bildet die Frage nach geeigneten Formen des Wunderbaren und Wahrscheinlichen einen zentralen Punkt innerhalb der Diskussion den richtigen Umgang mit antiken Vorbildern bzw. den relativen Wert neuer Epen und ‚Romanzen‘ (wie etwa Dantes *Divina Comedia*, Ariosts *Orlando furioso* und Tassos *Gerusalemme liberata*) betreffend.⁴⁰⁷

⁴⁰² S. ebd., 124-127.

⁴⁰³ Auch die ‚Langzeitwirkung‘ der italienischen Literaturtheorie verdankt sich nicht zuletzt diesen Einflüssen: „Aus dem das literarische Schaffen begleitenden Reflexionsprozeß geht ein Corpus dichtungstheoretischer Schriften hervor, das den absoluten Vorrang Italiens bei der Ausarbeitung der modernen Literaturästhetik begründet.“ (A. Buck 1994, 23.)

⁴⁰⁴ Vgl. zur Bedeutung des Göttlichen für den wunderbaren Charakter der Poesie z. B. Minturno: „[L]a presenza delle diuine persone rende la fauola piü magnifica, e piü bella, e l’adorna di certa marauigliosa maestâ, che prende, e ritiene gli animi de’ riguardanti con sommo lor diletto.“ (Minturno 1971 = 1564, 83; vgl. dazu auch Stillers 1994, 43, der hier nicht das Wunderbare, sondern allgemein „Qualitäten der ästhetischen Wirkung“ fokussiert sieht.)

⁴⁰⁵ Vgl. dazu z. B. Stillers 1994, 49f., der allerdings – mit Bezug auf die Ausführungen Minturnos – das „ästhetische Kriterium [...] dem ideologischen übergeordnet“ sieht (ebd., 49).

⁴⁰⁶ Auch was die poetische Verwendung des christlichen Wunderbaren anbelangt, sind die Auffassungen, wie in den folgenden Jahrhunderten in Frankreich und Deutschland, allerdings keineswegs einheitlich. So sieht etwa Simon Fónari in seiner *Apologia brieve sopra tutto l’Orlando furioso* (erschienen 1549 im ersten Teil von *La Sposizione di Rheggio sopra l’Orlando furioso di M. Ludovico Ariosto*) bestimmte Metamorphosen des Werkes durch die darin wirkende „göttliche Gnade“ gerechtfertigt (s. Fónari 2005, 58), während etwa Giraldis, trotz seiner insgesamt liberaleren Auffassung hier strenger als Lombardelli, die Meinung vertritt, das Wunderbare der christlichen Religion sei zu ehrwürdig, als dass die Fiktion es aufgreifen dürfe, zumal es dadurch selbst an Glaubwürdigkeit verlieren könne (s. Giorgi 2005b, 22; zu Tassos Ansichten zur Natur des der „christlichen Gegenwart [...] zumutbare[n]“ Wunderbaren s. etwa Kortum 1966, 138).

⁴⁰⁷ Insbesondere die Werke Ariosts und Tassos treten nach Erscheinung des *Gerusalemme liberata* schnell in unmittelbare Konkurrenz.

Insgesamt geht die Dominanz entsprechender Themen so weit, dass diese Phase der Literaturkritik sich Hathaway zufolge beschreiben lässt als

„ein Kampf zwischen einem Bedürfnis nach Realismus – der Darstellung des täglichen Lebens, wie wir es hier und heute erfahren, empirisch und basierend auf Kausalität und menschlichen Charakteren, deren Motivation dem Leben entspricht, das wir kennen – und, auf der anderen Seite, der uralten Forderung nach dem Wunderbaren in Mythos und Poesie – der Flucht aus dieser grauen Welt in die goldene der Fantasie, die den Bedürfnissen unseres Herzens näher ist.“⁴⁰⁸

Die Fortsetzung der Debatte im Zeichen der doctrine classique

Während sich in Italien mit Marinismus und Manierismus das Interesse zunehmend auf die kunstvolle, überraschende und wunderbare Gestaltung der Sprache verlagert,⁴⁰⁹ greifen im Laufe des 17. Jahrhunderts mehr und mehr französische Literaturtheoretiker die ursprünglich zentralen Impulse (zu nennen wäre hier etwa der Einfluss der aristotelischen Poetik),⁴¹⁰ Texte, Themen und Fragestellungen (darunter die nach der optimalen Form des (christlichen) Epos)⁴¹¹ der italienischen Renaissance auf und entwickeln sie weiter. „Es ist wichtig, von Anfang an herauszustreichen, dass sie [(die französischen Literaturtheoretiker)] nicht alles aus nichts geschaffen haben, dass sie nicht in ihren französischen Vorgängern, aber sehr wohl im Italien der Renaissance ihre Meister gefunden haben.“⁴¹²

Damit wird das spannungsreiche Verhältnis zwischen Wunderbarem und Wahrscheinlichem auf dem Gebiet der *inventio* zu einem der zentralen Probleme auch der französischen Poetik.⁴¹³ Erneut ist es die Diskussion von Epos und Roman,⁴¹⁴ die hier eine Vorreiterrolle übernimmt. Das Wunderbare und

⁴⁰⁸ „[A] battle between a desire for realism – the depictions of everyday life as we experience it in the here and now, empirical and based on causality and human characters whose motivations are true to the life we know – and, on the other side, the age-old demand for the marvelous in myth and poetry – the escaping from this world of brass into a golden one of fantasy that is closer to our heart’s desire.“ (Hathaway 1968, vii.)

⁴⁰⁹ Die natürlich auch in der französischen Diskussion thematisiert wird – so geht es etwa am Ende des ersten Dialogs in Bouhours *La manière de bien penser* offenbar um die überraschende Pointe, das *bon mot*, wenn es heißt: „[L]es pensées à force d’estre vrayes, sont quelquefois triviales; & pour ce sujet Cicéron louant celles de Crassus, après avoir dit qu’elles sont si saines & si vrayes, ajoûte qu’elles sont si nouvelles, & si peu communes; c’est-à-dire, qu’outre la vérité qui contente toujourns l’esprit, il faut quelque chose qui le frappe, & qui le surprenne.“ (Bouhours 1974 = 1688, 101.)

⁴¹⁰ Vgl. dazu Bray 1931, 49.

⁴¹¹ Vgl. dazu etwa Hathaway 1968, 34: „[T]here was another outcropping of treatises and essays on the heroic poem in the period between 1635 and 1660 when French poets were publishing second-rate epic poems in imitation of Tasso at the rate of about one a year.“ (Vgl. dazu auch Weinberg 1961 I, 308, Kortum 1966, 138.)

⁴¹² „[I]l importait de marquer dès le début qu’ils [(les théoreticiens français)] n’ont pas tout fait avec rien, que ce n’est pas dans leurs prédécesseurs français, mais bien dans l’Italie de la Renaissance qu’ils ont trouvé leurs maîtres.“ (Bray 1931, 48; vgl. auch insgesamt Kapitel 3 (L’influence des théoreticiens italiens), besonders 37, 40, 47; s. zur enormen Wirkung der italienischen Renaissancepoetik auf die europäische Poetik insgesamt auch A. Buck 1994, 26.) – So zitiert, um nur zwei Beispiele zu nennen, Corneille in seinem *Discours* (1660) Robortello, Vettori, Castelvetro und Beni; Père Rapin liefert in seiner „Préface“ zu den *Réflexions sur la Poétique d’Aristote* eine ausführliche (von Chapelain vorbereitete) Zusammenstellung vornehmlich italienischer Aristoteles-Kommentatoren (s. Bray 1931, 42); die Kenntnis Tassos kann ohnehin vorausgesetzt werden. Hathaway zufolge sind allerdings die Franzosen stärker beeinflusst durch die italienischen Kommentatoren der antiken Poetiken als durch die eigentliche Literaturkritik der Zeit (vgl. Hathaway 1968, 34).

⁴¹³ In einem recht weiten Sinne gebraucht Denizot den Begriff des Wunderbaren, wenn sie von Ronsards „poétique de la merveille“ spricht (vgl. besonders Denizot 2003, 17-23).

⁴¹⁴ „Les poétiques italiennes du poème chevaleresque (appelé, au seizième siècle, ‚roman‘) n’ont jamais été traitées en français, bien qu’elles aient une réelle importance pour comprendre à fond la réflexion théorique sur le roman en France, au seizième siècle et, surtout, dans la première moitié du six-septième siècle.“ (Giorgi 2005, 7.)

das Wahrscheinliche, so Scudéry in seiner Vorrede zum *Alaric*, seien „sozusagen die Seele“⁴¹⁵ des epischen Sujets. Doch auch für die Dramentheorie gewinnt der Wertmaßstab des Wunderbaren an Bedeutung.⁴¹⁶ Le Bossu schließlich sieht Epiker wie Dramatiker betroffen, schreibe Aristoteles doch beiden gleichermaßen die Verwirklichung dieser zwei Werte, des „Merveilleux“ und des „Vrai-semblable“ vor,⁴¹⁷ die einander zugleich entgegengesetzt seien und doch zum Erfolg der Realisation auch des jeweils anderen bedürften.⁴¹⁸ Wie die Dichter diese Forderung umsetzen sollten, diskutiert er im siebten (De la Vrai-semblance) und achten (De l’Admirable) Kapitel des dritten Buchs seines 1675 zuerst veröffentlichten *Traité du poeme epique* mit Bezug auf Beispiele aus den Werken Homers und Virgils, aber auch anhand der Schriften von Aesop, Sophokles und Corneille. Dabei wird, offenbar bereits im Bewusstsein eines neuen wissenschaftlichen Ideals („um genauer & methodischer über die Wahrscheinlichkeit zu sprechen“⁴¹⁹), auch die Behandlung des Wunderbaren und Wahrscheinlichen kategorisiert und systematisiert: so wenn Le Bossu die Formen des Letzteren „nach den Maßstäben der Theologie, nach den Maßstäben der Moral, nach den Maßstäben der Natur, nach den Maßstäben der Vernunft, nach den Maßstäben der Erfahrung & nach den Maßstäben der Meinung“⁴²⁰ unterscheidet. Ein eigenes Buch (das fünfte) widmet Le Bossu der Diskussion einer bestimmten Form des Wunderbaren, dem, um es mit Gottscheds Worten zu sagen, „Wunderbaren [...], so von den Göttern herrühret“ (GD, 180) (hier gefasst unter dem bezeichnenden Titel „Des Machines“).

Als Komplement des Wahrscheinlichen bleibt das Wunderbare zentrales Moment der Dichtung, doch verschiebt sich das Gewicht tendenziell zugunsten des Ersteren.⁴²¹ Du Bos widmet, anders als Le Bossu, dem Wunderbaren in seinen *Reflexions critiques sur la poesie et sur la peinture* kein eigenes Kapitel, sondern diskutiert es innerhalb des offiziell dem Wahrscheinlichen gewidmeten Abschnitts⁴²² (De la vraisemblance en Poesie). Seine Erklärung, die Vermeidung von Verstößen gegen die Wahr-

⁴¹⁵ „[L]’ame [d’vn Sujet Epique], pour ainsi dire“ (Scudéry 1654, Bl. [aiiij^v]; vgl. dazu auch Bray 1931, 232f.). Scudéry spricht sich hier für bestimmte Formen des christlichen Wunderbaren als Gegenstand des zeitenössischen Epos aus. – Vgl. z. B. auch Chapelains Verteidigung unterschiedlicher Arten wunderbarer Vorkommnisse (wobei seine Materie, des historischen Hintergrundes und darin enthaltenen christlichen Wunderbaren wegen, allerdings in gewissem Sinne einen Sonderfall darstellt) im Vorwort zu seiner *La Pucelle delivrée* (Chapelain 1656, Bl. [biiij^f]-Bl. cij^f).

⁴¹⁶ So lässt sich letztlich etwa auch die Forderung nach den drei Einheiten im Grunde auf den Wertmaßstab der Wahrscheinlichkeit zurückführen.

⁴¹⁷ Wiewohl er zugibt, dass die Dramatiker mehr auf das Wahrscheinliche achten müssten, da man in der Tragödie das Geschehen vor Augen habe (s. Le Bossu 1981 = 1714, 257).

⁴¹⁸ Vgl. ebd., 255, ähnlich auch Chapelain: „[I]l n’y a point d’autre voye [qu’une exacte observation des lois du vray-semblable] pour produire le Merveilleux qui ravit l’ame d’estonnement et de plaisir“ (Chapelain 1898, 365).

⁴¹⁹ „[P]our parler plus exactement & plus méthodiquement de la Vrai-semblance“ (hier: im Epos) (Le Bossu 1981 = 1714, 246).

⁴²⁰ „[S]elon la Théologie, selon la Morale, selon la Nature, selon la Raison, selon l’Expérience, & selon l’Opinion.“ (Ebd.)

⁴²¹ So behandelt Bray beide Kategorien unter den „règles générales de la doctrine classique“, gewichtet aber explizit: „La plus générale, la plus importante est assurément la règle de la vraisemblance.“ (Bray 1931, 191; vgl. auch 238.)

⁴²² Dem 28. innerhalb des ersten Buches.

scheinlichkeit sei die „erste Regul, welche Maler und Dichter zu beachten verbunden sind, wenn sie ein Subject, das sie sich gewählt haben, bearbeiten“⁴²³, relativiert er allerdings schon wenig später:

„Jedoch muß ich gestehen, daß mir ein Gedicht ohne alles Wunderbare noch weniger gefallen würde, als ein Gedicht, das sich auf einen angenommenen Satz gründet, der ohne alle Wahrscheinlichkeit ist. Hierinnen bin ich der Meinung des Boileau, welcher die Reise des Cyrano nach der Mondenwelt den Versen ohne Erfindung des Motin und Cotin vorzieht.“⁴²⁴

Stärker als Le Bossu geht Du Bos neben den antiken Referenzen (*Ilias*, *Odyssee*⁴²⁵ und *Aeneis*) auch auf mittelalterlich-frühneuzeitliche Schriften ein (etwa auf die „irrenden Ritterbücher, dergleichen die Amadise sind“⁴²⁶, auf Tasso, Ariost⁴²⁷ und auf zeitgenössische Werke wie die Dramen Racines und Corneilles, aber auch Corneilles *Cid*).⁴²⁸ Ähnlich wie im Italien des 16. Jahrhunderts entzündeten sich die heftigsten der literaturtheoretischen bzw. -kritischen Auseinandersetzungen die ideale Realisation des Wunderbaren und Wahrscheinlichen betreffend an zeitgenössischen Werken (die freilich immer in Relation zu den antiken Vorgängern diskutiert werden). Die „querelle du *Cid*“, welche Bray zufolge dafür sorgen wird, dass „die Regel von der Wahrscheinlichkeit den entscheidenden Schritt tut“⁴²⁹, ist

⁴²³ Du Bos 1760 I, 221; Hervorhebung A. F. („La première règle que les Peintres & les Poètes soient tenus d’observer en traitant le sujet qu’ils ont choisi, c’est de n’y rien mettre qui soit contre la vraisemblance.“ (Du Bos 1732 I, 131; Hervorhebung A. F.))

⁴²⁴ Du Bos 1760 I, 226. („J’avouerai cependant qu’un Poème sans merveilleux me déplairoit encore plus qu’un Poème fondé sur une supposition sans vraisemblance. En cela je suis de l’avis de M. Despreaux, qui préfère le voyage du monde de la Lune de Cyrano aux Poèmes sans invention de Motin & de Cotin.“ (Du Bos 1732 I, 133.))

⁴²⁵ Zum Einfluss entsprechender Diskussionen La Mottes (*Discours sur Homère* (1713)) und (eingeschränkt) Fontenelles auf Gottsched vgl. auch Stahl 1975, 92f., 101.

⁴²⁶ Du Bos 1760 I, 225. („Romans de Chevalerie, tels que sont les Amadis.“ (Du Bos 1732 I, 132.)) – Insofern wäre die Aussage Hathaways, die französische Klassik müsse sich, anders als die italienischen Renaissance, mit der Gattung der *romances* nicht auseinandersetzen (s. Hathaway 1968, 35), zu relativieren.

⁴²⁷ Vgl. Du Bos 1732 I, 162f. (hier geht es um die zentralen „charmes de la Poésie du stile“ (ebd., 162)). – Die ersten beiden Dialoge der *Manière de bien penser* von Dominique Bouhours, einem der großen rationalen Dichtungstheoretiker der Zeit, lösen eine heftige Debatte zwischen Franzosen und Italienern das Werk mehrerer italienischer Schriftsteller (insbesondere Ariosts *Orlando furioso*) betreffend aus. Von diesen legt die Vorrede einer deutschen Übersetzung (*Die Art in witzigen Schriften wohl zu denken*) beredete Zeugnis ab: „Es kam das Original in der Stadt Lion 1691 heraus, und erregte besonders in Welschland einen großen Lärm unter den Gelehrten, weil die italiänischen Dichter wegen ihres falschen Witzes und blendenden Ausdrücke nach Verdienst beurtheilet und verspottet wurden. [...] [E]s traten verschiedene Schriftsteller auf, welche sich alle mögliche Mühe gaben, ihrer Landsleute übertriebene und unwahrscheinliche Gedanken zu retten und zu vertheidigen, und wo möglich, zu Schönheiten ihrer Werke zu machen.“ (Anon. 1759, Bl. *2^v.)

⁴²⁸ So überschreibt Du Bos den 29. Abschnitt seiner Schrift, der eine Ergänzung bzw. Erweiterung der Thematik des Wahrscheinlichen darstellt: „Si les Poètes Tragiques sont obligés de se conformer à ce que la Geographie, l’Histoire & la Chronologie, nous apprennent positivement. Remarques à ce sujet sur quelques Tragedies de Corneille & de Racine.“ (Du Bos 1732 I, 134.)

⁴²⁹ „[C]’est la querelle du *Cid* qui fera faire la règle de la vraisemblance le pas décisif [...]“ (Bray 1931, 198.) Stenzel verweist entsprechend darauf, dass die Kritik am *Cid* generell „als eine wichtige Etappe auf dem Weg zur Durchsetzung der klassizistischen Regelpoetik verstanden worden“ sei (Stenzel 1995, 208) (eine Sichtweise, die Stenzel auf den folgenden Seiten allerdings relativiert – vgl. besonders ebd., 220). Die Frage nach dem Wunderbaren spielt insbesondere in der *Querelle des Anciens et des Modernes*, die ja bereits in der italienischen Renaissancepoetik ihren Anfang nimmt (vgl. dazu auch A. Buck 1973), eine bedeutende Rolle (vgl. in diesem Zusammenhang auch Kortum 1966, 30). Dabei kommt der religiösen Dimension des Wunderbaren erneut besondere Bedeutung zu, wird die „griechische[...] Frühzeit“ von den *Modernes* doch nicht allein verurteilt als „Epoche der Barbarei“, sondern insbesondere auch „des religiösen Aberglaubens“ (ebd., 7). Der *Cid* stellt in dieser Beziehung freilich insofern einen Sonderfall dar, als es hier um wahre (bzw. von den Zeitgenossen für wahr gehaltene), dennoch aber unglaubliche Geschehnisse geht.

nur eine davon. Und auch hier bilden sich schnell zwei Parteien: „jene, welche es ablehnen, das gewöhnliche Wahrscheinliche zu verlassen[, und] jene, die das Wunderbare im Gegenteil bis an die äußersten Grenzen des außergewöhnlichen Wahrscheinlichen treiben.“⁴³⁰

Diskontinuität: die Einschränkung der Debatte auf den wunderbaren Stil in der deutschen Barockpoetik

Im Unterschied zur französischen Poetik des Klassizismus sucht man eigens der Thematik von Wunderbarem und Wahrscheinlichem gewidmete Kapitel zur gleichen Zeit in den Poetiken des deutschen Barock vergeblich. Dennoch wird auch hier die Verwunderung oft wie selbstverständlich zu den Zielen der Literatur gezählt: So fordert etwa August Buchner bereits im ersten Kapitel seiner (posthum 1665 erschienenen, jedoch bereits in den 20er und 30er Jahren entstandenen) *Anleitung zur Deutschen Poeterey*, der Poet müsse „auch alle Zeit dahin zusehen / damit der Leser nicht allein einer Sache berichtet / sondern auch unter solcher Erzählung so wol bewogen / und in Verwunderung gesetzt / als auch erlustiget und ergetzet werden möge.“⁴³¹

Als programmatisch erweist sich der Titel des nächsten Kapitels (Von denen Sachen / daraus ein Gedichte bestehet / und absonderlich von dessen Redens-Art in gemein),⁴³² proklamiert er doch eine Schwerpunktsetzung, die typisch ist für die barocke Poetik. Der Frage nach Darstellung oder Beschreibung der Dinge wird gegenüber der Behandlung der ‚Sachen‘ selbst deutlich mehr Platz eingeräumt.⁴³³ Geschuldet ist diese Ausrichtung insbesondere der zentralen Stellung der Lyrik, speziell der Gelegenheitsdichtung.⁴³⁴ Hier greift Buchner die Verwunderung, die bislang einen

⁴³⁰ „[C]eux qui répugnent à quitter la vraisemblance ordinaire [et] ceux qui au contraire poussent le merveilleux jusqu’aux limites de la vraisemblance extraordinaire.“ (Bray 1931, 233f.)

⁴³¹ Buchner 1665, 6.

⁴³² Ebd., 13.

⁴³³ Vgl. dazu auch Stahl 1975, 84: „In diesem Zusammenhang – der Auseinandersetzung mit „der klassizismusfeindlichen Dichtungstradition“ – „sieht er [(Gottsched)] sich dem Wunderbaren der Form konfrontiert.“ Dass Gottsched dasselbe, wie Stahl richtig bemerkt, „nicht ausdrücklich als Wunderbares an[spricht]“, ist allerdings nicht zwangsläufig als „Zeichen dafür“ zu werten, „daß seine Theorie des Wunderbaren vorwiegend einer philosophischen Auffassung der Poesie entspringt“ (ebd., 84), bezieht Gottsched sich mit seiner Schwerpunktsetzung doch eben auf die poetologische Tradition der italienischen Renaissance und französischen Klassik (wobei Stahl Letztere möglicherweise selbst schon zum philosophischen ‚Einflussgebiet‘ rechnet).

⁴³⁴ Dieser praktischen Schwerpunktsetzung – so beginnt etwa Birken seine Poetik mit neun dem Gebiet der *elocutio* zuzurechnenden Kapiteln – korrespondiert allerdings keine theoretische Aufwertung der *elocutio* gegenüber der *inventio* oder gar des Gelegenheitsgedichtes gegenüber Epos und Drama. Für Birken bleibt die *inventio* weiterhin die „Seele“ des Gedichtes (Birken 1679, 162); allerdings ist das Kapitel „Von den Gedichten und ihrer Erfindung“ (ebd., 162) wiederum in weiten Teilen ausgerichtet auf die praktische Verfertigung zu unterschiedlichen Anlässen wie Hochzeiten, Begräbnissen, Glückwünschen zur Geburt oder ähnlichen Gelegenheiten zu verfassender Gedichte. – Auch Neumark bezeichnet Inhalt und Erfindung als „vornehmste[n] Theil“ der Gedichte (Neumark 1971 = 1667, 60). Unter die „Dicht-“ im Kontrast zur „Reim-[...]Kunst“ (ebd., 64) fallen bei ihm allerdings sowohl *inventio* und *dispositio* als auch *elocutio*: Sie „zeigt / wie man etwas sinnlich erfinden soll / die Erfindung in gewisse Handlungen und Sätze einschliessen / und aufs beste mit Fabeln / Gleichnissen und Figuren auszieren / [...]: So wol wenn sie frey fortgehet / als wenn sie gebunden ist.“ (Ebd., 65.) „Das grösste Stück der Poetischen Wissenschaft bestehet darinn / daß ein Tichter / die zu einem gewissen Vorhaben erwehlete Erfindung / zierlich und mit sonderbarem Fleisse vollführe / und ausarbeite / damit sie ihre anständige und gehörige Gestalt erlange.“ (Ebd., 297.) Dazu gehöre eben vor allem, dass die Redeweise sich von der im Alltag üblichen deutlich unterscheidet (s. ebd.).

angenehmen Effekt unter anderen darstellt, dessen Bedeutung und systematische Stellung nicht eindeutig bestimmt sind, wieder auf, um sie dem Bereich der sprachlichen Gestaltung zuzuordnen: „[S]chön / lieblich und scheinbar“ solle der Dichter seine Rede gestalten, „damit er das Gemüth des Lesers bewegen / und in demselben eine Lust und *Verwunderung* ob den Sachen / davon er handelt / erwecken möge / zu welchem Zweck er allzeit zielen muß.“⁴³⁵ Er setze „alles höher / kühner / verblümter und fröhlicher“, damit es „neu“ und „ungewohnt“ scheine.⁴³⁶

Das Wunderbare und das Wahrscheinliche verlieren damit nicht ihre Bedeutung als Wertmaßstäbe für Poetik und Dichtung, müssen aber in ihrer Umsetzung neu bestimmt werden:

„Aufgrund der Natur der Lyrik unfähig, sich der wunderbaren Fälle der Wiedererkennung und Umkehrung des Schicksals oder der fabelhaften Ereignisse der Epik zu bedienen, suchten die lyrischen Dichter des siebzehnten Jahrhunderts die Erwartungen des Publikums in vergleichbarer Weise durch Qualitäten des Stils zu konterkarieren, insbesondere durch raue, dunkle Kürze und gesuchte Metaphern.“⁴³⁷

Unerwartete Pointen, präziöse Bilder, kunstvolle Versformen, syntaktische Normverletzungen, gesuchte Vergleiche, fremde oder altertümliche Ausdrücke – sie alle lassen den Leser staunen und erfüllen ihn mit Ver- und/oder Bewunderung, während die Kategorie des Wahrscheinlichen umgesetzt wird über die Angemessenheit einer Metapher, die Verständlichkeit eines *Concetto*. Die deutsche Barockpoetik nimmt damit nur auf, was sich in der italienischen Renaissancepoetik des 16. Jahrhunderts bereits angelegt findet, für die Literaturtheorie dieser Zeit jedoch nur von zweitrangiger Bedeutung bleibt.⁴³⁸ Erst im 17. Jahrhundert wendet die italienische Poetik (ebenso wie die spanische und englische) sich vermehrt der wunderbaren Gestaltung der Sprache zu, wobei Giambattista Marino (dem ‚Vater‘ des marinistischen Stils, den Gottsched später an (bestimmten) Autoren des deutschen Barock so scharf kritisieren wird) herausragende Bedeutung zukommt. Mit der Konzentration auf die *elocutio*⁴³⁹ wird nicht allein die ‚rhetorische Seite‘ der Poesie betont, sondern gleichzeitig auch die Bedeutung der kleinen Formen im Kanon der Gattungen gestärkt,⁴⁴⁰ diese werden zumindest implizit aufgewertet. „Die aristotelische Periode war gekennzeichnet durch eine Literaturkritik, die fast ausschließlich befasst war mit dem Drama und dem Heldengedicht. Der *Concettismus* war rhetorisch und erkundete das Epigramm, das Motto und die pointierte Bemerkung.“⁴⁴¹

⁴³⁵ Buchner 1665, 15.

⁴³⁶ Ebd., 16.

⁴³⁷ „Unable by the nature of lyric to employ the marvelous scenes of recognition and reversal of tragedy or the fabulous incidents of epic, lyric poets of the seventeenth century sought comparable frustration of the audience’s expectations in qualities of style, especially rough, obscure brevity and far-fetched metaphors.“ (Biester 1990, [Abstract; unpag.]; vgl. dazu auch 9f., 17ff.)

⁴³⁸ Vgl. ebd., 28: „Critics and theorists in the Renaissance as in antiquity [...] paid little attention to the requirements of lyric forms [...]“. Dennoch finden sich auch und gerade bei Aristoteles Grundlagen für die ‚wunderbare‘ Gestaltung des Stils (vgl. dazu ebd., 23-28, 38).

⁴³⁹ Zumindest bis zur Mitte des Jahrhunderts (vgl. dazu etwa R. Schmidt 1980, 37), während sich in der zweiten Hälfte etwa mit der Poetik Kindermanns, vor allem aber der Rotths, die relativ ausgewogen den Gesamtbereich poetologischer Themen behandelt, bereits die Gewichtung der Aufklärungspoetik ankündigt.

⁴⁴⁰ Vgl. dazu etwa Baur 1982, 44, 62.

⁴⁴¹ „The Aristotelian period was marked by a literary criticism concerned almost exclusively with drama and with the heroic poem. *Concettismo* was rhetorical and explored the epigram, the motto, and the pithy saying.“ (Hathaway 1968, 42; vgl. dazu auch 40f.) – Dabei handelt es sich freilich nur um eine Tendenz. So werden die neu ent-

Insbesondere der für die deutsche Barockpoetik so wichtigen Kasualpoesie genügt, was den Bereich der *inventio* anbelangt, das Inventar der Rhetorik.⁴⁴² Hier kann sich der Poet bei der Findung der Gegenstände an den Umständen des jeweiligen Ereignisses (Ort, Zeit, Anlass, besondere Eigenschaften des Angedichteten) oder der sprachlichen Form (etwa in Form eines Letterwechsels oder eines Wortspiels mit den Namen der Beteiligten) orientieren.⁴⁴³ Der so generierte Inhalt bietet dabei naturgemäß nur selten Anlass zur Diskussion des Wunderbaren. Zugleich finden die Autoren eine europäische rhetorisch-poetologische Tradition vor, die sie nicht primär systematisieren, kritisch hinterfragen oder gar ersetzen,⁴⁴⁴ sondern im Hinblick auf die Spezifik der deutschen Sprache und ihre besonderen Bedürfnisse und Fähigkeiten als kommende Literatursprache hin zu adaptieren suchen.⁴⁴⁵ Auf dem Gebiet der *elocutio* ist der Verschiedenheit der Sprachen wegen wesentliche Arbeit zu leisten. Mit Bezug auf den (zumindest theoretisch) von den unterschiedlichen sprachlichen Voraussetzungen unberührten Bereich der *inventio* oder *dispositio* hingegen ist es möglich, unter Verweis auf den gesicherten rhetorischen und poetologischen Wissensbestand die Ausführungen zu verkürzen oder ganz auszulassen.⁴⁴⁶ So erklärt z. B. Christian Weise in seinen *Curiösen Gedancken Von Deutschen Versen* im sechsten Kapitel (Von unterschiedenen *Inventionibus*): „Ich *praesupponire*, was sonsten nach Anleitung der *Locorum Topicorum* in diesem Stücke gewiesen wird: denn hier mag es gnung seyn / daß wir uns an unterschiedenen Exempeln erhohlen.“⁴⁴⁷ Buchner (wie vor ihm bereits sein Freund Opitz) verweist den Leser in Fragen der Erfindung (und Ordnung) auf das entsprechende Buch von Scaligers *Poetices libri septem*, da es mit der *inventio*, anders als mit der *elocutio*, „bei uns nicht anders als bei den Lateiner und Griechen bewandt“⁴⁴⁸ sei.

Für die Ausdifferenzierung der Kategorien des Wunderbaren und der Wahrscheinlichkeit auf dem Gebiet der *inventio* sorgt im Italien des 16. und Frankreich des 17. Jahrhunderts nicht zuletzt die kontroverse Diskussion zeitgenössischer Werke in kritischer Auseinandersetzung mit der antiken Tradition. Zu derartigen theoretischen Debatten jedoch sieht sich die Literaturtheorie und -kritik des deutschen

wickelten Stilvorgaben (etwa von Marino selbst, aber auch von Daniel Caspar von Lohenstein) auch auf die Gattungen des Epos und des Dramas übertragen; dies ändert jedoch nichts an ihrer grundsätzlichen Affinität zu den kleineren, lyrischen Formen.

⁴⁴² Vgl. zur „konstitutive[n] Rolle der Rheorik“ (Drux 1996, Sp. 656) mit Bezug auf die Gelegenheitsdichtung, besonders hinsichtlich der *inventio*, auch ebd., Sp. 656f.

⁴⁴³ Vgl. dazu z. B. Kindermann 1973 = 1664, 194, 165, 50.

⁴⁴⁴ Wobei ein gewisses kritisches Potential ja bereits in der unterschiedlichen Art der Rezeption bzw. der Auswahl der Vorbilder liegt – vgl. dazu auch R. Schmidt 1980.

⁴⁴⁵ So erklärt etwa Drux mit Bezug auf Opitz: „Die Verfertigung von Gedichten gehört für Opitz zur Sprachpflege: im Gedicht erfährt Sprache ihre vollkommenste Präsentation.“ (Drux 1976, 17.)

⁴⁴⁶ Auf diese ‚Strategie‘ deutschsprachiger Barockpoetiken, „scheinbar bestehende Normierungslücke[n]“ (Wesche 2004, 170) indirekt zu schließen, verweist bereits Meid 1986, 38: „Genauere Anweisungen zur gedanklichen Gliederung sucht man bei Opitz und zahlreichen anderen Poetikern vergeblich: Die Beherrschung rhetorischer Dispositionsschemata bzw. die Kenntnis entsprechender lateinischer Lehrbücher wird vorausgesetzt.“ – Eine weitere Quelle „in den Bereich der Poetik transferierte[r] Regeln“ stellen hier „Lehrbücher der Logik“ (Drux 1976, 41) dar.

⁴⁴⁷ Weise 1692 II, 112.

⁴⁴⁸ Buchner 1665, 14; s. auch 13 (vgl. zur Bedeutung antiker und humanistischer Autoritäten für die deutsche Barockpoetik generell z. B. Baur 1982, 45, 66, R. Schmidt 1980, 3).

Barock im Allgemeinen aus unterschiedlichen Gründen nicht fähig. Insbesondere sind die Kräfte der deutschsprachigen Poetik und Poesie weitgehend gebunden durch die Notwendigkeit, allererst eine eigene Literatursprache zu entwickeln, während es an überragenden nationalen Epen, Romanen und Dramen, die sich, wie etwa Dantes oder Tassos Werke, als ‚moderne Klassiker‘ stilisieren ließen, weitestgehend fehlt. So fällt es der deutschsprachigen Literaturtheorie leichter, an die jüngeren, auf den Bereich der *elocutio* konzentrierten poetologischen Entwicklungen der italienischen Poetik anzuschließen, während diejenigen Fragen, die den Bereich der Sachen betreffen, zunächst in den Hintergrund rücken bzw. durch Verweis auf bestimmte autoritative ‚Basistexte‘ zum Schweigen gebracht werden.⁴⁴⁹

Erste Anzeichen für einen Wandel finden sich gegen Ende des Jahrhunderts: So ähnelt Rothts *Vollständigen Deutschen Poesie* (1688),⁴⁵⁰ nicht nur was die bereits deutlich ausgeprägten argumentativen Strukturen seiner Ausführungen und die Systematik der Darstellung, sondern auch was die relativ ausführliche⁴⁵¹ Diskussion der Kategorien des Wunderbaren und Wahrscheinlichen⁴⁵² betrifft, inhaltlich und strukturell bereits Gottscheds *Versuch einer Critischen Dichtkunst*. Unter der Überschrift „Von der Natur der Poetischen Erfindung“ heißt es:

„Nemlich das ersonnene muß seyn *glaublich* / muß seyn *ergetzlich* / muß seyn *lehr-reich*. Denn wenn eines unter diesen fehlet / so ist die Erfindung nichts.

Glaublich aber ist dasjenige / was *entweder* natürlicher Weise hat seyn oder geschehen können; als Ungewitter / Schlachten / Verirrungen [etc.] Dannenhero wird es von den Gelehrten dem *Virgilio* nicht unbillig als ein unleidlicher Irrthum verarget / wenn er den *Aeneas* und die *Dido* zusammen setzt / da sie doch weit und zum wenigsten hundert Jahr / von einander gelebet haben. *Oder* / wenn es natürlicher Weise nicht hat geschehen können / daß man durch Gottes oder der Engel sonderbahrer Bey-Hülffe solches scheinbar macht. Alswenn etwan einer dichtete / daß jemand in kurtzer Zeit etliche hundert Meilen wäre fortgebracht worden [etc.] *Oder auch* / wenn man dasjenige / was unglaublich scheint / also eingerichtet / daß man dadurch *all[e]gorischer* Weise etwas anzudeuten scheint. Als wenn die Poeten erdichtet haben / daß die Pallas (die Göttin der Weißheit) aus des Jupiters Gehirn gezeuget sey / dadurch sie haben wollen andeuten / daß Gott ein Ursprung aller Weißheit sey.“⁴⁵³

⁴⁴⁹ Dort, wo dennoch entsprechende Fragen angesprochen werden, kommt es aufgrund des häufig mehr akkumulierenden denn wertenden und gewichtenden Vorgehens der Barockpoetik (das freilich nicht als Fehler, sondern als charakteristisches Merkmal dieser Form der Poetik aufzufassen ist) oft zu keiner klaren, systematisierten Positionierung: So stellt etwa Kindermann in seinem *Deutschen Poëten* eingangs ernsthaft die Zulässigkeit heidnischer Poeten in den Schulen bzw. die Darstellung heidnischer Götter in den Werken christlicher Autoren infrage (s. Kindermann 1973 = 1664, 6ff.), nur um wenig später unter dem Titel einer der wichtigsten Quellen der Erfindung Seite um Seite mit Beschreibungen aller möglichen heidnischen Götter und Halbgötter zu füllen – ohne die Legitimität einer Verwendung derselben in der Dichtung auch nur zu thematisieren (vgl. ebd., 66ff.).

⁴⁵⁰ Die als die ‚rationalistischste‘ der Barockpoetiken gilt und mit der Ausgabe von Rosemarie Zeller in jüngster Zeit stärkere Beachtung gefunden hat.

⁴⁵¹ Mit Aspekten des Wunderbaren und Wahrscheinlichen beschäftigt sich Rotht z. B. im ersten, allgemeinen Teil seiner *Dichtkunst* (vgl. Rotht 1688 I, 10-12, 23). Auch im zweiten, den einzelnen Gattungen gewidmeten Teil findet sich gelegentlich eine Anwendung dieses allgemeinen Wertmaßstabs (vgl. ebd. II, 115, 152, 213f.).

⁴⁵² Weitere Ansätze einer Diskussion zu dieser Thematik gehöriger Fälle in Barockpoetiken (vgl. dazu etwa Harsdoerffer II 1969 = 1648, 40 – hier geht es insbesondere um die Darstellung heidnischer Götter – und f., Neumark 1971 = 1667, 39-41) erweisen sich zumeist als wenig systematisch, mehr unterschiedliche Positionen sammelnd denn diese systematisierend und kritisch wertend, so dass es kaum zu einem klaren Bild der entsprechenden Wertmaßstäbe kommt.

⁴⁵³ Rotht 1688 I, 10f. Im Anschluss zitiert Rotht hier bezeichnenderweise eine lateinische Poetik der Zeit, Jakob Masens *Palaestra Eloquentia ligatae*. Hier wird auch eine nähere Begründung der Forderung nach

Das Wunderbare kommt (freilich nicht unter diesem Titel, sondern durch die Termini „rar“ und „vielerley“ – beides typische Merkmale des Wunderbaren)⁴⁵⁴ bei Rotth zur Sprache als eine der Formen, die geeignet sind, das „Ergetz[en]“ des Lesers zu befördern:

„Ergetzlich ist eine Sache / wenn sie entweder rar ist / oder vielerley ist / oder anmuthig ist. Rar ist sie / wenn sie entweder natürlicher Weise selten geschieht / als da sind Erdbeben / Gleichheiten der Personen / die einander ganz ähnlich sehen [etc.] oder die durch Gottes und der unsichtbaren Geister Beyhülffe geschehen zu seyn / erdichtet wird / da sie sonst ungewöhnlich ist.“⁴⁵⁵

Als Beispiel wird hier die allegorische Personifikation von Lastern und Tugenden, Engeln etc. angeführt,⁴⁵⁶ die Darstellung von

„allerhand Zufälle[n] und geschehene[n] Dinge[n] unter allerhand Bildern und Emblematischen Wesen“ und „wenn allerhand Schlachten / Jagten / Spiele / Kunstwercke / wenn allerhand Träume und Gesichte erdichtet werden.“ – „Vielerley ist alsdenn die Erfindung / wenn nicht immer einerley / sondern mancherley erdichtet wird / das ist / wann unterschiedliche Begebenheiten / Verrichtungen / Personen / Oerter / Arten die Sache vorzubringen [etc.] vom Poeten ausgesonnen werden.“⁴⁵⁷

Die deutsche Frühaufklärung: das Wunderbare als durch die Tradition gestellte Aufgabe und als Problem der Poetik

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts sieht sich Gottsched so mit einer europäischen, wenn auch im deutschsprachigen Raum bislang nur sehr partiell aufgearbeiteten literarisch-literaturtheoretischen Tradition konfrontiert, die das Wunderbare (in der einen oder anderen Form) zu einem ihrer zentralen Elemente gemacht hat.⁴⁵⁸ Selbst die zunehmende Distanz des französischen Klassizismus bestimmten seiner Formen gegenüber⁴⁵⁹ begründet letztlich eher eine Beschränkung der Formvielfalt des Wunderbaren und seines Spielraums gegenüber dem Wahrscheinlichen, als dass sie die Kategorie grundsätzlich ihrer Bedeutung beraubt. Schließlich sind Idealisierung, Perfektionierung und die Darstellung extremer Gefühle (die sich u. a. als Form der Perfektionierung beschreiben lässt) ebenfalls

Wahrscheinlichkeit genannt: „*Fabula, nisi per similitudinem aut significationem veri, nihil persvadet.*“ (Rotth 1688 I, 11.)

⁴⁵⁴ Kenseth listet „novelty“, „rarity“ und „variety“ (Kenseth 1991b, 40f., 44) für das 16. Und 17. Jahrhundert unter den „criteria, by which [artificialia] were judged to be marvelous“ (ebd., 39). „These standards of judgement in many instances were similar to those in the assessment of poetry and natural specimens [...]“ (Ebd.)

⁴⁵⁵ Rotth 1688 I, 12.

⁴⁵⁶ Ebd., 12f.

⁴⁵⁷ Ebd., 13.

⁴⁵⁸ Ein Phänomen, das sich, wie noch zu zeigen sein wird, nicht auf den literarischen Bereich beschränkt: „The vogue for the marvelous was both long-lived and remarkably widespread. A phenomenon chiefly of the late-Renaissance and baroque periods, that is, the century and a half that extended from ca. 1550 to ca. 1700, it cut across almost all national boundaries in Europe and was a common thread in a great many areas of human endeavour – the literary as well as the visual arts, music and drama, religion, the natural sciences, and philosophy. [...] Literary critics analyzed and debated the subject with particular frequency and thoroughness, and for many of those who evaluated the visual arts it became a matter of special concern.“ (Kenseth 1991b, 25.)

⁴⁵⁹ Vgl. dazu Mirollo 1991, 74: „The tendency toward neoclassicism in the seventeenth century involved a diminution of emphasis on the marvelous and greater focus on rules, ideal beauty, and the expression of the general human passions.“ – Kenseth listet Widerstände bereits in der Hochrenaissance, bezieht sich dabei jedoch allein auf den manieristischen Stil: „It should be emphasized here that while mannerism and many forms of the baroque style embraced the marvelous, high-Renaissance classicism and the ideal or classical style of the baroque rejected the marvelous and shunned deviations from the norm.“ (Kenseth 1991b, 55 (Fn. 4 zu 27).)

traditionelle Formen des Wunderbaren.⁴⁶⁰ Die Vielzahl von Aspekten des literarischen Werkes, die mit dem Wunderbaren in Verbindung gebracht werden, macht es auch dem neuen ‚kritischen‘ Literaturtheoretiker unmöglich, dieses Element zu übergehen. Die entsprechende Breite der damit assoziierten Gefühle (und potentiellen Wirkungen) – von Furcht und Erschrecken über ehrfürchtiges Staunen, Überraschung und erfreutes Interesse bis hin zu Faszination und Bewunderung – lassen ‚Verwunderung‘ geradezu als Synonym für *movere* und *delectare*, klassische Ziele der Dichtkunst, erscheinen. Der Übergang vom Wertmaßstab der Unterhaltung zu dem des Wunderbaren muss unter diesen Bedingungen (zunächst) auch bei Gottsched quasi automatisch erfolgen.

Darüber hinaus gilt: Werden Wunderbares und Wahrscheinlichkeit durch die Literatur und Literaturtheorie Italiens und Frankreichs als zentrale Themen neuzeitlicher Poetik vorgegeben, so fehlt in der deutschen Poetik⁴⁶¹ bislang eine ausführliche Auseinandersetzung mit dem Aspekt, der in den romanischen Ländern im Mittelpunkt der Diskussion steht: mit dem Wunderbaren auf dem Gebiet der *res*, also als Charakteristikum von Inhalt oder Gegenstand der Dichtung. Die Rolle des Wunderbaren in Renaissance und Klassizismus ist wesentlich determiniert durch zwei Faktoren, die einander wiederum gegenseitig bedingen: durch den Einfluss der aristotelischen Poetik und die zentrale Stellung von Epos und Drama in der Hierarchie der Gattungen. An dieser Hierarchie hält die deutsche Barockpoetik formal zwar fest, tatsächlich nimmt jedoch die Behandlung der Lyrik, bedingt nicht zuletzt durch die wichtige Rolle, welche die Gelegenheitsdichtung spielt, in den Barockpoetiken weit mehr Platz ein, als es ihr angesichts ihres theoretisch niedrigen Wertes zukäme. (Tatsächlich ließe sich hier von einem Gegensatz zwischen motivationaler und expliziter verbaler Wertung sprechen.) Diese Vormachtstellung der Lyrik, verbunden mit dem besonderen Interesse, das im deutschsprachigen Raum zu jener Zeit der Entwicklung der deutschen Sprache auch und gerade zur Literatursprache entgegengebracht wird,⁴⁶² führt – in Wechselwirkung mit neueren Entwicklungen der italienischen Literatur und Literaturtheorie (Stichwort Marinismus) – dazu, dass auch die Thematik des Wunderbaren in den deutschsprachigen Barockpoetiken vorrangig als sprachliches Phänomen Eingang findet. Wunderbare Inhalte werden zumeist eher nebenbei angesprochen, wobei es zudem oft an einer Systematisierung bzw. eindeutigen Positionierung fehlt.

⁴⁶⁰ Perfektionierung und Idealisierung lassen sich sowohl mit der aristotelischen Forderung nach Darstellung des Allgemeinen rechtfertigen als auch als Mittel zur Realisation des Wunderbaren verstehen – vgl. dazu auch Hathaway 1968, 55, 112.

⁴⁶¹ Die Betonung liegt hier auf ‚Poetik‘ – nicht zufällig findet man das Thema im deutschen Sprachraum in kleineren poetologischen Schriften, Rezensionen, Vorreden u. Ä. sehr wohl behandelt (vgl. dazu etwa Vosskamp 1973, der auch die spärlichen Ansätze in den eigentlichen Barockpoetiken aufführt, oder die Sammlung entsprechender romantheoretischer Schriften in der von Lämmert u. a. herausgegebenen Dokumentation (Lämmert [u. a.] (Hrsg.) 1971, s. hier den von Fritz Wahrenburg bearbeiteten ersten Abschnitt 1620-1715)). Die Diskussion des Romans bzw. seiner Frühformen ist mit der des Wunderbaren seit der italienischen Renaissance aufs engste verbunden. Daher erstaunt es nicht, wenn mit der intensiven Diskussion des Wunderbaren auf dem Gebiet der *inventio* auch die bislang von der nationalen Poetik ‚verschmähte‘ neue Gattung, wenngleich unter Schwierigkeiten (Gottsched nimmt ein Kapitel zum Roman erst nachträglich in die *Dichtkunst* auf) ‚offiziell‘ Eingang in die Dichtungstheorie findet.

⁴⁶² Dazu immer noch maßgeblich Blackall 1966.

Dass Gottsched die stilistischen ‚Spielereien‘ der Barockliteratur für einen Irrweg hält, dass er die deutsche Literatur statt dessen am Beispiel Frankreichs orientiert sehen möchte, dass er, damit die Schwerpunktsetzungen Aristoteles‘ und Horaz‘ aufnehmend, insbesondere auf dem Gebiet der Tragödie und des Epos ein Gleichziehen der Deutschen mit ihren europäischen Nachbarn anstrebt, ist bekannt. Nicht zuletzt trägt offenbar die Aufwertung der Empirie, der ‚diesseitigen‘ Welt,⁴⁶³ wie sie nicht allein der Empirismus, sondern letztlich auch der deutsche Rationalismus impliziert, dazu bei, dem Grundsatz der Nachahmung und damit den inhaltlichen Aspekten des poetischen Werkes größeres Gewicht zu verleihen. Aus dem Naturbegriff der rationalistischen Philosophie heraus begreift Gottsched auch die Definition der Dichtung als *imitatio* – nicht im Sinne der barocken *imitatio auctoris*, sondern der *imitatio naturae* – neu. In eben diesem Sinne kann er sich als Wiederentdecker der aristotelischen Poetik in Deutschland fühlen. Er verweist die artifiziellen Sprachspiele des Barock auf ihre Plätze⁴⁶⁴ und schließt gleichzeitig an die ‚aristotelische Periode‘ in Italien und später Frankreich an. Damit füllt er die Lücke, welche die deutsche Barockpoetik hier gelassen hat.⁴⁶⁵

Poetologische Tradition und philosophische Gegenwart, beide lenken Gottscheds Blick auf den Nachahmungsgrundsatz, auf die Bedeutung, die dem Inhalt der Dichtung zukommt. Damit aber stellt sich auch die Frage nach dem Wertmaßstab des Wunderbaren bei der Bewertung von Poesie mit neuer Dringlichkeit und Brisanz. Dies gilt insbesondere angesichts veränderter (Zuordnungs-)Bedingungen der Aufklärung, des Fortschritts der Naturwissenschaften und philosophischer Strömungen, welche der Empirie neues Gewicht verleihen. Die Milton-Begeisterung in Deutschland richtet sich Gottscheds Ansicht nach zwar gerade nicht auf ein vorbildliches Modell für die von ihm projektierte ‚neue‘ deutsche Literatur. Das *Verlorene Paradies* liefert der deutschen Poetik der Aufklärung jedoch genau das, was ihr in der zeitgenössischen ‚Literatur‘ – bis zur Veröffentlichung von Klopstocks *Messias*⁴⁶⁶ – fehlt, um die Parallele zur italienischen und französischen Poetik vollkommen zu machen: einen aktuellen Bezugspunkt der Debatte, einen Katalysator für die rasch aufflammenden streitbaren literaturkritischen und -theoretischen Diskussionen, die sich in Italien und Frankreich als so wichtig für die poetologische Entwicklung erwiesen hatten und die Gottsched, Bodmer und Breitinger nun exemplarisch und stellvertretend für die gesamte deutsche Poetik austragen.

⁴⁶³ Entsprechende Tendenzen naturmystischer Barockdichtung (vgl. dazu Kemper 1988, Xf., 169f., 237), etwa bei Gryphius oder Katharina von Greiffenberg, finden, wie die Diskussion des Romans, kaum ihren Weg in die großen poetologischen Abhandlungen der Zeit.

⁴⁶⁴ Vgl. auch Bruck 1972, 76: „Der Nachahmungsgrundsatz dient Gottsched [...] auch zur Abwehr des falschen (barocken) Geschmacks, besonders des unnatürlichen Ausdrucks.“

⁴⁶⁵ Nicht zufällig findet sich die wahrscheinlich ausführlichste Behandlung dieser Thematik in der deutschen Poetik vor Gottsched eben bei Rotth, der als „für das Anwachsen der deutschen Aristotelesrenaissance maßgebend“ bezeichnet wird (Brates 1935, 36; vgl. auch Markwardt 1964, 242).

⁴⁶⁶ Der, als eine Sonderform des christlichen Epos gleichzeitig aktuell und bereits bei seinem Erscheinen von der literarischen Entwicklung in gewissen Aspekten überholt, sowohl als Gegenstand als auch – bis zu einem gewissen Grade – als Produkt der poetologischen Auseinandersetzungen symptomatisch für den Stand der deutschen Poetik und Dichtung erscheint.

Die Debatte um Wunderbares und Wahrscheinlichkeit (wiewohl unter veränderten Vorzeichen) nachzuholen, um der deutschen Literaturtheorie und dadurch auch der deutschen Literatur den Anschluss an die internationale poetologische Debatte sowie die europäische Dichtungstradition⁴⁶⁷ zu ermöglichen – und, so die These, theoretisch der Boden für die dann tatsächlich erfolgende Blüte der großen Prosaformen, Roman und Drama, zu bereiten –, ist die ‚ererbte‘ Aufgabe Gottscheds, Bodmers und Breitingers.

2.4 Unter neuen Vorzeichen – das Wunderbare zwischen Literatur und Leben I: Wunderbares im fiktionalen Raum⁴⁶⁸

In seiner ‚Systematik‘ des Wunderbaren⁴⁶⁹ orientiert Gottsched sich gleich zu Anfang explizit am jeweils gewählten Gegenstand der Poesie. Die Nachahmung der Natur ist das Wesen der Dichtung. Die Fabel wiederum, als „*Zusammensetzung oder Verbindung der Sachen*“ (GD, 149), konstituiert den Kernbereich poetischer Nachahmung, wie Gottsched bereits im vierten Hauptstück (Von den dreyen Gattungen der poetischen Nachahmung, und insonderheit von der Fabel) feststellt. „Die Sachen“, so erläutert Gottsched, „müssen auf das Zubehör der Fabel, als da sind, die Thiere, Menschen, Götter, Handlungen, Gespräche, u. s. w. gedeutet werden“ (GD, 149f.), wobei Handlungen und Gespräche hier klarerweise an die zuvor genannten Handelnden gebunden sind. Den unterschiedlichen „Sachen“ entsprechend unterteilt Gottsched auch das Wunderbare in „drey Gattungen [...] davon die erste, alles, was von Göttern und Geistern herrühret; die andre, alles, was von Glück und Unglück, von Menschen und ihren Handlungen entsteht; die dritte, was von Thieren und andern leblosen Dingen kömmt, in sich begreift.“ (GD, 171.)

Dabei scheint er sich lose auch an den entsprechenden Gattungen des Heldengedichts, des Dramas bzw. des Romans und der aesopischen Fabel zu orientieren. Gleichzeitig handelt es sich bei der Abfolge Tiere – Menschen – Götter (oder, in umgekehrter Reihenfolge, Götter und Geister – Menschen – Tiere – leblose Dinge) um die klassische (nicht nur christliche) Hierarchie des in der Welt Existierenden. Eine ganz ähnliche Klassenbildung lässt sich auch in der Wolff’schen Philosophie nachweisen. So definiert Wolff in seiner *Deutschen Metaphysik* „Geister“ als diejenigen Wesen, die über „Verstand und einen freyen Willen“ (WM, §896 (556)) verfügen. Die Tiere finden sich damit aus dieser Klasse ausgeschlossen und werden so den bloßen „Cörper[n]“ (WL, 118) assoziiert (man beachte Gottscheds seltsam anmutende Formulierung „von Thieren *und andern*

⁴⁶⁷ Vgl. zu dieser übergeordneten Zielsetzung Gottscheds auch Stockinger 2002, 41.

⁴⁶⁸ Vgl. zur Fiktion Abschnitt I. 2. dieser Arbeit. Hier wird es darum gehen, Gottscheds Auffassung der dort angesprochenen ‚internen‘ Regeln für den Bereich der Dichtung – der späteren Literatur – herauszuarbeiten.

⁴⁶⁹ Bereits die Tatsache, dass Gottsched – wie Le Bossu – die Abstrakta „das Wunderbare“ (GD, 170) und die „Wahrscheinlichkeit“ (GD, 198) verwendet, wo in den deutschen Barockpoetiken zumeist davon die Rede ist, dass etwas Bestimmtes Verwunderung hervorrufe, verwunderlich bzw. glaublich sei etc., verweist einerseits auf den französischen Einfluss. Andererseits lässt sich der systematische Ansatz der Aufklärungspoetik erkennen, die dem Bedürfnis nach theoretischer Rechtfertigung spezifischer Urteile durch die Ableitung innerhalb eines umfassenden Wertesystems Rechnung zu tragen versucht und dabei den allgemeineren, ‚abstrakteren‘ Status höherstufiger Wertmaßstäbe, wie Wunderbares und Wahrscheinlichkeit es sind, berücksichtigen muss.

leblosen Dingen“ (GD, 171).⁴⁷⁰ Alle diese Entitäten können jedoch im poetischen Kontext zu „Personen“ werden, die sich nur hinsichtlich ihrer Benennung (mit „thierische[n] Namen“ (GD, 162), erdachten Namen von Bürgern, Namen aus der Historie etc.)⁴⁷¹ unterscheiden. „Nunmehr kömmt es auf mich an, wozu ich diese Erfindung“ – die der Handlung – „brauchen will; ob ich Lust habe, eine *äsopische, komische, tragische*, oder *epische* Fabel daraus zu machen? Alles beruht hierbey auf der Benennung der Personen, die darinn vorkommen sollen.“ (GD, 162.)

Eine Person ist laut Wolff „ein Ding, das sich bewusst ist, es sey eben dasjenige, was vorher in diesem oder jenem Zustande gewesen“; „Thiere“ (und natürlich auch leblose Dinge) sind deshalb, im Unterschied zu Menschen, gerade „keine Personen [...]“. (WM, §924 (570).) Gerade diese Differenz zwischen Fiktion und Realität, die Tatsache, dass Tiere hier wie Menschen handeln und sprechen, ist es, die (nicht nur) im Falle der aesopischen Fabel wesentlich für den wunderbaren, verfremdenden Eindruck der Dichtung verantwortlich sein soll. Im Spannungsfeld zwischen ihrer Bestimmung als *imitatio naturae* und der Abweichung von eben dieser ihrer ‚Vorlage‘ bemüht sich Gottsched um eine zeitgemäße Fassung des erdichteten Wunderbaren. Gegenüber den Anfängen der Debatte in der Renaissancepoetik, ja teilweise auch noch im Vergleich mit der klassizistischen Poetik muss Gottsched sich dabei mit einem veränderten Naturverständnis auseinandersetzen, das eine Reevaluierung der Beziehungen zwischen Fiktion und Realität nötig macht. Dieses Verhältnis neu auszuhandeln, so lässt sich behaupten, ist eine der wesentlichen Aufgaben der Gottsched’schen Poetik.

Der Musenanruf als „Fabelsystema“

Das erste Textmerkmal, das Gottsched unter der Rubrik „Wunderbare[s], was die Götter verursachen“ (GD, 172) diskutiert, ist die Tradition des Musenanrufs durch den Dichter. Für das Publikum der Antike, so argumentiert Gottsched, fügte sich die Annahme einer derartigen Inspiration nahtlos in das eigene Weltbild ein: Das Eingreifen höherer Wesen sei zwar wunderbar, aufgrund des „gemeinen Wahne[s]“ (GD, 172) jedoch auch glaublich⁴⁷² erschienen (und nur aus diesem Grunde eben

⁴⁷⁰ Hervorhebung A. F. (Gleichzeitig verweist diese Formulierung natürlich auch auf die Nähe der Tierfabel zu Fabeln mit unbelebten Akteuren.) – In seiner Unterscheidung derjenigen „Dinge, die eine Kraft haben die Welt vorzustellen“, nach dem Grad dieser vorstellenden Kraft stehen die Tiere zwar über dem Unbelebten (die erste Gruppe enthält diejenigen ‚Dinge‘, welche die Welt allein „dunkel“ vorstellen – dies, so Wolff, auf Leibniz’ Theorie der Monaden anspielend, gelte möglicherweise für die „Elemente“ der Welt (WM, §900 und f. (559f.)), da sie die Welt, wenn auch undeutlich, so doch klar vorstellen). Dennoch stimmt die Klassifikation ansonsten mit Gottscheds Einteilung überein. Es folgen die Menschen, welche die Welt, wenn auch beschränkt durch ihre Körperlichkeit, klar und deutlich vorstellen können, während auf der höchsten Stufe schließlich die vollkommene, weder räumlich noch zeitlich oder auf die Realität beschränkte Vorstellungskraft Gottes zu finden ist (vgl. WM, §§902-904 (560f.)).

⁴⁷¹ Vgl. GD, 162-164.

⁴⁷² Anders als Le Bossu, Bouhours oder auch Rotth behandelt Gottsched die Kategorie des Wunderbaren vor der der Wahrscheinlichkeit (Breitinger zieht bezeichnenderweise beide Kategorien in einem Kapitel (Von dem Wunderbaren in der Poesie und seiner Verbindung mit dem Wahrscheinlichen) zusammen). Einerseits erscheint Gottscheds Reihenfolge logisch, wenn man das Wunderbare als direkt vom Vergnügen abgeleiteten Wertmaßstab sieht und das Wahrscheinliche als dessen Korrektiv. Zum andern will Gottsched möglicherweise das ‚legitime‘

wunderbar und nicht etwa lächerlich), ja dieser göttliche Beistand habe es erst ermöglicht, das Ungemeine, an sich bereits Wunderbare der Dichtung kohärent in den eigenen Erfahrungs- und Meinungszusammenhang zu integrieren.

„Die dummen Leute, die irgend eines mietelmäßigen Poeten Verse hörten, dachten so gleich: das gieng nicht natürlich zu, daß ein solcher Mensch, wie sie, dergleichen ungemene Dinge aus seinem eigenen Kopfe vorbringen könnte. Der Schluß war also richtig: haben sie es nicht von sich selbst; so hat es ihnen ein höheres Wesen, eine Gottheit, oder eine Muse eingegeben.“ (GD, 172.)⁴⁷³

Umgekehrt ist es gerade das Ungemeine der Dichtung, welches das Eingreifen der Musen erst wahrscheinlich macht – ein Umstand, dem Gottsched beim Aufstellen der Regeln zur korrekten Anwendung des Musenanrufes Rechnung trägt: „[G]roß[...], episch[...] und erhaben[...]“ (GD, 173) bzw. in „erhabne[r] Schreibart“ verfasst (GD, 175) müsse ein Gedicht sein, solle der Beistand der Musen überzeugend in Anspruch genommen werden, da für „ein kurzes Gedicht, oder sonst eine Kleinigkeit, in der gemeinen Sprache des Pöbels, die nichts Edles, nichts Feuriges, nichts Ungemeines hat“ (GD, 176), für „kleine[...], dramatische[...] und niedrige[...] Gedichte[...] auch nach der Einfältigsten Geständnisse“ (GD, 173) die eigenen Kräfte des Poeten völlig ausreichen.

Neben Gattung (auch die Merkmale ‚episch‘ versus ‚dramatisch‘ spielen hier eine Rolle) und Stil ist es wiederum insbesondere das Thema der Dichtung, der „Inhalt[...]“ (GD, 176), das bzw. der den Musenanruf regulieren soll. So lässt sich die Hilfe der Musen nach Maßgabe der antiken Mythologie zwar für „historische[...]“ (GD, 176) (allerdings nur, soweit die betreffenden Geschehnisse hinreichend unbekannt sind), nicht aber für „dogmatische[...]“ (GD, 178) oder „prophetische[...]“ (GD, 180) Themen in Anspruch nehmen, da diese in den ‚Zuständigkeitsbereich‘ anderer Götter fallen.⁴⁷⁴ Hier handelt es sich um ‚Kompetenzfragen‘, die in anderer Form auch für Liebesgedichte etc. relevant werden können.⁴⁷⁵

Während Gottsched so den Musenanruf einerseits durch die Schaffung eines eigenen Regelsystems rechtfertigt, bringen seine Äußerungen andererseits dieser antiken Form des Wunderbaren gegenüber dieselbe kritische Distanz zum Ausdruck, die sein Verhältnis zum Wunderbaren generell zu kennzeichnen scheint. Vermag das Publikum der Antike die Inspirationslehre als ‚Schluss auf die beste Erklärung‘ zu begreifen, so handelt es sich dabei (eine gewichtige Einschränkung) zwar um einen

poetische Wunderbare nicht von vornherein als Abweichung vom Wahrscheinlichen einführen. Dennoch steht die Frage nach dem Wahrscheinlichen bereits im ersten der beiden Kapitel (dem das theoretische Rüstzeug zu einer entsprechenden Diskussion eigentlich noch gar nicht zur Verfügung steht) stets im Hintergrund der Überlegungen.

⁴⁷³ Ähnlich nähmen Homer und Virgil durch Anrufung der Musen verschiedentlich Fragen nach ihren ‚Informationsquellen‘ vorweg, plausibilisierten also gerade durch das Wunderbare des Musenanrufes andere erstaunliche Züge ihrer Werke. Positiv bewertet Gottsched aufgrund des geschickten Zusammenspiels von Wunderbarem und Wahrscheinlichkeit etwa Homers an die Musen gerichtete Bitte, „ihm alle die Heere und ihre Anführer zu entdecken, die sich bey Troja versammelt, welche damals gewiß kein Mensch mehr zu nennen wußte.“ Hier kommentiert Gottsched: „Freylich hat er sie selbst nach der Wahrscheinlichkeit erdichtet: aber seine Erzählung würde nicht so viel Glauben gefunden haben, wenn er sich nicht gestellet hätte, als ob ihm die Musen solches eingegeben. Denn man hätte gleich gefragt: woher er doch alle die Nachrichten hätte?“ (GD, 176; vgl. auch 177f.)

⁴⁷⁴ Vgl. GD, 178-180.

⁴⁷⁵ Vgl. z. B. GD, 179.

„richtig[en]“, d. h. einen formal *korrekt* aus gegebenen Prämissen abgeleiteten Schluss, nicht jedoch um einen, wie die moderne Logik sagen würde, *gültigen*. Die Prämissen selbst nämlich, daran lässt Gottsched keinen Zweifel, sind zumeist die eines ungebildeten Publikums und entwerten dadurch die aus ihnen gezogene Konklusion – die Machwerke eines „mietelmäßige[n] Poet[en]“ können eben nur „dumme[...] Leute“ für eine Eingebung der Götter halten.

Eine entsprechende Naivität, sowohl was die Notwendigkeit dichterischer Eingebung als auch was die Existenz der Musen selbst betrifft, kann Gottsched beim aufgeklärten zeitgenössischen Publikum nach eigenem Eingeständnis nicht mehr erwarten. Unter diesen Voraussetzungen kann es dem Dichter im 18. Jahrhundert auch nicht mehr darum gehen, den Musenanruf vor dem Meinungshintergrund *seines* Publikums wahrscheinlich im Sinne von glaublich erscheinen zu lassen. Wenn Gottsched den – von der Antike (Gottscheds Ansicht nach) bedauerlicherweise versäumten – „systematisch[en]“ Vortrag der „heidnische[n] Mythologie“ (GD, 173) mit dem oben beschriebene Regelwerk gleichsam nachholt, indem er die literarischen Gattungen und den Stil, welche(n) der Musenanruf verlangt, die anzurufenden Musen etc. spezifiziert,⁴⁷⁶ so ist er daher offenbar nur bedingt interessiert an der Rekonstruktion eines Systems von Glaubensartikeln (das in der Gegenwart, wie Gottsched selbst wenig pietätvoll herausstellt, selbstverständlich längst durch die christliche Religion ersetzt wurde).⁴⁷⁷ Offenbar geht es ihm nicht zuletzt um das Aufstellen rein innerliterarischer Regeln für eine neue Generation von Autoren und Rezipienten, denen der fiktionale Charakter dieses Kunstgriffs im Prinzip jederzeit bewusst ist. Mit Bezug auf antike Texte lassen sich seine Grundsätze zumindest eingeschränkt noch als Garanten eines widerspruchsfreien Verhältnisses von poetischen Aussagen und Meinungen des Publikums über die Welt interpretieren (wenn auch, so deutet Gottsched an, selbst hier der Anruf der Musen zumindest von den Gebildeten zumeist schon als literarisches Stilmittel erkannt wurde).⁴⁷⁸ Bereits mit Bezug auf die Literatur der Renaissance, später dann auf die barocke

⁴⁷⁶ Verstöße gegen diese Prinzipien, entweder was die Würde des Gegenstandes oder was die Zuständigkeit der jeweils angerufenen Muse(n) betrifft, kritisiert Gottsched im Falle von Virgils Eklogen (GD, 174, 180), an den „heutigen Poeten“ mit ihren „elenden Hochzeit- und Leichenversen“ (GD, 174) sowie mit Bezug auf Valerius Maximus’ „Histörchen“ (GD, 178) und Varros Buch vom Ackerbau. Von entsprechenden Vorwürfen freigesprochen werden dagegen Horaz’ *Carmen saeculare* und die elfte Ode des dritten Buches (GD, 174) sowie bestimmte Gedichte Neukirchs und Pietschs (GD, 175).

⁴⁷⁷ Vgl. GD, 172f.: „Wenn nun die Poeten, diesem gemeinen Wahne zu folgen, fleißig die Musen anriefen: so klang es in den Ohren des Pöbels so andächtig, als wenn heutiges Tages Prediger Gott um seinen Beystand zu ihrer Arbeit anflehen, ob sie gleich studiret haben; und folglich machte es dem Dichter ein gutes Ansehen.“

⁴⁷⁸ Aus der dumm-gläubigen Masse will Gottsched die Dichter selbst, für die der Musenanruf – so deutet er an – bereits damals vor allem Mittel zum Zweck war, bezeichnenderweise von vornherein weitestgehend herauslösen: So sei es „vielleicht“ auf das Ansehen, welches der Musenanruf dem vermeintlich ‚inspirierten‘ Dichter einbrachte, zurückzuführen, „daß so gar *Lucrez*, der doch keine Vorsehung oder Wirkung der Götter in der Welt glaubte, eben das Buch, von der Natur der Dinge, darinn er diese Lehre vorzutragen willens war, mit einer Anrufung der Göttinn *Venus* angefangen hat.“ (GD, 173.) – Vgl. auch GD, 172: „Die Poeten achteten sich für eine Ehre, von den Musen getrieben und begeistert zu seyn, oder es wenigstens zu heißen [...]“ (Hervorhebung A. F.) Dass zumindest einige Poeten und sogar Philosophen der Antike für bare Münze nahmen, scheint Gottsched zwar in Erwägung zu ziehen, doch deutet sein wohl als ironisierend zu wertender Kommentar („Und warum nicht? Zum wenigsten hat es mit ihren göttlichen Trieben eben so viel Richtigkeit gehabt, als mit

und zeitgenössische Dichtung stellt sich jedoch sowohl im Hinblick auf die Kritik als auch auf die Produktion die Frage nach Wahrscheinlichkeit im Sinne einer Vermittlung zwischen Dichtung und Realität gar nicht mehr, geht es nun doch beim Musenanruf um eine offensichtlich konventionalisierte Geste des Dichters von rein symbolischer Bedeutung, die zumindest dem gebildeten Rezipienten als solche auch wohl vertraut ist.⁴⁷⁹

Bezeichnend ist hier Gottscheds Gebrauch des Begriffs „Fabelsystema“ (GD, 173) für die beim Einsatz des Musenanrufs zu beachtenden Gesetzmäßigkeiten innerhalb der antiken Götter- und Geisterwelt, deutet er doch den Charakter dieses Systems als Ensemble ‚innerliterarischer‘ Konventionen an.⁴⁸⁰ Die Elemente der heidnischen Mythologie verlieren mit der Zeit zwar ihren Anspruch auf Wahrheit, vermögen gerade dadurch jedoch im Bereich der Fiktion in Form im eigentlichen Sinne literarischer Konventionen zu überleben, als allegorische und symbolische ‚Chiffren‘, die an entsprechender Stelle geradezu konventionell gefordert sein können. Gottsched lässt keinen Zweifel daran, dass auch und möglicherweise gerade ein solches „Fabelsystema“ der Regeln bedarf, ohne welche für diejenigen, die freiwillig in dieses literarische ‚Spiel‘ eintreten, genauso wenig wie für die antiken ‚wahren Gläubigen‘ eine befriedigende Rezeption möglich ist.⁴⁸¹ Daher unterliegen diese Versatzstücke auch im Bereich der Fiktion weiterhin den ihnen ursprünglich eigenen Gesetzmäßigkeiten, nun allerdings transformiert in rein poetische Regeln. Dabei bildet die antike Theologie zusammen mit dem Gesamtkorpus der antiken Dichtung quasi den Rahmen, das ‚Regelwerk‘, in welches diese Gesetzmäßigkeiten, wenn auch nicht immer unbedingt mit wünschenswerter Konsequenz, eingeschrieben sind.

Es ist jedoch zu beachten, dass, sobald es sich nicht mehr um natürlich gegebene, sondern um konventionalisierte Vorgaben handelt, die Etablierung solcher Gesetzmäßigkeiten *prinzipiell* beliebig ist. Der zeitgenössische Leser betrachtet den Text durch das Raster eines ursprünglich für die Rezeption relevanten Systems von Überzeugungen; es handelt sich nun jedoch um eine für den Zweck der Rezeption bewusst angenommene Haltung des ‚als ob‘.⁴⁸² Von Wahrscheinlichkeit im Sinne von

seinem [(des Sokrates)] Geiste, der ihn allezeit gewarnt haben soll“ (GD, 172)) erneut die offensichtlich skeptische bis geringschätzige Haltung gegenüber einer solchen Leichtgläubigkeit auf Seiten der Gebildeten an.

⁴⁷⁹ Auf den „gemeinen Wahn[...]“ (GD, 172), dem die Poeten der Antike folgten, können sich etwa Neukirch und Pietsch „in dem schönen Trauergedichte auf die Königin in Preußen, Charlotte“, bzw. „in dem Gesange auf den Prinzen Eugen“ kaum mehr verlassen. Gleichwohl bedienen sich beide im innerliterarischen Sinne „der Anrufung mit gutem Rechte [...]: weil beyde [Gedichte] in der erhabenen Schreibart abgefaßt sind.“ (GD, 175.)

⁴⁸⁰ Erneut lassen sich dabei Verbindungen zum Wertmaßstab der Schönheit ziehen.

⁴⁸¹ Vgl. auch Dahlstrom 1986, 168 (hier mit Bezug auf Gottscheds Konzept der hypothetischen Wahrscheinlichkeit, von der noch die Rede sein wird): „[D]ie Theorie Gottscheds [bietet] eine Beschreibung und Erklärung eines Phänomens an, dem ziemlich viel Aufmerksamkeit in den Reihen seiner deutschen Nachfolger geschenkt wird [...]. Die Illusion ist zum Teil wesentlich für die Erfahrung von literarischen Geschichten. Wenn aber die Illusion aufkommen soll, muß ein gewisses Gefühl für deren Möglichkeit da sein. Gottsched erläutert, was diesem vagen Gefühl zugrunde liegt; es gehört dem Prinzip des zureichenden Grundes an. Gottscheds Anwendung des Prinzips des zureichenden Grundes, das in Wolffs Schriften so oft vorgeschlagen wird, muß nichtsdestoweniger als ein erster Beitrag zur Theorie der literarischen Künste gesehen werden.“

⁴⁸² Also um, wie McKeon es einmal formuliert, „that species of belief-without-really-believing which would become [...] the realm of the aesthetic.“ (McKeon 1987, 282.)

Glaubwürdigkeit kann hier nur noch in einer sekundären Bedeutung gesprochen werden. Durch diese partielle Brechung ursprünglich außerpoetischer Gesetzmäßigkeiten wird ein erster Schritt in Richtung der Schmidt'schen Ästhetik-Konvention getan: Wahrscheinlichkeit im üblichen Sinne, wie sie im Alltagsdiskurs gefordert ist, wird zumindest für Teilbereiche der Dichtung irrelevant. Das von Gottsched rekonstruierte Schema vermittelt nicht mehr primär zwischen den *Inhalten* von Poesie und Realität, garantiert jedoch, dass *formal* die Gesetze des (rationalen) Denkens auch in der Welt der Dichtung gelten. Der Leser mag bereit sein, Teile seines Weltwissens (es gibt keine Musen, Nymphen etc.) für die Zeit seiner Lektüre zu suspendieren, daraus folgt aber keineswegs ein *anything goes*: Sind die Charaktere und Kompetenzen der Musen und anderer Bewohner dieses fiktiven Kosmos einmal festgelegt, so müssen die entsprechenden Gesetze Beachtung finden. Der Begriff „Misbräuche[...]“ gewinnt in diesem Zusammenhang eine neue Bedeutung: Die Autoren bedienen sich zwar der heidnischen „Mythologie“ (GD, 173) (auch dies eine sprechende Bezeichnung, die auf den ‚Fabelhaften‘ Charakter verweist) zu ihren ganz eigenen, nicht-religiösen Zwecken, dürfen jedoch die Bedingungen dieser neuen Freiheit nicht falsch verstehen. Mit der Forderung nach *interner* Kohärenz und Konsistenz überträgt Gottsched formale Prinzipien des Denkens bzw. Strukturen der Welterfahrung, ohne die hier wie dort (zumindest nach Ansicht der Leibniz-Wolff'schen Philosophie) kein Verstehen möglich ist, auf die Fiktion, ohne diese andererseits inhaltlich auf reale Gegebenheiten zu beschränken.⁴⁸³ Dichtung bleibt Naturnachahmung, und Natur ist – zu allererst, wenn auch möglicherweise nicht allein – Ordnung. So tadelt Gottsched Theokrit, der von den Musen Prophezeiungen verlangt, die nur der Pythia zustehen: „Wenn man dichten könnte, was sich nicht miteinander reimet, so könnte mans auch keinem Maler verübeln, wenn er auf einen Pferdehals einen Menschenkopf setzen, Flügel anfügen, und endlich einen Fischeschwanz dazu malen wollte [...].“ (GD, 180.)

Wetterer erklärt hier treffend, die „Glaublichkeit“ der Musen sei gewährleistet, „weil – paradox ausgedrückt – die Frage nach deren Glaublichkeit sich gar nicht erst stellt.“⁴⁸⁴ Diese Aussage muss allerdings insofern ergänzt bzw. modifiziert werden, als Gottsched auf die *innerliterarische* Wahrscheinlichkeit und – da der Leser sich auf das Spiel einlassen können soll – entsprechende Glaublichkeit nicht verzichten will. Wetterer selbst nimmt diese Ergänzung vor, wenn sie schreibt: „Unwahrscheinlich wird es dann, wenn er [(der anrufende Poet)] die Konvention falsch reproduziert, wenn er sie zwar evoziert, zugleich aber gegen die ihr immanenten Normen verstößt [...].“⁴⁸⁵ Bestimmte Handlungen fiktiver Wesen, der Musen, der Pythia etc. zu erdichten, darauf läuft

⁴⁸³ Die Beschränkung der dichterischen Freiheit dient so nicht allein dazu, dieselbe allererst zu ermöglichen, sondern auch dazu, gute von schlechter Dichtung zu unterscheiden. Wenn Härter (hier allgemein auf das Verhältnis von Freiheit und Regel innerhalb der Gottsched'schen Poetik bezogen) polemisch formuliert: „Im Namen der Vernunft: Unterworfenen Literatur ist gute Literatur“ (Härter 2000, 209), so drückt sich darin ein negatives Regelverständnis aus, das der produktiven Rolle der Systematisierung bei Gottsched nicht gerecht wird.

⁴⁸⁴ Wetterer 1981, 103.

⁴⁸⁵ Ebd.

Gottscheds Argumentation allenthalben hinaus, ist dem Poeten gestattet, nur muss die Dichtung auch *in sich* stimmig sein, poetische ‚Monster‘ erlaubt sie in ihrem Bereich ebenso wenig wie – zunehmend – die aufgeklärte Naturwissenschaft.⁴⁸⁶

Dass die hier suggerierte Trennung zwischen Inhalt und Form, real Existierendem und erdichteten Wesen sich so einfach allerdings kaum aufrechterhalten lässt, wird schnell deutlich, bedenkt man, dass ein Großteil der Elemente der Dichtung, anders als die rein fiktiven Musen, aus der Realität ‚importiert‘ wird. Dies muss das Verhältnis inner- und außerliterarischer Gesetze beträchtlich verkomplizieren. Auf diese Komplikationen wird noch ausführlicher einzugehen sein. Speziell im Hinblick auf den Musenanruf in der Literatur des 18. Jahrhunderts lässt sich jedoch feststellen, dass derartige Komplikationen diesen als wohlbegrenztes Element der Dichtung, das sich leicht isoliert behandeln lässt, kaum betreffen. Verstöße gegen die ‚Spielregeln‘ *innerhalb* des Systems werden von Gottsched zwar weiterhin kritisiert,⁴⁸⁷ Konflikte zwischen Fabelsystem und Wirklichkeit erscheinen jedoch von vornherein als ausgeschlossen. Nicht zufällig wohl ist der Musenanruf von allen zur Realisation des Wunderbaren verwendeten Textmerkmalen, die Gottsched erwähnt, das zuerst und am weitaus ausführlichsten behandelte. Hier lässt sich in einem geschützten – da von ‚Zusammenstoßen‘ mit der Realität weitgehend nicht bedrohten – Raum exemplarisch vorführen, wie Eigengesetzlichkeit literarischer Fiktion funktionieren kann.

Andererseits muss mit dem Wegfallen der Spannung zwischen Erdichtetem und Alltagserfahrung auch das unter diesen Umständen gestaltete Wunderbare eine andere Qualität gewinnen. Das Vergnügen, sich in eine fremde Welt zu begeben, indem man das Wissen um deren fiktiven Charakter⁴⁸⁸ willentlich zurückstellt, ist ein anderes als die Verwunderung über Dinge und Ereignisse, die in der eigenen Realität fremd und erstaunlich anmuten. Letztere unterscheidet sich im Prinzip nicht von den Gefühlen, die ein Mensch etwa bei Berichten über Exotisches, Fremdes und Unbekanntes aus der Neuen Welt und anderen entlegenen Regionen empfindet; Ersteres ist ein in doppeltem Sinne künstliches, ein spezifisch ästhetisches Vergnügen.⁴⁸⁹ Diese Modifikation des Wunderbaren lässt sich als Form des von Bourdieu beschriebenen Phänomens der Brechung fassen: Das allgegenwärtige Bedürfnis nach dem Neuen und Staunenswerten befriedigt die Literatur hier genauso wie etwa Reiseberichte und

⁴⁸⁶ Für die hier wirksam werdenden zentralen Einsichten zeigt Möller wenig Verständnis, wenn er die Diskussion der Gottsched'schen Behandlung des Musenanrufs schließt: „Auf die weitere Argumentation kann verzichtet werden, da auch so deutlich wird, wie formal-richtig, aber ohne jedes Verständnis für die Poesie, ein konventionelles Thema in der *Critischen Dichtkunst* behandelt wird.“ (Möller 1983, 41f.)

⁴⁸⁷ So, wie erwähnt, z. B. die Bitte um Hilfe bei „mager[m] Zeuge“ wie „Hochzeit= und Leichenversen“ (GD, 174) oder im Zusammenhang mit Werken in der „allerniedrigste[n] Schreibart“ (Günther) ohne „Edles, [...] Feuriges [oder] Ungemeines“ (GD, 175f.). Zustimmung oder gar Lob erfahren unter den ‚neueren‘ Schriftstellern diesbezüglich hingegen Tasso, Tassoni, Milton, Butler, Chapelain, Scarron, Neukirch und Pietsch (vgl. GD, 175).

⁴⁸⁸ Dessen Anerkennung ist die erste Bedingung für diesen Schritt. Die Fiktion muss so offensichtlich sein, dass „its power to deceive“, wie McKeon es (allerdings in einem ganz anderen Kontext, mit Bezug auf bestimmte Verfahren Fieldings) ausdrückt, gerade dadurch „neutralisiert“ wird (McKeon 1987, 393).

⁴⁸⁹ Bewundert werden kann nun überdies auch der kunstvolle Einsatz dieses Stilmittels in der Dichtung, was den zunehmend ‚ornamentalen‘ Charakter des Wunderbaren in der Neuzeit deutlich macht.

Kuriositätenkabinette – nur eben unter anderen, ihrem Charakter als Fiktion gemäßen Voraussetzungen.

Allegorische Freiräume

Der Musenanruf steht in der Gottsched'schen Systematik des Wunderbaren nicht allein. Expliziter noch lassen sich die oben skizzierten Grundsätze in Gottscheds Behandlung einer Gruppe poetischer Phänomene feststellen, die er zusammenfasst unter dem Begriff der „Fabeln“ (GD, 186); tatsächlich fallen darunter offensichtlich neben ganzen Gattungen – wie etwa derjenigen der aesopischen Tierfabel – auch kleinere Formen wie einzelne allegorische Einschübe in Gedichten etc. Hier greifen gleich zwei eng miteinander verbundene Mechanismen, die potentielle Konflikte mit der Realität auf ein Minimum beschränken. Zum einen ist dies wiederum die Existenz eines aus der Mythologie übernommenen oder im Laufe der Zeit etablierten Fabelsystems,⁴⁹⁰ das gleichzeitig die internen Regeln festlegt und es dem Leser erlaubt, die dargestellte Welt sofort als poetisch-fiktionale zu erkennen und sich in ihr zu orientieren. (Wenn Gottsched z. B. erklärt, man pflege „auch Kindern bey Erzählung solcher Fabeln vorher zu sagen: sie hätten sich damals zugetragen, als die Thiere noch reden konnten“ (GD, 199), so entsprechen die „Kinder[...]“ offenbar dem ‚einfältigen‘ antiken Publikum des Musenanrufs. Für den zeitgenössischen Erwachsenen dürfte diese Formel, ähnlich wie das ‚Es war einmal vor langer Zeit‘ des Märchens, vielmehr als Signal für den fiktiven Charakter der folgenden Erzählung zu verstehen sein, als Aufforderung an die Adresse des Lesers, bestimmte seiner Überzeugungen für die Dauer der Rezeption zurückzustellen und stattdessen die von der Tierfabel traditionell vorgegebenen Prämissen zu akzeptieren.⁴⁹¹ Mit diesem Eingeständnis, dem Explizitmachen der Fiktionalität, wird der möglicherweise ablehnenden Haltung des Rezipienten gegenüber einem ihm zugemuteten ‚Unglaublichen‘ vorgebeugt.⁴⁹² Eben weil ihm nicht mehr wirklich

⁴⁹⁰ S. GD, 173.

⁴⁹¹ Das Vorhandensein von „konventionelle[n] Anweisungen an den Rezipienten“ (Schmidt nennt hier „Gattungsbezeichnungen, die solche Kommunikate auszeichnen, die gemäß der Ä-Konvention als Ästhetische Kommunikate fungieren; [...] Kommunikatbaiseigenschaften, die konventionell vor allem bei Ästhetischen Kommunikaten vorkommen, wie Eröffnungsfloskeln in Erzählungen, Tempusgebrauch u. ä. m.“) (S. J. Schmidt I 1980, 93) ist, wie S. J. Schmidt betont, notwendige Voraussetzung dafür, dass der Leser den literarischen Text ‚korrekt‘, als Fiktion, rezipiert, d. h. von der T-Konvention zur Ä-Konvention übergeht (vgl. dazu auch Iser 1983, 135f., 139, Zinsmaier 1997, Sp. 343).

⁴⁹² Auch Connor spricht von Formen der Literatur, in welchen „the author could indeed create an unbridgeable gap between fiction and the reader's experience, but had to show clearly that he was doing so only in order to appeal to the audience's delight in such novelties. To create such a fiction it would be safest, Gottsched believed, to use systems of mythology acknowledged as fanciful; the audience would then be easily assured of the artist's intention. A new metaphysical convention, unencumbered by any hint of superstition, accepted and acknowledged as pure invention, would be perfectly acceptable, as Gottsched's article in the *Handlexikon* (1760) on *Le Comte de Gabalis* shows.“ (Vgl. dazu Gottsched (Hrsg.) 1760, Sp. 727f.) „Montfaucon de Villar's elaborate hierarchy of sylphs, salamanders, nymphs and gnomes had not only already achieved considerable publicity but had been used in part by Alexander Pope in *The Rape of the Lock* (1712), which Mrs. Gottsched herself had translated (1744). No educated reader could fail to realize that the scheme was an invention; Gottsched recommended that all mock heroic writers should follow in Pope's footsteps by using this inventive system of a new mythology if they wished to achieve similar fortunate results.“ (Connor 1970, 43f.)

angetragen wird, das Dargestellte zu glauben, kann er sich darauf einlassen und der Text kann seine Wirkung entfalten.)

Zum anderen ermöglicht es die unter solchen Fabeln verborgene, allegorisch vermittelte Lehre, die Ereignisse dieser ‚fremden Welt‘ über die Sinnebene auf die Welterfahrung des Rezipienten zu beziehen, während das Vorhandensein einer solchen Lehre erneut den fiktionalen Status der Inhaltsebene deutlich macht und ausschließt, dass Dichtung und Realität miteinander verwechselt werden bzw. in Konflikt geraten.

„Wir sind es längst gewohnt, von Tugenden und Lastern, von den vier Jahreszeiten, den verschiedenen Altern des Menschen, den Welttheilen, Ländern und Städten, ja Künsten und Wissenschaften, als von so vielen Personen zu reden: daher können ja nach solcher Anleitung unzählige Fabeln erdacht werden, die allegorischer Weise etwas bedeuten.“ (GD, 187.)

Auch Verwandlungen, Berichte von Nymphen und Satyren etc. lässt Gottsched zu, „zumal wenn ein allegorischer Verstand darunter verborgen liegt, den ein jeder leicht finden kann. Man merkt es also gleich, was der Poet damit im Sinn gehabt, und wenn nur sonst nichts Widersinnisches in der Fabel vorkömmt, so wird man sie nicht verwerfen.“ (GD, 187.)

Die oben beschriebene Funktion der Allegorie wird dort besonders deutlich, wo Gottsched auf die Gefahren einer Verwechslung von Literatur und Realität anspielt:

„Man weis es längst, daß *Mars* den Krieg, *Pallas* die Weisheit, *Appollo* die freyen Künste, *Venus* die Liebe, *Hymen* den Ehestand, *Ceres* den Sommer, *Flora* den Frühling, *Pomona* den Hernst, *Bacchus* den Wein, *Neptun* die See, *Aeolus* den Wind, *Juno* den Stolz, *Plutus* den Reichthum, u. s. w. vorstellen. Die Zesianer waren also lächerlich, daß sie die ganze Mythologie verwarfen, und dadurch dem Poeten hundert artige Allegorien entzogen. Wer sich nur nicht in gar zu tiefe Fabeln des Alterthums steckt, wenn er auch von Ungelehrten verstanden werden will; der ist deswegen nicht zu tadeln.“ (GD, 187f.)

Während die Zesianer die Verwendung der antiken Götterlehre im Kontext zeitgenössischer Literatur ablehnen, führt Gottsched die offenbar im Hintergrund stehenden, seit der italienischen Renaissance immer wieder geäußerten Befürchtungen, die heidnische Religion könne die christliche Dichtung ‚kontaminieren‘,⁴⁹³ *ad absurdum*: Nicht mehr als Gottheiten einer religiösen Lehre, die Anspruch auf Geltung in der Realität erhebt, sondern als Bestandteile eines Fabelsystems,⁴⁹⁴ das bereits in den Bereich der Literatur überführt ist und dessen Elemente – für den Rezipienten klar erkennbar – in diesem Prozess eine neue Funktion und modifizierte Bedeutung erhalten haben, müssen die antiken Götter aufgefasst werden. Ein Konflikt mit christlichen Überzeugungen wird dadurch unmöglich.

⁴⁹³ Dabei warnt auch Gottsched vor einem Überziehen der entsprechenden Möglichkeiten, wenn er mahnt, die neuen Fabeln sollten „nicht alle auf heidnische Art herauskommen“ (GD, 187). Auch hier gilt: erlaubt sind Referenzen, deren allegorische Natur eindeutig ersichtlich ist, kritisiert wird hingegen die allzu menschliche Darstellung der griechischen Götter, die möglicherweise auch das christliche Götterbild beeinflussen könnte (eine Kritik, die bereits von antiken Autoren selbst, etwa von Xenophanes, geäußert wurde). Gottsched nimmt dabei auf eine ausgedehnte Debatte Bezug, die bereits im Mittelalter beginnt (vgl. dazu etwa Guthmüller, der insbesondere die wieder schärfer werdende Kritik an der literarischen Verwendung der antiken Mythologie im Frankreich des 17. Jahrhunderts zur Zeit der Klassik hervorhebt (Guthmüller 2001, Sp. 627); s. auch A. Buck 1972, 14, 16; zur „so genannten *Querelle du Merveilleux*“ etwa Jauß 1964, 34, auch 35-37).

⁴⁹⁴ S. GD, 173.

Philosophische Hintergründe I

Im Zusammenhang mit dem größten unter diesen Komplexen, der ‚Welt‘ der aesopischen Fabeln, führt Gottsched ein Konzept ein, das den oben beschriebenen Mechanismus des Spiels, des freiwilligen Suspendierens von Weltwissen für die Dauer des ‚Aufenthaltes‘ in der Welt der Fiktion, theoretisch fasst und dieses literarische Phänomen gleichzeitig in der Metaphysik des philosophischen Rationalismus eines Wolff und Leibniz verankert: das direkt aus der Philosophie übernommene Konzept der anderen (in der philosophischen Terminologie: möglichen) Welten.⁴⁹⁵

„Ich glaube derowegen, eine Fabel am besten zu beschreiben, wenn ich sage: sie sey *die Erzählung einer unter gewissen Umständen möglichen, aber nicht wirklich vorgefallenen Begebenheit, darunter eine nützliche moralische Wahrheit verborgen liegt*. Philosophisch könnte man sagen, sie sey eine Geschichte aus einer andern Welt. Denn da man sich in der Metaphysik die Welt als eine Reihe möglicher Dinge vorstellen muß; außer derjenigen aber, die wir wirklich vor Augen sehen, noch viel andre dergleichen Reihen gedacht werden können: so sieht man, daß eigentlich alle Begebenheiten, die in unserm Zusammenhange wirklich vorhandener Dinge nicht geschehen, an sich selbst aber nichts Widersprechendes in sich haben, und also unter gewissen Bedingungen möglich sind, in einer andern Welt zu Hause gehören, und Theile davon ausmachen. Herr von *Wolf* hat selbst, wo mir recht ist, an einem gewissen Orte seiner philosophischen Schriften gesagt: daß ein wohlgeschriebener Roman, das ist ein solcher, der nichts widersprechendes enthält, für eine Historie aus einer andern Welt anzusehen sey. Was er nun von Romanen sagt, das kann mit gleichem Rechte von allen Fabeln gesagt werden.“ (GD, 150f.)⁴⁹⁶

Mit dem Konzept der „andern“ Welten eng zusammen hängt das der „hypothetische[n]“ (GD, 200) oder „bedingte[n] Wahrscheinlichkeit“ (GD, 199). „[S]olche Begebenheiten“ wie etwa die in der Tierfabel hätten

„freylich, nach der itzigen Beschaffenheit der Thiere, keinen Schein der Möglichkeit an sich [...]. Deswegen aber kann man doch diesen Fabeln die bedingte Wahrscheinlichkeit nicht absprechen, die unter gewissen Umständen dennoch statt hat, wenn gleich so schlechterdings keine vorhanden wäre. [...] Denn man darf nur die einzige Bedingung zum voraus setzen, daß die Bäume⁴⁹⁷ etwa in einer andern Welt Verstand und eine Sprache haben: so geht alles übrige sehr wohl an.“ (GD, 199f.)⁴⁹⁸

Eine Welt gilt als möglich, wenn sie in sich formal konsistent, logisch widerspruchsfrei aufgebaut ist. Das bedeutet zunächst, offenbar ganz im Sinne der ursprünglichen aristotelischen Linie (auch hier er-

⁴⁹⁵ Zur Geschichte dieses Konzeptes insgesamt, dessen Wirkung sich – in freilich recht unterschiedlichen Formen – innerhalb der Literatur- und Geistesgeschichte bis weit vor Leibniz zurückverfolgen lässt, vgl. Guthke 1983, der auch verstärkt auf eine zweite Gottsched'sche Quelle dieser Vorstellung in Fontenelles (von Gottsched bereits 1726 unter dem Titel *Gespräche von mehr als einer Welt* übersetzten) *Entretiens sur la pluralité des mondes* (1686) eingeht (vgl. Guthke 1983, 181, 186, 204, 210).

⁴⁹⁶ Die Passage der *Deutschen Metaphysik*, auf die Gottsched hier anspielt, lautet: „Man kan solches [(die Möglichkeit mehr als einer Welt)] auch mit den erdichteten Geschichten, die man Romainen zu nennen pfelet, erläutern. Wenn dergleichen Erzählung mit solchem Verstande eingerichtet ist, daß nichts widersprechendes darinnen anzutreffen; so kann ich nicht anders sagen, als, es sey möglich, daß dergleichen geschiehet (§. 12). Fraget man aber, ob es würcklich geschehen sey oder nicht; so wird man freylich finden, daß es der gegenwärtigen Verknüpfung der Dinge widerspricht, und dannhero in dieser Welt nicht möglich gewesen. Unterdessen bleibet es wahr, daß dasjenige, was noch fehlet, ehe es würcklich werden kann, außer dieser Welt zu suchen (§. 14.), nemlich in einem anderen Zusammenhange der Dinge, das ist, in einer anderen Welt (§. 544). Und solchergestalt habe ich eine jede dergleichen Geschichte nicht anders anzusehen als eine Erzählung von etwas, so in einer andern Welt sich zutragen kan.“ (WM, §571 (349f.); vgl. zu diesem Thema auch §§569-570 (347-349).)

⁴⁹⁷ Hier spricht Gottsched speziell von der Fabel, in welcher die Bäume sich einen König wählen.

⁴⁹⁸ Dafür, dass es sich dabei immer nur um eine einzige Bedingung handeln darf, wie etwa Grimm meint (vgl. Grimm 1983, 648), finden sich keine wirklichen Anhaltspunkte – zumal bereits die hier genannte Bedingung im Grunde aus zwei Teilen besteht, sollen doch die Bäume „Verstand *und* eine Sprache haben“ (und außerdem auch denen der Menschen ähnliche Sitten, z. B. was die Institution der Monarchie angeht).

gängen sich also literaturspezifische Vorgaben und zeitgenössische philosophische Impulse), dass sie dem Satz vom zu vermeidenden Widerspruch genügen muss:

„Es kan etwas nicht zugleich seyn und auch nicht seyn. Diesen Satz nennen wir den Grund des Widerspruchs, und von ihm haben nicht allein die Schlüsse ihre Gewißheit (§. 5. c. 4. Log.), sondern auch durch ihn wird ein Satz, den wir erfahren, ausser allen Zweifel gesetzt [...]. [...]

[...] Es wird demnach zu einem Widerspruche erfordert, daß dasjenige, was bekräftiget wird, auch zugleich verneinet wird. [...]

[...] Weil nichts zugleich seyn und nicht seyn kan (§. 10.); so erkennet man, daß etwas unmöglich sey, wenn es demjenigen widerspricht, davon wir bereits wissen, daß es ist oder seyn kan [...]. Und auf solche Weise ist *unmöglich*, was etwas widersprechendes in sich enthält, als z.E. ein eisern Holtz oder zwey Circul, die einander berühren und einerley Mittel-Punct haben. [...] Woraus man ferner ersiehet, daß *möglich* sey, was nichts widersprechendes in sich enthält, das ist, nicht allein selbst neben andern Dingen, welche sind oder seyn können, bestehen kan, sondern auch nur dergleichen in sich enthält, so neben einander bestehen kan [...].“ (WM, §§10-12 (6-8).)

Diese Formulierung ist insofern zweideutig, als „etwas [...], [was] demjenigen widerspricht, davon wir bereits wissen, daß es ist oder seyn kan“, sich auch interpretieren ließe als ‚etwas, was demjenigen widerspricht, davon wir aus Erfahrung, *a posteriori*, wissen, dass es ist oder sein kann‘. So ist die Tatsache, dass Caesar den Rubikon überschritt, etwas, „davon wir“ (empirisch) „bereits wissen, daß es ist“; zu sagen, er habe ihn nicht übertreten, widerspricht dieser Tatsache, ist also in gewissem Sinne unmöglich. Andererseits expliziert Wolff an anderer Stelle Widerspruchsfreiheit (und damit Möglichkeit) als *logische* Konsistenz: Möglich ist eine unendliche Vielzahl von Welten⁴⁹⁹ (darunter auch zahlreiche, in denen Caesar nicht den Rubikon überschritt);⁵⁰⁰ inkonsistent wäre jedoch eine Welt, in der Caesar den Rubikon gleichzeitig überschritten und nicht überschritten hätte. Einerseits ist jede logisch konsistente Welt grundsätzlich möglich, andererseits müssen innerhalb eines einmal gewählten Modells dessen spezifische Prämissen Beachtung finden – ein Punkt, dem Gottsched Rechnung trägt, wenn er das Konzept der hypothetischen Wahrscheinlichkeit über veränderte Rahmenbedingungen einer Gesamtsituation expliziert.

Mit Bezug auf das von ihm gewählte Beispiel, eine Fabel aus dem Buch der Richter, weist Gottsched die Konsistenz der hier infrage stehenden „andern Welt“ (GD, 150) folgendermaßen aus:

„Es wird möglich und wahrscheinlich seyn, [...] daß der Oelbaum solches [(die Wahl zum König der Bäume)] abschlagen und sagen wird: Soll ich meine Fettigkeit lassen [etc.]. Es wird möglich seyn, daß sie ferner auf den Feigenbaum gerathen können; und daß dieser ihnen gleichfalls eine abschlägige Antwort geben wird: Soll ich meine Süßigkeit lassen [etc.] u.s.w. Hier thun weder die Bäume überhaupt, noch jeder ins besondre etwas, das nach der einmal angenommenen Bedingung unmöglich wäre. Ein Oelbaum redet, wie ein Oelbaum, und ein Feigenbaum, wie ein Feigenbaum reden würde, wenn beyde den Gebrauch der Sprache hätten. Hier ist also nichts Widersprechendes in der Begebenheit, folglich auch nichts Unwahrscheinliches.“ (GD, 200.)

⁴⁹⁹ Vgl. WM, §953 (588f.); s. aber auch die bereits in §12 selbst angeführten Beispiele.

⁵⁰⁰ Unter ihnen ist die reale Welt nur insofern ausgezeichnet, als sie die von Gott als die beste erkannte und kraft seines Willens zur Existenz gebrachte ist (s. WM, §§980-982 (604f.)). Auf die Möglichkeit einer Welt hingegen, auf das Wesen der Dinge („ein Ding aber [wird] genennet [...] alles, was möglich ist (§.16.)“ (WM, §953 (589))), vermag der Wille Gottes keinen Einfluss zu nehmen (vgl. WM, §994 (613)), obgleich das Wesen aller Dinge in seinem Verstand ist (s. WM, §975 (602)). Entsprechend „lässet sich die Möglichkeit der Dinge“, so Wolff unter Verweis auf die Beweise der Mathematik, „auch [...] ohne den Willen Gottes beweisen.“ (WM, §990 (611).)

Gottscheds Ausführungen legen nahe, dass es ihm hier nicht allein um das Vermeiden logischer Widersprüche des Dargestellten, isoliert oder innerhalb der Gesamtsituation betrachtet, geht, die das Geschehen im eigentlichen Sinne unmöglich machen würden, sondern auch um Kohärenz im Sinne überzeugender Kausalzusammenhänge: Weil der Ölbaum Öl produziert, will er nicht auf seine „Fettigkeit“, weil der Feigenbaum Feigen trägt, will dieser nicht auf seine „Süßigkeit“ verzichten – in diesem Sinne sprechen beide so, wie es ihrer Natur⁵⁰¹ nach nahe liegt.

Tatsächlich bestimmen Leibniz und Wolff zufolge zwei Prinzipien⁵⁰² Struktur und Aufbau der Welt. Deren Rationalität, und damit (dies ist insbesondere im Hinblick auf den wirkungsbezogenen Aspekt der Literatur von Interesse) auch grundsätzliche Intelligibilität, sichert neben dem Prinzip des zu vermeidenden Widerspruchs auch das Prinzip des zureichenden Grundes. Letzterem zufolge „*muß [...] alles, was ist, seinen zureichenden Grund haben, warum es ist*“ (WM, §30 (16f.)),⁵⁰³ wobei Wolff mit dem „Grund“ eines Dinges A dasjenige meint, „daraus man verstehen kan, warum [A] ist“ (WM, §29 (15)). Ohne die Geltung des Prinzips des zu vermeidenden Widerspruchs und des Prinzips des zureichenden Grundes läuft auch der fiktive Kosmos der Dichtung nicht allein Gefahr, *unwahrscheinlich*, sondern auch *unverständlich* zu werden.⁵⁰⁴ Verständlichkeit erfordert Ordnung⁵⁰⁵ – eine Ordnung, wie sie das Prinzip des zu vermeidenden Widerspruchs und das des zureichenden Grundes garantieren und wie sie bestimmten Formen der durch die Einbildungskraft hervorgebrachten Vorstellungen, wie etwa dem Traum, nicht eignet.⁵⁰⁶ Wenn Gottsched über das Prinzip der Ordnung die Träume der „Wahrheit“ (WM, §142 (74)) kontrastiert, so handelt es sich bei dem hier bemühten Wahrheitsbegriff ganz offenbar nicht um einen korrespondenztheoretischen, sondern um eine Art

⁵⁰¹ Die „Fettigkeit“ des einen und „Süßigkeit“ des andern sind ja keine kontingenten Eigenschaften, sondern diejenigen Qualitäten, über die sich Öl- und Feigenbaum geradezu definieren, die also, wie Wolff es beschreiben würde, zu ihrem Wesen gehören – und dies sowohl in der realen als auch, wie aufgrund der expliziten Benennung wohl argumentiert werden kann, in der Welt der Fabel. Wenn Wetterer gerade diese Stelle als Beispiel für eine – gegenüber den logischen Strukturen möglicher Welten – „inhaltlich ander[e]“ Begründung von Glaublichkeit heranzieht (s. Wetterer 1981, 111), überzeugt dies daher so nicht.

⁵⁰² Zur engen Beziehung beider Prinzipien bei Leibniz vgl. z. B. Krüger 1969, 36-39.

⁵⁰³ Vgl. zum Prinzip des zureichenden Grundes auch WM, §29 (15f.).

⁵⁰⁴ Dass es sich beim Prinzip des zureichenden Grundes gleichzeitig um ein Seins- und ein Erkenntnisprinzip handelt, macht Leibniz' Formulierung in Punkt 32 der 1714 verfassten, 1720 von Heinrich Köhler auf Deutsch unter diesem Titel veröffentlichten *Monadologie* deutlich: So garantiere das Prinzip des zureichenden Grundes, „qu'aucun fait ne sauroit se trouver vray ou existant, aucune Enontiation veritable, sans qu'il y ait une raison suffisante pourquoy il en soit ainsi et non pas autrement, quoyque ces raisons le plus souvent ne puissent point nous être connues.“ (Leibniz 1885, 612.)

⁵⁰⁵ So formuliert Leibniz in einem Brief vom 11.2.1715 an Remond: „[L']ordre [...] veut que tout soit explicable distinctement, et que rien ne se fasse par saut.“ (Leibniz 1887, 635.)

⁵⁰⁶ „Da nun dergleichen Ordnung“ (die durch die Geltung des Prinzips des zureichenden Grundes in der Folge der Veränderungen entsteht) „sich im *Traume* nicht befindet, als wo vermöge der Erfahrung kein Grund anzuzeigen, warum die Dinge bey einander sind und so neben einander stehen, auch ihre Veränderungen auf einander erfolgen; so erkennt man hieraus deutlich, daß die Wahrheit von dem Träume durch die Ordnung unterschieden sey (§. 17.). Und ist demnach die *Wahrheit* nichts anders als die Ordnung in den Veränderungen der Dinge [...]“ (WM, §142 (74); ganz ähnlich Leibniz in seiner Schrift *De modo distinguendi phaenomena realia ab imaginariis.*)

kohärentistischen,⁵⁰⁷ was ihn für die Literaturtheorie besonders anschlussfähig macht. Diese Wahrheit ist nicht der Realität allein vorbehalten, wie Wolffs Unterscheidung *unmöglichlicher* und damit „leere[r] Einbildung[en]“ (WM, §242 (1345)) von solchen, die dem Prinzip des zureichenden Grundes gehorchen und „darinnen“ demzufolge „Wahrheit ist“ (WM, §245 (136)), deutlich macht.⁵⁰⁸ Entsprechend können auch Dichter darauf hoffen, diese Art der Wahrheit in ihren Werken zu verwirklichen (wenngleich Wolff selbst den Künstlern hier nicht viel zuzutrauen scheint).⁵⁰⁹ Gottsched selbst wendet Wolffs Unterscheidung leerer und begründeter Einbildungen explizit auf den Bereich der Poesie an:

„Ein Ding, welches nicht vorhanden ist, aber welches man erdichtet, als ob es vorhanden wäre, heißt ein *Hirngespinst*: z. E. Ein Pferd mit Flügeln, oder ein Pegasus, ein Centaur, ein Sphinx, ein Cerber. Indem wir aber ein Hirngespinst ein Ding nennen, so geben wir zu, daß es etwas mögliches sey (226. §); obwohl unter ganz andern Umständen und Bedingungen, als wirklich vorhanden sind. Sind aber diejenigen Umstände, unter denen man es für möglich hält, nicht zulänglich: so wird es auch wohl gar unmöglich, und man hat nur Schlösser in die Luft gebauet. Z. E. dienen die Reisebeschreibung vom Schlaraffenland, das Märchen von Hexen [etc.]“ (GW I, 211f. (§229)).⁵¹⁰

Indem Gottsched die wesentlichen Prinzipien der rationalistischen Metaphysik in poetische Wertmaßstäbe umfunktioniert, garantiert er, dass der fiktive Kosmos trotz möglicher inhaltlicher Abweichungen von der Realität für den Leser grundsätzlich verständlich bleibt und gleichzeitig als möglich und damit bedingt wahrscheinlich wahrgenommen werden kann.⁵¹¹

⁵⁰⁷ Wenn auch nicht unbedingt im strengen Sinne. – Als „*Pioneer of the Coherence Theory of Truth*“ sieht etwa Rescher Leibniz (Rescher 1979, 130; s. auch ff.).

⁵⁰⁸ Vgl. dazu auch Dürbeck 1998, 49f.

⁵⁰⁹ Vgl. dazu WM, §242-244 (134-136).

⁵¹⁰ Vgl. auch WM, §§894f. (484f.). – Wenn Gottsched die Berichte vom Schlaraffenland, „von Hexen etc.“ unmöglich nennt, so gründet sich dieser Vorwurf offenbar darauf, dass sie so dargestellt werden, als seien sie in der Realität, in dieser unserer Welt, möglich. Zumindest was die Hexen betrifft, handelt es sich ja nach Meinung einiger Zeitgenossen keineswegs nur um Märchengestalten. Unter den richtigen Rahmenbedingungen hingegen könnten auch diese Erfindungen ‚gegründet‘ erscheinen. Interpretiert man ‚zureichenden Grund‘ hier grundsätzlich als ‚Ähnlichkeit der Fiktion mit der Natur‘, den Gesetzen dieser Welt entsprechend (so verstehe ich Grimm 1983, 646-48), so bleibt meiner Ansicht nach unklar, wie Gottsched etwa die Tierfabel angemessen rechtfertigen will. Grimms Erläuterung des hypothetischen Wahrscheinlichen (ebd., 648) erscheint in diesem Zusammenhang zwar in sich nicht unstimmig, lässt die Systematik der Gottsched’schen Poetik insgesamt jedoch in einem wenig überzeugenden Licht erscheinen.

⁵¹¹ Wenn Möller urteilt: „Durch die Verknüpfung mit den Grundsätzen der Vernunft und der Ordnung bekommt das Wahrscheinliche einen zeitlos-normativen Charakter, der die historisch und kulturell bedingten Ausprägungen früherer Formen der Dichtung zu wenig berücksichtigt, die eigenen Denkvoraussetzungen aber nicht kritisch hinterfragt“ (Möller 1983, 39), so vernachlässigt er, zumindest sofern er mit „Vernunft“ und „Ordnung“ auf das Prinzip des zu vermeidenden Widerspruchs und das des zureichenden Grundes Bezug nimmt (vgl. dazu ebd., 36-38), dass es sich hier tatsächlich um grundlegende Denkprinzipien handeln soll. Deren Anwendung kann zwar in unterschiedlichen historischen Kontexten variieren, ihre grundsätzliche Geltung dürfte jedoch – zumindest von den von Gottsched kritisierten Schriftstellern – kaum infrage gestellt worden sein. Die Folgerung, „[e]rst die Differenzierung zwischen einem logischen und einem ästhetischen Wahrscheinlichkeitsbegriff“ habe „Verständnismöglichkeiten“ eröffnet, „die das Wahrscheinliche als den Ausdruck jener besonderen Gesetzmäßigkeiten begreifen, die der Kunst selbst innewohnen“ (ebd., 39), scheint hingegen bereits ein ganz bestimmtes Dichtungskonzept vorauszusetzen, von dem fraglich ist, ob es etwa mit dem Roman in Einklang gebracht werden kann.

2.5 Unter neuen Vorzeichen – das Wunderbare zwischen Literatur und Leben II: Fabel und Hexerei

Wenn Gottsched Wahrscheinlichkeit definiert über „die Uebereinstimmung der Fabel mit der Natur“ (GD, 198), so ist der Naturbegriff, der hier zur Anwendung kommt, offenbar insofern ein formaler, als er „die [der Natur] inhärente logische Struktur“⁵¹² (bzw. die ihr inhärenten logischen Strukturen) primär setzt.⁵¹³ Damit eröffnet Gottsched dem Dichter über das Konzept der möglichen Welten beträchtliche Gestaltungsspielräume, auch und insbesondere was die Formen des Wunderbaren anbelangt.

Im Rahmen des hier skizzierten Systems nun will Gottsched, so hat es zumindest zunächst den Anschein, nach Musenanruf und aesopischer Fabel auch eine „andere[...] Art des Wunderbaren“ rechtfertigen, die „Wunderwerke“ nämlich, „die durch [...] unmittelbare Wirkung“ (GD, 181) der Götter geschehen.

„[O]ft [kann] eine Sache, die an sich unglaublich und unmöglich aussieht, durch den Zusammenhang mit andern Begebenheiten, und unter gewissen Umständen, nicht nur möglich, sondern auch wahrscheinlich und glaublich werden [...]. Dahin gehören, zum Exempel, viele Fabeln, wo die Götter, oder andre Geister darzwischen kommen. Diesen trauet man viel größere Kräfte zu, als bloßen Menschen. Wenn nun dieselben einem Helden, oder sonst einem von ihren Lieblingen zu Gefallen, etwas außerordentliches unternehmen, das man sonst nicht glauben würde: so wird dieses eben dadurch wahrscheinlich, wenn es nur nicht an und für sich selbst unmöglich ist.“ (GD, 201.)

„[W]ahrscheinlich und glaublich“ in dem eben skizzierten schwachen Sinne (da Gottsched kaum einem zeitgenössischen Leser zumuten wird, die antike Mythologie ernst zu nehmen; was das christliche Wunderbare anbelangt, liegt der Fall grundsätzlich allerdings komplizierter) erscheinen solche Taten, die menschliches Vermögen überschreiten, unter der Bedingung, dass Göttern und Geistern besondere, eben über-menschliche Kraft zugestanden wird, in welcher die „Wunderwerke“, dem Prinzip des zureichenden Grundes entsprechend, ‚gegründet‘ sind.⁵¹⁴ Die Forderung, die Ereignisse dürften „nur nicht an und für sich selbst unmöglich“⁵¹⁵ sein, entspricht der Bedingung logischer Konsistenz. Theoretisch steht Gottsched hier also durchaus das Instrumentarium zur Verfügung, auch diese Form des Wunderbaren dem Spektrum legitimer literarischer Ressourcen hinzuzufügen.

⁵¹² Wetterer 1981, 111. Wetterers Ausführungen die notwendige Ergänzung dieser Strukturen betreffend, um die Darstellung der möglichen Welten für den Publikumsgebrauch nutzbar zu machen, werden im Folgenden noch zu diskutieren sein.

⁵¹³ Dabei darf allerdings nie vergessen werden, dass es gerade die Übereinstimmung von logischen und ontologischen bzw. Seinsprinzipien ist, die für den Leibniz-Wolff'schen Rationalismus grundlegend ist. Die reale ist eine der formal möglichen Welten, gleichzeitig könnten prinzipiell alle formal möglichen Welten von Gott zur Wirklichkeit gebracht werden.

⁵¹⁴ Hier scheint noch eine weitere Prämisse rationalistischer Philosophie ins Spiel zu kommen, das Prinzip der Gleichheit (bzw. des gleichen Realitätsgehaltes) von Ursache und Wirkung nämlich.

⁵¹⁵ Vgl. auch GD, 181: „Wer aber hierinn sein Urtheil nicht zurathe zieht, der wird handgreiflich verstoßen. Die göttliche Macht erstreckt sich auf alles Mögliche; aber auf nichts Unmögliches: daher muß man sich nicht auf sie berufen, seine ungereimten Einfälle zu rechtfertigen.“

Die Empirie als Grenze des Wunderbaren

Betrachtet man jedoch die konkreten Werturteile, die Gottsched in diesem Zusammenhang fällt, muss dieser Befund infrage gestellt werden. Sowohl im fünften als auch im sechsten Hauptstück des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst* findet sich in diesem Zusammenhang nicht ein positives Urteil. Die angeführten konkreten Beispiele, sowohl die der antiken (Virgil, Homer, Ovid) als auch die der christlichen (Tasso, Ariost, Milton) Literatur entnommenen, werden ausnahmslos negativ bewertet. Als „unbegreiflich“ und „an und für sich selbst unmöglich“ verurteilt Gottsched etwa Vulkans „Dreyfüsse oder Stühle, die von sich selbst in die Versammlung der Götter spazieren“ (GD, 201), oder „goldene Bildseulen, die nicht nur reden, sondern NB. auch denken können“ (GD, 201f.). „[U]nter die[...] Classe“ des „Unmögliche[n]“ gehört auch die klassische Beschreibung des Schildes des Achill: „Denn weil es nicht möglich ist, so viel seltsame und widersinnische Dinge auf eine Fläche von solcher Enge, und Beschaffenheit zu bringen [...]: so sollte auch von rechtswegen *Vulcans* Kunst nicht zur Bescheinigung eines solchen falschen Wunders gebraucht worden seyn [...].“ (GD, 181.) Neben der Vielzahl von Dingen, die auf dem Schild Platz finden müssten, scheint es insbesondere die Darstellung beweglicher, redender, quasi lebendiger Figuren zu sein, die Gottsched zu dem Urteil kommen lässt: „Kurz, *Homerus* hat sich versehen, und die Wahrscheinlichkeit nicht recht beobachtet.“ (GD, 202.)

Entsprechend die Kritik an Tasso: „Wer merkt die Ausschweifung nicht, wenn *Raimunds* Schutzengel im VII. Buche [des *Befreiten Jerusalem*], aus der himmlischen Rüstkammer, einen diamantnen Schild von solcher Breite holet, daß er vom Caucasus, bis an den Atlas, alle Länder und Meere damit bedecken könnte.“ (GD, 182.) Lächerlich („[w]er kann sich itzo des Lachens enthalten“) seien Tassos Darstellung des Teufels „mit solchen Hörnern, dagegen alle Berge und Felsen nur wie kleine Hügel zu rechnen sind“ (GD, 182), sowie das „[H]erbannen“ (GD, 183) Heinrichs IV. durch einen jüdischen Hexenmeister in der *Henriade*. „[A]bgeschmackt“ sei die übermenschliche Größe und Kraft der Bewohner der Geisterwelt bei Milton („Satan, der ganze Feldwege lang ist“, das Ausreißen „ganze[r] Gebirge“ (GD, 182f.)); „ohne Maaß und Ziel“ seien schließlich die „tolle[n] Zaubereyen“ (GD, 182) des teuflischen Anhangs bei Tasso. Die „Wunder[...]“ bzw. „Verwandlungen“ Ovids würden, „auch bey den Heiden selbst, alle Wahrscheinlichkeit überst[ei]gen“ (GD, 181), ähnlich ‚arg‘ scheinen Gottsched die Hexereien des *Befreiten Jerusalem*:

„*Armide* ist noch eine größere Hexe als *Ismeno*. Sie verwandelt wohl zehn christliche Prinzen in Fische: und ein Papagey muß allerhand verliebte Liederchen singen, die er N.B. selbst gemacht hat. Das übertrifft fast noch die homerischen Erzählungen von der *Circe*; ist aber um destoweniger zu entschuldigen, da es in einer weit erleuchteten Zeit geschrieben worden, als jenes.“ (GD, 208.)

„*Ariost*, ein Landsmann des *Tasso*, hat denselben an seltsamer Unwahrscheinlichkeit weit übertroffen“, seine „Phantasien“ (GD, 209), etwa die Beschreibungen der Reise zum Mond und der dortigen Verhältnisse etc.,⁵¹⁶ sähen „gewiß eher den Träumen eines Kranken, wie *Horaz* spricht, als der

⁵¹⁶ S. GD, 210f.

vernünftigen Dichtung eines Poeten ähnlich [...]: weil weder Wahrscheinlichkeit, n[och] Ordnung darinn anzutreffen ist.“ (GD, 211.)

Logische Inkonsistenz – und nur auf diese zielt an sich Gottscheds Einschränkung, die „göttliche Macht erstreck[e] sich auf alles Mögliche[,] aber auf nichts Unmögliches“ (GD, 181) – lässt sich dabei jedoch den wenigsten der angeführten Stellen vorwerfen. Berechtigt wäre dieser Vorwurf wohl im Falle der Bilokalität der Armide, die im verzauberten Wald Tancredo beobachtet, „ob sie gleich zu derselben Zeit auch in Aegypten ist: und der Poet berichtet uns gleichwohl gar nicht, wie auch die künstlichste Zauberinn an zweyen Orten zugleich seyn könne.“ (GD, 209.) Auch Marinos Schilderung Satans lässt sich zumindest in bestimmten Punkten und in einer sehr wörtlichen Lesart als widersprüchlich im strengen Sinne bezeichnen:

„Ob nun eine solche Schilderey des Satans, die halb christlich halb heidnisch ist; ihn bald zum Könige, und bald zum Sklaven macht; bald andre schlagen, bald selbst gefoltert und gepeitschet werden läßt; ihm Hörner und Klauen, einen Schwanz und stählerne Schuppen giebt; ihn mit Feuer und Schlangen zugleich umgiebt; ja bekleidet und nackend zugleich, auf dem Throne und auf der Folterbank zugleich vorstellt u. s. f. ja ferner alles übrige durch einander menget; ob diese Beschreibung wahrscheinlich sey?“ (GD, 212.)

In anderen Fällen kann man jedoch eine derartige fatale Widersprüchlichkeit kaum feststellen. Sollte die Macht Vulkans nicht vermögend sein, seinen Werken eine Art Eigenleben einzuhauchen? Die übermenschliche Größe der himmlischen und höllischen Geister, die Verwandlungen einer Circe oder Armide, sprechende Tiere – dies alles scheint, die besonderen Fähigkeiten von Göttern, Geistern und Zauberern einmal vorausgesetzt, in einer „andern Welt“ (GD, 150) nicht an und für sich widersprüchlich oder ungegründet; mögen derartige Vorkommnisse auch in dieser unserer Welt jeder Grundlage entbehren. Außer Kraft gesetzt werden hier nicht die grundlegenden logischen Prinzipien, welche die Möglichkeit jeder Welt konstituieren. Was Gottsched kritisiert, ist – viel spezifischer – offenbar die Verletzung tatsächlich geltender Naturgesetze. In seiner Kritik an den Geschehnissen im fünften Buch von Voltaires *Henriade* (Gott lässt auf die Beschwörungen eines jüdischen Schwarzkünstlers hin die Zukunft des Reiches offenbar werden) spricht Gottsched es explizit aus: Hier sei (neben Verstößen gegen die innere Kohärenz des Geschehens und der Gefahr der Gotteslästerung) ein „wahrhaftes Wunderwerk“ dargestellt, „dabey er [(Gott)] die Gesetze der Natur aufheben muß.“ (GD, 218.)

Dieser Punkt liegt offensichtlich auch anderen negativen Beurteilungen des Wunderbaren zugrunde, so etwa der folgenden Kritik an Virgil:

„Die gestrandeten Schiffe verwandeln sich in Seenymphen. Ein Baum läßt Blut fließen, da er in die Rinde gehauen wird: und derjenige, der darunter begraben liegt und halb verfault ist, muß anfangen zu reden. Aus dem Baume, im Eingange der Hölle, ist ein goldner Ast gewachsen. Die Vögel prophezeien mit menschlicher Stimme und Sprache, u. a. m. Alle diese Wunder sind entweder ohne Noth, oder nicht mit genugsamer Wahrscheinlichkeit erdacht.“ (GD, 181.)

Bäume bluten nicht und treiben keine goldenen Äste; ebenso wenig lässt ein bereits verwester Leichnam sich wieder zum Leben erwecken oder ein Schiff sich in eine Nymphe verwandeln. „Wahrscheinlichkeit“ wird diesen und ähnlichen Ereignissen nicht abgesprochen aufgrund mangelnder Übereinstimmung mit grundlegenden formallogischen Prinzipien, sondern mit der empirisch erfahrbaren

Natur, ihren Geschöpfen und Gesetzen.⁵¹⁷ Gottsched geht sogar noch weiter: Er kritisiert nicht nur Verstöße gegen empirisches Weltwissen, sondern wendet sich generell gegen die Darstellung all dessen, was den Boden des durch die Erfahrung Verifizierbaren verlässt. Eine solche Thematik dehne „die Sphäre der Dichtkunst über den menschlichen Begriff hinaus“ aus, wodurch sie

„sich alle Augenblicke in die Gefahr [begebe], wider die Wahrheit und Wahrscheinlichkeit zu verstoßen. [...] [K]luge Dichter bleiben bey wahrscheinlichen, das ist, bey menschlichen und solchen Dingen, deren Wahrscheinlichkeit zu beurtheilen, nicht über die Gränzen unserer Einsicht“ – sprich: nicht über die Grenzen der empirisch erfahrbaren Wirklichkeit – „geht.“ (GD, 224.)⁵¹⁸

Exakt dieser Argumentationslinie folgt „Des Herrn Prof. Joh. Chr. Gottscheds bescheidenes Gutachten, was von den bisherigen christlichen Epopeen der Deutschen zu halten sey?“:

„Was auch die vorgeblichen, und von gewissen Kunstrichtern so sehr angepriesenen Nachahmungen, der Wesen aus höhern Sphären, geistiger Substanzen, und Einwohner aus ätherischen Welten betrifft: so dünkt mich nicht anders, als ob ich den blinden *Milton*, der keine Augen mehr hat, das, was zunächst um ihn ist, Menschen und Thiere zu sehen, sich wie einen andern Ikarus, empor schwingen sehe, den Himmel und seine Bürger, ja die Hölle mit ihren scheußlichen Einwohnern zu schildern. Ist es hier wohl ein Wunder, daß es ihm, und allen seinen Nachfolgern mißlingen muß? [...] [W]ie sollte man diejenigen schwülstigen Dichter nicht auslachen, die sich mit ihren wächsernen Schwingen bis an die himmlischen Sphären schwingen wollen, und Dinge malen, *die kein Auge gesehen, kein Ohr gehöret*, und die in keines Menschen Herz gekommen sind, darüber aber in bloß menschlichen Nachahmungen die größten Fehler machen.“⁵¹⁹

⁵¹⁷ Herrmann hingegen sieht – schon zu diesem Zeitpunkt kontrovers – eine „Emanzipation der Objektwelt“ (Herrmann 1970, 167) erst bei den Schweizern gegeben, wohingegen Gottsched nur einen Naturbegriff „rein formaler Art“ (ebd., 144) verwende (vgl. ähnlich, allerdings ohne den Hintergrund von Herrmanns forciertem Rhetorik-Bezug – daher auch die Verwahrung gegen ein „nur formalistisch[es]“ (Hohner 1976, 10) Verständnis der Natur – z. B. ebd., 5, 10f., 22). „Dieser regulative Naturbegriff ist historisch gesehen das Produkt einer Verschmelzung des rhetorischen *verisimile* mit dem Mimesisbegriff der aristotelischen Poetik. Er hat unmittelbare Geltung nur für die Poesie. Es geht deshalb auch nicht an, vermeintliche Lücken im Naturbegriff von Gottscheds ‚Critischer Dichtkunst‘ aus seiner ‚Weltweisheit‘ aufzufüllen.“ (Herrmann 1970, 134.) Philosophisch-rationalistische Einflüsse (ein weiterer Einflussfaktor ist übrigens der Klassizismus (s. ebd., 142)) erwähnt er zwar (s. ebd., 140f., 142f.), relativiert sie jedoch auch deutlich (s. z. B. ebd., 143). Insbesondere Wolffs Konzept der möglichen Welten nutze Gottsched, was die von diesem implizierte „Objektbindung“ (ebd., 144) betreffe, nicht wirklich. Herrmanns Ansicht hat schon bald deutlichen Widerspruch erfahren (vgl. z. B. H.-M. Schmidt 1982, 88 in Verbindung mit 267 (Fn. 7 zu 88), (bedingt) Schäfer 1987, 263, s. auch Grimm 1983, 636-639). Dennoch bereitet die Integration auf die Empirie bezogener Elemente bei Gottsched angesichts einer eher einseitig abstrakt-formalen Auffassung der rationalistischen Philosophie zum Teil noch Schwierigkeiten, da entsprechende ‚empiristische‘ Einflüsse hauptsächlich bei den Schweizern vermutet werden (auf derartige Elemente der rationalistischen Philosophie Wolffs gehen besonders H.-M. Schmidt 1982 und Grimm 1983 ein). Allgemein zeigt sich die Tendenz, die Rückbindung an die Realität bei Gottsched als Fremdbestimmung der Dichtung negativ zu beurteilen. Selbst H.-M. Schmidt, der in der „Integration einer zeitgenössisch ‚modernen‘ Erkenntniseinstellung, der beobachtenden Wahrnehmung“, zu Recht eine „innovatorische Leistung Gottscheds“ sieht (H.-M. Schmidt 1982, 95; vgl. in diesem Zusammenhang auch 256), leitet daraus letztlich hauptsächlich eine enge Bindung der Dichtung an die Ansprüche und Fragen der Philosophie bzw. der Wissenschaften ab (vgl. z. B. ebd., 88, 95).

⁵¹⁸ Vollkommen ignoriert wird diese Verwendung des Wertmaßstabs der Wahrscheinlichkeit bei Gottsched offenbar von Kowalik, die eine Integration seiner möglichen Welten „into the configuration of this world“ (Kowalik 1992, 57f) weder für intendiert noch offenbar für möglich hält.

⁵¹⁹ *Das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit* Bd. 2 (1752) (Wintermonat), 72 (Hervorhebung A. F.). – Vgl. auch GB, 42f.: Hier kommentiert Gottsched Batteux’ Bemerkung, „[d]er Geschmack sey eben sowohl, als der Witz, eine natürliche Fähigkeit, die nichts anders, als die Natur selbst, oder was ihr gleicht, zum Augenmerke haben kann“, folgendermaßen: „Man könnte hinzusetzen, die dem Menschen bekannte Natur, damit sich nicht jemand, auf gut miltonisch, in das Reich der Geister verliere; und alsdann hundert ungereimte Dinge von ihnen, auf den Schlag der menschlichen, nur in ungeheurer Größe, aushecke; oder sich in die eingebildeten leeren

Philosophische Hintergründe II

Wie aber lässt sich dieser Befund in Einklang bringen mit Gottscheds Argumentation bezüglich des Musenanrufs, der Fabel etc., wie mit seinem formallogischen Weltbegriff? Widerspricht der empiristische Zug, der hier zum Ausdruck kommt, nicht geradezu dem angenommenen rationalistischen Einfluss der Wolff'schen Philosophie? Was zunächst die letztere Frage betrifft, so ist die Antwort ein klares Nein. Tatsächlich bestätigt sich hier das Bild, welches die Wolff-Forschung zunehmend von der – in der Vergangenheit weitestgehend unterschätzten⁵²⁰ – Rolle der Erfahrung, dem Stellenwert empiristischer Elemente in der Wolff'schen Erkenntnistheorie entwirft.⁵²¹ So betont

Räume außer der Welt, das Chaos, die ewige Nacht, die in neunfache Mauren eingeschlossene Hölle, u. d. gl. Schreckbilder mehr verstecke; lauter Träume eines fieberhaften Gehirns!“ (Vgl. auch GB, 52.)

⁵²⁰ Scharf kontrastiert werden beide Positionen etwa bei Gaede (vgl. Gaede 1978, 96). Allerdings, so räumt Gaede ein, sei es auch für Wolff nicht ausgeschlossen, „durch Erfahrung zur Wahrheit zu kommen, wenn auch zu einer nur empirischen, unphilosophischen Wahrheit“ (ebd., 94). Die Erfahrung sei für ihn der erste Schritt einer „Stufenfolge“ der Erkenntnis (ebd., 95). Außerdem scheint Gaede die Lehre von den angeborenen Ideen als wesentliches Moment der Wolff'schen Harmonisierung von Erfahrung und Vernunft zu sehen (vgl. ebd.). Die bedeutsame Rolle der Erfahrung auch als Korrektiv der Vernunftkenntnis berücksichtigt er nicht. Ähnlich äußert sich – trotz modifizierender Momente (s. z. B. Hohner 1976, 88) – auch Hohner. (S. z.B. ebd., 12: „Wolff und Gottsched räumen zwar das Erkenntnismittel der Erfahrung ein, aber nur um es umgehend zu diskreditieren“; vgl. auch ebd., 15: „Die Erfahrung, lediglich des Erfassens von Einzelphänomenen fähig und dem Wesentlichen der Natur, ihren objektiven Zusammenhängen gegenüber ohnmächtig, hat noch keine Funktion im Rahmen der Erkenntnis der Natur und der Vergewisserung des Natürlichen.“) Entsprechend kommt Hohner bezüglich der Gottsched'schen Poetik zu dem Ergebnis: „Die Materialität der Wirklichkeit besitzt keine Eigenwertigkeit“, vielmehr erfülle sie nur „die Funktion, die Vorstellungen vom ‚Wahrscheinlichen‘, ‚Möglichen‘, ‚Natürlichen‘, ‚Schönen‘ stofflich auszufüllen. Die regeldoktrinaire traditionelle Ästhetik vermag die Wirklichkeit nicht nur nicht künstlerisch zu bewältigen, wie Rieck feststellt; sie blockiert im Gegenteil ja eben überhaupt das Vordringen der materiellen Wirklichkeit in das Blickfeld der künstlerischen Nachahmung.“ (Ebd., 23; vgl. auch 62f.)

Dabei konstatiert Hohner durchaus naturwissenschaftliche Einschlüge, muss jedoch weiterhin an der These eines nicht-empirischen Naturbegriffs festhalten, da er diesen bei Gottsched als eine Art Sammelkategorie unterschiedlicher philosophischer, gesellschaftlicher und konventionell-poetischer Bestimmungen sieht (vgl. z. B. ebd., 26, 20). Zu einer deutlichen Abgrenzung der „materielle[n] Welt“ (Rieck 1972, 166), der „Inhalte und Gegebenheiten der Erscheinungswelt“ (ebd., 167), einer rationalistischen, letztlich formalen Naturauffassung gegenüber tendiert – unter Berufung auf Birke (vgl. Birke 1966, 37) – auch Rieck (vgl. ebd., 166f.). Ebenfalls eher einseitig auf die erfahrungskritischen Aspekte der rationalistischen Philosophie rekurriert Wetterer, wenn sie etwa von einem „durch die Erkenntnistheorie der aufgeklärten Philosophie wolffscher Prägung gesetzte[n] Rahmen“ spricht, „der den Gedanken geradezu verbietet, daß die Sinnlichkeit selbst wahr sein kann“ (Wetterer 1981, 153). Der wichtigen Studie H.-M. Schmidts zum Trotz (vgl. etwa – hier mit Bezug auf Gottsched – H.-M. Schmidt 1982, 91f.) (allerdings tendiert auch Schmidt zumindest zeitweise noch deutlich dazu, die genuin positive Rolle der Erfahrungserkenntnis im Rationalismus zu unterschätzen und ihren Status als notwendiges, der – in epistemischer Hinsicht – defizitären Konstitution des Menschen geschuldetes Übel herauszustellen (vgl. z. B. ebd., 22f., 251f.)) erklärt noch Petersen: „Wiewohl er dafür keinen Beweis antritt, besteht Wolff darauf, daß die von ihm analysierte Naturordnung jenseits alles Empirischen zur Anschauung gelange“ (Petersen 2000, 170). Es sei „klar, daß wir der Natur nur dann wirklich ansichtig werden, wenn wir ihr Wesen und damit ihr allein von dem Verstand wahrnehmbares Regelwerk, nicht hingegen die mit den Sinnen registrierbaren trügerischen Erscheinungsweisen der Einzeldinge vor den Blick bringen. Dies ist von entscheidender Bedingung für den Begriff der Naturnachahmung, den Gottsched entwickelt und der in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts vorherrscht.“ (Ebd.) – Schon früh weist dagegen etwa Baeumler auf die Gleichberechtigung beider Vermögen bei Wolff hin, in der er „den eigentlichen Abfall von Leibniz“, freilich aber auch den „Kardinalirrtum seiner [(der Wolff'schen)] Methode“ (Baeumler 1981 = 1967, 193) sieht.

⁵²¹ S. hierzu besonders Gawlick/Kreimendahl 1996, XXIII-XXVI, zur Rolle der Erfahrung in der Wolff'schen Philosophie vgl. weiterhin Arndt 1986 *passim*, École 1988, 39f. (zur Rolle der „Philosophie expérimentale“), École 1988b, 166f., Madonna 2001 (zur rationalistischen Tradition insgesamt), Madonna 2001b, Engfer 1986, 56-60, Poser 2002, 65, Goubet 2002 (der streckenweise bereits wieder einer zu weitgehenden empiristischen

Wolff in seiner vielleicht wichtigsten ‚Programmschrift‘, dem *Discursus praeliminaris de philosophia in genere*, direkt nach Einführung der unterschiedlichen Arten der Erkenntnis:

„Selbst in den abstrakten Disziplinen, dergleichen die *Erste Philosophie* ist, müssen die grundlegenden Begriffe aus der Erfahrung abgeleitet werden, welche die historische Erkenntnis begründet (§ 3) [...]. Obwohl wir also die historische Erkenntnis von der philosophischen sorgfältig unterschieden haben (§ 3, 6), damit wir nicht Verschiedenes miteinander vermengen (§ 7), dürfen wir doch die historische Erkenntnis nicht deshalb herabsetzen oder gar verachten (§ 11), sondern müssen einer jeden ihren eigentümlichen Wert beimessen. Ja für uns soll die Ehe zwischen beiden in der ganzen Philosophie heilig sein. Denn wir behaupten den Nutzen der historischen Erkenntnis nicht allein in der Philosophie, sondern verteidigen ihre Nützlichkeit auch im Leben.“ (WD, §12 (13).)⁵²²

In unserer Welterkenntnis stehen beide Formen des Wissenserwerbs nicht gegeneinander, sondern in einem Verhältnis gegenseitiger Abhängigkeit: Im *Discursus praeliminaris* schildert Wolff die Rolle der Erfahrung als unverzichtbares Fundament und Korrektiv der Vernunftkenntnis. Wolff zeichnet das Bild der rein formalen und aufgrund von apriorischen Prinzipien deduktiv argumentierenden Vernunftkenntnis und der empirischen Erfahrungserkenntnis als einander ergänzende, überprüfende und bestätigende Quellen menschlichen Wissens.

„Grundaufgabe der theoretischen Philosophie ist es, den ‚nexus fortuitus‘, der uns in der Wahrnehmung ‚zufällt‘ und den wir methodisch in Beobachtung und Experiment auszumachen versuchen, mit dem realen nexus zur Deckung zu bringen, in dem sich die metaphysische Verfassung des Seienden artikuliert.⁵²³ [...] Wie Wolff einerseits für unsere rationale philosophische Erkenntnis eine sichere Faktenbasis in Anspruch nimmt, so erhebt er andererseits den Anspruch auf einen rationalen, philosophischen Zugang zu dieser Basis.“⁵²⁴

Zwar entbehrt der Vorwurf, Wolff habe seine theoretischen Bekenntnisse im eigenen Werk nicht konsequent umgesetzt, d. h. „in seiner Philosophie empirische und rationale Elemente nicht in ein ausge-

Deutung der Wolff'schen Haltung entgegentritt (vgl. besonders 90ff.), Kreimendahl 2007; für weitere Literatur zum Thema s. Gawlick/Kreimendahl 1996, XXVI (Fn. 51).

⁵²² „In ipsis disciplinis abstractis, qualis est *philosophia prima*, notiones fundamentales derivandae sunt ab experientia, que cognitionem historicam fundat (§ 3) [...]. Quamvis itaque cognitionem historicam a philosophica cum cura distinguimus (§ 3, 6), ne diversa inter se confundamus (§ 7); non tamen ideo historicam vilipendimus, aut prorsus contemnimus (§ 11), sed suum unicuique pretium decernimus. Immo nobis per omnem philosophiam sanctum est utriusque connubium. Neque solum cognitionis historicae usum in philosophia asserimus; verum etiam ejusdem in vita utilitatem defendimus.“ (WD, §12 (12); vgl. auch §11 (10), §26 (28).) Vom „rationis atque experientiae connubium“ spricht er z. B. auch in der *Lateinischen Logik*: „Et nos, quantum datur, per universam philosophiam non alio fine rationis atque experientiae connubium intemeratum esse jubemus, confirmantes a posteriori, quae per rationes a priori stabilita fuere.“ (Wolff 1983 = 1740, §985 not. (708).) Und in §34 des *Discursus* heißt es programmatisch: „*In philosophia itaque principia ab experientia derivanda, quae demonstrantur experimentis ac observationibus confirmanda [...] est.*“ (WD, §34 (36).)

⁵²³ Diese grundsätzliche Übereinstimmung zwischen Realität und Logizität fasst H.-M. Schmidt unter dem Begriff der „*logico-ontologischen Äquivalenz*“ (H.-M. Schmidt 1982, 21 und ff.; vgl. in diesem Zusammenhang zu Leibniz auch Poser 1994, 393).

⁵²⁴ Arndt 1986, 32. Wenig später konstatiert Arndt Wolffs „Abneigung gegenüber einem pointierten Innatismus, der die subjektbedingte Grundlage des Erkennens in etwas anderem sieht als in der Fähigkeit, sich der Wahrheit des Erkannten mittels einer demonstrativen Systematik zu versichern, die sich auf Erfahrungsdaten stützt“ (ebd., 38). – Rescher, der von Leibniz’ „*hypothetico-deductive method of scientific method*“ spricht (Rescher 1979, 130; vgl. dazu auch 128f.), geht so weit zu erklären: „In his emphasis on the dependence of factual knowledge upon observation, his concerns for experimental design, and his views on the nature of hypotheses and the principles for their assessment, Leibniz is a rigorous empiricist.“ (Ebd., 130; vgl. auch 123f.)

wogenes Verhältnis gebracht⁵²⁵, sondern letzteren den Vorzug gegeben,⁵²⁶ nicht einer gewissen Berechtigung. So neigt Wolff klarerweise dazu, den Anteil der Erfahrung an der geleisteten philosophischen Arbeit zu verschweigen oder zumindest zu verschleiern. Dennoch finden sich auch in seinen eigenen Schriften teils exemplarische Umsetzungen des von ihm theoretisch beschriebenen komplementären Zusammenspiels von Erfahrung und Ratio, so bei der Untersuchung der Seele in der *Psychologia empirica* und der *Psychologia rationalis*, die Gottscheds *Weltweisheit* exakt nachahmt.⁵²⁷ Die in der *Psychologia empirica* aus der Erfahrung gewonnenen Vermögen der Seele mit ihren Regeln (die Phänomene) sollen in der *Psychologia rationalis* nun *a priori* aus dem Wesen der Seele, ihrem Begriff, d. h. der zu Beginn des Werkes zugrunde gelegten kausalen Realdefinition, abgeleitet und erklärt werden – zusätzlich zur Gewinnung neuer Erkenntnisse, welche die *Psychologia empirica* noch nicht erschlossen hatte. Die beiden Untersuchungen berichtigen und komplettieren sich so gegenseitig. Daneben, und dies erscheint fast noch wichtiger angesichts der Tatsache, dass der Befund für weite Teile des Wolff'schen Oeuvres Gültigkeit hat, lassen sich jedoch auch *innerhalb* der einzelnen Teilanalysen jeweils Anteile der Erfahrungs- und der Vernunftkenntnis ausmachen. Während die empirischen Untersuchungen der *Psychologia empirica* unter vernunftbestimmten Prinzipien durchgeführt werden – so etwa unter Voraussetzung der Annahme, dass psychische wie physische Phänomene in der Welt Regelmäßigkeit garantierenden Gesetzen folgen –, operiert die *Psychologia rationalis* mit einer Realdefinition, die offenbar vorläufig nur hypothetischer Natur sein kann. *A priori* ist sie nur insofern, als aus ihr, sofern sie denn korrekt ist, ohne weitere Voraussetzungen die Erscheinungen abgeleitet werden können sollten, nicht jedoch in dem Sinne, dass diese hypothetische Definition selbst ohne Zuhilfenahme der Erfahrung gewonnen wurde.⁵²⁸ Auch École stellt fest: „Aber diese Deduktion ist dennoch nicht das Werk der reinen Vernunft, denn WOLFF beruft sich hier ständig auf die in der Erfahrung gegebenen Fakten.“⁵²⁹

⁵²⁵ Gawlick/Kreimendahl 1996, XXVI; auf entsprechende Spannungen im Werke Wolffs weist erneut Cramer hin, der Wolffs Position in dieser Hinsicht allerdings deutlich problematischer beurteilt, als dies in der hier vorgeschlagenen Rekonstruktion geschieht (s. Cramer 2001, 188-191).

⁵²⁶ S. Gawlick/Kreimendahl 1996, XXVI.

⁵²⁷ Vgl. GW I, 473f. (§§860-862): „Sie [die Geisterlehre] muß daher nicht nur von den Kräften und Wirkungen dieser Substanzen handeln; sondern auch das Wesen und die Natur derselben untersuchen, und jene insgesamt daraus herleiten, oder auf eine begreifliche Weise erklären. Daher hat sie denn zweene Abschnitte: deren erster von den Kräften und Wirkungen der Seelen und Geister handelt; der zweyte aber ihr Wesen und ihre Natur erklärt.“

[...] Der erste Abschnitt gründet sich ganz und gar auf die Erfahrung.

[...] Der andre Abschnitt hergegen, der die Gründe alles dessen, so durch die Erfahrung angemerkt worden, in dem Wesen und in der Natur der Seelen oder Geister anzuzeigen bemühet ist; der muß durch Vernunftschlüsse ausgemachet werden.“

⁵²⁸ Viettas Charakterisierung der „neuzeitlich-aufklärerische[n] Vernunft“ als „allein wirklichkeitssetzendes“ und „in diesem Sinne produktives Vermögen“ (Vietta 1983, 209; vgl. auch 210, 213) wird dem Erkenntnisstreben des Rationalismus Wolff'scher Prägung also kaum gerecht. Tatsächlich bringt Vietta selbst die „korrelative Aufwertung der Kategorie der sinnlichen Erfahrung in der Aufklärung“ in Verbindung mit „Wolffs Programm einer Versöhnung von ‚Vernunft und Erfahrung‘“ (ebd., 210).

⁵²⁹ „Mais cette déduction n'est cependant pas l'œuvre de la raison pure, car WOLFF y fait perpétuellement appel aux données de l'expérience.“ (École 1972, VIII.)

So bestimmt Wolff, ausgehend von der Erfahrung, das Wesen der Seele als *vis repraesentativa universi* und begründet die in der *Psychologia empirica* beschriebenen Fähigkeiten aus dieser Natur der Seele heraus. École weist in diesem Zusammenhang auf die von Wolff in der *Psychologia empirica* getroffene Unterscheidung zwischen der reinen und der nicht-reinen Vernunft hin.⁵³⁰ Während erstere nur *a priori* erkannte Vernunftwahrheiten in Anspruch nehmen darf (so z. B. in der Mathematik), können in die Überlegungen der letzteren (z. B. in der Physik) auch *a posteriori* erkannte Sätze einfließen, und zwar offenbar solche, zu deren Gewinnung Erfahrung *und* Vernunft beigetragen haben. Schon der Ausdruck „*experientiae indubitatae*“⁵³¹ macht deutlich, dass Wolff bestimmten Erfahrungen eine solche Qualität zuerkennt, dass ihr Gebrauch die Rationalität einer Untersuchung nicht diskreditieren sollte. Diese richtigen Erfahrungssätze können entsprechend Prämissen für die rationale wissenschaftliche Demonstration abgeben. So kann Wolff auch erklären, dass bereits in der *Psychologia empirica* ein deutlicher Begriff von der Seele bzw. ihren Wirkungen gewonnen wurde. In Wissenschaften wie der Psychologie hat die Erfahrung offenbar sogar Vorrang:

„Und solchergestalt siehet man, daß dasjenige, was oben“ – in dem der späteren *Psychologia empirica* entsprechenden Kapitel der *Deutschen Metaphysik* – „von der Seele aus der Erfahrung angeführt worden, der Probier-Stein desjenigen ist, was hier“ – in dem der späteren *Psychologia rationalis* entsprechenden Kapitel – „von ihrer Natur und Wesen, und denen darinnen gegründeten Würckungen gelehret wird, keineswegs aber das, was hier gelehret wird, der Probier-Ste[i]n dessen, was uns die Erfahrung lehret.“ (WM, §727 (453f..))

Obleich die Wolff'sche Philosophie also eine strikte Orientierung der Dichtung an der Empirie keineswegs erfordert,⁵³² legt sie ihr eine solche doch zumindest unter bestimmten Umständen nahe.

⁵³⁰ S. Wolff 1968 = 1738, §§495f. (378f.).

⁵³¹ Z. B. Wolff 1972 = 1740, §3 (2).

⁵³² Schmidts Versuch, Gottscheds Anforderungen an die „[p]oetische Fiktionsbildung“ (H-M Schmidt 1982, 116) und den rationalistischen Nachahmungsbegriff zu binden an einen (rationalistischen bzw. Wolff'schen) Begriff der „Erfindung im Sinne der kombinatorischen Verbindung stets nach denselben logico-ontologischen Prinzipien, Seinskategorien und Klassifikationsschemata“ (vgl. ebd., 115), muss im Lichte des oben dargelegten Befundes kritisch betrachtet werden. Auch wenn Wolff, was die Arbeit der Phantasie betrifft (bezeichnenderweise betont H.-M. Schmidt in diesem Zusammenhang stärker die Rolle des Witzes als der Einbildungskraft), von einer Auswahl und Rekombination typischer Aspekte realer Gegenstände und Eigenschaften mittels der *abstractio imaginationis* ausgeht, so ist doch eine Beibehaltung der mit diesen verbundenen Gesetzmäßigkeiten offenbar nur für das Gesetz des zureichenden Grundes und des zu vermeidenden Widerspruchs ausdrücklich gefordert. Wenn Schmidt jedoch erklärt: „[I]m Kontext der rationalistischen Poetik beschränkt sich die Fiktion auf das Verfahren einer kombinatorischen Konstruktion von an sich eindeutig bestimmten Elementen“ (ebd., 116), so scheint er dies letztlich so verstehen zu wollen, dass die der Wirklichkeit ‚entnommenen‘ und re-kombinierten Elemente ihre eigenen Gesetze in die Fiktion ‚mitnehmen‘, so dass sie, um es mit Saul Kripkes sprachphilosophischem Terminus zu sagen, als *rigid designators* (hier freilich nicht im Sinne von Individuen, sondern von natürlichen Arten) aufzufassen wären. Dadurch entstünde ein Konzept von möglichen Welten, das sehr viel enger als das ursprünglich anvisierte formallogische ausfiele. „Poetische Nachahmung kann unter diesen Voraussetzungen konsequent als Mimesis des Möglichen, als Erfindung einer ‚anderen Welt‘ konzipiert werden unter Beibehaltung des für den rationalistischen Nachahmungsbegriff konstitutiven Ähnlichkeitskriteriums: der Spielraum von Einbildungskraft und Witz ist begrenzt durch die geforderte Übereinstimmung ihrer fiktiven Entwürfe mit den allgemeinen Vernunftgesetzen *und dem sanktionierten Wissen über die dargestellten Sachverhalte* [...]“ (H.-M. Schmidt 1982, 116; Hervorhebung A. F.) Nun liefert Wolff Gottsched zweifelsohne gute Gründe für eine derartige ‚empiristische‘ Haltung, eine Haltung, die in vielen Fällen tatsächlich auf die Beibehaltung des in der Realität zur Verfügung stehenden ‚Inventars‘ an Entitäten und Naturgesetzen hinausläuft. Eine *prinzipielle* Einschränkung der produktiven und auch *legitimen* Möglichkeiten der Einbildungskraft, wie Schmidt sie zu beschreiben scheint, lassen sich jedoch weder aus Wolffs Beschreibung ‚leerer‘ Einbildungen noch aus seinem

Wenn Wolff die zentrale Funktion der Erfahrungserkenntnis als Fundament und Korrektiv der Vernunftkenntnis für unser Weltwissen betont, ja feststellt, dass ersterer im Zweifelsfalle das letzte Wort gebühre, so stellt er damit indirekt auch die Fähigkeit des Menschen infrage, rein theoretisch, unter Vernachlässigung des empirischen Wissens, sinnvolle mögliche Welten zu konstruieren. Will er ‚leere‘ Einbildungen vermeiden, so auch die unterschwellige Botschaft der *Deutschen Metaphysik*, tut der Dichter gut daran, die Realität zur Grundlage seiner Konstruktion zu nehmen und diese nur zu perfektionieren, zu variieren etc. Schließlich übernimmt jede erdichtete Welt zwangsläufig Elemente der realen Welt, für die der Leser, sofern er nicht explizit anders informiert wird, die diesen auch in der Realität zukommenden Eigenschaften annehmen wird. Wo Abweichungen nicht hinreichend gekennzeichnet sind, wird es so zu Irritationen und Missverständnissen kommen, wenn scheinbar Bekanntes in der Literatur mit neuen Eigenschaften ausgestattet wird.

Dem philosophisch geschulten Dichtungstheoretiker wird so in der Wolff'schen Philosophie eine entsprechende Perspektive vernunftgeleiteter oder zumindest -begleiteter Sinneserfahrung nahegelegt,⁵³³ wie Gottsched sie in der Versfabel „Die ungleichen Dichter“ auf den Punkt bringt. Hier heißt es über die von Gottsched favorisierte Partei: „Die meisten sungen hier mit ziemlicher *Vernunft*! Sie folgten der *Natur* in ganz bekannten Dingen“, während die andere Seite⁵³⁴ sich fragen lassen muss:

Konzept der Einbildungskraft oder dem möglicher Welten ableiten. Dass auch Gottsched sich keineswegs daran gebunden sieht, machen die bereits angeführten Beispiele deutlich (z. B. die Darstellungen sprechender, vernunftbegabter Tiere und Pflanzen, zu deren Wesen Bewusstsein oder Rationalität klarerweise nicht gehören). (Auch Breitinger hat erkannt, dass hier zwei Aspekte klar getrennt werden sollten, und unterscheidet entsprechend die Darstellung neuer möglicher Welten – in denen von den Gesetzen der realen Welt abweichende Naturgesetze gelten bzw. andere Geschöpfe existieren – von der Nachahmung der Welt „in dem, was würcklich ist, und nach den eingeführten Gesetzen in einer andern Einrichtung der Welt möglich wäre“ (BRED I, 142), wobei das ontologische ‚Inventar‘ unserer Welt, Naturgesetze eingeschlossen, übernommen und nur die unter diesen Bedingungen möglichen Alternativen realisiert werden.) Zu klären bleibt allerdings, welche Systematik Gottscheds unterschiedlicher Behandlung der entsprechenden Fälle zugrunde liegt.

Einen Sonderfall stellt allerdings ganz offensichtlich die Übernahme bekannter historischer Persönlichkeiten in das fiktive Personal der Dichtung dar. Wenn Gottsched (wie zahlreiche deutsche und französische Dichtungstheoretiker des 17. Jahrhunderts vor ihm) die Veränderung an diese Persönlichkeiten gebundener Tatsachen ablehnt, so scheint dies tatsächlich damit zusammenhängen, dass in diesem speziellen Falle die benannten Personen ihre gesamte Geschichte mit in den fiktionalen Raum hinübernehmen, entsprechend der Bedeutungslogik von Eigennamen. Letztere stellen nicht umsonst Kripkes ursprüngliches Beispiel für *rigid designators* dar, die in allen möglichen Kontexten ihren ursprünglichen Bezug bewahren, da, wie Kripke überzeugend darlegt, ihre Bedeutung im Gegensatz zu der anderer Termini zumindest zum Teil mit ihrer Referenz identisch ist.

⁵³³ Vgl. hier auch Alt 1995, 365: „Es ist dieser cartesianische Dualismus von sinnlicher Perzeption und rationaler Reflexion, der Gottscheds Naturbegriff auf entscheidende Weise bestimmt und notwendig auch seine Konzeption der poetischen Nachahmung beherrscht.“

⁵³⁴ Alle Akteure sind Maulwürfe – eine offensichtliche Anspielung auf den im vorangehenden „Gutachten“ kritisierten blinden Milton.

„Freund! sprich, wie sieht der Storch wohl aus?
Wie groß ist deines Helden Lanze?
Sahst du die Farben in dem Schwanz?
Und kennst du sein Mondenhaus?

Nein, war des Dichters Wort: ich bin so blind als du;
Allein ich habe mirs, als ein Poet, erdichtet.“⁵³⁵

Gefragt wird hier nach *kennen* und *sehen*, nach sinnlicher Erfahrung bzw. Anschauung der darzustellenden Natur. Verlässt die Dichtung diese Basis, so fällt das Urteil eindeutig aus: „*So plump erdichtet; heißt gelogen.*“⁵³⁶

Philosophischer Eklektizismus?

Zwar kann Gottsched sich auf diese Weise mit Bezug auf beide Positionen – sowohl was seine Rechtfertigung der Fabel und bestimmter Formen allegorischer Darstellung als auch was seine Verurteilung bestimmter Beschreibungen von Zauberei, Verwandlungen etc. anbelangt – auf Prinzipien der Wolff'schen Philosophie stützen. Dieser Befund kann jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass Gottscheds Umgang mit der rationalistischen Philosophie hier durchaus eklektisch zu erfolgen scheint.⁵³⁷ Greift er doch, je nach Bedarf, auf ganz unterschiedliche Argumentationszusammenhänge

⁵³⁵ *Das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit* Bd. 2 (1752) (Wintermonat), 74 (Hervorhebung A. F.). – Das „darzustellende Wahrscheinliche“ also als „im Bereich der ideellen Beziehung“ verbleibend von der „materiellen Besonderheit der Objektwelt“ (Hohner 1976, 35) abzugrenzen, wie Hohner dies (hier bezogen auf Speroni, jedoch die Verbindung zu Gottsched herstellend) tut, kann mit Bezug auf Gottsched nicht überzeugen. Das bedeutet natürlich nicht, dass Gottsched die Dichtung auf das historisch Wahre bzw. Partikulare festlegen will (dies baut Hohner des Öfteren als wesentliche Alternative zu einer formalen Auffassung auf (vgl. dazu etwa ebd., 35f., 50f., 61)).

⁵³⁶ *Das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit* Bd. 2 (1752) (Wintermonat), 74.

⁵³⁷ Entsprechend ist dieser Punkt in der Forschung häufig als eines der wesentlichen Probleme einer einheitlichen Deutung der Gottsched'schen Poetik identifiziert worden. Vgl. hier etwa Dahlstrom 1986, 166, in Maßen: Grimm 1983, der zwar versucht, Gottscheds Überlegungen in konsistenter Form zu rekonstruieren, jedoch immerhin zugeibt, dass es, „da Gottsched das rationalistische Wahrscheinlichkeitsgebot zum Regulativ der Mimesis macht, nicht ohne Tricks ab[geht]“ (Grimm 1983, 648 (Fn. 148)); s. auch ebd., 650, besonders Fn. 158 (mit Bezug auf Gottscheds Argumentation zur hypothetischen Wahrscheinlichkeit): „Gottsched verwechselt hier ‚logische‘ und ‚empirische‘ Möglichkeit.“ Bruck attestiert Gottsched im Hinblick auf dessen Behandlung des entsprechenden Wertmaßstabs Willkür: „Es bleibt dem Ermessen des Dichters überlassen, zu entscheiden, was noch wahrscheinlich ist und was nicht, wann also die Bedingungen der hypothetischen Wahrscheinlichkeit zureichend [sind]. Der Dichter bestimmt die Grenze zwischen dem ‚scheinbar‘ und dem ‚an sich‘ Unmöglichem. Die Willkür des Maßstabs zeigt sich an den Beispielen, mit denen Gottsched die hypothetische Wahrscheinlichkeit illustriert. So bezeichnet er die ‚Einfälle‘ im Vergil als ‚ungereimt‘, nach denen sich Schiffe in Seenympfen verwandeln, ein Baum Blut fließen läßt und Vögel in menschlicher Sprache prophezeien [...]. Was Gottsched hier als unmöglich und unwahrscheinlich verwirft, läßt er in den äsopischen Fabeln als hypothetisch wahrscheinlich zu [...].“ (Bruck 1971, 99; ganz ähnlich Härter 2000, 176f.) Wetterer hingegen sieht „mit der Einführung der bedingten Wahrscheinlichkeit der möglichen Welten [...] die Widerspruchsfreiheit seines poetologischen Denkgebäudes wiederher[ge]stellt“ (Wetterer 1981, 111). Bei näherem Hinsehen scheint es jedoch, als ob Wetterer dies nur deshalb behaupten kann, da sie auf der Ebene der Rezeption von einer Ergänzung der formalen Bestimmungen ausgeht: „Auf der Ebene der sinnlichen Anschaulichkeit läßt sich von Naturnachahmung allerdings für den Bereich der möglichen Welten schwerlich reden. Da es genau diese Ebene sinnlicher Anschaulichkeit ist, die das Publikum im Moment der Rezeption unmittelbar wahrnimmt, ist es denn auch notwendig, daß die Überlegungen zur Glaublichkeit der Poesie sich auf mehr und anderes beziehen als auf die logische Struktur der möglichen Welten, ist es notwendig, daß die Glaublichkeit dieser möglichen Welten inhaltlich anders begründet wird als die Glaublichkeit einer Nachahmung der wirklichen Welt: beispielsweise durch den Verweis auf auch inhaltlich konkretisierbare Vorstellungen des Publikums von Öl- und Feigenbäumen, von Göttern und Geistern, wo auch immer diese ihren Ursprung haben mögen.“ (Ebd.) Tatsächlich bewegt sich Gottsched Wetterer zufolge also

zurück. Zum einen beruft er sich auf das Konzept der möglichen Welten und ihre durch Vernunftprinzipien bestimmte Struktur, also auf einen formal-logischen Weltbegriff und ein kohärentistisches Konzept von Wahrscheinlichkeit. Zum anderen bezieht er sich auf den von Wolff empfohlenen ‚erfahrungslastigen‘ Zugang zur realen Welt, auf das Wissen über die Empirie, ihre Geschöpfe und Gesetze (das, was – um es mit Breitinger zu sagen – „nach den eingeführten Gesetzen in einer andern Einrichtung der Welt möglich wäre“ (BRED I, 142)) als Prüfstein einer korrespondenztheoretisch bestimmten ‚Wahrähnlichkeit‘.⁵³⁸ Zwar gelten grundlegende Vernunftprinzipien, das Prinzip des zu vermeidenden Widerspruchs wie das des zureichenden Grundes, wie oben ausgeführt, für alle möglichen Welten. In dieser Hinsicht ist die reale Welt nur eine von vielen.⁵³⁹ Darüber hinaus zeichnet sie sich jedoch als beste der Welten dadurch aus, dass sie den Vernunftprinzipien *optimal* genügt, d. h. konkret: die größte Vielfalt der Phänomene vermittelt der kleinstmöglichen Zahl von Gesetzen ordnet, und zwar durch Gesetze, die ihr eigentümlich sind und nicht *a priori* vorausgesetzt werden können. Die Naturgesetze der realen Welt sind nicht zuletzt inhaltlich definiert und an eine bestimmte Konstitution der Elemente der Welt gebunden. Gerade diese Differenz zwischen Realität und möglichen Welten ist es, welche in den unterschiedlichen Begründungen von Werturteilen bei Gottsched ihren Niederschlag findet.⁵⁴⁰

Um die Frage nach der Kohärenz oder Inkohärenz des Gottsched’schen Vorgehens beantworten zu können, muss die seinen Werturteilen an sich zugrunde liegende Systematik herausgearbeitet werden, die bislang nur angedeutet wurde. Warum misst Gottsched hier anscheinend mit zweierlei Maß? Warum rechtfertigt er die aesopische Fabel unter Verweis auf die bedingte Wahrscheinlichkeit möglicher Welten, verurteilt dann aber in Epos oder *romance* ganz ähnliche Fälle, etwa sprechende

weiterhin auf zwei „Ebene[n]“ (ebd., 111f.). Ähnlichkeiten mit Wetterers Ausführungen weisen hier auch die von Freier auf (vgl. Freier 1973, 40-42). – Stahl sieht die unterschiedlichen Aspekte der Naturnachahmung (in diesem Zusammenhang geht es jedoch indirekt auch um das Wunderbare und das Wahrscheinliche) bei Gottsched grundsätzlich in einem „von der Tradition formalisiert[en]“ Konzept der Naturnachahmung, dem Gottsched einen „rationalistischen Akzent[...]“ verleiht, aufgehoben. Dies funktioniert jedoch offenbar nur so lange, wie Gottsched es – aus guten Gründen – „vermeidet“, die einzelnen Bestandteile des Begriffes „klar zu umreißen.“ (Stahl 1975, 85.) Borjans-Heuser schließlich spricht von Gottscheds Konzeption der hypothetischen Wahrscheinlichkeit als „konsequente[m] Ausdruck seines widersprüchlich scheinenden“ – aber Borjans-Heuser zufolge offenbar nicht wirklich seienden? – „Versuchs, dichterischen Produktionen durch zweckrationalistische Grenzziehungen eine Rechtfertigungsgrundlage zu verschaffen.“ (Borjans-Heuser 1981, 224.)

⁵³⁸ Es ist wohl kein Zufall, dass das Konzept der möglichen Welten im Umkreis von Fontenelles *Entretiens sur la pluralité des mondes*, in welchen dieser Titel den Planeten zugeeignet wird, etwa in den Spekulationen darüber, welche Geschöpfe und Gesetze man dort wohl antreffen könnte, zumindest partiell eine wesentlich konkretere und empirischere Note zu erhalten scheint, als sie dem primär formalen Konzept bei Leibniz eignet (vgl. dazu auch Guthke 1983).

⁵³⁹ Es handelt sich also um das Verhältnis einer Teilmenge zum Ganzen; inhaltlicher Nachahmungsbegriff (definiert über die Ähnlichkeit von Kopie und Original) und formaler Weltbegriff (im Sinne von Widerspruchsfreiheit) stehen sich also von Anfang an nicht so unversöhnlich gegenüber, wie es z. B. bei Gaede den Anschein hat (vgl. dazu Gaede 1978, 96f. – mildernd hier wieder 95).

⁵⁴⁰ Das Problem dadurch zu lösen, dass Naturgesetze und formale, logische Prinzipien insgesamt quasi in eins gesetzt werden, wie es etwa Gerken mit ihrer Deutung vorzuschlagen scheint (vgl. Gerken 1990, 54f.), erscheint daher nicht als geeignete Lösungsstrategie. Auch Hohner zufolge fordert Gottscheds Poetik „die Wahrung ‚naturwissenschaftlicher‘ Plausibilität“ (Hohner 1976, 20), während er die Bedeutung der Erfahrung in diesem Zusammenhang negiert (vgl. etwa ebd., 15, 22).

Tiere und Artefakte, als unwahrscheinlich oder gar unmöglich?⁵⁴¹ Warum lässt er die Personifikation der Tugenden und Laster, der Jahreszeiten, Weltteile etc., Berichte über Nymphen, Faune, Satyrn und anderes mehr unter Verweis auf die allegorische Struktur der Erzählung zu, während er doch gleichfalls allegorisch angelegte Beschreibungen wie die Satans bei Marino verurteilt?

Wie oben bereits angedeutet, gehören die von Gottsched grundsätzlich positiv beurteilten Fälle, sei es der Musenanruf, die aesopische Fabel oder der Auftritt der Jahreszeiten als Personen, stets Klassen an, die sich eindeutig dem Bereich poetischer Fiktion zuordnen lassen. Mit Debatten über die Beschaffenheit der Realität haben sie keine Berührungspunkte. Dies gilt nicht (oder zumindest nicht in gleichem Maße) für die negativ bewerteten Formen des Wunderbaren, so ähnlich sie teilweise auf den ersten Blick auch erscheinen mögen. Da sind etwa die Werke von Hexen, Zauberern und Schwarzkünstlern, wie sie Gottsched bei Tasso und Voltaire geißelt, Prophezeiungen, ‚widernatürliche‘ Ereignisse wie Auferstehungen oder der Baum, der durch das aus seiner Rinde fließende Blut den darunter verborgenen Leichnam anzeigt, magische Gegenstände wie ein „astrologische[r] Ring mit Charactern [...], diesen unsichtbar, jenen unbeweglich, einen andern unkenntlich [zu] mach[en], ja wohl gar ein halb Dutzend junge Teufel herzubanne[n]“ (GD, 185), oder wunderbare Himmelszeichen.⁵⁴² Alchimie, Dämonologie und Hexenprozesse jedoch gehören zur unmittelbaren zeitlichen Vergangenheit, ja in Ausnahmefällen zur Gegenwart⁵⁴³ Gottscheds, können also weit weniger leicht als rein ‚fabel-haft‘ abgetan werden. Hochbrisant erscheint in diesem Zusammenhang auch die Darstellung des Treibens von Engeln und Teufeln bei Milton. Schließlich handelt es sich hier um Gestalten und Ereignisse, deren Anspruch auf Realität auch die avanciertesten Zeitgenossen nicht *grundsätzlich* infrage stellen können, deren Beschreibung jedoch gerade deshalb (insofern sie ein irreführendes Bild des Göttlichen zu vermitteln in der Lage ist) einer strengen Prüfung unterworfen werden muss.

Das auslaufende 17. und beginnende 18. Jahrhundert stellen eine Zeit des Umbruchs in der Geschichte des Wunderbaren dar. Vor dem Hintergrund dieser Geschichte ist nicht nur zu klären, warum Gottsched Formen des Wunderbaren mit zweierlei Maß misst, sondern auch, inwiefern seine Ablehnung bestimmter Formen des poetischen Wunderbaren tatsächlich eine unstatthafte Einschränkung der künstlerischen Freiheit bzw. der Autonomie der Dichtung durch die Gesetzlichkeit anderer Bereiche (Philosophie und Naturwissenschaften), durch eine mehr oder weniger ungebrochene Übernahme fremder Wertmaßstäbe darstellt.

⁵⁴¹ Vgl. auch Härter 2000, 176f.

⁵⁴² S. GD, 196.

⁵⁴³ Der letzte Hexenprozess in Preußen findet 1728, der letzte deutsche Hexenprozess mit Todesurteil 1775 in der Fürstabtei Kempten, die letzten Hexenverbrennungen überhaupt in Europa erst 1782 im Schweizer Kanton Glarus statt (s. Pott 1992, 193, 253). Vgl. auch Filipczak 1991, 202: „The decades between the mid-sixteenth century and the late seventeenth were the high point of the witch hunt that infected much of Europe.“

Exkurs: Über- und Außernatürliches: das Wunderbare im nicht-fiktionalen Raum

Bis ins 17. Jahrhundert hinein fungiert das Wunderbare keineswegs hauptsächlich als Phänomen und Problem der Dichtung, sondern als zentrale Kategorie in einer Vielzahl von ‚Feldern‘.

„Die Mode des Wunderbaren war sowohl langlebig als auch bemerkenswert weit ausgedehnt. Ein Phänomen hauptsächlich der Spätrenaissance und der Barockzeit, also der anderthalb Jahrhunderte von ca. 1550 bis 1700, überschritt es fast alle nationalen Grenzen Europas und war ein gemeinsamer Zug in einer Vielzahl von Gebieten menschlichen Strebens – in den literarischen wie in den bildenden Künsten, in Musik, Drama, Religion, den Naturwissenschaften und der Philosophie.“⁵⁴⁴

Entsprechend erweist sich die Zuordnung des Wunderbaren zu den „unwissenden Leuten“ (GD, 170), „der einfältigen Welt“ oder (indirekt) dem „Pöbel“ (GD, 89), größtenteils als Erfindung der Aufklärung:

„Während der Zeit vom zwölften bis ins siebzehnte Jahrhundert waren Verwunderung und Wunder – weit entfernt davon, primär ein Element der ‚Volkskultur‘ zu sein [...] – teilweise konstitutiv dafür, was es hieß, in Europa zur kulturellen Elite zu gehören. In der Hand mittelalterlicher Äbte und Prinzen repräsentierten wunderbare Naturphänomene wie Straußeneier, Magneten und Karbunkel den Reichtum ihrer Besitzer und deren Macht über die natürliche und die menschliche Welt. In der Hand von Philosophen, Theologen und Medizinern waren sie entlegene Objekte spezialisierten Wissens, das die prosaische Erfahrung transzendierte. In der Hand von Kennern und Sammlern des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts wurden sie Anlass elaborierter Übungen in Geschmack und Kennertum.“⁵⁴⁵

Auch in dieser Zeit sind Ansehen und Gestalt des Wunderbaren wesentlich abhängig vom zugrunde liegenden Naturverständnis, das sich noch deutlich von dem der Aufklärung unterscheidet: „Mittelalterliche und frühneuzeitliche Naturkundler beriefen sich auf eine Ordnung von Gewohnheiten der Natur anstelle von Naturgesetzen, definiert durch wunderbare Naturereignisse ebenso wie durch religiöse Wunder.“⁵⁴⁶ Auf eine so gefasste ‚natürliche Ordnung‘ kann das Wunderbare sich im Wesentlichen auf zweierlei Arten beziehen: in Form des – von Daston und Park so bezeichneten – *super-* oder aber des *preternatural*.⁵⁴⁷ Während das Übernatürliche das direkte Eingreifen Gottes in den Weltlauf und das damit verbundene Außer-Kraft-Setzen der Naturgesetze meint, im strikten Sinne

⁵⁴⁴ „The vogue for the marvelous was both long-lived and remarkably widespread. A phenomenon chiefly of the late-Renaissance and baroque periods, that is, the century and a half that extended from ca. 1550 to ca. 1700, it cut across almost all national boundaries in Europe and was a common thread in a great many areas of human endeavour – the literary as well as the visual arts, music and drama, religion, the natural sciences, and philosophy.“ (Kenseth 1991b, 25.)

⁵⁴⁵ „During the period from the twelfth through the late seventeenth century, wonder and wonders – far from being primarily an element of ‚popular culture‘ [...] – were partly constitutive of what it meant to be a cultural elite in Europe. In the hands of medieval abbots and princes, natural wonders such as ostrich eggs, magnets, and carbuncles represented the wealth of their possessors and their power over the natural and the human world. In the hands of philosophers, theologians, and physicians, they were recondite objects of specialized knowledge that transcended prosaic experience. In the hands of sixteenth- and seventeenth-century virtuosi and collectors, they became occasions for elaborate exercises in taste and connoisseurship.“ (Daston/Park 1998, 19.)

⁵⁴⁶ „Medieval and early modern naturalists invoked an order of nature’s customs rather than natural laws, defined by marvels as well as by miracles.“ (Ebd., 14.)

⁵⁴⁷ Vgl. zu den Begriffen des Über- und Außernatürlichen auch Wolff 1726 = 1980 §181 (343 und 342, 344f.). Im Englischen stehen zur Unterscheidung der beiden Bereiche die Ausdrücke *wonder* bzw. *marvel* versus *miracle* zur Verfügung; im Deutschen, Französischen oder Italienischen ist diese sprachliche Trennung nicht möglich – aus gutem Grund, wie Daston und Park meinen: „These languages [(the romance languages and German)] all blurred the sacred and the secular objects of wonder – the miraculous and the marvelous. This suggests the impossibility of wholly divorcing these two kinds of wonders in the dominant Christian culture [...].“ (Daston/Park 1998, 16.)

also *beyond nature* ist, ist das Präternatürliche weniger gekennzeichnet durch „Verletzungen“ denn durch „Ausnahmen von der natürlichen Ordnung“⁵⁴⁸, deren Kräfte hier auf außergewöhnliche, aber nicht grundsätzlich über den durch die Verfassung der Natur vorgegebenen Rahmen hinausgehende Weise operieren. Derartige Wunder können interpretiert werden als Resultat einer Manipulation der Natur durch dämonische Intervention, durch Alchimisten, Hexen oder Magier, die dem Menschen (bislang) unbekannte bzw. unzugängliche Möglichkeiten ausschöpfen, als Ergebnis okkulten Kräfte natürlicher Substanzen, deren kausale Wirkungen in unterschiedlicher Hinsicht unerklärlich oder erstaunlich sind, oder als Produkt von Zufällen bzw. Defekten oder ungewöhnlichen Ursachenkombinationen.⁵⁴⁹

Betrachtet man die Geschichte des Wunderbaren vom Mittelalter bis zum Beginn der Aufklärung, so stellt man fest, dass Bedeutung und Stellenwert wunderbarer Phänomene keineswegs kontinuierlich abnehmen. (S)Eine Hochzeit erlebt das Wunderbare vielmehr in unmittelbarer Nähe zur Aufklärung im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert,⁵⁵⁰ wobei die entsprechenden Entwicklungen, deren Beginn sich bezeichnenderweise wiederum im Italien der Renaissance ansiedeln lässt, den deutschsprachigen Raum teilweise erst um die Mitte des 17. Jahrhunderts erreichen. (Zu denken wäre hier etwa an die illusionistische Malerei.)⁵⁵¹ Zum „Age of the Marvelous“⁵⁵² oder „age of wonder“⁵⁵³ wird diese Epoche vor allem dadurch, dass wunderbare Phänomene „als Gegenstände philosophischer Analyse, als das Zentrum einer sich ihrer selbst bewussten Sensibilität und als ein Nexus kultureller Symbole“⁵⁵⁴ gleichermaßen in den Fokus der Aufmerksamkeit des Laien wie des Gelehrten, des Theologen wie des Naturphilosophen, des Mediziners wie des Connaisseurs geraten. Für diesen ‚Boom‘ des Wunderbaren⁵⁵⁵ sind mehrere Faktoren verantwortlich, darunter

„die großen geographischen Entdeckungen; das Anwachsen der Druckindustrie; der Erfolg des Handels mit entfernten Weltteilen; Entwicklungen in der Technologie, im Bereich des Ingenieurwesens und der Optik; der Einfluss der Gegenreformation und die wachsende Anzahl von Berichten über religiöse Wunder im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert.“⁵⁵⁶

⁵⁴⁸ „[N]ot so much violations of as exceptions to the natural order.“ (Daston 1998, 155.)

⁵⁴⁹ S. hierzu etwa Daston/Park 1998, 126-128.

⁵⁵⁰ Vgl. Kenseth 1991b, 25: „During the sixteenth and seventeenth centuries European culture was marked by an intense fascination with the marvelous, with those things or events that were unusual, unexpected, exotic, extraordinary, or rare. The word marvel (*meraviglia* in Italian, *merveille* in French, *Wunder* in German) was widely applied to any thing that lay outside the ordinary, especially when it had the capacity to excite the particular emotional response of wonder, surprise, astonishment, or admiration.“

⁵⁵¹ S. Daston/Park 1998, 216. – Dabei lassen sich teils auch gleichzeitig einander entgegengesetzte Bewegungen feststellen. So entwickelt das 17. Jahrhundert bereits eine kritische Haltung bestimmten Formen des Wunderbaren gegenüber. „But there was a seventeenth-century backlash against demystification, too, and there developed a counter tradition of just celebrating – not trying to explain – the strange, the surprising, the awesome, and the wonderful.“ (Hunter 1990, 208.)

⁵⁵² Kenseth 1991b, 25.

⁵⁵³ Daston/Park 1998, 172.

⁵⁵⁴ „[A]s objects of philosophical analysis, as the focus of a self-conscious sensibility and as a nexus of cultural symbols“ (ebd.).

⁵⁵⁵ Vgl. dazu z. B. ebd., 215.

⁵⁵⁶ „[T]he great geographical discoveries; the growth of the printing industry; the success of trade with distant worlds; developments in technology, engineering and optics; the impact of the Counter-Reformation; and the in-

Obgleich diese an den Höfen seit langem beheimatet sind, ist das Interesse der Philosophie (die in aristotelischer Tradition das Reguläre, der Norm Gemäße, das Universelle als ihr eigentliches Arbeitsgebiet auffasst und die Auseinandersetzung mit individuellen Abweichungen und Sonderfällen aus dem Gebiet des Präternatürlichen weitestgehend als wenig aussagekräftig vermeidet) an wunderbaren Phänomenen vor Beginn des sechzehnten Jahrhunderts eher gering zu veranschlagen.⁵⁵⁷ Diese Einstellung ändert sich spätestens Mitte des sechzehnten Jahrhunderts: Wunderbare Phänomene, die sich bislang der Erklärung durch die Philosophie weitgehend entzogen hatten,⁵⁵⁸ werden nicht nur den legitimen Objekten philosophischer Untersuchung hinzugefügt; zunehmend setzt sich die Vorstellung durch, dass gerade durch diese Ausnahmen wichtige neue Erkenntnisse über die Natur zu erhalten seien.

„Im Verlaufe dieses Prozesses erweiterten [Mediziner und Philosophen, die über Wunder schrieben,] das Tätigkeitsfeld der natürlichen Philosophie dramatisch, so dass es wunderbare Effekte jeder Art einschloss und schließlich die vorher ausgeschlossenen Gebiete des Empirischen und des Magischen, die sich beide der Demonstration verweigerten, sogar eine herausragende Stellung einnahmen. Das Ergebnis war eine neue Philosophie – wir werden sie ‚präternatürliche Philosophie‘ nennen – die neue empirische Methoden der Untersuchung und neue Typen physikalischer Erklärung einübte.“⁵⁵⁹

creased reports of miracles in the late sixteenth and seventeenth centuries.“ (Kenseth 1991, 13.) Vgl. auch Mirollo 1991, 62f.: „But what authorizes this period to be labeled an ‚age of the marvelous‘ is that its culture was permeated by a *hitherto unprecedented coexistence of many kinds of wonders that assaulted, delighted, and jarred the sensibility*, including the existence of a New World and the perception of a new order in the heavens. Also, recent inventions like the printing press and artillery, which revolutionized such paradoxically disparate human activities as literacy and warfare, were bound to both astound and puzzle. The telescopic and microscopic views of reality now available, which were reflected [...] in *artifices*, also manifested themselves in literary and visual conceits [...], profoundly altering previous notions of what constituted size, scale, height, depth, extent, and point of view. While arguably still at the centre of a knowable world, the human observer would have to feel that the circumferences or horizons of knowledge and expectation had giddily expanded.“

⁵⁵⁷ „Medieval natural philosophers had never disputed the existence of anomalous and occult phenomena, nor doubted that these arose from natural causes. With a few notable exceptions, however, they had largely excluded such marvels from the purview of natural philosophy as neither regular nor demonstrable.“ (Daston/Park 1998, 159f.)

⁵⁵⁸ „The objects of preternatural philosophy coincided with the traditional canon of marvels. They included both the results of occult action, such as magnetic attraction or the reputed power of the amethyst to repel hail and locusts, and rare individual phenomena, such as bearded grape vines, celestial apparitions, and rains of frogs or blood. Each of these two types of marvel posed a different philosophical challenge. Although occult properties were in principle as regular in their operations as manifest ones, they were opaque to reason and resistant to explanation except by a general appeal to substantial or specific form. Rare and anomalous phenomena similarly resisted philosophical explanation, and natural philosophers typically ascribed them to chance (that is, to a tangled knot of accidents exceptionally conjoined). Because of their complexity, chance events also escaped the limits of human understanding [...].“ (Ebd., 160.)

⁵⁵⁹ „In the process [medical and philosophical writers on marvels] dramatically expanded the purview of natural philosophy to include marvelous effects of all sorts, and indeed eventually to privilege the previously excluded realms of the empirical and the magical, neither of which were amenable to demonstration. The result was a new philosophy – we will call it ‚preternatural philosophy‘ – which rehearsed new empirical methods of inquiry and new types of physical explanation.“ (Ebd., 137; vgl. auch 160, 164.) Die Anfänge der *preternatural philosophy* sehen Daston und Park bereits in der Renaissance mit Gelehrten wie Marsilio Ficino (vgl. ebd., 161f.). – Auch die Pioniere der modernen Naturwissenschaft und Väter des neuzeitlichen Weltbildes interessieren sich für wunderbare Phänomene: „There were very few scientific careers in the seventeenth century untouched by an encounter with the marvelous: Galileo pondered the luminescent Bolonian stone, Cristiaan Huygens studied double refraction in Iceland spar, Robert Boyle wrote reports of monstrous births, Isaac Newton speculated about a ‚certain secret principle‘ of chemical sociability, Leibniz trafficked in artificial phosphors.“ (Ebd., 216.)

Die Erklärungen für diese Phänomene rekrutieren sich zunächst meist aus bereits bekannten Ressourcen:

„Sie versammelten und entwickelten eine Menge unterschiedlicher Ursachen, die der Naturphilosophie seit langem bekannt waren [...], obwohl manche von ihnen innerhalb derselben umstritten waren: ‚Geister‘ (in Form von zarten Dünsten, sowohl innerhalb als außerhalb des menschlichen Körpers); okkulte Qualitäten; Sympathien und Antipathien; und das dem menschlichen Intellekt zugeschriebene Vermögen, die äußere Welt zu formen, himmlische Intelligenzen und insbesondere die menschliche Einbildungskraft.“⁵⁶⁰

Die *preternatural philosophy* zeichnet ein bestimmtes Weltbild, das zunächst selbst ‚Monster‘ (wie eineiige Zwillinge, Riesen, Zwerge, behaarte Menschen, deformierte Tiere etc.), traditionell als Warnungen Gottes und Kündler seines Zorns und der bevorstehenden Rache interpretiert, zum Gegenstand eines erfreut-interessierten Staunens werden lässt.

„In der Naturphilosophie war das, was Monster eher verwundersam denn abstoßend erscheinen ließ, nicht die Bezugnahme auf Gott, sondern es waren unterschiedliche Auffassungen von Natur und insbesondere vom Verhältnis der Natur zu Gott. Die Natur, so wie Cardano, Liceti und andere Philosophen des Präternatürlichen sie sahen, war eine aktive und sogar erfindungsreiche Künstlerin bzw. Handwerkerin, die Endursachen genügte und ihre festen Gewohnheiten hatte, von denen sie gelegentlich aus Notwendigkeit oder aus einem spontanen Impuls heraus abwich. Sie wirkte durch eine Vielzahl von Mechanismen, von astralen Einflüssen und der Einbildungskraft der Philosophie des Präternatürlichen bis hin zur Kollision der beweglichen Materie in der mechanischen Philosophie. Sie war die Dienerin Gottes: der göttlichen Vorsehung untertan, jedoch einer gewissen spielerischen Originalität fähig.“⁵⁶¹

Obwohl die meisten dieser Erklärungen weiterhin einen aristotelischen Hintergrund aufweisen, enthält die *preternatural philosophy* durch das Fokussieren von aus dem Rahmen Fallendem, (noch) Unerklärlichem von vornherein beträchtliches revolutionäres Potential den etablierten Grundsätzen gegenüber. Für die Abkehr von der Scholastik und den Beginn eines neuen Verständnisses der Naturwissenschaften spielt das Wunderbare entsprechend zunächst eine bedeutende Rolle. Francis Bacon ist einer der ersten, die das Unerwartete, die Ausnahme von der Regel, als Korrektiv einer unzulässig verallgemeinernden, ‚erstarrten‘ scholastischen Philosophie und damit als Grundlage einer neuen Naturphilosophie begreifen. Für ihn bildet die „Geschichte der Wunder“ („history of Marvels“, welche die „irrende oder abweichende Natur“⁵⁶² thematisiert, einen unverzichtbaren und bislang vernachlässigten

⁵⁶⁰ „[T]hey brought together and developed a set of miscellaneous causes that had long been familiar to natural philosophy [...] although some were controversial within it: ‚spirits‘ (in the form of tenuous vapors, both inside and outside the human body); occult qualities; sympathies and antipathies; and the power to shape the external world attributed to the human intellect, celestial intelligences, and, especially, the human imagination.“ (Ebd., 161.) Sich mit potentiellen dämonischen Einflüssen zu befassen, bleibt allerdings der Dämonologie überlassen (s. ebd., 162f.).

⁵⁶¹ „In natural philosophy, what had made monsters wondrous rather than revolting was not recourse to God, but differing concepts of nature and, especially, of nature’s relationship to God. Nature, as viewed by Cardano, Liceti, and other preternatural philosophers, was an active and even inventive artisan who fulfilled final causes and who had her settled customs from which she occasionally deviated out of necessity or whim. She worked through a panoply of mechanisms, from the astral influences and the imagination of preternatural philosophy to the collisions of matter in motion of mechanical philosophy. She was the servant of God: subservient to divine providence, but capable of a certain playful originality.“ (Ebd., 209f.)

⁵⁶² „[N]ature erring or varying“ (BAW III, 330).

Bestandteil⁵⁶³ der von ihm projektierten umfassenden Sammlung empirischer Daten, auf deren Grundlage Bacon zufolge eine korrekte Theoriebildung allererst möglich ist:⁵⁶⁴

„Die Struktur der Natur, so fühlte man, ist ebenso sehr determiniert durch die Lücken – die Wunder – wie durch den Zusammenhang“ (*the warp and weft*) „der gewöhnlichen Dinge. Der hauptsächliche ‚Architekt‘ einer derartigen Auffassung des Wunderbaren oder wenigstens der Mann, der sie am besten in Worte fasste, war Francis Bacon.“⁵⁶⁵

Die *preternatural philosophy* wird hier nicht mehr verstanden als Ergänzung der traditionellen aristotelischen Philosophie, die für außergewöhnliche Phänomene außergewöhnliche Ursachen aufzeigt.⁵⁶⁶

Vielmehr bilden die entsprechenden Erscheinungen zusammen mit den regulären Phänomenen die Basis naturwissenschaftlicher Induktion, welche allgemeine Ursachen gewöhnlicher *und* ungewöhnlicher Phänomene herausarbeitet, deren Unterschiede nur gradueller Natur sind.⁵⁶⁷ Lässt sich hier einerseits bereits eine Vorstellung universal gültiger Naturgesetze erkennen, so spricht nicht nur Bacon andererseits noch die „ältere Sprache von der Natur, die gelegentlich von ihren gewohnten Pfaden abweicht“⁵⁶⁸. Der Übergang zu einem neuen Naturverständnis hat begonnen, kann aber keineswegs als abgeschlossen gelten.

Hinzu kommt, dass die erklärende Seite des Projekts, die Einbindung der einzelnen Daten in einen theoretischen Rahmen, zunächst kaum Fortschritte macht. Das diversifizierende Potential der für die Wissenschaft neu entdeckten ‚wunderbaren Fakten‘ erweist sich, nicht nur in der Philosophie, zunächst als mächtiger als das konstruktive.⁵⁶⁹ Während den Akademien immer neue Berichte über

⁵⁶³ „For I find no sufficient or competent collection of the works of nature which have a digression and deflexion from the ordinary course of generations, productions, and motions; whether they be singularities of place and region, or the strange events of time and chance, or the effects of yet unknown proprieties, or the instances of exceptions to general kinds.“ (BAW III, 330.)

⁵⁶⁴ „Waving aside the wonder books written for ‚pleasure and strangeness‘, Bacon called for a complete collection of exceptions, deviations, singularities, strange events, and other staple phenomena of preternatural philosophy. Although this collection would have to be purged of ‚fables and popular errors‘, Bacon insisted that it should nonetheless include well-attested accounts of witchcraft, divination, and sorcery: ‚For it is not yet known in what cases, and how far, effects attributed to superstition do participate of natural causes.‘“ (Daston/Park 1998, 222.) Wie Daston und Park erläutern, zielt Bacon mit dem Begriff *superstition* ab auf die Erklärung außergewöhnlicher Phänomene durch ‚dämonische‘ Einwirkungen (s. ebd., 419 (Fn. 27 zu 222)). – Symptomatisch auch die von Locke als Warnung vorgebrachte Geschichte des Königs von Siam, der den Bericht eines Gesandten aus dem Norden über Schnee als feste Form von Wasser voreilig als phantastisches Märchen abtut (s. dazu ebd., 349). Diese Haltung trägt entscheidend dazu bei, die Schwelle für die Akzeptanz entsprechender Berichte deutlich zu senken.

⁵⁶⁵ „The fabric of nature, it was felt, is determined as much by the gaps – the marvels – as by the warp and weft of normal things. The principal architect of this view of marvels, or at least the man who best put it into words, was Francis Bacon.“ (Ashworth 1991, 132.) Vgl. auch Daston/Park 1998, 221-224, 291: „Whereas for Aristotle monsters and other errors of nature destroyed order, for Bacon they created and inspired new orderings of things.“

⁵⁶⁶ S. ebd., 227.

⁵⁶⁷ Vgl. dazu etwa Bacon im *Novum Organum* (BAW I, 281f.; vgl. auch Daston/Park 1998, 227f.).

⁵⁶⁸ „[The] older language of nature occasionally straying from her wonted paths“ (ebd., 228).

⁵⁶⁹ S. ebd., 239 und ff., 237: „The texture of Aristotelian empiricism was smooth, fusing particulars into the universals that could serve as the premises and conclusions of syllogism.

In contrast, the empiricism of the late seventeenth century was grainy with facts, full of experiential particulars conspicuously detached from explanatory or theoretical moorings.“

wunderbare Ereignisse zugehen, die (vergeblich) ihrer Erklärung harren,⁵⁷⁰ versammeln die überall neu entstehenden Wunderkammern⁵⁷¹ Gegenstände, welche „die Natur eher herumvagabundierend, scherzend, die Grenzen ihres Gebietes ausdehnend denn im normalen Gang ihrer Tätigkeit“⁵⁷² zeigen. Sie legen dabei den Schwerpunkt weniger auf theoretisch fundierte Klassifikation und Explikation des Dargestellten denn auf Diversität, Mannigfaltigkeit und Besonderheit; Kriterien, welche letztlich eine ganz eigene ‚Struktur‘ der Wunderkammern bestimmen.⁵⁷³ Eine besondere, nicht auf die Wunderkammern beschränkte⁵⁷⁴ Faszination üben alle Formen der Metamorphose und Grenzüberschreitung aus: zwischen mineralischer und vegetativer Form (wie im Fall der Koralle – Ovid zufolge eine durch das Blut der Medusa versteinerte Meerespflanze),⁵⁷⁵ zwischen unterschiedlichen animalischen Spezies (so im Falle des Gürteltiers)⁵⁷⁶ oder zwischen Natur und Kunst (beliebt sind etwa Objekte wie der sogenannte Wolkenmarmor, bei dem die Natur selbst sich als Künstlerin betätigt und ein ‚Gemälde‘ vorgezeichnet zu haben scheint, welches der Mensch nur noch ergänzen muss). Diese Phänomene unterminieren bereits an sich betrachtet etablierte Kategorien, stellen bestehende Ordnungsschemata infrage und lösen fest geglaubte Grenzen auf.⁵⁷⁷ Das Bild, das entsteht, betont die Vielfalt und erstaunliche Variabilität der Natur, schwächt jedoch die Vorstellung fester Grenzen, unverbrüchlicher Regeln und Gesetzmäßigkeiten.⁵⁷⁸ Auch dort, wo das

⁵⁷⁰ „[T]he ‚matters of fact‘ of the early Royal Society or the Paris Académie Royale des Sciences were as often as not left to float free both of motivating causal inquiry or a unifying causal explanation. Indeed, too bizarre or singular to be classified, much less theorized, they often seem to have been chosen with an eye to thwarting any explanation or generalization.“ (Ebd., 231.)

⁵⁷¹ Diese sind auch in der angelsächsischen Forschungsliteratur bezeichnenderweise meist unter ihrem deutschen Titel bekannt.

⁵⁷² „[N]ature wandering, jesting, stretching the limits of her domain, rather than nature in her normal course of action“ (Ashworth 1991, 113).

⁵⁷³ Vgl. Daston/Park 1998, 159, s. auch 272f.: „Despite their variety, the *Wunderkammern* were not assembled and arranged by chance or caprice. Their objects belonged to recognizable genres and were linked by hidden assumptions and aims. [...] [O]bjects could be grouped under relatively few rubrics: opulence (gigantic emeralds, bowls formed of lapis lazuli); rarity (birds of paradise, Roman coins); strangeness (a monstrous man covered with hair, a two-handled fork); fine workmanship (nested polygons of turned ivory, clockwork); and medical or magical properties (bezoars). [...] All converged in singling out the exceptional, the anomalous, and the bizarre.“

⁵⁷⁴ „[T]here was a taste for the metamorphic in both form and duration, with one form giving way to another in an instant. Metamorphosis also meant the fluidity of and boundaries between various worlds of experience and their elements, hence the possibility of convertibility and transcendence, real or symbolic and emblematic. Analogies and relationships of large and small, light and dark and their convertibility could be seen in mystical terms, but also as a technical problem to be resolved by an invention such as the camera obscura.“ (Mirollo 1991, 63.)

⁵⁷⁵ S. Daston/Park 1998, 273: „[T]hey illustrated ambiguity and metamorphosis, bringing together what conventional classifications put asunder (coral, described by Ovid as a sea plant petrified by the blood dripping from Medusa’s severed head) [...].“

⁵⁷⁶ „The armadillo was popular for several reasons. First, it met all the criteria for the preternatural, with the behaviour (and tail) of a pig; the feet, head, and ears of a horse; and a body covered with the shell of a tortoise, as an early observer described it.“ (Ashworth 1991, 121.)

⁵⁷⁷ S. Daston/Park 1998, 273. – Auf die irritierende, dekontextualisierende, ‚lokale‘ Natur der Erfahrung des Wunderbaren verweist immer wieder Greenblatt 1991, z. B. 2, 20, 24.

⁵⁷⁸ Vgl. zum Bereich des Theaters in diesem Zusammenhang Rousset: „Cette époque, qui a dit et cru, plus que tout autre, que le monde est un théâtre et la vie une comédie où il faut revêtir un rôle, était destinée à faire de la métaphore une réalité ; le théâtre déborde hors du théâtre, envahit le monde, le transforme en une scène animée par les machines, l’assujettit à ses propres lois de mobilité et de métamorphose.“ (Rousset 1963, 28.) „Tout se

naturphilosophische Interesse bei der Betrachtung außergewöhnlicher Phänomene überwiegt, dominiert die Vorstellung einer aktiven, spielerisch tätigen Natur, die sich in ihren Scherzen oder Irrtümern dem Betrachter sozusagen „bei der Arbeit“ offenbart.⁵⁷⁹

Für den folgenden Abstieg des Wunderbaren in der Wertschätzung der Zeitgenossen in nahezu allen Bereichen (was christliche Wunder anbelangt, bestehen allerdings konfessionelle Differenzen) lassen sich unterschiedliche Ursachen ausmachen. Neben dem Fortschritt, der ‚Rationalisierung‘ der Naturwissenschaften (Berichte über angebliche Wunder werden, möglicherweise auch, weil man für vieles einfach keine Erklärung zu finden vermag, nun strenger überprüft, das Beobachtete wird nach Kriterien der Vernunft auf seine Übereinstimmung mit dem Gesamtzusammenhang der Erfahrung hin befragt) spielen auch theologische und soziologische Faktoren eine Rolle. Zusammen sorgen sie dafür, dass im neuen Naturverständnis der Zeit für das Präternatürliche kein Platz bleibt. Besonders deutlich zum Ausdruck kommt dies in Wolffs Vergleich der Welt mit einer Uhr:

„Ich habe oben gezeigt, daß es mit den Begebenheiten der Welt eben eine solche Beschaffenheit habe, als wie mit den Bewegungen in einer Uhr (§. 556.). Die ordent[li]chen Bewegungen, die aus der Art der Zusammensetzung fließen, durch Hülfe der Kraft, die es bewegt, sind gleich denen natürlichen Begebenheiten (§.630.) [...].“ (WM, §637 (388)).⁵⁸⁰

Hier wird nicht nur absolute Regelmäßigkeit suggeriert, die keinen Raum für Abweichungen und Variationen lässt – dreht sich auch nur ein Rädchen nicht im gleichmäßigen Takt, funktioniert die Uhr nicht mehr –, sondern auch Passivität: Wie beim Produkt eines Uhrmachers, so sind auch die Bewegungen der Natur, einmal vom Schöpfer in Gang gesetzt, ganz den Prämissen der prästabilierten Harmonie gemäß bis ins letzte Detail vorherbestimmt; „astrale Einflüsse“, „formgebende Kräfte“⁵⁸¹ u. Ä. werden bereits dadurch suspekt, dass sie dem Bild dieser ‚seelenlosen‘ (man denke nur an Descartes’ mechanistisches Weltbild) Natur nicht entsprechen.⁵⁸² Einsicht in die Wirkungsweisen der Natur erhofft man sich entsprechend nicht mehr vom Außergewöhnlichen, sondern vom Regelmäßigen, der Norm, in die der Wissende auch das scheinbar aus dem Rahmen Fallende zu integrieren vermag.⁵⁸³

Als „*Wunder-Werck*“ erkennt Wolff explizit nur dasjenige an, was die Natur „überschreite[t]“ und „durch das Wesen der Dinge und ihre Kraft nicht verständlich erkläret werden [kann].“ (WM, §633

meut ou s’envole, rien n’est stable, rien n’est plus ce qu’il prétend être, les frontières entre la réalité et le théâtre s’effacent dans un perpetuel échange d’illusions [...].“ (Ebd., 30.)

⁵⁷⁹ „The early collections were intended to reflect nature in microcosm, a place where one could contemplate the natural order within two or three rooms. In fact they were dominated by marvels. How then did nature come to be delineated by her singularities? [...] [M]arvels came to be seen as either nature in jest or nature in error; but either way, they were the products of nature at work.“ (Ashworth 1991, 131f.; vgl. dazu auch ebd., 130.) Noch für Gottfried Wilhelm Leibniz exemplifizierten „monsters [...] the pleasure nature took in variety, asking to the pleasure cultivators of tulips and carnations took in unusual colors and shapes.“ (Daston/Park 1998, 201.)

⁵⁸⁰ „Was demnach in dem Wesen und der Kraft der Körper, das ist, in ihrer Natur gegründet ist, oder auch seinen Grund in dem Wesen und der Kraft der Welt, das ist, in der ganzen Natur hat, das heisset *natürlich*.“ (WM, §630 (385); vgl. zu den Begriffen der Natur und des Natürlichen auch insgesamt ebd., §§628-30 (384f.).)

⁵⁸¹ „[A]stral influences and plastic virtues beloved of the preternatural philosophers“ (Daston/Park 1998, 208).

⁵⁸² S. ebd.

⁵⁸³ Vgl. Ashworth 1991, 140f.

(386.) Ausdrücklich weigert er sich, *ungewöhnliche* Begebenheiten der Natur, die Dastons *marvels* entsprechen, „z. E. die Mißgeburten, die Cometen und neue Sterne“ (WM, §636 (388)), wie „der gemeine Mann und Leute, die bei der Erkänntniß der Natur nicht weit kommen“ (wie tatsächlich aber auch noch Gelehrte wie Spinoza und Locke), als „Wunder-Wercke“ (WM, §§634f. (386f.)) anzuerkennen. Wunder im Sinne des *preternatural* werden damit faktisch eliminiert bzw. als ‚falsche‘ Wunder entlarvt, wobei der Unterschied nicht primär im philosophischen Erklärungsanspruch besteht – auch die *preternatural philosophy* hatte versucht, wunderbare Phänomene *natürlich* zu erklären –, sondern in der Art der anvisierten Erklärungen im Zusammenhang mit einem veränderten Naturverständnis.

Indem er nur das *übernatürliche* Eingreifen Gottes, die Änderung des Zeigerstandes der Uhr durch einen Eingriff von außen, als Wunder im eigentlichen Sinne anzuerkennen bereit ist,⁵⁸⁴ schränkt Wolff den Bereich des Wunderbaren *de facto* auf Dastons *miracles* ein.⁵⁸⁵ Obgleich im Verlaufe des 17. Jahrhunderts zahlreiche wunderbare Phänomene wie Kometen, Himmelserscheinungen oder monströse Geburten von göttlichen Zeichen zu ‚Spielarten‘ der Natur umdeklariert werden,⁵⁸⁶ ist in dieser Periode dennoch gleichzeitig eine Zunahme dokumentierter übernatürlicher Ereignisse zu verzeichnen.⁵⁸⁷ Diese Tatsache verdankt sich paradoxerweise nicht zuletzt dem Umstand, dass die Authentizität derartiger Erscheinungen von Seiten der Protestanten (die göttliche Wunder auf biblische Zeiten beschränkt wissen wollen und entsprechend die von katholischen Geistlichen zunehmend ins Feld geführten Wunder jüngerer Datums leugnen) grundsätzlich in Zweifel gezogen wird.⁵⁸⁸ Doch auch für Katholiken bleiben solche Ereignisse ein zweischneidiges Schwert, müssen sie doch

⁵⁸⁴ Vgl. WM, §§638 (388 und f.).

⁵⁸⁵ Allerdings muss, wie Wolffs Beispiele deutlich machen, aufgrund der neuen Auffassung der Naturgesetze nun teilweise auch zum Übernatürlichen gezählt werden, was früher wohl eher dem Außernatürlichen zugerechnet worden wäre: „Eine übernatürliche Würckung nennet man ein *Wunder-Werck*. Dergleichen wäre der vorige Fall von dem Esel, der vernünftig redete. Und also überschreiten die Wunder-Wercke die Natur, und können durch das Wesen der Dinge und ihre Kraft nicht verständlich erklärt werden (§. 632.).“ (WM, §633 (386).)

⁵⁸⁶ Gottsched selbst übersetzt Pierre Bayles 1680 erschienene *Pensées diverses sur la comète*, ein Werk, welches „eine umfassende Kritik des Aber- und Wunderglaubens enthält“ (Borjans-Heuser 1981, 215; vgl. auch 49) als *Herrn Peter Baylens [...] verschiedene Gedanken bey Gelegenheit des Cometen, der im Christmonate 1680 erschienen* (Hamburg 1741). In seiner Vorrede erklärt er ausdrücklich, zwar seien derartige Ereignisse für die meisten Zeitgenossen „ein Gegenstand der Neubegier, und des Verlangens nach mehrerer Einsicht und Erkenntniß“ geworden, doch sei „diese gute Gemüthsverfassung [...] freylich nicht ganz allgemein. Es gab noch hin und wieder blöde Seelen, die [...] dafür hielten: Man könnte gleichwohl nicht für gewiß sagen, was es mit diesen himmlischen Erscheinungen für eine Bewandniß hätte, und ob sie nicht in der That Vorbothen unglücklicher Begebenheiten seyn könnten?“ (Gottsched 1741, Bl. a2^v.) Für beide Gruppen – wobei er auch der letzteren, der Bezeichnung „blöde Seelen“ zum Trotz, noch eine gewisse Vernünftigkeit angesichts des relativ unbekanntem Phänomens zuspricht (s. ebd.) – sei das vorliegende Werk gedacht (s. ebd., Bl. a3^r). Auf die naturwissenschaftliche Begründung der Kritik am Wunderbaren hat bereits früh Marianne Wehr hingewiesen. Vgl. in diesem Zusammenhang zu Gottscheds naturwissenschaftlichen Interessen außerhalb des literarischen Bereiches – die sie in Beziehung mit der folgenden Auseinandersetzung mit Bodmer, Breitinger und ihrem Umkreis sieht (s. dazu Wehr I 1966, 201, 205, 216ff.) – ebd., 201-216.

⁵⁸⁷ Vgl. z. B. Mirollo 1991, 63: „Most wondrous of all, however, would be those familiar images and dogmas of the Christian marvelous newly refurbished or reinforced. For both Catholics and Protestants there were fresh miracles of faith, new exemplars of heroic sanctity and martyrdom, and novel reformulations of articles of belief to absorb.“ Vgl. dazu auch Filipczak 1991, 202.

⁵⁸⁸ Vgl. zur entsprechenden Diskussion in England Burns 1981, vgl. auch Filipczak 1991, 193f.

die Sprengkraft der von ‚Sektierern‘ beschworenen Wunderzeichen fürchten.⁵⁸⁹ Die Zunahme derartiger religiöser Wunder verstärkt so zwangsläufig die Notwendigkeit, strenge Kriterien für die Unterscheidung echter von ‚falschen‘ Wundern zu entwickeln, und trägt damit bereits den Keim ihrer Auflösung in sich. Zudem schlägt das neue Naturverständnis auch im Bereich der *miracles* durch: Erschienen göttliche Wunderwerke bislang als ausgezeichnete Offenbarungen der Macht und Überlegenheit Gottes, so werden sie durch das Bild einer Natur, die als perfekt eingerichtetes, auf größtmögliche Effizienz ausgerichtete Instrument ihres Schöpfers gesehen wird, zur lediglich zweitbesten Lösung degradiert⁵⁹⁰ – eine Position, die Wolff in extremer Form vertritt.

„Was in dem Wesen und der Natur der Welt und der Körper, daraus sie besteht, gegründet ist, dasselbe ist natürlich (§.639). Derowegen, wenn in einer Welt alles natürlich zugehet; so ist sie ein Werck der Weisheit Gottes (§. 1037.). Hingegen wenn sich Begebenheiten ereignen, die in dem Wesen und der Natur der Dinge keinen Grund haben; so geschiehet es übernatürlich (§. 632.) oder durch Wunder-Wercke (§. 633.), und also ist eine Welt, darinnen alles durch Wunder Wercke geschiehet, bloß ein Werck der Macht, nicht aber der Weißheit Gottes (§.1038.). Und dannenhero ist eine Welt, wo die Wunder-Wercke sehr sparsam sind, höher zu achten, als wo sie häufig vorkommen.“ (WM, §1039 (638f.))⁵⁹¹

In dieser der Position des Deismus⁵⁹² gefährlich nahekommenden Sichtweise sind Wunder eine Notlösung,⁵⁹³ die zudem jeweils eines ‚Folgewunders‘ bedarf, um „die dadurch eingerissene Unordnung“ wieder zu beheben. Damit hat Wolff die Antwort auf die Frage, „[o]b [...] die Verrückung der Ordnung der Natur durch ein Wunder-Werck zur Verbesserung des Laufes der Natur dienen kan“ (WM,

⁵⁸⁹ S. Daston/Park 1998, 247.

⁵⁹⁰ Bezweifelt wird nicht so sehr, dass Gott die Naturgesetze ändern könnte; unwahrscheinlich scheint aber, dass er die Notwendigkeit dazu sehen sollte, handelt es sich doch um eine von ihm selbst zum Besten geschaffene Ordnung. – Allerdings birgt bereits der Grundsatz, dass auch die göttliche Macht, wie Gottsched, Wolff und Leibniz betonen, zwar Unwahrscheinliches, nicht aber Widersprüchliches bzw. Unmögliches vermag, eine gewisse Sprengkraft.

⁵⁹¹ Vgl. auch WM, §1040 (640f.).

⁵⁹² Vgl. zu Gottscheds Position in diesem Punkt auch Stockinger 2002, 27f. (hier unter Verweis auf Gawlick 1990). Gawlick betont hier (im Zusammenhang mit Gottscheds „Kritik an Fontenelle, Bayle und Helvétius“) Gottscheds „deutlich[e] [...] Distanz zur Offenbarungsreligion“ (ebd., 190); später konstatiert er explizit: „Der wolffianische Hintergrund seines Denkens disponierte ihn [(Gottsched)] zum Deismus und machte ihn empfänglich für die Kritik der Vorurteile, des Aberglaubens, ja der Offenbarungsreligion im ganzen, die in der französischen Aufklärung zu Hause war.“ (Ebd., 196.) Dies impliziert jedoch keineswegs einen Bruch mit dem Christentum (s. ebd., 197).

⁵⁹³ „Der natürliche Weg muß als der bessere (§. 1040.) dem Wege der Wunderwercke beständig vorgezogen werden (§. 985.), und finden dannenhero die Wunderwercke nicht eher statt, als bis er [(Gott)] seine Absicht natürlicher Weise nicht erreichen kann.“ (WM, §1041 (641).) Aus dieser Argumentation gewinnt Wolff auch sein Kriterium zur Unterscheidung ‚echter‘ von ‚falschen‘ Wundern: „Nun haben wir ein Kennzeichen, daraus wir wahre Wunderwercke von erdichteten unterscheiden können. Denn wenn Wunderwercke in solchen Fällen angegeben werden, wo entweder die Natur zureicht, der verlangten Absicht ein Genüge zu thun, oder wo auch ein altes Wunderwerck, davon man Nachricht hat, eben so viel ausrichten kann als das neue; so ist nicht möglich, daß Gott dieselben Wunderwercke gethan hat (§. 1041.), und sind demnach die angegebenen Wunderwercke entweder erdichtet, oder natürliche Begebenheiten, die man aus Unverstande für Wunderwercke ansiehet.“ (WM, §1043 (641f.); vgl. zur Position Gottscheds (und einer in diesem Zusammenhang interessanten anonymen Schrift aus seinem Umfeld) in diesem Punkt auch Mulrow 2007, 28f.) Hier lassen sich auch interessante Parallelen zu Gottscheds Kritik eines unmotivierten *deus ex machina* ziehen, dessen Auftreten seiner Ansicht nach das (künstlerische) Unvermögen des Autors sichtbar macht.

§639 (390)),⁵⁹⁴ die er offiziell (noch) nicht entscheiden will, *de facto* bereits eindeutig negativ beantwortet.⁵⁹⁵

Mit der Haltung gegenüber wunderbaren Phänomenen aller Art verändert sich auch die Bewertung der entsprechenden psychischen Reaktionen, des Staunens und der Verwunderung. Erschienen diese in der Blütezeit der *preternatural philosophy* (etwa bei Cardano) als Kennzeichen des Forschers und Gelehrten, gehörte, was schwer verständlich war (hier schlagen die ‚adligen‘ Wurzeln des Interesses am Wunderbaren durch), ursprünglich eben dadurch zur ‚Crème‘ natürlicher Phänomene, die sich, wenn überhaupt, nur dem Weisesten erschlossen, so lässt sich diese Einstellung unter den veränderten Umständen nicht mehr aufrechterhalten:

„Und demnach lässt sich, was natürlich ist, veränderlich“ – gemeint ist wohl: verständlich – „erklären und deutlich begreifen (§.77.), und daher ist die *Natur-Wissenschaft* möglich, welche nichts anders ist als eine Wissenschaft dessen, was durch das Wesen und die Kräfte der körperlichen Dinge möglich ist [...].“ (WM, §631 (385).)

Staunen und Verwunderung werden zunehmend zum Zeichen von Nichtwissen oder Leichtgläubigkeit, das Interesse an Wundern zum Merkmal der Ungebildeten.⁵⁹⁶ Beide Aspekte lassen sich in Descartes’ *Passions de l’Ame* (1649) wiederfinden. Descartes hebt dort zunächst den Nutzen des Staunens für den Erkenntnisgewinn hervor:

„Und so kann man insbesondere von der Verwunderung sagen, daß sie dazu nützlich ist, daß wir Dinge bemerken, die wir bis dahin nicht gewußt haben, und sie im Gedächtnis bewahren. Denn wir wundern uns nur über das, was uns seltsam und außerordentlich erscheint, weil wir es nicht gewußt haben oder aber auch, weil es unterschiedlich zu Sachen ist, die wir bereits gekannt haben [...]. [...] So sehen wir, daß diejenigen, die keine natürliche Neigung zu dieser Leidenschaft haben, gewöhnlich sehr unwissend sind.“⁵⁹⁷

⁵⁹⁴ Vgl. auch WM, §156 (81): „In der Vollkommenheit ist lauter Ordnung.“

⁵⁹⁵ An diesem Gesamteindruck kann auch Wolffs Modifikation seines Postulats für Situationen, in denen das Ziel nicht mit natürlichen Mitteln zu erreichen ist (s. WM, §§1041f. (641)), wenig ändern. Der Rechtfertigungsdruck, dem er sich mit seinen Überlegungen immer noch ausgesetzt sieht, ist in Wolffs Kommentaren zu den entsprechenden Paragraphen der *Deutschen Metaphysik* in den *Anmerkungen zur Deutschen Metaphysik* deutlich zu spüren: „[W]o durch ein Wunderwerck etwas in eine Welt hinein gerücket wird, das zur Vermehrung ihrer Vollkommenheit dienet, da kommen auch die Wunderwercke von der Weisheit GOTTes her (§. 1042. *Met.*), dergleichen diejenigen sind, welche GOTT durch die Propheten und Apostel gethan, damit sie sich wegen ihrer unmittelbaren Offenbarung und ihres unmittelbaren Berufes zu lehren *legitimiren* konten. Wenn man aber daraus eine *Consequenz* ziehen will, als wen dadurch die Zeiten der Aposteln und die Tage des HErrn Christi geringer geachtet würden, als die Zeiten, darinnen wir leben, weil dazumahl so herrliche Wunder von Christo und seinen Jüngern geschehen wären; so zeigt man, dass man mein Buch nicht gantz gelesen, auch nicht versteht, wie man einen auslegen soll.“ (Wolff 1740 = 1983, §395 (*Ad* §1038) (633f.).)

⁵⁹⁶ Vgl. Daston/Park 1998, besonders 327, 343-346, 349f. Von anderer Art sind christliche Bedenken der sündhaften *curiositas* gegenüber, die seit Augustin immer wieder auftauchen und in der Frühaufklärung von Seiten des Pietismus – wenn auch in Maßen – neue Nahrung erhalten. (S. dazu Martens 1989, 105f., der den Literaturbezug herausstellt: „Diese Warnung“ „vor der Curiositas, der Begierde, Neues zu hören, zu sehen oder zu lesen“, „war selbstverständlich auch auf das von der Dichtung gebotene Neue, Wunderbare, Abenteuerliche beziehbar.“ (Ebd., 105.))

⁵⁹⁷ Descartes 1996, 117. („Et on peut dire en particulier de l’Admiration, qu’elle est utile en ce qu’elle fait que nous apprenons & retenons en nostre memoire les choses que nous avons auparavant ignorées. Car nous n’admiron que ce qui nous paroist rare & extraordinaire: & rien ne nous peut paroistre tel que pour ce que nous l’avons ignoré, ou mesme aussi pour ce qu’il est different des choses que nous avons sceuës [...]. [...] Aussi voyons nous que ceux qui n’ont aucune inclination naturelle à cette passion, sont ordinairement fort ignorans.“ (Ebd., 116 (AT XI, 384).)) Hammacher betont die Bedeutung der Verwunderung als für „die Möglichkeit der interessenfreien neutralen Erkenntnis“ (Hammacher 1996, LII) „grundlegenden Affekt[s]“ (ebd., LI), „[d]a bei

Gleich im Anschluss jedoch warnt er:

„Aber es kommt allzu oft vor, daß man sich zu sehr wundert und daß man staunt, wenn man Dinge bemerkt, die kaum oder gar nicht verdienen, betrachtet zu werden [...]. Ja, so etwas kann sogar schließlich den Gebrauch der Vernunft aufheben oder pervertieren. Obgleich es gut ist, mit einer Neigung zu dieser Leidenschaft geboren zu sein, weil sie uns zum Erwerb der Wissenschaft befähigt, so müssen wir später jedoch danach trachten, uns soviel als möglich davon zu befreien.“⁵⁹⁸

Wer sich im Übermaß dieser Gemütsbewegung hingeebe, so Descartes, dessen Warnungen hier an entsprechende Positionen etwa der Antike (so in der Stoa) oder christliche Bedenken erinnern, gerate in Gefahr, schließlich „von blinder Neugier besessen“⁵⁹⁹ zu sein, „d. h. die Seltsamkeiten nur [zu] suchen, um sich über sie zu wundern, und nicht um sie zu erkennen.“⁶⁰⁰ Insbesondere warnt Descartes vor dem „Erstaunen“ (*estonnement*), einer „Abart“ (*exces*) „der Verwunderung“, die bewirke, dass der Mensch, quasi starr vor Staunen, von einem Gegenstand „nur den ersten Eindruck [wahrnehme], der sich darbietet, ohne darauf von ihm eine genauere Erkenntnis zu erhalten“ (man denke an die Wirkung der Wunderkammern), und die daher „immer nur schlecht sein kann.“⁶⁰¹

Implikationen der außerliterarischen Geschichte des Wunderbaren für Gottscheds Poetik

Wenn Gottsched die Darstellung von Verwandlungen, wunderbaren Ereignissen oder Geschöpfen und himmlischen Zeichen, die Beschreibung von Hexerei, Zauberkunst und dämonischen bzw. teuflischen Wundertaten verurteilt, wenn er in diesem Zusammenhang darauf drängt, nur das darzustellen, was den Bereich des für den Menschen sinnlich Wahrnehm- bzw. Überprüfbareren nicht überschreitet und gleichzeitig der Kontrolle durch die Vernunft standhält, orientiert auch er sich offenbar am neuen Bild der Natur: Diese erscheint als ein der Vielfalt der Phänomene zugrunde liegendes vereinheitlichendes System vernünftiger Regeln. In diesem System, das auch durch okkultes ‚Spezialwissen‘ nicht manipulierbar ist, kommt jedem Wesen und Gegenstand aufgrund seiner Art ein bestimmter Platz und potentieller Wirkungsbereich zu, der nicht überschritten werden kann. Allgemein und unbedingt geltend lässt dieses System ‚lokale‘ Ausnahmen nicht mehr zu. Bezeichnend ist Gottscheds Warnung vor der Erfindung sogenannter „Chimären“ (GD, 195), phantastischer neuer Gattungen von Tieren,

dieser Erregung sich weder ein Gutes noch ein Übel als Veranlassung zeigt“ (ebd., LII). Interessanterweise sieht Hammacher hier auch die Grundlage für die „ästhetische Haltung“ (ebd., LIII; s. auch f.) bei Descartes.

⁵⁹⁸ Descartes 1996, 119. („Mais il arrive bien plus souvent qu'on admire trop, & qu'on s'estonne, en apercevant des choses qui ne meritent que peu ou point d'estre considerées [...]. Et cela peut entierement oster ou pervertir l'usage de la raison. C'est pourquoy, encore qu'il soit bon d'estre né avec quelque inclination à cette passion, pource que cela nous dispose à l'acquisition des sciences, nous devons toutefois tascher par apres de nous en delivrer le plus qu'il est possible.“ (Ebd., 118 (AT XI, 385.)) Spinoza bringt die Bewunderung (*admiratio*) in seiner 1677 posthum erschienenen *Ethik* ebenfalls mit einem ‚Innehalten‘ des Verstandes bei einer bestimmten Vorstellung in Verbindung („rei alicujus imaginatio, in qua mens defixa propterea manet“), da diese ihrer ‚unvergleichlichen‘ Beschaffenheit halber „keine Verknüpfung mit den übrigen [Vorstellungen] hat“ („quia haec singularis imaginatio nullam cum reliquis habet connexionem“) (Spinoza 2007, 338f.; vgl. auch 366f.).

⁵⁹⁹ Descartes 1996, 121 („aveuglement curieux“ (ebd., 120 (AT XI, 386))).

⁶⁰⁰ Ebd., 121 („qui recherchent les raretez seulement pour les admirer, & non point pour les connoistre“ (ebd., 120 (AT XI, 386))).

⁶⁰¹ Ebd., 115. („[C]e qui fait [...] qu'on ne peut apercevoir de l'objet que la premier face qui s'est presentée, ny par consequent en acquerir une plus particuliere connoissance. C'est cela qu'on nomme communement estre estonné ; & l'estonnement est un exces d'admiration, qui ne peut jamais estre que mauvais.“ (Ebd., 114 (AT XI, 383.))

die, um ihre Existenz wahrscheinlich zu machen, vom Dichter in fernen Ländern angesiedelt werden.

Zwar, so gesteht Gottsched zu, ließe sich

„[a]us weit entlegenen Ländern [...] zuweilen etwas Wunderbares entlehnen“, „man muß aber wohl zusehen, daß man nichts Ungereimtes mit einstreut, was unglaublich ist. Siam und Peru, Ceylon und Japan, sind schon mit solchen lügenhaften Wundern angefüllt worden: daß die Einwohner dieser Länder große Ursache hätten, uns mit den Chinesern für einäugigte zu halten; weil wir solche Narrenpossen von ihren Ländern schreiben und glauben.“ (GD, 195.)

Mögen Menschen und Tiere anderer Erdteile auf den ersten Blick exotisch, monströs und unglaublich erscheinen, so sind sie doch im Grunde den bereits bekannten Geschöpfen erstaunlich ähnlich. Die Natur schreibt ihnen ihre Gesetze – vernünftige, grundlegende Gesetze – vor wie überall auf der Welt.⁶⁰² Warum aber sollte sich auch die Dichtung an diesen Gesetzen messen lassen?⁶⁰³ Was hindert Gottsched z. B. daran, die Lokalisierung entsprechender Wunder in der Ferne als Signal aufzufassen, das, ähnlich der konventionellen Form der Tierfabel, die Fiktionalität des Dargestellten anzeigt?

Wenn Gottsched von den „Narrenpossen“ spricht, die über exotische Länder in Umlauf sind, so kann er sich nicht etwa nur auf die entsprechenden mittelalterlichen Beschreibungen von „Wundern an den Rändern“ (der Welt)⁶⁰⁴ beziehen,⁶⁰⁵ sondern auch auf die sehr viel gegenwärtigeren Reiseberichte des 16. und 17. Jahrhunderts, die wesentlicher Bestandteil des ‚Zeitalters des Wunderbaren‘ sind. Im Lichte dieser Berichte erscheint vieles möglich, das zuvor bereits als rein fiktiv abgetan worden war. Selbst dem inzwischen weitestgehend diskreditierten Mandeville gegenüber sei, so meinten einige, angesichts des nun Entdeckten eine Entschuldigung für die an seiner Glaubwürdigkeit geäußerten Zweifel angebracht.⁶⁰⁶ Solange jedoch explizit nicht-fiktionale⁶⁰⁷ Reiseberichte fremde Erdteile zum Ort eines ‚falschen‘ Wunderbaren machen, solange, wie die Verwendung des Präsens und der ersten Person

⁶⁰² Von diesem Standpunkt aus scheint Gottsched nicht nur räumliche, sondern auch zeitliche Entfernungen als weitgehend irrelevant einzuschätzen, was eine *konsequent* historisierende Perspektive seinerseits mit Bezug auf die Bewertung älterer poetischer Werke verhindert. Ansätze dazu finden sich bei Gottsched durchaus; so etwa, wenn er die Darstellung der Homer’schen Helden gegen den Vorwurf, diese verhielten sich ihrem hohen Stande unangemessen, mit Verweis auf die damals herrschenden anderen Sitten entkräftet (vgl. dazu GD, 203; vgl. in diesem Zusammenhang z. B. auch Hiebel 1974, 86f., Wetterer 1981, 118 (Fn. 90) (unter Verweis auf Hiebel)). Dennoch erscheint es unangemessen, den Unterschied zwischen Gottsched und Breitinger zu einer Opposition „between the universalist Gottsched and the historical philologist Breitinger“ (Kowalik 1992, 40) zu stilisieren.

⁶⁰³ Die von Daston und Park wiederholt geäußerte Ansicht, die entsprechenden Entwicklungen in der Literaturtheorie seien nicht so sehr einer stärkeren Orientierung an der Natur („with reference not so much to historical or natural fact“), sondern der Ausrichtung am *decorum*, an den „opinions of the audience as to what was possible or proper“, zuzuschreiben (Daston/Park 1998, 358; vgl. auch 359), mag für den französischen Klassizismus zutreffen, mit Hinblick auf Gottsched lässt sich diese Meinung, wie die Analyse seiner Werturteile gezeigt hat, nicht aufrechterhalten.

⁶⁰⁴ „Marvels on the margins“ (ebd., 25; s. auch ff.).

⁶⁰⁵ Berühmt-berüchtigt etwa die Reisebeschreibungen John Mandevilles aus dem vierzehnten Jahrhundert: Mandeville – der Autor selbst ist eine Fiktion, seine Identität bis heute ungeklärt (vgl. dazu Greenblatt 1991, 32-34) – findet auf seinen Reisen u. a. den Quell ewiger Jugend, lernt Magier und Zauberinnen kennen, trifft auf hunds-köpfige Menschen, in Früchten bzw. auf den Bäumen wachsenden Lämmer und Gänse (die auch anderen Autoren bekannten *Scythian lambs* und *Barnacle geese* (vgl. dazu auch Daston/Park 1998, 35)) und dergleichen mehr.

⁶⁰⁶ „Although naturalists of both the Old and New worlds were increasingly skeptical about certain specific claims made by Pliny and other ancient authorities, the most immediate impact of the torrent of new discoveries was to lower the scientific threshold of credibility.“ (Ebd., 219.)

⁶⁰⁷ Allein diese können im eigentlichen Sinne „lügenhaft[...]“ sein, setzt eine Lüge doch grundsätzlich die Intention voraus, die Wahrheit zu sagen.

Plural bei Gottsched suggerieren, (Beinahe-)Zeitgenossen entsprechende Erzählungen „schreiben und glauben“ (GD, 195), solange ist die Grenze zwischen Fiktion und Tatsachenbericht noch zu durchlässig,⁶⁰⁸ als dass die Literatur es ohne Gefahr wagen könnte, durch derartige Darstellungen selbst irrigen Meinungen über die Realität Vorschub zu leisten.⁶⁰⁹

Auch Beschreibungen von Hexerei und Zauberkunst, denen, wie gesehen, Gottscheds besonderes Missfallen gilt, können im Lichte der Geschichte der Hexenverfolgungen nicht unbedingt als vor dem Einbruch der Realität bereits unzweifelhaft gesicherte ‚Spielplätze‘ der ‚Literatur‘ gelten. Selbst wenn der Hexenglauben in bestimmten Kreisen bereits als abergläubische Vorstellungen des ungebildeten Volkes abgestempelt ist, verfügen Darstellung von Zauberei noch über genug Sprengkraft für eine Dichtung, die sich u. a. die Belehrung insbesondere der Nicht-Intellektuellen auf die Fahnen geschrieben hat. „Unter die Ursachen warum die Einbildung von Zaubereyen so allgemein geworden, müssen auch die Poeten gezehlet werden“⁶¹⁰, heißt es noch 1728 im *Biedermann*.

Zudem streifen Hexerei und schwarze Kunst, wie Gottscheds Kritik an den unwahrscheinlichen Pro-
phezeiungen und Zaubereien der *Henriade* deutlich macht, bereits den noch weit heikleren Bereich des im eigentlichen Sinne Übernatürlichen:

„Ich komme auf die Hexerey der Verschwornen, die er [(Voltaire)] im fünften Buche seines Gedichtes beschrieben hat [...]. Es kann seyn, daß die damalige Königin Maria von Medices, eine Liebhaberinn der Zauberkunst gewesen; und es kann seyn, daß ihr Exempel viele ihrer Unterthanen nach sich gezogen. Es ließe sich daher auch mit einiger Wahrscheinlichkeit dichten, die sechzehn Häupter der Rebellen hätten zu einem Schwarzkünstler ihre Zuflucht genommen, um das Schicksal ihres Reiches zu erfahren. Dieß finstre unterirdische Gewölbe, alle die abergläubischen Zurüstungen des jüdischen Hexenmeisters, kurz, alles, was vorhergeht, und sich bloß auf die thörichte Phantasie der Menschen gründet, ist in meinen Augen nicht unwahrscheinlich. Aber, daß der Poet auf eine so verdammliche Begierde das Künftige zu wissen, auf solche gotteslästerliche und ruchlose Beschwerden und Zauberformeln, eine Erhörung ihres

⁶⁰⁸ Bezeichnend erscheint in diesem Zusammenhang, dass Greenblatt explizit Miltons *Paradise Lost* und die Reiseberichte aus der Neuen Welt in Beziehung setzt: „The transformation of the rebel angels is at once unbelievable and true – hence a wonder, akin to the marvelous beings, giants and pygmies, long associated with voyages to the Indies.“ (Greenblatt 1991, 21.) – Gottscheds Behauptung, Peruaner, Ceylonesen etc. hätten alles Recht, die Europäer aufgrund ihrer Leichtgläubigkeit für „einäugigte zu halten“ (GD, 195) (womit er die beschränkte Sichtweise der Rezipienten als die einzige reale Grundlage derartiger Vorstellungen entlarvt), enthält sowohl eine Anspielung auf literarische Vorlagen (man denke an die Kyklopen Homers) als auch auf konkrete Berichte (angeblicher) Reisender über monströse Bewohner fremder Erdteile.

⁶⁰⁹ Tatsächlich empfiehlt ja etwa Scudéry „les Anges, les mauvais Demons, & les Magiciens“ dem Dichter gerade deshalb, da er vermittels derselben „sans choquer la vraysemblance“ den Leser erfreuen könne: „Par son moyen [(le moyen de la Chrestienne prophane)], vne mesme action peut estre merueilleuse & vray-semblable: le premier, par les choses extraordinaires que fait la Magie: & le second, par la croyance qu’elle trouue dans l’esprit de la plus part du monde.“ (Scudéry 1654, Bl. [aiii]v.)

⁶¹⁰ *Der Biedermann* II. Teil (62. Blatt) (12.7.1728), 45. – Von entsprechenden Vorwürfen Gottlieb Samuel Treuers in seinem *Programma de eo quod nimium est circa potentiam diaboli* (1727) berichtet Pott (Pott 1992, 150). Vgl. in diesem Zusammenhang auch die folgende Bemerkung im XXXIII. Stück der *Vernünftigen Tadlerinnen* (ursprünglich vom 15.8.1725): „Warum verhindert man denn nicht, daß solche ungereimte Misgeburten aberwitziger Köpfe, als Glücksrädlein, Traumbücher, Hocuspocuskünste, Wundergeschichte, und dergleichen Fratzen mehr, gedrucket und unter das gemeine Volck gestreuet werden?“ (*Die Vernünftigen Tadlerinnen* 1748 I, 288.) – Dem gedruckten Autor kommt in diesem Zusammenhang besondere Verantwortung zu: „Ich habe es oft gehöret, daß man die in Lieder verfassete Wundergeschichte bloß deswegen geglaubt hat, weil sie doch gleichwohl gedrucket wären. Wobey ich nur zufälliger Weise erinnern will, wie unverantwortlich es sey, die Buchdruckerkunst, welche Gott zu einem Mittel der Erleuchtung ansehen, zu einem ganz widrigen Endzwecke, nämlich zur Ausbreitung des Unverstandes und Aberglaubens, mißbrauchen zu lassen.“ (Ebd.)

Wunsches erfolgen läßt, das kann ich ihm nicht vergeben. Gott bestärket diese abergläubische Rotte in ihrer Thorheit. Was der Zauberer nicht vermag, das thut derjenige, den er gelästert hat: und was das ärgste ist, durch ein wahrhaftes Wunderwerk, dabey er die Gesetze der Natur aufheben muß. [...] Herr *Voltaire*, der sonst solche gesunde Begriffe von dem höchsten Wesen hat, sollte sich hier wohl etwas behutsamer aufgeführt haben; damit er die Regeln der Wahrscheinlichkeit, die er ändern so wohl vorzuschreiben weis, selbst nicht aus den Augen gesetzt hätte.“ (GD, 217f.)⁶¹¹

Einen ähnlichen Mangel an „gesunde[n] Begriffe[n] von dem“ bzw. den „höchsten Wesen“ wirft Gottsched offenbar auch den antiken Autoren vor, wenn er ihre allzu menschlichen Götterdarstellungen kritisiert. Bedenkt man die wichtige Rolle, welche die zerstörerischen Kräfte des Aberglaubens, aber auch die eines irregeleiteten religiösen Enthusiasmus⁶¹² sowie der (potentielle) Missbrauch vermeintlich göttlicher Zeichen und Wunder im religiösen und politischen Kontext für die Diskreditierung des Wunderbaren spielen,⁶¹³ so wird die enge Verbindung deutlich, in der Gottscheds Kritik zu den Entwicklungen im außerliterarischen Bereich steht. Den Bestrebungen, hier Aberglauben und religiöser Verblendung entgegenzutreten, darf die Dichtung mit kontraproduktiven Darstellungen fiktiver Zaubereien nicht in den Rücken fallen. So warnt noch Kant⁶¹⁴ den „vernünftige[n] Geistliche[n]“ (hier mit Bezug auf die „dämonischen Wunder“) davor, „den Kopf der seiner Seelsorge Anbefohlenen mit Geschichten aus dem *höllischen Proteus*⁶¹⁵ anzufüllen“ und so bei ihnen irreführende Vorstellungen zu erzeugen bzw. ihre „Einbildungskraft zu verwildern.“⁶¹⁶ Derartige Warnungen muss auch die Poesie ernst nehmen. Dies ist umso notwendiger, als Milton und Klopstock, die sich mit ihrer fiktiven Darstellungen des himmlischen oder höllischen Bereiches „mit ihren wächsernen Schwingen“⁶¹⁷ in „Sphären“ vorgewagt haben, „die kein Auge gesehen, kein Ohr gehöret“⁶¹⁸ hat, und die sich so im wahrsten Sinne des Wortes zu spekulativen Darstellungen der Geisterwelt versteigen, ursprünglich nicht allein, vielleicht nicht einmal primär als reine ‚Unterhaltungsliteratur‘ rezipiert werden.

⁶¹¹ Auch Gottscheds Kritik an Voltaires „erleuchtete[m]“ (GD, 216) Eremiten sollte (trotz der offensichtlich feindlichen Untertöne dem Katholizismus gegenüber) mehr als Kritik an der Vorstellung derartiger göttlicher Eingebungen überhaupt als an spezifisch konfessionellen Auffassungen – wie es Schäfer vorzuschlagen scheint (vgl. Schäfer 1987, 234f.) – gelesen werden.

⁶¹² Wiewohl die Bezeichnung ‚Enthusiasmus‘ für entsprechende Phänomene in Frankreich gar nicht üblich ist, der Begriff des *enthousiasme* vielmehr weiterhin als mit dem des poetischen *furor* eng verwandt gesehen wird, halten es die Verfasser des entsprechenden Artikels in der *Encyclopédie* doch für nötig, Dichter und Künstler gegen eine Assoziation mit Wahnsinnigen in Schutz zu nehmen (s. Daston/Park 1998, 337).

⁶¹³ S. ebd., 331, auch 361f., 334f., 338: „Critiques of enthusiasm and superstition eroded the cultural credit of the marvelous in diverse and complex ways.“

⁶¹⁴ Kant gesteht den metaphorisch-bildlichen Vorstellungen des Bösen in Gestalt böser Geister (etwa durch die Apostel) prinzipiell durchaus eine gewisse Funktion zu, da sie „den Begriff des für uns Unergründlichen, für den praktischen Gebrauch anschaulich [...] machen“ (Kant 1907 = AA I.6, 59; vgl. auch 60 (Anm.); vgl. dazu auch Pott 1992, 260f., der Kants Einstellung dieser Form der ‚Versinnlichung‘ gegenüber hier m. A. nach allerdings zu negativ zeichnet).

⁶¹⁵ Gemeint ist Erasmus Franciscis *Der höllische Proteus oder Tausendkünstlerischer Versteller* (Nürnberg 1690).

⁶¹⁶ Kant 1907 = AA I.6, 87.

⁶¹⁷ D. h. wie Ikarus letztendlich sich überhebend und mit ihrem Vorhaben scheiternd.

⁶¹⁸ *Das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit* Bd. 2 (1752) (Wintermonat), 72.

Entsprechend rückt Gottsched die Darstellungen⁶¹⁹ Klopstocks und Miltons explizit in die Nähe dubioser Natur-Magier und religiöser Schwärmer wie Jakob Böhme oder der pietistischen Gemeinde:

„Und was wollen unsre ästhetischen, miltonischen, ätherischen, mizraimischen, seraphischen, babylonischen und schwülstigen Dichter anders; als die Nachahmung der schönen Natur, in ein finstres, alchymistisches, Jacob Böhmisches, und herrenhuthisches Galimathias verwandeln; das noch viel ärger ist, als aller vormalige lohensteinische und marinische Schwulst?“ (GB, 41 Anm.)

In einer Zeit, in der religiöse Schriften immer noch den Großteil der produzierten und rezipierten gedruckten Schriften ausmachen,⁶²⁰ stellen die Werke Miltons und Klopstocks für viele eine neue Form der Erbauungsliteratur dar.

Bewegt sich die Dichtung so partiell noch im Bereich der Theologie, die sie mit ihren irrigen Vorstellungen zu ‚infizieren‘ droht, so rückt Gottsched andererseits die Theologie, sofern sie ein entsprechend falsches Gottesbild transportiert, in die Nähe der fiktionalen Literatur, wenn er spöttisch erklärt, der Musenanruf in der Antike habe „in den Ohren des Pöbels so andächtig [geklungen], als wenn heutiges Tages Prediger Gott um seinen Beystand zu ihrer Arbeit anflehen [...]“.“ (GD, 172f.) Der Vorstellung, Gott könne sich individuell mit der Verbesserung einzelner Predigten befassen, liegt ein nach Gottscheds – und Wolffs – Auffassung offensichtlich absurdes Gottesbild zugrunde, das eines Gottes nämlich, der bereit ist, bei der geringsten Gelegenheit und ohne Not in den natürlichen Gang der Dinge einzugreifen.⁶²¹

Die Realität der Heiligenlegenden, die Sakramente der Kirche (insbesondere das Wunder der Verwandlung von Brot und Wein in Leib und Blut Christi beim Abendmahl, das die Protestanten nur metaphorisch verstehen wollen), sogar der Wahrheitsgehalt der Heiligen Schrift selbst⁶²² werden bereits gegen Ende des 17. Jahrhunderts zunehmend infrage gestellt (auch wenn wohl nur wenige dabei so

⁶¹⁹ Hier auch im Hinblick auf formale Aspekte des Werkes.

⁶²⁰ S. dazu z. B. Wysling 1983, 131.

⁶²¹ Führen die Theologen ihr Publikum damit auch in die Irre, so wiegen solche Verstöße in Gottscheds Augen offenbar doch weniger schwer als die etwa Voltaires oder Miltons: einerseits, so lässt sich vermuten, weil hier weder Naturgesetze außer Kraft gesetzt oder „verdammliche Begierde[n]“ (GD, 217f.) unterstützt noch Gott und seine Engel anderweitig der Lächerlichkeit preisgegeben werden, andererseits, wie der oben zitierte Vergleich mit dem Musenanruf suggeriert, weil dieses Verfahren selbst bereits zu einer inhaltsleeren Formel und bloßen (auch literarischen) Konvention zu werden im Begriff steht. (In einem Falle lobt Gottsched sogar Opitz für die Bitte um den Beistand Gottes für sein Gedicht.) So befürwortet Gottsched auch die Darstellung von Engeln (die er, insbesondere auf der Bühne, ansonsten strikt ablehnt) in denjenigen Fällen, in denen sie zum unveräußerlichen Teil einer Geschichte gehören, die immer auf dieselbe traditionelle Weise erzählt werden muss und sozusagen bereits zu einem ‚Fabelsystema‘ gehört. (Zugleich weist Gottscheds Argumentation darauf hin, dass die Dichtung sich diese ursprünglich ganz bzw. primär dem religiösen Bereich zugehörige Materie zunehmen aneignet.) Indem er sich auf die Tradition zurückzieht, die gleichzeitig als *bloße* Tradition das Gefahrenpotential des Dargestellten minimiert, bleibt es Gottsched erspart, sich mit dem Wahrheitsgehalt derartiger Geschichten auseinanderzusetzen. – Vgl. in diesem Zusammenhang auch GD, 181, wo Gottsched das göttliche Wunderbare zwar noch als unter gewissen Umständen erlaubt darstellt, die Wunderwerke (des christlichen) Gottes, was ihren rein fiktiven Status anbetrifft, jedoch bereits denen der (heidnischen) Götter gleichsetzt: „Es ist wahr, daß man in allen Religionen den Göttern und Geistern mehr Macht zugestanden hat, als bloßen Menschen; und es daher nicht ungereimt ist, in Fällen, wo sich die Mühe verlohnet, zu dichten, es wäre ein Wunderwerk von Gott geschehen.“

⁶²² Diese wird nun bis zu einem gewissen Grade ersetzt eben von der Natur als ungeschriebenem ‚Buch‘ Gottes, aus dem der Mensch die Güte, Allmacht und Weisheit des höchsten Wesens zu ersehen vermag. Ihre Ordnung und Gesetze dürfen auch darum durch die Dichtung nicht so verfälscht werden, dass der unwissende Leser dadurch irregeführt werden kann.

weit gehen wollen wie Spinoza, der selbst die biblischen Propheten nur als Opfer ihrer eigenen Einbildungskraft⁶²³ sieht). Unter diesen Umständen kann die poetische Bearbeitung religiöser Materie für Gottsched kein unproblematisches Thema sein.

Die Geschichte des Wunderbaren im 16., 17. und frühen 18. Jahrhundert (auch und gerade die neu erwachte Skepsis ‚natürlichen‘ wie göttlichen Wundern gegenüber, die sich aus dem Naturverständnis und – damit zusammenhängend – dem Gottesbild insbesondere der rationalistischen Philosophie speist) weist eine Menge unterschiedlicher Verbindungen zwischen Naturphilosophie, Theologie, Politik, bildender Kunst und Dichtung auf, in deren Schnittmenge das Wunderbare liegt. Die Zeichenhaftigkeit der Natur (‚Monster‘ werden ‚ausgelegt‘ wie Allegorien, um Aufschluss über Grund und Zweck ihres Auftretens zu erhalten)⁶²⁴ rückt sie in die Nähe der Poesie; ‚natürliche Kunstwerke‘ (wie etwa der Wolkenmarmor) nähern sie der bildenden Kunst an, während die Kunst entsprechend *lusi naturae* (wie etwa missgebildete Menschen) ästhetisiert und verewigt.⁶²⁵ Der technische Fortschritt lässt vormals rein fiktive Wunder (wie bewegliche Automaten von Menschen oder Tieren, die bereits in mittelalterlichen Romanen wie dem *Roman de Troie* eine Rolle spielen)⁶²⁶ wahr werden. Wissenschaftliche Literatur zu erstaunlichen Phänomenen (wie etwa Berichte über wunderbare Himmelszeichen) und Werke der Dichtkunst teilen Konventionen der Darstellung (wie z. B. die Betonung von Authentizität, exakte Zeit- und Ortsangaben)⁶²⁷ und dies offenbar mit ähnlichen Zielen, insbesondere um einer Intensivierung der Wirkung willen.⁶²⁸ Theater und bildende Kunst werden

⁶²³ S. dazu Daston/Park 1998, 341.

⁶²⁴ Vgl. ebd., 181f. – In diese Klasse fallen auch allegorische bzw. emblematische Bezüge bestimmter ‚wunderbarer‘ Tiere. So repräsentiert das Chamäleon, das sich von Luft allein ernähren soll, häufig das entsprechende Element; der Pelikan, der seine Jungen mit dem eigenen Fleisch und Blut füttert, steht für Elternliebe, der Kranich, der auch im Schlaf ein Bein erhoben und darin einen Stein hält, für Wachsamkeit, und der Storch für die Ergebenheit den Eltern gegenüber (s. Ashworth 1991, 123, 132). Nicht zufällig spricht Ashworth von den „myth-laden accounts of Aldrovandi and Gesner“ (ebd., 139).

⁶²⁵ „Such an aesthetic saw even monsters as works of art, awakening wonder in onlookers by their rarity and oddity, as well as by the ingenuity of their maker. Human monsters who survived to adulthood were often commemorated in admiring woodcuts, copper engravings, and verse, and some of those who ended up at court were subjects of official portraiture [...]“ (Daston/Park 1998, 210/212.)

⁶²⁶ Vgl. hier ebd., 281.

⁶²⁷ „[S]cientific memoirs about strange facts shared both marvelous subject matter and the literary conventions for reporting it with genres of dubious authenticity, the novel and the broadside. Daniel Defoe’s fabricated *Journal of the Plague Year* (1722), the Paris Académie’s account of a strange celestial light, and the latest broadside about a monstrous birth all claimed, in good faith or bad, to be ‚true and certain relations‘ of recent events in real locales, with named witnesses.“ (Ebd., 246, vgl. auch 247.) – Ähnlich konstatiert Greenblatt bei der Analyse eines Reiseberichtes aus der Neuen Welt: „Bernal Díaz turns to the language of medieval romance, with its dream images, its rhetoric of amazement. The reference to Amadis of Gaul stands in place of an eyewitness description that is at once imperative and impossible.“ (Greenblatt 1991, 132f.). Die Literatur stelle hier die Mittel bereit, die innerhalb der ‚normalen‘ Diskursformen nicht greifbaren Erfahrungen des Fremden, Wunderbaren zu artikulieren. „The absolutely other cannot be conveyed at all, [...] but the romance can at least gesture toward this other, marked with the signs of fantasy, unreality, enchantment.“ (Ebd., 133.)

⁶²⁸ Vgl. Daston/Park 1998, 191: „This literary convention [(the insistence on truth and reliability)] served several purposes. Not only did it uphold the integrity of the author, but a true monster reverberated more loudly in the imagination than a made-up one; neither the natural explanations of philosophers nor the portentous readings of broadsides would have had much interest had the reality of the monster in question been in doubt.“ – Paradoxerweise sind es nicht zuletzt die Bestrebungen der sich entwickelnden Literatur, sich einer größeren Realitätsnähe

funktionalisiert, um theologische Überzeugungsarbeit zu leisten, die Realität wunderbarer religiöser Phänomene gleichsam direkt erfahrbar zu machen⁶²⁹ oder (in Form von Darstellungen wundertätiger Heiliger etc.) zu dokumentieren.⁶³⁰ Kunstwerke werden aufgrund ihres behaupteten göttlichen Ursprungs zu Kuriositäten, andere (weinende Statuen, wundertätige Heiligenbilder) wiederum werden in religiösen Auseinandersetzungen als Quellen neuer Wunder dargestellt.⁶³¹ Wunderkammern versammeln natürliche Objekte, Relikte ‚fabelhafter‘ Tiere (das Horn des Einhorns), Reliquien und kuriose Werke der Kunst in einem Raum. Zum Zwecke politischer Repräsentation bedient man sich wunderbarer Raritäten und verblüffender Inszenierungen, politische Bedenken gegenüber dem Wunderbaren schlagen sich unmittelbar in Dichtung und bildender Kunst nieder.⁶³² Die gefeierte Kreativität der Natur resultiert in einer neuen Hochachtung für die Phantasie des Künstlers, umgekehrt wirkt das Misstrauen gegenüber der Einbildungskraft, die zunehmend mit religiösem Schwärmertum, Wahnvorstellungen und Geisteskrankheit assoziiert wird, direkt auf ‚Literatur‘ und Kunst zurück.⁶³³ Auch gegen Ende des 17. und im 18. Jahrhundert selbst ist das Wunderbare, wiewohl nun nurmehr ein Randphänomen, von rationalistischen Philosophen wie Wolff, gebildeten Theologen oder fortschrittlichen Naturkundigen kaum mehr ernst genommen, noch keineswegs aus der Realität verschwunden: Die *Royal Society of London* veröffentlicht einen Bericht über die Existenz der fabelhaften, auf Bäumen wachsenden *Barnacle geese* in Schottland; sogar Leibniz berichtet – hier handelt es sich

zu befehligen, die den Unterschied zwischen Fiktion und Tatsachenbericht verwischen und das Problem so verschärfen: „Precisely because some fiction writers were attempting a more realistic mode of presentation, the relationship between fact and fiction became a central literary problem.“ (Shapiro 1983, 12.) Als Beispiel für mögliche resultierende Konflikte kann folgender Fall aufgefasst werden: „So intimately had fact and the new fiction become intertwined that one annoyed rival insisted that Defoe had forged the story and had imposed it on his readers as if it were a true story.“ (Ebd., 263.)

⁶²⁹ Vgl. dazu etwa Weil 1991, 161f.: In der Zeit von 1550 bis ca. 1670, „Florentine stage sets were designed around most of the elements associated with the marvelous. They included characters, animals, and settings designed to amaze the viewers with their strange and threatening qualities. Dominating the performances were scenes of metamorphoses and celestial illusions that were rendered in a way that made them seem real. Fiction was transformed into reality.“ Vgl. zur theatralen Ausgestaltung und Inszenierung religiöser Räume, Szenen und Rituale auch ebd., 163f. und Filipczak 1991, 194f.

⁶³⁰ Vgl. ebd., 195-199. Interessanterweise nehmen bereits von der Mitte des 16. Jahrhunderts an die bislang bevorzugten Darstellungen ‚aktiver‘ Wunder, „welche den physischen Zustand von Körpern veränderten“ („that transformed the physical condition of bodies“), in der christlichen Kunst ab zugunsten von „miracles perceived through sight. [...] By 1700 [...] miraculous events [...], [...] when shown [...] often appeared to be at a considerable distance from the actual viewer [...]“. (Ebd., 207.)

⁶³¹ S. dazu ebd., 203, 205.

⁶³² Vgl. z. B. Weil 1991, 175: „Louis XIV preferred the control of classicism to the flamboyance of the baroque. Plays staged at his court and the decoration of his garden at Versailles stressed control and great expanses of space rather than visions and unexpected occurrences. Such occurrences implied a world of limited scope in which the unexpected, whether good or evil, was supernatural; a world in which divine intervention was a necessary part of salvation. By the late seventeenth century, [...] Louis XIV and other European monarchs had become all powerful and hence eschewed images that might question their power to control men and nature.“

⁶³³ „Wherever wonder was, lurked the possibility of deception and manipulation; and the reputation of wonders, even demonstrably natural ones, was tarnished by association.

Underlying almost all of these critiques of wonder and wonders was a new understanding of the pathological imagination as a breeding ground for enthusiasm, superstition, and marvels.“ (Daston/Park 1998, 339; vgl. zur kritischen Einschätzung der Phantasie auch Pott 1992, 179, 181, 218, 333.)

freilich eher um einen Einzelfall – in den Blättern der Pariser *Académie des Sciences* über einen sprechenden Hund.⁶³⁴

„Passend oder nicht, Wunder waren kaum aus dem Europa der Mitte des 18. Jahrhunderts verschwunden, nicht einmal aus Paris. Jahrmärkte und Kaffeehäuser zeigten weiterhin Monster; Kuriositätenkabinette stellten Merkwürdigkeiten aus; die Almanache und Zeitschriften berichteten über bizarre Wetterphänomene, sprechende Hunde und Ballonflüge; Wissenschaftler demonstrierten die Wunder der Elektrizität und Luminiszenz; provinzielle Akademien verfolgten die Geschichte des Präternatürlichen und die populäre französische Reihe von Bänden der *Bibliothèque Bleue* unterhielt ihre Leser mit wunderbaren Geschichten. Wunder hielten sich im Europa des 18. Jahrhunderts, sowohl als Worte als auch als Dinge.“⁶³⁵

Angesichts einer unmittelbaren Vergangenheit, in welcher das Wunderbare auch außerhalb der Dichtung allgegenwärtig ist und die Grenzen zwischen Realität und Fiktion, Kunst und Natur überschreitet und verwischt, kann sich die zeitgenössische Literaturtheorie von ‚außen‘ an die Poesie gestellten Ansprüchen nur schwer entziehen. Selbst der allmähliche Niedergang des Wunderbaren ist multikausal, gleichzeitig philosophisch-naturwissenschaftlich, religiös und politisch motiviert, jeweils mit unmittelbaren Konsequenzen für die Künste. Unter diesen Umständen fällt es schwer, für eine Sonderbehandlung des ‚literarischen‘ Wunderbaren zu argumentieren – eben weil es *das* literarische Wunderbare noch nicht bzw. nur in sehr eingeschränktem Maße gibt. Wo die Grenzen zwischen realen (bzw. für real gehaltenen) und bloß erdichteten Wundern jedoch nicht eindeutig oder für alle – auch die ungebildeten, abergläubischen Leser – erkennbar sind, muss auch die Dichtung sich mit der Darstellung entsprechender fiktiver Wunder zurückhalten. Ansonsten läuft sie Gefahr,⁶³⁶ dem naiven Leser ein Weltbild zu vermitteln, welches die Natur voll von Ausnahmen, als ein Gebilde mit quasi dehnbaren Grenzen präsentiert und das höchste Wesen als einen kapriziösen Herrscher, der jederzeit bereit ist, seine ursprünglichen Pläne zu ändern bzw. durch direktes Eingreifen über den Haufen zu werfen. Die gewonnenen Erkenntnisse sind noch zu neu, die Gefahr des Missverstehens zu ernst, die Menge der ungebildeten Rezipienten noch zu groß, die ernst gemeinten und ernst genommenen Berichte von „lügnhaften Wundern“ (GD, 195) zu nahe, um der literarischen Phantasie in dieser Hinsicht einen Freibrief auszustellen.

⁶³⁴ S. Daston/Park 1998, 331.

⁶³⁵ „Suitable or not, marvels had hardly disappeared from mid-eighteenth-century Europe, not even from Paris. Fairs and coffeehouses still showed monsters; cabinets still displayed curiosities; the almanacs and gazettes reported bizarre weather, talking dogs, and balloon flights; savants demonstrated the wonders of electricity and luminescence; provincial academies pursued preternatural history; and the popular French series of volumes in the *Bibliothèque Bleue* entertained their readers with wondrous stories. Marvels persisted in eighteenth-century Europe, both as words and as things.“ (Ebd., 329.) – Selbst die „[von] einer regelrechten Dämonomanie gekennzeichnet[e] [...] scholastisch fundierte Aberglaubensliteratur der lutherischen Orthodoxie“, die „jede Superstition als Dämonenpakt“ beschreibt, reicht „in ihren Ausläufern weit ins 18. Jahrhundert hinein[...]“, obwohl in akademischen Kreisen längst der Mensch und seine Psyche als Ursachen derartiger Phänomene identifiziert werden (Pott 1992, 135f., 138).

⁶³⁶ Einmal ganz abgesehen von der Frage, ob es (etwa um des *delectare* willen) der Dichtung erlaubt sein sollte, durch ihre Werke ein ‚unproduktives‘ Staunen hervorzurufen, eine Haltung, die sich immerhin auf andere Bereiche des täglichen Lebens übertragen könnte.

Widerspruch mit System

Wo die Grenzen zwischen literarischem Feld und anderen Bereichen noch allzu durchlässig sind, wo also poetische Darstellungen des Wunderbaren (auf der Text-, nicht der Sinnebene) noch Gefahr laufen, von den Zeitgenossen nicht als Fiktion rezipiert zu werden, sondern eine Beeinflussung des Publikums auch in den Meinungen, welche die Realität betreffen, denkbar erscheint, macht Gottsched die Empirie, die (vernunftgeleitete) Erfahrung und einen korrespondenztheoretischen Wahrscheinlichkeitsbegriff zum Maßstab auch der Dichtung. Besonders kritisch ist er dort, wo die Literatur sich in den Bereich des Übernatürlichen (und damit auf das Gebiet der Theologie) vorwagt. Wo Dinge beschrieben werden, deren Realität grundsätzlich zwar nicht geleugnet werden soll,⁶³⁷ die sich jedoch – auch nach Ansicht Wolffs – in ihrer spezifischen Beschaffenheit der Erkenntnis des Menschen weitestgehend entziehen, könnte es schließlich beim Rezipienten (dem hier zudem in der eigenen Erfahrung kein potentiell Korrekтив zur Verfügung steht) zu einem falschen Eindruck diese ‚höhere Wirklichkeit‘ betreffend kommen.

Die Personifikationen der Sünde und des Todes sowie ihr Verhältnis zueinander und zu Satan in Miltons *Paradise Lost* beispielsweise wird von Gottsched zunächst allegorisch gedeutet. Wenn er in seiner Rezension der Bodmer'schen *Critischen Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie* „Milton mit seinem Chaos, Tode, der Sünde und Hölle, und übrigen ungeheuren Einbildungen“ dennoch Tasso „mit seinen Hexen und Teufeln“⁶³⁸ vergleicht und damit abwertet, so erklärt sich dies einerseits offenbar aus dem Umstand, dass Milton sich hier in einen Bereich vorwagt, der dem Christen als real, wiewohl den Sterblichen verschlossen gilt. Ein solcher Bereich aber kann nicht als legitime Quelle allegorischer Figuren gelten. Zum anderen muss auch die konkrete Ausführung der allegorischen Darstellung bei Milton, die nicht der in derartigen Fällen geforderten beschränkten, eindeutigen – und damit eindeutig identifizierbaren – Präsentation entspricht, einer positiven Bewertung entgegenstehen. So lässt sich jedenfalls folgende Kritik Gottscheds deuten:

„Zum wenigsten siehet man nicht, warum die Sünde mit dem Tode noch einmal verbotener Weise hat zuhalten müssen. Dieses hat in der Sache selbst keinen Grund mehr, und scheint von dem Poeten nur zur Vergrößerung der Abscheulichkeiten ersonnen zu seyn. Eben dadurch verliert nun seine Fabel die Wahrscheinlichkeit: weil man es nicht begreifen kann, warum der Tod noch die Schlangen habe zeugen müssen?“ (GD, 214.)

Während die Zeugung des Todes durch Satan und seine Tochter, die Sünde, noch sinnvoll allegorisch gedeutet werden kann, erfüllt das weitere Geschehen in der Allegorie keine Funktion mehr und wird dadurch unwahrscheinlich.⁶³⁹ Damit wird der Status der Darstellung als Allegorie insgesamt infrage gestellt.

⁶³⁷ Dies macht ihre Thematisierung umso brisanter.

⁶³⁸ *Beyträge zur critischen Historie* Bd. 6 (1739) (24. Stück), 666.

⁶³⁹ Allerdings zeigt Gottscheds Charakterisierung der gesamten „Allegorie“ als „schmutzig[...]“ und „wahrhaftig abscheulich[...]“ (GD, 214) an, dass sie ihm auch hinsichtlich des Wertmaßstabes des *decorum* zweifelhaft erscheint.

Anders dort, wo die erdichtete Natur des Dargestellten bzw. der Darstellung bereits hinreichend etabliert ist oder eindeutig signalisiert werden kann (wie im Falle der aesopischen Fabel, des Musenanrufs oder einzelner, hinlänglich bekannter allegorischer Personifizierungen), so dass ein Konflikt mit Meinungen über die Realität von vornherein ausgeschlossen erscheint: Wo das (in der Entstehung begriffene) literarische Feld nicht mehr mit anderen Feldern interagiert und wo dementsprechend (inner-)literarische Wertmaßstäbe, die Eigengesetzlichkeiten der Dichtung, primär gesetzt werden können, wird der von außen kommende Anspruch auf Wahrscheinlichkeit, um mit Bourdieu zu reden, an der Feldgrenze gebrochen. Hier beruft Gottsched sich auf das logisch-formale Konstrukt der möglichen Welten bzw. das Konzept einer hypothetischen, *innerhalb* der Fiktion operierenden Wahrscheinlichkeit, hier kann die Dichtung dem Wertmaßstab des Wunderbaren ohne Bedenken Rechnung tragen und den Leser etwa durch die Darstellung sprechender Tiere oder hilfreicher Musen erfreuen. Wahrscheinlichkeit definiert sich also unter gewissen Bedingungen, die das literarische Feld selbst festlegt, über andere als die üblichen Forderungen, nämlich über die Kohärenz des Dargestellten innerhalb eines bestimmten (Teil-)Diskurses oder intertextuellen Komplexes. Damit erlaubt Gottsched der Dichtung unter bestimmten Prämissen einen teilautonomen Status; unter Prämissen, die den noch in der Ausbildung begriffenen Zustand des literarischen Feldes zu Beginn des 18. Jahrhunderts widerspiegeln.

Allerdings präsentiert die Forschung durchaus alternative Erklärungen, welche die unterschiedliche Behandlung der beiden Klassen poetischer Phänomene bei Gottsched in einem weniger fortschrittlichen, der Autonomie förderlichen Lichte erscheinen lassen: So wird angeführt, dass bei der zweiten Gruppe von Fällen ein alternativer Naturbegriff – etwa der der „menschliche[n] Natur“ im Sinne menschlicher Handlungen und Verhaltensweisen⁶⁴⁰ – wesentlich sei oder die „zu Grunde liegende Moral“⁶⁴¹ an die Stelle des ursprünglichen Natur- und Wahrheitsbegriffs trete.⁶⁴² Diese Modelle können jedoch insofern nicht überzeugen, als sie zum einen vernachlässigen, dass Gottsched jeder Handlung die Funktion zuschreibt, eine nützliche Lehre zu vermitteln. Zum anderen versagen sie bei der Erklärung all derjenigen Ausnahmen, denen sich keine besondere moralische (oder anderweitig belehrende) Funktion zuschreiben lässt, wie es etwa beim Musenanruf eindeutig der Fall ist.⁶⁴³

⁶⁴⁰ (Zuletzt:) Härter 2000, 144; s. auch 178.

⁶⁴¹ „Da es Gottsched im Wesentlichen auf die Moral ankommt, wird die Fabel solange Naturnachahmung genannt werden können, als in dieser eine natürliche Wahrheit nachgeahmt wird.“ (Bing 1934, 45; vgl. dazu auch ebd., 27, in diesem Sinne ebenfalls Grimm 1983, 650 und indirekt (vermittelt über die Kategorie des Wahrscheinlichen) auch Stahl 1975, 108).

⁶⁴² Zuweilen wird auch einfach eine „konziliante Haltung“ Gottscheds aufgrund pragmatischer bzw. „Nützlichkeitsabwägungen nach dem Motto: Der gute Zweck heiligt das schlechte Mittel!“ (ebd., 90) angenommen.

⁶⁴³ „Ehrfurcht und Autoritätsgläubigkeit“ (Birke 1966, 41, hier bezogen auf Gottscheds Motive zur Rettung der aesopischen Fabel) reichen in diesem Zusammenhang (man denke nur an Gottscheds Homer-Kritik) als Erklärung nicht aus.

Dennoch verweisen diese Deutungen auf einen wichtigen Aspekt der Gottsched'schen Systematik. Zunächst, und das ist in diesem Zusammenhang kein unwichtiger Punkt, hängen in bestimmten Fällen, so in dem der Tierfabel, konventionalisierte poetische Form und allegorische Aussage derart zusammen, dass die Entstehung der einen an die andere gebunden ist. In vielen der von Gottsched betrachteten Fälle fungiert die klar erkennbare Applikation auf eine moralische Lehre in Zusammenhang mit ihrer offensichtlichen Allegorizität⁶⁴⁴ als notwendiges Signal für die reine Fiktionalität des Dargestellten. Eben weil die moralische Funktion, die Dominanz der Sinnebene über die Textebene, hier so eindeutig ist, darf die Poesie sich auf der letzteren frei entfalten. Zum zweiten bleibt die moralische Wirkung für Gottsched, wie bereits dargelegt, tatsächlich eine der Hauptfunktionen der Dichtung. Will man jedoch erklären, warum Gottsched bestimmte Formen des Wunderbaren (etwa die Tierfabel) akzeptiert, so ist es nicht nötig, von einer moralischen Funktion auszugehen, die in bestimmten Kontexten die Ansprüche der Wahrscheinlichkeit, wie sie sonst in Gottscheds Poetik erhoben werden, einfach neutralisiert.

Gleichzeitig wäre es ein Fehlschluss, anzunehmen, dass Gottsched (weil er bestimmte andere Formen des Wunderbaren verurteilt) inhaltlichen Wertmaßstäben – etwa der Übereinstimmung der Dichtung mit der Natur – den Vorzug vor den wirkungsbezogenen Wertmaßstäben der Belehrung und des Vergnügens gibt.⁶⁴⁵ Dabei ist dem Befund, der dieser These zugrunde liegt, grundsätzlich zuzustimmen: Zwar bemüht Gottsched sich, die Menge dessen, was er als möglich bzw. wahrscheinlich einstuft, als deckungsgleich mit der Menge des vom Zielpublikum Akzeptierten erscheinen zu lassen, dem alles Unnatürliche gleichzeitig lächerlich erscheinen würde.⁶⁴⁶ Dennoch wird immer wieder deutlich, dass er sich nur allzu sehr der Tatsache bewusst ist, dass weite Teile seines Publikums in Wirklichkeit sehr viel weniger kritisch sind. Wenn dementsprechend plausibel gemacht werden kann, dass alles, was den Gottsched'schen Standards der Wahrscheinlichkeit genügt (die Rede ist hier nur von denjenigen Fällen, die nicht, wie etwa die Tierfabel, innerhalb des eindeutig der Fiktion zuzuordnenden Bereiches liegen, von Fällen also, bei denen ein Konflikt mit der ‚Außenwelt‘ überhaupt möglich ist), vom Publikum auch als glaublich empfunden werden wird, gilt der Umkehrschluss nicht: Es ist durchaus möglich, dass das Publikum bereit ist, als glaublich zu

⁶⁴⁴ Das „(Deutungs-) Verhältnis der einfachen Übersetzbarkeit“ „zwischen Tierfabel und menschlichen Handlungen“, wie Härter es bezeichnet (Härter 2000, 178).

⁶⁴⁵ Dies ist im Wesentlichen der Schluss, zu dem Wetterer kommt. Auch Schäfer vertritt diese Ansicht, wenn er (hier im Hinblick auf Gottscheds *Cato*) konstatiert: „Die Ebene der Naturnachahmung unter der Forderung nach Wahrscheinlichkeit kommt mit der postulierten moralischen Integrität des Stückes in Konflikt. Damit wird jedoch auch eine Darstellung der allgemeinen Begebenheiten und Zufälle des menschlichen Lebens auf dem Theater nicht mehr möglich. Die ‚realistische‘ Tendenz läßt eine symbolische Deutung des menschlichen Lebens nicht mehr zu.“ (Schäfer 1987, 273.) Was Schäfer hier nicht berücksichtigt, ist die Tatsache, dass im Rahmen des rationalistischen Weltbildes gerade das ‚Herausarbeiten‘ der der Welt tatsächlich zugrunde liegenden, in der Fülle der Phänomene jedoch leicht zu übersehenden Ordnung als ‚realistisch‘ gelten muss, solange die wesentlichen Parameter dieser Welt dabei konstant gehalten werden. Darüber, inwiefern Gottsched dies im *Sterbenden Cato* gelungen ist, ist damit freilich noch nichts gesagt.

⁶⁴⁶ Vgl. z. B. GD, 191: „Das Seltsame in allen Arten muß noch natürlich und glaublich bleiben, wenn es die Bewunderung, nicht aber ein Gelächter erwecken soll.“

akzeptieren, was Gottsched aufgrund strengerer Standards aus dem Bereich des Möglichen ausschließt – dies scheint ja eben der hauptsächlichste Grund dafür zu sein, dass er es ausschließt. Daraus jedoch den Schluss zu ziehen, Gottsched stelle die Wahrheit der Darstellung über den Rezipientenbezug, unterstellt (ebenso wie die These, im Falle der Tierfabel ‚überstimme‘ die moralische Funktion den Wahrheitsanspruch) einen *Konflikt* zwischen Sein und Wirkung, Wahrheit und Moral:

„[W]enn es um die Frage geht, wie die Nachahmung der wirklichen Welt im Hinblick auf die Wahrscheinlichkeit der Poesie auszusehen hat und welche Grenzen dem Wunderbaren gesteckt werden müssen, damit es nicht zu sehr ‚wider die Natur‘ verstößt[,] [...] stellt sich die Alternative, ob der Poet seine Nachahmung um der Glaublichkeit, d.i. um des Publikumsbezuges willen derart einzurichten hat, daß sie den möglicherweise unvernünftigen Vorstellungen des Publikums von Natur entspricht, oder aber um der vernünftigen Wahrscheinlichkeit willen so, daß den Erkenntnissen der Philosophie über Natur Rechnung getragen wird.“⁶⁴⁷

Hier ist zum einen einzuwenden, dass Gottsched als echtes Kind der Aufklärung nicht allein für einen begrenzten Zeitraum, für die unmittelbare Gegenwart schreibt, sondern es sich zumindest prinzipiell zur Aufgabe gemacht hat, die Regeln der ‚Literatur‘ auch und gerade für die Zukunft zu fixieren. Und diese Zukunft, da ist er sich mit Wolff einig, wird eine aufgeklärte sein; schon bald, so die Hoffnung nicht nur der Popularphilosophie, wird die Menschheit allgemein über ein weitgehend universales und sicheres Wissen verfügen. Auf *diesen* Wissenshintergrund, den Gottsched bei Gebildeten bereits weitestgehend gegeben sieht, und nicht auf die Unwissenheit der breiten Masse, die zwar bedauerlich ist, jedoch bald der Vergangenheit angehören dürfte, muss Gottsched seine Wertmaßstäbe ausrichten. Eine Historisierung poetischer Werke kann er zwar dahingehend befürworten, dass bei der Beurteilung derselben die damals üblichen Sitten Berücksichtigung finden. Das bedeutet jedoch nicht, dass sich der Poet den jeweiligen Irrtümern eines mehr oder weniger unwissenden Publikums anpassen darf (und diese dadurch womöglich noch bestätigt).⁶⁴⁸

⁶⁴⁷ Wetterer 1981, 156 (bei dem „oder aber“ handelt es sich offensichtlich um ein ausschließendes). Bei Härter erscheinen die „Digressionen“ der Gottsched’schen Poetik letztlich als das ungewollte Ergebnis eines systematischen Konflikts zwischen rhetorischer Orientierung und einer „Zuspitzung der nachahmungstheoretischen Bestimmungen“ (Härter 2000, 112; Letztere umfassen für ihn aristotelische und Wolff’sche Einflüsse – vgl. ebd., 142); ein Ergebnis, das der eigentlichen Intention des Autors offenbar zuwiderläuft (vgl. ebd., 112, 186, 189f., 207, 211, 213). Obwohl Schmidt den „funktionale[n] Status der [...] poetischen Nachahmung der Natur“ (H.-M. Schmidt 1982, 84) als Ausgangspunkt auch der Gottsched’schen Poetik begreift und generell, anders etwa als Herrmann und Wetterer, ihre rhetorische Ausrichtung durch das rationalistische Fundament „gestützt“ sieht (ebd., 270 (Fn. 60 zu 114)), unterscheidet doch auch er, ganz im Sinne der Alternative Wetterers von inhaltlicher (vernünftiger) und wirkungsbezogener (glaublicher) Naturnachahmung, zwei „Varianten“ poetologischer Konzeptionen unter den „aufklärerischen Poetiken“: Von diesen orientiere sich eine (die Gottscheds) an der „Logik der Inhalte“ (es erfolgt eine Theoretisierung der Dichtkunst „hinsichtlich der vernünftigen Begründung [der] Inhalte, die vermittelt werden sollen“), die andere (auf diese konzentrieren sich die Schweizer) an der „Logik der rhetorischen Verfahren“ (es erfolgt eine Theoretisierung „hinsichtlich der Verfahren, mit deren Hilfe die künstlerischen Botschaften vermittelt werden sollen“) (ebd., 84; s. auch f. und 254). Diese Trennung kann jedoch, gegeben das skizzierte Weltverständnis Wolffs, für den Literaturtheoretiker nicht wirksam werden; welche Bedeutung Schmidt ihr angesichts der oben zitierten Äußerungen noch zuschreibt, ist daher unklar.

⁶⁴⁸ Mit Bezug auf die (unveränderliche) Vergangenheit denkt Gottsched eine historische Relativierung der entsprechenden Wertmaßstäbe ja zumindest an, wenn er zur Entschuldigung der jeweiligen Autoren etwa auf die allgemein verbreiteten Ansichten über die Götter verweist. Konsequenz geht er dabei jedoch nicht vor. Im Grunde scheint er auch hier der Meinung zu sein, wenn man sich nur genügend bemüht hätte, die allen Menschen gleichermaßen gegebene gesunde Vernunft zu gebrauchen, wären viele Irrtümer vermeidbar gewesen.

Insbesondere jedoch widerspricht die erwähnte dualistische Sichtweise den grundsätzlichen Annahmen des Wolff'schen Rationalismus, der Praxis und Theorie, Denk- und Seinsprinzipien, Wahres und Gutes stets aufeinander bezogen sieht, wie bereits sein umfängliches, von zahllosen Querverweisen durchzogenes Gesamtwerk erahnen lässt. Ethik, Psychologie, Metaphysik, rationale Theologie und Teleologie – sie alle behandeln unterschiedliche Aspekte eines Gesamtzusammenhanges, ergänzen und bestätigen sich gegenseitig. So wie die beste der Welten optimal die Absichten ihres Schöpfers realisiert, wie ihre vernünftig verfassten Seinsprinzipien garantieren, dass sie der menschlichen Erkenntnis prinzipiell in ihrer Gesamtheit zugänglich ist, so ist der Mensch vom Augenblick seiner Schöpfung an durch das „Gesetz der Natur“ verpflichtet, auch das Beste, das, was „uns und unseren Zustand vollkommener“ macht (WM, §422 (260)),⁶⁴⁹ zu tun und zu erstreben. Mehr noch: hat er einmal erkannt, was das Gute ist, so ist es ihm unmöglich, dieses nicht realisieren zu wollen. Erkenntnis der Wahrheit und die Bestimmung des Willens zum Richtigen, Guten lassen sich innerhalb dieses Weltbildes nicht grundsätzlich trennen. Positiv gewendet erfordert die nicht-allegorische, in die Fabel integrierte Lehre, dass der Leser das Werk in einem nicht allein formal-logischen Sinne „als möglich akzeptiert, also [...] Stoff, Thema und Darbietungsform die Grenzen menschlicher Einsicht nicht überschreiten.“⁶⁵⁰ Negativ gewendet kann hingegen die irreführende Darstellung der Welt weitreichende schädliche Folgen für die Erkenntnis des Publikums haben. Damit verbietet es sich jedoch auch, auf die Vorstellungen eines ungebildeten Publikums zwecks Vermittlung einer bestimmten moralischen Lehre derart einzugehen, dass zugleich schwerwiegende Irrtümer bezüglich der Verfassung der Welt gesät oder zumindest bestätigt werden – Irrtümer, die selbst zu moralischen Verirrungen führen müssen. Noch einmal sei auf Gottscheds bereits oben ausführlich zitierte Bemerkungen zu Voltaires *Henriade* verwiesen:

„Aber, daß der Poet auf eine so verdammliche Begierde das Künftige zu wissen, auf solche gotteslästerliche und ruchlose Beschwerden und Zauberformeln, eine Erhöhung ihres Wunsches erfolgen läßt, das kann ich ihm nicht vergeben. Gott bestärket diese abergläubische Rotte in ihrer Thorheit. Was der Zauberer nicht vermag, das thut derjenige, den er gelästert hat [...]“ (GD, 217f.)

Indem Voltaires Darstellung sich an den abergläubischen Vorstellungen der Menschen, ihrem unvernünftigen Weltbild, orientiert, verdunkelt sie die „gesunde[n] Begriffe von dem höchsten Wesen“ (GD, 218) und rechtfertigt eben dadurch das erwähnte verwerfliche Verlangen. Welcher moralische Nutzen, welche in die Erzählung eingekleidete Lehre könnte diesen Schaden rechtfertigen?

2.6 Das „wahrhaftig Wunderbare[...]“

Dem aufgeklärten Dichtungstheoretiker wird es so aus unterschiedlichen Gründen zunehmend schwerer, eine angemessene Form des Wunderbaren zu identifizieren und Poeten wie Kritikern zu empfehlen. Während der Rahmen dessen, was das gebildete Publikum staunend zu akzeptieren bereit ist, zunehmend kleiner wird, schränkt die moralische Verantwortung des Autors den verbleibenden Bereich

⁶⁴⁹ Dies, so könnte man sagen, realisiert optimal das von Beginn an in seinem Sein angelegte Potential.

⁶⁵⁰ Birke 1966, 35.

des von der Menge unter Umständen noch für möglich gehaltenen (doch eben darum auch potentiell irreführenden) Wunderbaren weiter ein. Gegen Formen des Wunderbaren, deren Fiktionalität dem Publikum prinzipiell bewusst ist (Musenanruf, Tierfabel oder das Auftreten allegorischer Gestalten) ist zwar nichts einzuwenden, doch ist offensichtlich, dass sie nur noch eine ganz bestimmte Art der Verwunderung zu erzeugen fähig sind. Hier wird der Rezipient nicht mehr wirklich durch die (scheinbare) Existenz von etwas ursprünglich für unmöglich Gehaltenem überrascht, sondern muss zunächst sein Wissen um die Irrealität des Dargestellten zurückstellen, will er Verwunderung darüber empfinden. (Tatsächlich ist nicht davon auszugehen, dass die Dichtung überhaupt je ein derart ungebrochenes Erstaunen erzeugt haben sollte, wie es das reale Wunder zu erregen fähig ist. Immerhin kann jedoch angenommen werden, dass etwa die Darstellung fabelhafter Monster, himmlischer Zeichen etc. eine qualitativ andere Wirkung auf den Leser ausübte zu einer Zeit, da er noch von der realen Möglichkeit derartiger Phänomene überzeugt war. Selbst was das Werk Klopstocks und Miltons betrifft, scheint es nicht unwahrscheinlich, davon auszugehen, dass sich das brennende Interesse des Publikums nicht zuletzt darauf gründet, dass mancher Leser vermeint, hier tatsächlich einen Blick in himmlische Sphären zu erhaschen – eben dies scheint ja der Grund für Gottscheds scharfe Kritik zu sein.)

Dass sich in der Aufklärung nicht nur die Bewertung, sondern auch die Gesamtkonzeption des Wunderbaren entscheidend ändert, betonen bereits Daston und Park:

„[W]as wir *heute* Wunder nennen’, um es in den Worten Jaques Le Goffes zu sagen[,] [...], korrespondiert einer lose bestimmten Kategorie, die koextensiv ist mit dem, was im Englischen das Fiktionale oder Phantastische genannt werden könnte. Es ist hauptsächlich negativ definiert als das, was von der modernen Auffassung dessen, was rational, glaublich und geschmackvoll ist, ausgeschlossen wird: Es geht um die Produkte der Einbildungskraft, die Erfindungen der Folklore und des Märchens, legendäre Fabeltiere, Freaks von Jahrmärkten und aus der ‚Regenbogenpresse’ und, in jüngerer Zeit, das Unheimliche in all seinen Formen. [Diese] Auffassung des Wunderbaren war eine Schöpfung der Denker der Aufklärung [...].“⁶⁵¹

War die Erkenntnis, dass eine Erscheinung frei erfunden ist, bislang häufig der Grund, sie als Wunder zu disqualifizieren („Der Basilisk wurde verworfen [...]): Wunder hatten selten, geheimnisvoll und *real*

⁶⁵¹ „[W]hat we *now* call marvels,’ in the words of Jaques Le Goffe[,] [...] corresponds to a loose category coextensive with what might in English be called the fictional or the fantastic and is defined mainly in privative terms as that which is excluded by modern views of the rational, the credible, and the tasteful: the products of imagination, the inventions of folklore and fairy tales, fabulous beasts of legend, freaks of sideshows and the popular press and, more recently, the uncanny in all its forms. [This] view of wonders was a creation of Enlightenment thinkers [...].“ (Daston/Park 1998, 15.) – Gerade die naturwissenschaftliche Orientierung der Aufklärung führt offenbar ja auch zu einem neuen bzw. verstärkten Bedürfnis nach dem Wunderbaren, das man nun – aus offensichtlichen Gründen – stärker als bisher im Bereich der Dichtung bzw. Literatur ‚auszuleben’ gezwungen ist. Aber auch auf anderen Gebieten wird das Wunderbare unter veränderten Prämissen ‚überführt’ in die moderne Welt. Dass überkommene und moderne Formen des Wunderbaren sich dabei teilweise in fließendem Übergang befinden, macht Hunters Beschreibung deutlich: „The taste for surprise in a world seen scientifically – the desire to wonder in a world increasingly explored, understood, and (it seemed) conquered – led to many cultural and literary phenomena in the late seventeenth and early eighteenth centuries, from voyages to exotic or unknown places to imaginary voyages in the mind, from Grand Tours to minute analyses of the antiquities of England, from Royal Society experiments to freak shows at fairs and festivals, from the founding of museums for curiosities and rarities to a domestic taste for orientalism and gothicism in gardens, houses, and storytelling, from the reading of wild but ‚true’ collections of wonders and curiosities and miraculous events to fictions that probed the unusual and bizarre in the world of everyday.“ (Hunter 1990, 34f.)

zu sein⁶⁵²), so wird das Wunderbare nun zunehmend in den Bereich der Phantasie (und damit in den der Kunst und nicht zuletzt der Literatur) verdrängt. War die Ästhetisierung des Wunderbaren ein durchgehendes Merkmal seiner Geschichte,⁶⁵³ so handelt es sich bei seiner Fiktionalisierung zwar nicht um ein gänzlich neues,⁶⁵⁴ in dieser Tragweite jedoch dem (durch sein verändertes Verhältnis zum außerliterarischen Wunderbaren geprägten) 18. Jahrhundert vorbehaltenes Phänomen. Während die Ästhetisierung bislang gelegentlich, wie gesehen aber keineswegs zwangsläufig zu einer Distanzierung vom Realitätsgehalt des jeweiligen Wunderbaren führte,⁶⁵⁵ ist eine derartige Distanzierung unausweichliche Folge einer konsequenten Fiktionalisierung. Das Wunderbare kann so nur noch unter sehr spezifischen Bedingungen, die zum Teil erst auszuhandeln sind (ein Beispiel dafür bietet Gottscheds eigenes Vorgehen), *als* Wunderbares im ursprünglichen Verstande rezipiert werden. Das Vergnügen, welches die oben genannten, weitestgehend konventionalisierten Formen des poetischen Wunderbaren beim aufgeklärten Leser auszulösen im Stande sind, dürfte bereits mehr der Freude an einer ornamentalen Verzierung entsprechen als dem (zumindest partiell) ursprünglichen Staunen über die Erzählung bislang für unmöglich gehaltener Geschehnisse. Auch dies spricht dafür, seine Entstehung als Schritt hin zur Entwicklung eines literarischen Feldes als eigentümlichen Bereiches zu begreifen.

Das ‚menschliche‘ Wunderbare

Einen anderen Weg beschreitet Gottsched, wenn er den unglaublich gewordenen „Maschinen und Zaubereyen“, dem „[f]alschen“ das „wahrhaftig Wunderbare[...]“ (GD, 189) kontrastiert und damit offenbar vor allem auf das Ungemeine setzt, „was von den Menschen und ihren Handlungen entsteht.“ (GD, 188.) Damit sind zunächst außergewöhnliche Charaktere, Affekte, Tugenden und Laster bzw. die entsprechenden „Menschen und Thaten“ (GD, 189) gemeint. Diese Form des Wunderbaren will Gottsched, wie er betont, in *allen* poetischen Gattungen verwirklicht sehen: Nicht Epos und Tragödie

„allein [sind] der Sitz des Wunderbaren in der Poesie. Denn ob sie gleich hauptsächlich zu ihrer Absicht haben, die Leser und Zuschauer durch ihre Bewunderung und durch das Schrecken zu erbauen: so ist doch deswegen das Lustspiel mit den übrigen Arten der Gedichte davon nicht ausgeschlossen.“ (GD, 189f.)

⁶⁵² „The basilisk was debunked [...]: wonders had to be rare, mysterious, and *real*.“ (Daston/Park 1998, 17; Hervorhebung A. F.)

⁶⁵³ Offensichtlich wird dies bei der Zurschaustellung des Wunderbaren im Kontext höfischer Repräsentation und in den Wunderkammern, aber auch angesichts der „aestheticizing language“ (ebd., 33) der Reisebeschreibungen Marco Polos beim Preis der Wunder des Ostens oder in den Beschreibungen Plinius’ des Älteren in seiner *Historia Naturae*.

⁶⁵⁴ Niemand wird behaupten wollen, dass ‚naives‘ Staunen die einzige oder sogar die typische Reaktion auch auf inhaltliche Formen des Wunderbaren in der ‚Literatur‘ vor 1700 war.

⁶⁵⁵ Ein Beispiel wäre die Behandlung der antiken Götterdarstellungen im Mittelalter. Hier neutralisieren die Christen, Greenblatt zufolge, „the images of the ancient pagan deities“ durch ein „aesthetic recording“ (Greenblatt 1991, 17). „In Michael Camille’s account of this recording, ‚the aesthetic anesthetizes‘: medieval admiration for the wonders of pagan art, he writes, ‚was really a phenomenon of distancing, a taking out of context.‘“ (Ebd.; Greenblatt bezieht sich hier auf Camilles *The Gothic Idol*.) Dass die ‚Neutralisation‘ nicht uneingeschränkt erfolgreich war, zeigen die fortgesetzten Debatten des 16., 17. und 18. Jahrhunderts diesen Punkt betreffend.

Dieses ‚menschliche‘ Wunderbare, obgleich eine der traditionellen Ressourcen des Wunderbaren in der Dichtung, sieht Gottsched, wie seine Entgegensetzung „ungereimte[r] Opern“ und „vernünftiger Tragödien“ (GD, 189) deutlich macht, in zeitgenössischen deutschsprachigen Werken offenbar vernachlässigt.⁶⁵⁶ Gerade hier handelt es sich jedoch um eine Quelle, die geeignet ist, den Bedingungen, die Gottsched an die zeitgemäße Realisierung des literarischen Wunderbaren stellt, gerecht zu werden. Und sie ermöglicht dies auf eben jenem Gebiet, dessen Darstellung Gottsched zum „Hauptwerk der Dichtung“ erklärt: dem der „Handlungen und Leidenschaften der Menschen“ (GD, 93). Was hier begeistert, ist nichts anderes, als was die Natur selbst hervorgebracht hat.

„Ein *Achilles* mit seinem unauslöschlichen Zorne; ein *Ulysses* mit seiner unüberwindlichen Standhaftigkeit; ein *Aeneas* und seine ausnehmende Frömmigkeit; ein *Oedipus* in seinen abscheulichen und unerhörten Lastern; eine *Medea* in ihrer unmenschlichen Raserey; ein *August* mit seiner außerordentlichen Gnade gegen einen rebellischen *Cinna*; eine ehrliebende *Chimene* mit ihrem tapfern *Roderich*, u. d. m.“

könnten „ohne alle Beyhülfe andrer Seltsamkeiten“, d. h. ohne ‚Beimischung‘ anderer, potentiell problematischer Formen des Wunderbaren „die Leser oder Zuschauer eines Gedichtes entzücken“ (GD, 189) und ihnen gleichzeitig die Funktionsweise der Welt ‚direkt erfahrbar‘ machen. Ein Konflikt ist – bei richtigem Vorgehen des Autors – von vornherein ausgeschlossen, bündelt der Dichter doch, ganz im Sinne Wolffs, nur Qualitäten, die er in der Realität bereits beobachtet hat.

„Z. E. Wenn ich in einer Komödie einen Geizhals vorstelle, so muß ich freylich keinen mittelmäßigen Geiz abbilden, den noch viele für eine Sparsamkeit ansehen könnten; sondern ich muß alles zusammen suchen, was ich an verschiedenen kargen Leuten bemerkt habe, und aus diesen Stücken einen vollkommenen Geizhals zusammen setzen: wie jener Maler aus den vier schönsten Personen einer ganzen Stadt die Schönheit abmerkte, die er einer *Minerva* zu geben, willens war.“ (GD, 190.)⁶⁵⁷

Das entsprechende Verfahren bleibt nicht allein den menschlichen Charakteren und ihren Handlungen vorbehalten,

„auch bei Thieren und leblosen Dingen“ „kömmt [...] alles auf gute Beschreibungen recht außerordentlich schöner, großer, erschrecklicher und schlechter Sachen an [...]“ – „Das beste und vernünftigste Wunderbare ist, wenn man auch [hier] [...] nur die Wunder der Natur recht nachahmet, und allezeit dasjenige wählt, was die Natur am vortrefflichsten gemacht hat.“ (GD, 195.)

„[S]ehr wunderbar“ seien schließlich auch „[u]ngewöhnliche Witterungen, Schiffbrüche, fruchtbare und unfruchtbare Jahre, pestilenzialische Seuchen, Feuersbrünste, Verheerungen des Krieges [...] u. d. gl.“ (GD, 197) sowie „seltsam[e] und ungemein[e]“ „Begebenheiten“, „Glücks- und Unglücks-

⁶⁵⁶ Rieck bestätigt diese Diagnose, wenn er erklärt: „Eine so wichtige These, daß der Mensch der eigentliche Gegenstand der Dichtkunst sei, war das theoretisch bedeutendste Ergebnis Gottschedscher Überlegungen für spätere Perioden der deutschen Literatur.“ (Rieck 1972, 157; vgl. dazu auch 160, 190.)

⁶⁵⁷ Während Möller im „[E]xemplarischen“ der von Gottsched geforderten Charaktere ein potentielles Problem für deren Wahrscheinlichkeit (und damit letztlich auch moralische Wirksamkeit?) sieht (s. Möller 1983, 43), legt eine Formulierung Gottscheds in seinem Batteux-Auszug die Gründe offen, die ihn dazu bestimmen, eben diese Form des Wunderbaren auszuzeichnen. Wenn Batteux argumentiert: „Ein Bürger und ein Fürst haben *einerley Leidenschaften*, wenn gleich diese durch größere Wirkung stärker ins Auge fallen“, so stimmt Gottsched bei: „Ein Nachbar, der dem andern sein Haus, oder Feld abdringen will, ist eben so ein Weltbezwinger, als Alexander; nur daß er die Kräfte nicht hat, ganz Asien anzufallen.“ (GB, 69; Hervorhebung A. F.) Vgl. auch Borjans-Heuser 1981, 231: „Ungemeine Leidenschaften Tugenden etc. sind nichts Außernatürliches, sondern *effektvolle Extremfälle des Gemeinen und Natürlichen*. Vollkommenheiten sind nur quantitative Steigerungen alltäglicher Dinge und Vorfälle, die ein Poet überall entdecken kann.“ – Zum Thema des menschlichen Wunderbaren und weiteren potentiellen Problemen der Gottsched’schen Konzeption vgl. auch Hiebel 1974, 96-100.

fälle[...]“ (also das, was den Charakteren passiv ‚zustößt‘, im Gegensatz zu ihren eigenen Handlungen), als da sind

„die Verkleidung und Entdeckung gewisser Personen, die bisweilen einer Sache schleunig einen andern Ausschlag giebt; die Ankunft abwesender Personen, der Tod der Kranken, oder das unvermuthete Leben derer, die man für todt gehalten“, unter entsprechenden Umständen (d. h., sofern sie „recht wunderbare Zufälle [verursachen]“) auch „Rechtshändel, die man gewinnt, oder verlieret, Erbschaften, die man thut, Testamente, Heirathen, Briefe, u. d. m.“ (GD, 194.)

„Natur“ (GD, 195) versteht Gottsched hier ganz offensichtlich als die Menge der in der Welt instantiierten Wesenheiten und der hier geltenden Gesetze. Als wahrscheinlich gilt in diesem Falle, was empirisch möglich ist.⁶⁵⁸

Statistische Wahrscheinlichkeit im Sinne relativer Häufigkeit scheint hingegen keine Rolle zu spielen⁶⁵⁹ – die Erfahrungstatsache, dass extreme Charaktere, verheerende Naturkatastrophen, die plötzliche Entdeckung bislang unbekannter Verwandter, das überraschende Wiederauftauchen tot geglaubter Freunde etc. im täglichen Leben nur äußerst selten vorkommen, hindert Gottsched nicht, die massive Verwendung derartiger Figuren und Ereignisse in der Dichtung zu empfehlen (ein weiterer Punkt, der die Unabhängigkeit bzw. teilweise bereits etablierte Autonomie des literarischen Feldes sichtbar werden lässt). Obwohl Wolff als einer der Begründer der Wahrscheinlichkeitsrechnung gilt, verbietet es sich doch für Gottsched, der in diesem Punkte wiederum die an außerpoetische Wahrscheinlichkeit gestellten Ansprüche bricht, auch in dieser Beziehung auf der Einhaltung des Wahrscheinlichkeitsgebots zu bestehen. Schließlich sind es gerade die Seltenheit (und damit *Seltsamkeit*) des Dargestellten⁶⁶⁰ und der außergewöhnliche Grad der jeweiligen Qualitäten, welche für Erstaunen und Be- bzw. Verwunderung sorgen, also den dichtungsbezogenen Wertmaßstab des Wunderbaren und damit den des literaturspezifischen Vergnügens erfüllen. Gottsched nimmt also wiederum eine Zwischenposition ein: Einerseits greift er auch weiterhin auf traditionelle Charakteristika des Wunderbaren zurück, schränkt diese jedoch den veränderten Bedingungen entsprechend ein.

Für die hier empfohlenen Formen des Wunderbaren gilt: Weder werden dem ‚Inventar‘ der Welt neue Entitäten hinzugefügt noch die geltenden Naturgesetze verändert. Alles Dargestellte ist prinzipiell in der Erfahrung gegeben und zugänglich, der Dichter arrangiert lediglich das *Zusammentreffen* einer Menge hervorragender Eigenschaften – seien es physische oder psychische – in einem bestimmten von ihm porträtierten Objekt, einer Szene etc. Die *Vervollkommnung* der Natur, die Steigerung der je-

⁶⁵⁸ Diese Auffassung widerspricht, wie gesagt, nicht einem wirkungsbezogenen Aspekt von Glaublichkeit, dieser wird nur über die Kategorie des Möglichen vermittelt: Was empirisch möglich ist, wird – und darf – der Rezipient auch als glaublich empfinden; was lediglich ‚formal‘ möglich ist, wird er nicht auf die Realität beziehen, kann es jedoch in dem von der Dichtung konstruierten fiktionalen Raum akzeptieren.

⁶⁵⁹ Vgl. dazu auch Bruck 1972, 118.

⁶⁶⁰ Dies erkennt und reflektiert Gottsched auch im außerliterarischen Kontext – hier anlässlich der von ihm beobachteten Reaktionen auf das Phänomen der Kometen – ganz klar: „Die Seltsamkeit einer Sache vermehrt gewissermaßen ihren Werth und ihre Wichtigkeit; da sie hergegen in einige Verachtung geräth, wenn sie gar zu gemein wird.“ (Gottsched 1741, Bl. a2^v.)

weils typischen Eigenschaften mittels der *abstractio imaginationis* ist dem Dichter erlaubt, ihre Veränderung in wesentlichen Aspekten, d. h. in den tatsächlich existierenden Essenzen und deren möglichen Attributen sowie in den geltenden Naturgesetzen, ist es nicht. Eine skrupulöse Genauigkeit in Bezug auf die Beibehaltung der ontologischen Rahmenbedingungen auch in scheinbar unwesentlichen Punkten lassen folgende Anmerkungen einer Rezension im *Neuesten aus der anmuthigen Gelehrsamkeit* deutlich werden: „Nur eins müssen wir fragen: [Die] Kränze für des Mädchens Stirn [sollen] aus Lilien, Narcissen und Rosen geflochten werden. Wie will der Schäfer das möglich machen? Wenn die Lilgen und Rosen blühen, giebt es gar keine Narcissen mehr.“⁶⁶¹

In diesem Rahmen muss sich, trotz des geforderten Außergewöhnlichen der entsprechenden Charaktere und Charaktereigenschaften, auch und besonders die Darstellung des moralisch Wunderbaren halten: Ziel ist das empirisch Mögliche, ein in diesem Sinne „wahres Nachbild der Natur“, nicht ein sich als pures Phantasieprodukt entpuppender „leichtfertige[r] Einfall des Poeten“ (GD, 190).⁶⁶² Der Realitätsbezug dieser wie auch der anderen hier thematisierten Formen des Wunderbaren, die sich im Wesentlichen auf dasselbe Prinzip zurückführen lassen, wird gesichert durch die historische Erkenntnis in doppeltem Sinne. Schließlich handelt es sich um das durch eigene Erfahrung („was ich an verschiedenen Leuten [...] bemerkt habe“ (GD, 190)) oder sogar geschichtliche Überlieferung Verbürgte.⁶⁶³ „Die Geschichte [ist] voll von solchen Helden und Handlungen: und ein verständiger Poet kann leicht Namen finden, treffliche Bilder großer Tugenden und Laster zu entwerfen; wenn er nur moralische Einsicht genug besitzt, dieselben recht zu bilden.“ (GD, 189.) Die Darstellung geschichtlich bedeutender Figuren (die zugleich auch die Wahrscheinlichkeit – im Sinne von Glaubwürdigkeit – der Dichtung erhöht) bedeutet hier jedoch nicht das getreue Kopieren des historischen Vorbildes. Wichtig sind die zentralen Charakterzüge, die zwar einerseits historisch belegt, andererseits jedoch gemäß der „moralische[n] Einsicht“⁶⁶⁴ des Autors „recht [ge]bilde[t]“ (GD, 189) und dann nur mit den entsprechenden Namen verbunden werden müssen. Historische und philosophische Erkenntnis, partikuläres Tatsachenwissen und die Einsicht in allgemeine Gesetzmäßigkeiten, „Natur und

⁶⁶¹ *Das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit* Bd. 9 (1760) (Windmond), 851.

⁶⁶² In diesem Sinne kontrastiert Gottsched den „seltsam [...] und wunderbar“ (GD, 190) anmutenden, doch wahrscheinlichen Canitz'schen Geizigen der übertriebenen Darstellung desselben Gegenstandes bei Plautus und Molière.

⁶⁶³ Dem Maßstab der Wahrähnlichkeit wird also dadurch Rechnung getragen, dass z. B. alle Eigenschaften, die an realen Geizigen als Ausprägung dieser Charaktereigenschaft beobachtet werden können, auf den einen ‚typischen‘ Geizigen vereinigt werden, nicht jedoch Verhaltensweisen, die an keinem der wirklichen auftreten würden, da diese eben unwahrscheinlich wirken. Insgesamt muss die Gestaltung der „gründliche[n] Erkenntniß des Menschen“ (GD, 107), d. h. der Wissenschaft der Psychologie entsprechen (vgl. auch GD, 105). Damit kann auch nicht mehr behauptet werden, die „schöne Natur“ stünde „mit den Dingen der empirischen Wirklichkeit in keinem konstruktiven Verhältnis, beide Ebenen [verliefen] parallel und [seien] praktisch ‚fertige‘ Größen.“ (Hohner 1976, 30, hier mit Bezug auf Batteux, dessen ‚schöner Natur‘ „bei Gottsched [die] ‚vollkommene[...] Natur‘“ entspreche (ebd., 31).)

⁶⁶⁴ „Moralisch[...]“ sollte hier im weiteren Sinne einer Einsicht nicht nur in die Natur von Gut und Böse, sondern auch in die (moralisch relevanten) Charakterzüge, Affekte und Triebfedern menschlichen Handelns, wie Wolff sie in seiner Ethik und Psychologie vorführt, verstanden werden.

Vernunft“ (GD, 190), die *durch* Vernunft und *als* vernünftig erschlossene Natur bilden die Grundlage der Darstellung.

An diese Bedingungen sind Staunen *und* moralische Wirkung, *Ver-* wie *Bewunderung* geknüpft, die im Falle des ‚menschlichen‘ Wunderbaren eine untrennbare Verbindung eingehen, welche den hohen Stellenwert, den Gottsched dieser Form des Staunenerregenden einräumt, wesentlich mitbegründen dürfte.⁶⁶⁵ Was die Figuren der Dichtung wunderbar macht, der hohe Grad von Tugend oder Laster, der ihnen eignet, macht sie gleichzeitig zu „lobwürdige[n] Mustern zur Nachfolge“ bzw. zu „schändliche[n] Ungeheuer[n], zum Abscheue“ (GD, 188).⁶⁶⁶ Um der übergeordneten erzieherischen Zielsetzung Rechnung zu tragen, müssen Tugend und Laster prinzipiell attraktiv bzw. abschreckend dargestellt werden. Dies scheint die möglichen Realisationsformen des Wunderbaren über die Beschränkungen hinaus, welche der Wertmaßstab des Wahrscheinlichen ihnen auferlegt, weiter einzuschränken.⁶⁶⁷ Allerdings ist zu beachten, dass es sich aus Sicht Wolffs und auch Gottscheds dabei in Wahrheit um eine andere Form der Erfüllung des Maßstabs der Wahrscheinlichkeit handelt, *ist* doch aus Sicht der rationalistischen Philosophie – wie bereits ausgeführt – die Tugend ‚in Wirklichkeit‘ attraktiv, das Laster abscheulich. Dennoch lassen sich eine niedrigerstufige und eine höherstufige Form der Wahrscheinlichkeit bei der Bewertung einzelner Textstellen unterscheiden. Dies macht Gottscheds Kritik der von Johann (an dieser Stelle irrtümlich: Salomon) Franck (hier: Frank) verfassten „Klagrede“ (GD, 191) der Heiligen Susanna deutlich:

„Das folgende insgesamt ahmet zwar das unterbrochene Reden und Schluchzen eines weinenden Weibes einigermaßen nach: aber es überschreitet das Maaß, und erwecket, anstatt der Verwunderung und des Mitleidens, lauter Ekel. [...] Ich will itzo nicht untersuchen, ob der Poet wohlgethan, daß er die Unschuld und Tugend so kleinmüthig und verzagt zum Tode geführt hat: denn warum hat er sie nicht lieber standhaft und großmüthig gebildet?“ (GD, 193.)

Zwar weiß auch Gottsched, dass die Tugend in einem konkreten Falle dem Betrachter unattraktiv zu erscheinen vermag. Dennoch ist gerade der Dichter dazu verpflichtet, in seiner Darstellung die grundsätzliche Wahrheit aus den ‚Einzelphänomenen‘ herauszuarbeiten. Die Rede der Susanna wird in doppelter Hinsicht für defizitär befunden: Handelt es sich einerseits nicht um eine überzeugende Darstellung eines verzweiferten Menschen (u. a. bemängelt Gottsched unnatürliche Wiederholungen langer Passagen), so läuft sie andererseits Gefahr, dem Leser ein falsches (und das heißt: sowohl

⁶⁶⁵ Ein mittelbarer Einfluss, indem die wunderbaren Textelemente die Aufmerksamkeit des Rezipienten fesseln und ihn dadurch der moralischen Wirkung zugänglich machen, kann daneben natürlich ebenfalls vorausgesetzt werden.

⁶⁶⁶ Da sowohl das extreme Laster als auch die extreme Tugend Anlass zum Staunen geben, kann allerdings auch hier nicht davon gesprochen werden, dass die Be- die Verwunderung ersetze (Stahl tendiert in diesem Zusammenhang gelegentlich dazu, die Rolle der Bewunderung überzubetonen (vgl. Stahl 1975, 103, 109)).

⁶⁶⁷ Rückschlüsse auf den Wertmaßstab des *prodesse/docere* erlaubt diese Konzeption in zweifacher Hinsicht: Zum einen geht es offenbar um eine Form der Belehrung, die nicht, oder zumindest nicht notwendigerweise, über einen dem Dargestellten zu entnehmenden Lehrsatz, sondern direkt über die Textebene erfolgt. Zum zweiten liegt es nahe, hier nicht nur eine rationale, durch abstrakte Einsicht in die Zusammenhänge erschlossene, sondern auch eine direkte emotionale Wirkung auf den Rezipienten zu erwarten.

didaktisch kontraproduktives als auch tatsächlich *insgesamt* unangemessenes) Bild des Tugendhaften zu vermitteln.

Weiterhin machen Gottscheds Ausführungen zu diesem Punkte deutlich, was zuvor bereits angedeutet wurde: dass nämlich die moralische Botschaft, die der Dichter zu vermitteln sucht, hier wesentlich auf der Ebene der Erzählung selbst transportiert wird. Dies geschieht durch Darstellung bestimmter Charaktere in bestimmten Situationen, deren Bedeutung sich dem Leser – durchaus auch vermittelt ihrer affektiven Wirkung⁶⁶⁸ – unabhängig von einer Sinnübertragung und allegorischen Deutung erschließt. Damit wird notwendig die Bedeutung der jeweils handelnden Figuren, welche einerseits die Empathie des Lesers, vor allem aber dessen Bewunderung bzw. Abscheu erregen sollen (eine Wirkung, die im Falle der aesopischen Fabel offenbar so nicht zu erwarten ist), gegenüber dem Handlungsgerüst gestärkt, wiewohl, dies macht bereits die eben zitierte Kritik Gottscheds deutlich, die Darstellung der entsprechenden Charaktere nicht unabhängig von ihren Handlungen gedacht werden kann. Dadurch jedoch entsteht offenbar eine engere Verbindung von Charakteren und Handlung, die sich tendenziell nicht mehr gänzlich unabhängig voneinander konzipieren lassen. Allerdings kommt dabei der Frage nach der Gattung des poetischen Textes entscheidende Bedeutung zu: Darf die Tierfabel als exemplarischer Fall der allegorischen Lehrart gelten, bietet sich dort, wo das ‚menschliche‘ Wunderbare im Vordergrund steht, also insbesondere im Falle von Epos, Roman und Drama, die Integration von Sinn- und Erzählebene, von – in den genannten großen Gattungen ohnehin weitaus komplexeren – Charakteren und Handlungen an.

Wegweisende Wertung? Gottscheds Konzeption des Wunderbaren und der Roman

Gottsched setzt also auf die Darstellung eines außerordentlichen Grades von Tugend bzw. Laster und entsprechend auf „lobwürdige Muster zur Nachfolge“ und „schändliche Ungeheuer“ (GD, 188), „lauter ungemeine Helden und Heldinnen, lauter unmenschliche Tyrannen und verdammliche Bösewichter“ (GD, 189) als Charaktere der Dichtung. Zudem deutet er an, Menschen in herausgehobener Stellung (sprich: Könige, Adlige etc.) seien als Hauptfiguren poetischer Werke besonders empfehlenswert,⁶⁶⁹ um beim Publikum Staunen, Ver- und zwangsläufig auch Bewunderung auszulösen. Allerdings scheint seine Poetik auf diese Weise etwa dem barocken Märtyrerdrama mit seinen makellosen Protagonisten näher als dem ‚mittleren‘ Helden und dessen (durch die Möglichkeit einer Identifikation zwischen Rezipient und Figur bedingter) emotionaler Wirkung, auf welche Literatur wie Literaturtheorie des 18. Jahrhunderts in der Folge zunehmend setzen.⁶⁷⁰ Was diese Identifikation

⁶⁶⁸ Vgl. zu Gottscheds Theorie der Tragödie in diesem Zusammenhang auch Rieck 1972, 164f.

⁶⁶⁹ Vgl. GD, 188. – Ihr Stand garantiert ihnen die Aufmerksamkeit des Publikums, während ihre Position gleichzeitig ihren ungewöhnlichen Qualitäten bzw. den daraus resultierenden Handlungen ein breiteres Wirkungsfeld und weitreichende Konsequenzen sichert. So bietet sich dem Dichter die Möglichkeit, diese Eigenschaften besonders eindrücklich darzustellen.

⁶⁷⁰ Tatsächlich sind es u. a. die „hohe[n], edle[n] [...] Begebenheiten“, und damit eine bestimmte Form des Wunderbaren, über welche das Epos in höherem Maße verfügt als der Roman, die in der Rezension der *Asiatischen*

erst ermöglicht, die Nähe des Helden zum Leser, verhindert gerade das Staunen, welches das Wunderbare hervorruft: „Eine mittelmäßige Tugend, rühret die Gemüther nicht sehr: denn ein jeder hält sich selbst für fähig dazu.“ (GD, 188.)

Dennoch garantiert gerade Gottscheds Bestehen auf der strikten Einhaltung der Grenzen des Wahrscheinlichen, die Verankerung des Dargestellten in vernünftiger Erfahrung, dass die Figuren nicht zu Karikaturen, reinen Typen oder Symbolen bestimmter Eigenschaften, nicht zu „geputzten Marionetten“ werden, sondern „lebendige[...] Menschen“ (GD, 189) bleiben. Einmal mehr wird hier deutlich, dass Gottscheds Rationalismus keineswegs gleichzusetzen ist mit abstrakten ‚Kopfgeburten‘. Auch hier gilt: Das Wunderbare darf nicht auf Kosten des Natürlichen gehen. Andernfalls können „[v]ernünftige Leute“ die resultierenden „Puppenwerke ohne Ekel und Gelächter nicht erblicken, und würden lieber eine Dorfschenke voll besoffener Bauren in ihrer natürlichen Art handeln und reden, als eine unvernünftige Haupt- und Staatsaction solcher Opernmarionetten spielen sehen.“ (GD, 189.)

Gottscheds Poetik bleibt so einerseits noch dem Barock verbunden, weist aber andererseits bereits über die frühe Aufklärung hinaus. ‚Menschlich‘, ‚natürlich‘, diese später für die Empfindsamkeit zentralen Begriffe entfalten ihre Wirkung innerhalb des Wertesystems der Gottsched’schen Poetik zuerst auf der Basis der durch die rationalistische Philosophie bereitgestellten Prämissen. Wegweisend ist dieses Wertesystem, insbesondere in seiner Behandlung des Wunderbaren und des Wahrscheinlichen (darauf hat bereits früh Hans Hiebel hingewiesen),⁶⁷¹ auch insofern, als die wichtigste literarische Gattung der Neuzeit, der in seiner modernen Form Anfang des 18. Jahrhunderts noch im Entstehen begriffene Roman, dem hier formulierten ‚Anforderungsprofil‘ in besonderem Maße entspricht.⁶⁷²

Explizit bringt Gottsched dem Roman als eigenständiger Form wenig Interesse entgegen; ein eigenes Kapitel widmet er der Gattung bekanntlich erst in der dritten Auflage seines *Versuchs einer Critischen Dichtkunst*.⁶⁷³ Dabei trägt der Titel – „Von milesischen Fabeln, Ritterbüchern und Romanen“ –

Banise die höhere Bewertung des Ersteren im Vergleich zum Letzteren begründen (s. *Beyträge Zur Critischen Historie* Bd. 2 (1733) (6. Stück), 274).

⁶⁷¹ Vgl. Hiebel 1974, besonders 93-97.

⁶⁷² Auch Stahl konstatiert auf Seiten Gottscheds eine „unbewußt progressive Einstellung zum Roman“, eine Einstellung, welche „seine Haltung zum Wunderbaren [...] klarer reflektiert, als dies durch seine Äußerungen ad rem geschieht.“ Die These Hiebels (der der Ansicht ist, Gottsched meine ‚im Grunde‘ den Roman, wenn er vom Epos rede) unter umgekehrten Vorzeichen bestätigend erklärt Stahl: „Die alte Epos-Form umwandelnd, sie damit aushöhlend, gerät er zunehmend in eine Situation die ihn“ – im Hinblick auf die Kritik am Wunderbaren – „das Epos meinen, doch vom Roman sprechen läßt.“ (Stahl 1975, 98.) Gottscheds Empfehlung an den Dichter, „bey menschlichen und solchen Dingen“ zu bleiben, „deren Wahrscheinlichkeit zu beurtheilen, nicht über die Gränzen unsrer Einsicht geht“ (GD, 224), kommentiert Stahl: „In literarhistorischer Sicht ist diese Äußerung gegen das Epos gerichtet, sie spricht für das Drama, deutet eine Entwicklung an, die zum bürgerlichen Trauerspiel und zum psychologischen Roman führt.“ (Stahl 1975, 102.) Schließlich situiert Stockinger – hier mit Bezug auf Gottscheds Verhältnis zur *Querelle des Anciens et des Modernes*, wobei er ihn (mit Werner Krauss) „auf der Seite der Verteidiger der Moderne“ sieht – Gottsched „in diesem Punkt“ auf einer „Traditionslinie“ mit „Friedrich von Blanckenburgs *Versuch über den Roman* (1774)“ (Stockinger 2002, 42).

⁶⁷³ Tatsächlich lässt sich bereits die Aufnahme in eine reguläre Poetik als Aufstieg des Romans in Wert und Bedeutung lesen, findet sich der größte Teil poetologischer Äußerungen zu diesem Thema doch – wie etwa die Sammlung entsprechender Texte bis hin zu Sulzer bei Kimpel und Wiedemann (Kimpel/Wiedemann (Hrsg.)

zwar den vielfältigen Quellen Rechnung, aus welchen der moderne Roman Einflüsse empfängt, macht gleichzeitig jedoch deutlich, dass ein Konzept des Romans im Sinne einer einheitlichen neuen Gattung sich bei Gottsched noch nicht findet. Allerdings ist die späte Anerkennung des Romans nicht nur ein Zeichen für anfängliche Geringschätzung und Desinteresse. Sie belegt gleichzeitig, dass Gottsched sich durch seine Erfahrungen im sich entwickelnden literarischen Feld der Relevanz der neuen Gattung zunehmend bewusst wird. Auch die steigende Romanproduktion in Deutschland scheint er zur Kenntnis genommen zu haben, wie die wiederholte Forderung nach einem vollständigen „Verzeichniß aller deutschen Originale“ beweist (GD, 526). Das bedeutet allerdings nicht, dass er diesem Korpus insgesamt bereits besonderen literarischen Wert beimisst: „Es ist Schade, daß die meisten ohne Regeln und Ordnung, auch mehrentheils in einer schwülstigen und unrichtigen Schreibart abgefasst worden.“ (GD, 526.)⁶⁷⁴

Tatsächlich deutet vieles darauf hin, dass Gottscheds Kenntnis der einzelnen Romane durchaus begrenzt war.⁶⁷⁵ Bezeichnend ist, dass diese Gattung in seiner Diskussion der Wertmaßstäbe des Wunderbaren und der Wahrscheinlichkeit so gut wie keine Rolle spielt, obwohl der Barockroman⁶⁷⁶ die mit Abstand reichste Quelle des inhaltlichen Wunderbaren in der deutschen Dichtung des 17. Jahrhunderts darstellt⁶⁷⁷ und gleichzeitig der (zumindest in Ansätzen bereits vorhandene) moderne Roman als exemplarische Verwirklichung der von Gottsched aufgestellten Richtlinien das Wunderbare und Wahrscheinliche betreffend gelten kann,⁶⁷⁸ der Roman also vielfältigen Anlass zu Lob und Kritik böte.

Neben Verwechslungen, Glücks- und Unglücksfällen, Naturkatastrophen etc. finden sich in den Barockromanen auch die aus Sicht Gottscheds brisanteren Formen des Wunderbaren.⁶⁷⁹ So offenbaren die Autoren z. T. ihren „Glauben an die Möglichkeit göttlichen oder diabolischen Eingreifens in iridi-

1970) belegt – in Paratexten, Briefen, Zeitschriften u. Ä. (vgl. zur Romantheorie des Barock bis zu Blanckenburg auch Vosskamp 1973).

⁶⁷⁴ Dies ist auch einer der Hauptkritikpunkte in der bereits erwähnten Rezension von Zieglers *Asiatischer Banise* (vgl. *Beyträge Zur Critischen Historie* Bd. 2 (1733) (6. Stück), z. B. 290-292).

⁶⁷⁵ U. a. mag auch die damals noch verbreitete Assoziation des Romans mit der Liebesthematik ihn davon abgehalten haben, dieser Gattung vermehrte Aufmerksamkeit zu widmen (vgl. dazu ebd., 275). Gottsched selbst gibt zunächst dem (höfisch-)historischen Roman den Vorzug (vgl. dazu GD, 168f.).

⁶⁷⁶ Vgl. zum Barockroman insgesamt und seinen unterschiedlichen Spielarten z. B. Singer 1963, Rötzer 1972, Meid 1974.

⁶⁷⁷ In barocken Dramen finden sich – wie bereits die Form vermuten lässt – nur selten Ereignisse, die in dieser Hinsicht Gottscheds Zorn herausfordern könnten. Allenfalls ließen sich die (von Gottsched nicht erwähnten) Geistererscheinungen in einigen Dramen von Gryphius anführen (etwa das Auftreten eines Phantoms in Gestalt der von Cardenio illegitim geliebten Olympia, das sich in seinen Armen in ein Skelett verwandelt, oder ein in seiner Grabruhe gestörter wandelnder Leichnam in Gryphius' *Cardenio und Celinde*).

⁶⁷⁸ Dass allerdings tatsächlich, wie Alt meint, „auch der seit Jonathan Swift die europäische Aufklärungsliteratur bestimmende utopisch-phantastische Roman“ (Alt 1996, 77) in die Gottsched'sche Systematik des Wahrscheinlichen passt, erscheint fraglich.

⁶⁷⁹ Tatsächlich lassen sich, wie Wagmann aufzeigt, auch in weitaus älteren Romanen Punkte finden, die den von Gottsched programmatisch kritisierten sehr ähnlich sind: so etwa das Auftreten zweier sprechender Vögel, die zudem in die Zukunft sehen können (Letzteres hält allerdings der Erzähler selbst für so unerklärlich, dass er vermutet, es handele sich entweder um ein Märchen oder aber um ein Werk des Teufels); ähnlich der Fall des in der Gegenwart seines Mörders frisch blutenden Toten in Werken Franciscis aus dem dreizehnten Jahrhundert.

sche Geschehnisse [...], manchmal direkt, öfter jedoch implizit⁶⁸⁰, hinzu kommen Darstellungen von Hexerei, Fabelwesen, magischen Gegenständen etc.:

„Abgesehen von diesen Überresten wunderbarer Aktivitäten des Dualismus von Gott und Teufel enthält die Literatur überaus zahlreiche Überbleibsel unsystematisierter, traditioneller okkultur Überlieferungen. Da gibt es Bezüge auf und Beschreibungen von magischen Verfahren und Formeln, wunderbaren Eigenschaften von Steinen, Tieren, Quellen, Metallen, Pulvern etc.“⁶⁸¹

Dass derartige Fälle von den Autoren selbst möglicherweise nicht immer ernst genommen werden,⁶⁸² ist in diesem Zusammenhang kaum relevant:

„[W]as immer die Haltung dieser Autoren gegenüber der Wahrheit oder Falschheit der übernatürlichen Ereignisse, von denen sie berichten, oder der Effizienz der magischen Praktiken, welche sie beschreiben – bereits der Reichtum derartiger Materie bezeugt das tiefgreifende Interesse und die Wundergläubigkeit der zeitgenössischen Leserschaft dieser Art von Geschichten gegenüber.“⁶⁸³

Bestimmte Formen des Wunderbaren, nämlich „den wunderbaren Einfluß der Götter, oder Geister, Hexen, u. d. m.“ (GD, 528), verbietet Gottsched zwar ganz allgemein (und zwar, vermutlich der geringeren Wichtigkeit des Dargestellten wie möglicherweise auch der weniger gut etablierten Tradition wegen, dem Roman noch strenger als dem Epos). „Diese Stücke würden [den Roman] mehr verunzieren, weil sie ihn unglaublich machen würden.“ (GD, 528.) Er behandelt hier jedoch nicht, oder zumindest nicht explizit, deutsche Barockromane, sondern kritisiert unter diesem Aspekt vor allem andere – und zwar insbesondere ausländische – Formen der erzählenden Prosa im weiteren Sinne wie die „arabischen Geschichten, Tausend und eine Nacht; [oder die] französischen *Contes de Fées*, oder Hexenmärchen“ (GD, 528). Was die deutschen Romane betrifft, nennt Gottsched im Einzelnen vornehmlich Verstöße gegen die historische Wahrscheinlichkeit; diese ließen etwa Zieglers *Asiatische Banise*, Lohensteins *Feldherr Arminius* und die *Römische Octavia*⁶⁸⁴ ob der mangelnden Übereinstimmung ihrer Sitten mit denen von Handlungsort und -zeit vermissen.⁶⁸⁵ In seiner bereits 1733 erschienenen „Critik über Herrn Heinrich Anshelms von Ziegler und Klipphausen Asiatische Banise“⁶⁸⁶ kritisiert Gottsched neben Mängeln des Ausdrucks vor allem psychologisch unwahrscheinliche

⁶⁸⁰ „[Their] belief in the possibility of divine or diabolical intervention in terrestrial occurrences [...], sometimes directly but more often by implication“ (Wagman 1966 = 1942, 151).

⁶⁸¹ „Apart from this holdover in the miraculous activity of the God-devil dualism the literature contains very numerous remnants of unsystematized, traditional, occult lore. There are references to, and descriptions of, magical techniques and formulas, wonderful properties of stones, animals, springs, metals, powders, etc.“ (Ebd.)

⁶⁸² Vgl. Wagmans Spekulationen zu diesem Punkt: „It appears that a few of our authors definitely retained a belief in the various magical arts, but the majority, from their statements and their dry, matter-of-fact treatment of such material, indicate that they use it merely to cater to the baroque delight in the fantastic and extraordinary.“ (Ebd.)

⁶⁸³ „[W]hatever the attitude of these writers toward the truth or falsity of the supernatural events which they relate or the efficacy of the magical practices they describe, the sheer wealth of such material is an assurance of the deep interest and credulity of the reading public of the day in this kind of lore.“ (Ebd., 51.)

⁶⁸⁴ Hier handelt es sich also insgesamt um ‚historische‘, dem Epos vergleichsweise nahestehende Romane, denen Gottsched unter den Spielarten des Romans das größte Potential eingeräumt zu haben scheint, u. a. da sie seiner Ansicht nach durch die bekannten Namen und Umstände „einen weit größeren Grad der Wahrscheinlichkeit [erlangen]“ könnten, „als wenn man lauter erdichtete Namen nennet.“ (GD, 527.)

⁶⁸⁵ S. GD, 527.

⁶⁸⁶ *Beiträge Zur Critischen Historie* Bd. 2 (1733) (6. Stück), 274-292.

Verhaltensweisen der handelnden Personen.⁶⁸⁷ Auch in den eigentlichen, systematischen Kapiteln zum Wunderbaren und Wahrscheinlichen bezieht sich Gottsched kaum auf konkrete Fälle des deutschen Barockromans, erwähnt wird allerdings das Volksbuch *Die Legende von Doktor Faustus*.

Tatsächlich bedurfte Gottsched, wie gezeigt, nicht des Barockromans, um auf die Problematik des inhaltlichen Wunderbaren aufmerksam zu werden. Mit dem Anschluss an die Poetiken der italienischen Renaissance und französischen Klassik übernimmt er in weiten Teilen auch deren Beispielfundus. Gleichzeitig übergeht er allerdings mit der weitgehenden Vernachlässigung der deutschen Romanproduktion auch die theoretische Diskussion des inhaltlichen Wunderbaren in den kleineren, im Umfeld der Romane entstehenden poetologischen Formen bzw. Paratexten, welche diesen Punkt weit ausführlicher thematisierten als die eigentlichen Poetiken.

Auch abgesehen von einem expliziten Bezug jedoch lässt sich, etwa indem man Gottscheds Theorie des Epos als jene des Romans zu lesen versucht,⁶⁸⁸ keine eigentliche Theorie des modernen Romans bei Gottsched rekonstruieren – zu viele Punkte stehen dem noch entgegen. Man denke etwa an die von Gottsched favorisierte bedeutende Stellung der Hauptfiguren oder sein Ideal des ‚extremen‘ Helden⁶⁸⁹ (dem allerdings bestimmte Formen des Barockromans, insbesondere der höfisch-historisch Typus, wiederum noch recht gut entsprechen) etc.⁶⁹⁰

Wohl aber lässt sich zu Recht eine erstaunlichen Übereinstimmung der Entwicklung der neuen Gattung mit bestimmten zentralen Punkten seines Wertesystems konstatieren.⁶⁹¹ Bereits die angelsächsi-

⁶⁸⁷ Vgl. ebd., 287-289.

⁶⁸⁸ So Hiebel (s. Hiebel 1974, besonders 124-137). – Vgl. zur Annäherung von Epos und Roman in der poetologischen Diskussion vor Gottsched am Beispiel der *Odyssee* auch Bleicher 1972, 178-186 (Kapitel 6 (Die Odyssee als heroischer Roman)).

⁶⁸⁹ Allerdings sieht Stahl (ähnlich wie Hiebel 1974, 99) hier wiederum bereits eine Annäherung an das „Allgemeinmenschliche[...], es verweist bereits auf das bekannte Wielandsche ‚Bild eines wirklichen Menschen‘“ (Stahl 1975, 101).

⁶⁹⁰ So ist Gottsched auch weit davon entfernt, eine Fokussierung entsprechender Werke auf die spezifischen Probleme und Charakteristika ihrer Zeit zu fordern, wie sie den modernen Roman auszeichnet. Die Bedeutung allerdings, welche Gottsched der lehrenden Funktion der Dichtung beimisst, steht, anders als man zunächst vermuten könnte, keineswegs in fundamentalem Gegensatz zum Konzept insbesondere des ‚modernen‘ Romans (der *novel* im Gegensatz zur *romance*), dessen didaktische Absicht (zumindest in seinen frühen Formen) theoretisch wie praktisch allenthalben betont wird: „Didacticism is a standard feature of the novel, early and late, and the rhetoric associated with didactic aims remains crucial to its tone, pace, and effects.“ (Hunter 1990, 55; vgl. zu diesem Punkt auch ebd., Kapitel 9-11). Einer voreiligen Gegenüberstellung ‚veralteter‘ didaktischer und ‚moderner‘, unterhaltsamer Wirkungsziele versucht Hunter mit der Frage vorzubeugen: „What if readers in Defoe’s time [...] actually liked the didactic?“ (Ebd., 227.) Tatsächlich reflektiert die Präokkupation des Romans mit moralischen Fragen nicht zuletzt die Interessen des aufstrebenden Bürgertums (mit dem seine Entwicklung untrennbar verbunden ist (vgl. dazu McKeon 1987, 22)). Andererseits lässt sich kaum leugnen, dass der Roman – nicht zuletzt durch eine Veränderung der Zusammensetzung auch des lesenden Publikums – sich letztlich durch eine stärkere Konzentration auf die unterhaltende Funktion der Literatur auszeichnet (vgl. hier etwa Watt 1960, 48); eine Entwicklung, von der bei Gottsched wenig zu spüren ist.

⁶⁹¹ Betrachtet man Gottscheds bedeutendstes eigenes Werk, den *Sterbenden Cato*, so fällt zudem auf, dass einige seiner theoretischen Forderungen, die nicht mit den Charakteristika des modernen Romans übereinstimmen, sich in der Praxis relativieren: Trotz des ‚weltpolitischen‘ Hintergrunds erscheint etwa die Handlung hier weitestgehend reduziert auf das Seelenleben Catos und den innerfamiliären Konflikt (die Zuneigung der Tochter des republikanischen Helden zum Erzfeind Caesar, der übrigens keineswegs als ganz und gar „schändliche[s] Ungeheuer“ (GD, 188) gezeichnet wird). Der Held selbst kann allenfalls in seinem ausgeprägten Stoizismus als extremer

sche Bezeichnung dieser neuen Literaturform lässt den engen Bezug zur Thematik des Wunderbaren und Wahrscheinlichen erkennen: Im Gegensatz zur älteren *romance* etabliert sich hier die Bezeichnung *novel*, ausgehend vom italienischen *novella storia*, neue Geschichte.⁶⁹² Das Neue, Unerhörte, traditionell einer der Kernbereiche des Wunderbaren, gehört also wesentlich zum Charakter des Romans. Er wird jedoch hier, dem der *novel* gemeinhin zugeschriebenen zeitgemäßen, realistischen Charakter entsprechend,⁶⁹³ nicht (mehr) in der Art und Weise wunderbarer Geschehnisse in *romance*⁶⁹⁴ oder Epos gestaltet, sondern schöpft aus realitätsnahen Quellen, wie sie entsprechend auch nicht-fiktionale Schriften wie etwa Reiseberichte oder autobiographische Formen verwenden. Ein paradigmatischer Fall ist hier sicher Defoes *Robinson Crusoe* (dessen vollständiger Titel lautet: *The Life and Strange Surprizing Adventures of Robinson Crusoe*). Schiffbrüche, Krieg, Entführungen, Verwechslungen etc., die sich bereits im hellenistischen Roman finden, bieten dem Neuen, Bemerkenswerten breiten Raum, ohne den Bereich des grundsätzlich menschlich Erfahrbaren zu verlassen. Dass, wie bereits im Falle Gottscheds konstatiert, die Häufung derartiger Ereignisse nicht im strengen, außerliterarischen Sinne realistisch genannt zu werden verdient, entwertet die *Dichtung* nicht:

„Dinge, die statistisch möglich sind, selbst dann, wenn genügend Fälle betrachtet werden, scheinen erstaunlich, wenn sie einem bestimmten Individuum zustoßen [...]. Aber derartige Dinge passieren tatsächlich, großen persönlichen Unwahrscheinlichkeiten zum Trotz, und Romane wagen es, eine begrenzte Anzahl von ihnen darzustellen in Welten, die grundsätzlich vertraut, vernünftig und realistisch sind. Solche Ereignisse stellen die Antwort dar auf einen weit verbreiteten Geschmack an Überraschung und Wunder, [sie sind] ein moderner Ersatz für eine ältere Überlieferung, die Metamorphosen und Verwandlungen, gute Feen und Lebkuchenhäuser zuließ.“⁶⁹⁵

Weitere Ressourcen des Neuen und Außergewöhnlichen erschließt sich die *novel* durch den Blick auf das Innere des Menschen, die Psychologisierung der Handlung. Hunter identifiziert dabei insbesondere zwei Bereiche, die sich unter den Schlagworten ‚Tabu‘⁶⁹⁶ (d. h. die Behandlung extremer oder gefährlicher Emotionen, deren sich zuvor zum Teil bereits Tragödie und Epos angenommen hatten, hier

Charakter bezeichnet werden. (Obwohl *Der Sterbende Cato* ein Drama ist, kann er, da es sich bei vielen der diskutierten Wertmaßstäbe um bereichsübergreifende Kriterien handelt, dennoch als aussagekräftig bezeichnet werden.)

⁶⁹² S. Roberts 1993, 9; vgl. auch 8. (Diese Akzentsetzung spiegelt sich in dem in Deutschland verwendeten Begriff ‚Roman‘ freilich nicht wider.) McKeon weist allerdings darauf hin, dass sich der Begriff selbst als „dominant and standard term“ erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts herum etabliert (McKeon 1987, 25).

⁶⁹³ Obgleich auch hier keine absoluten Aussagen möglich sind (vgl. z. B. Roberts 1993, 1, 7) und der Terminus selbst notorisch interpretationsbedürftig ist, gehört die realistische Ausrichtung des modernen Romans (der sich, wie gesagt, zu diesem Zeitpunkt erst im Entstehen befindet) doch zweifellos zu den am besten gesicherten Charakteristika der neuen Gattung.

⁶⁹⁴ Eine große Rolle spielte das Wunderbare seit dem 12. Jahrhundert in den in der Landessprache verfassten *romances* (s. Daston/Park 1998, 25). Nicht umsonst gilt Cervantes’ diese Tradition ironisierender *Don Quixote* als eine der ersten (Vor-)Formen des modernen Romans.

⁶⁹⁵ „Things that may be statistically possible, even statistically possible when enough cases are considered, seem astonishing when they happen to one particular individual [...]. But such things do in fact happen against great personal odds, and novels dare to feature a limited number of them in worlds that are essentially familiar, rational, and realistic. Such events respond to a widespread taste for surprise and wonder, a modern substitute for an older lore that admitted metamorphoses and transformations, fairy godmothers and band houses made of cake.“ (Hunter 1990, 33.)

⁶⁹⁶ „[T]he novels engagement with taboos“ (ebd., 35; s. auch 36f.).

jedoch noch mit stärkerem Schwerpunkt auf der äußeren Struktur der Handlung) und ‚Beichte‘⁶⁹⁷ (die detaillierte Beschreibung intimer Gedanken und Gefühle) fassen lassen. Beide sprechen den ‚Voyeurismus‘⁶⁹⁸ des Lesers an und vermögen so der nach wie vor existierenden Lust am Wunderbaren ihre zeitgemäße Befriedigung zu verschaffen.

Dass der Roman auf diesem Wege gleichzeitig dem in einer Zeit tiefgreifender sozialer, religiöser etc. Veränderungen gesteigerten Bedürfnis nach Orientierung und Information Rechnung trägt, widerspricht diesem Befund keineswegs. Vielmehr wird hier die (von Gottsched in der Forderung nach der Wahrscheinlichkeit des Wunderbaren umgesetzte) Einsicht bestätigt, dass das Interesse zumindest an bestimmten Formen des Wunderbaren gebunden ist an deren Realitätsbezug. Auch und gerade in einer Welt, die zunehmend aufgeklärter, säkularisierter, aber auch – sozial, ökonomisch, wissenschaftlich, spirituell – komplexer wird, ist wesentlich das interessant und bemerkenswert, was nicht nur unter dem Mantel der Allegorie auf das Leben bezogen werden kann, sondern in dieser Welt geschieht bzw. geschehen könnte:

„Sowohl Glaublichkeit als auch Wahrscheinlichkeit – allerdings eher von globaler als von lokaler Art – sind für den modernen Roman zentral. Sie repräsentieren einen konzeptuellen Unterschied der *romance* gegenüber: Dinge, die nicht in unserer Welt geschehen können, geschehen nicht im modernen Roman. Menschen verwandeln sich nicht in Bäume, gehen auf dem Wasser, materialisieren aus einer Wolke oder erheben sich unverletzt, nachdem sie von einem Zug überfahren wurden, da moderne Romane ‚loyal‘ sind gegenüber einer modernen, ‚wissenschaftlichen‘ Auffassung der Welt, in der unveränderliche physikalische Gesetze operieren.“⁶⁹⁹

Dieses fortdauernde Bedürfnis nach dem Neuen, Aufsehererregenden einerseits, andererseits aber auch das zunehmende Wissen um die Problematik des Wunderbaren und damit das explizite Verlangen nach aussagekräftigem Realitätsbezug des Dargestellten lässt sich – im wahrsten Sinne des Wortes – ablesen an den ausführlichen Romantiteln der Zeit. Diese sind angelegt darauf, in der Art eines Klappentextes den potentiellen Leser anzusprechen und zu ‚ködern‘. „Wunderliche[s]“, „[A]bentheurlich[es]“ und „[S]eltsame[s]“⁷⁰⁰, „[V]erwundersame[s]“, „[M]erckwürdiges“⁷⁰¹ und

⁶⁹⁷ „[T]he novel’s tendency toward the confessional and the exhibitionistic“ (ebd., 37; s. auch 38f.).

⁶⁹⁸ „[V]oyeurism“ (ebd., 37).

⁶⁹⁹ „Both credibility and probability – but of a global rather than local kind – are crucial to the novel. They represent a conceptual difference from romance: things that cannot happen in our world do not happen in novels. People do not turn into trees, walk on water, materialize from a cloud, or stand up intact after being run over by a train because novels are loyal to a modern, ‚scientific‘ conception of the world in which immutable physical laws operate.“ (Ebd., 33; vgl. auch ebd., 23: „The people who exist and the things that transpire in novels are recognizable as behaving and occurring in believable human ways, and readers are given the sense that things happen in the fictional world according to laws that are essentially like those governing the everyday world they themselves experience. Credibility seems the essential quality for readers to experience in entering a novel and probability the essential quality once they are inside the fictional world.“)

⁷⁰⁰ [Beer, Johann]: JUCUNDI JUCUNDISSIMI Wunderliche Lebens-Beschreibung, Das ist: Eine kurzweilige Histori Eines, von dem Glück, wunderbar erhabenen Menschens, welcher erzehlet, wie und aufwas Weis er in der Welt, unter lauter abentheurlich- und seltsamen Begebenheiten herum gewallet, bis er endlich zur Ruhe gekommen [...], [Nürnberg] 1680.

⁷⁰¹ Der Europäische FIRANDO, Worinnen Desselben vielfältig ausgestandene Abenteuer und verwundersame Glücks-Wechselungen, Nebst Einigen ausländischen Frauenzimmers Leben, Sitten und Gebräuchen, In Unterschiedlichen Liebes-Geschichten und merckwürdigen Begebenheiten beschrieben und vorgestellt von A.L.T.G., Freiburg [s. t.] 1684.

„[C]urieuse[s]“⁷⁰² werden dem Leser da versprochen. Immer häufiger wird aber auch auf die historische Wahrheit des Dargestellten verwiesen, die Wahrhaftigkeit der Beschreibung beteuert, die Möglichkeit, historische, geographische oder ethnologische Informationen zu gewinnen, betont oder durch eindeutige Angaben von Zeit („Anno 1691“), Ort („von Leipzig aus“⁷⁰³) und Verfasser („Fr. Maria Francisca de Voiwina“⁷⁰⁴) sowie die Versicherung „von ihme selbst beschrieben“⁷⁰⁵ oder „[a]us seiner hinterlassenen eigenen Schrifft“⁷⁰⁶ die Wahrheit, Glaubwürdigkeit und Authentizität des Beschriebenen⁷⁰⁷ bekräftigt.

Die Behauptung, die Information quasi aus erster Hand empfangen zu haben, dem Rezipienten den Bericht eines Augen- und Ohrenzeugen zugänglich zu machen, die Angabe von Ort und Zeit, die das Dargestellte – jedenfalls vorgeblich – verifizierbar machen, belegen überdies die empiristischen Züge des modernen Romans, seine Verbindungen zur zeitgenössischer Erkenntnistheorie,⁷⁰⁸ deren Spuren auch bei Gottsched nachgewiesen wurden.

⁷⁰² Happel, Eberhard Werner: Ungarische Kriegs-Roman [...], Ulm 1685-1697 [89?]; Teil 1: Der ungarische Kriegs-Roman oder außführliche Beschreibung deß jüngsten Türcken-Kriegs, wobey aller darinnen verwickelter hoher Potentaten, Länder, Macht und Herrschafft, absonderlich aber eine curieuse Beschreibung von Ungarn, Persien und Türckey zusamt denen denckwürdigsten Belagerungen und blutigsten Feldschlachten, so die Türcken Zeit ihrer Herrschafft zu jedermanns Verwunderung vorgenommen und erhalten haben [...], Ulm 1685.

⁷⁰³ Der Sächsische ROBINSON, Oder Wilhelm Retchirs, Eines Gebohrnen Sachsens, Wahrhaftige Beschreibung seiner Anno 1691 von Leipzig aus, durch Holland, Engelland, Franckreich, Spanien, Portugall, die Barbarey, Griechenland, Servien und Hungarn gethanen Reisen, Wobey er Vielen wunderbaren Glücks- und Unglücks-Fällen, zwey mahl durch Schiffbruch, auch sonsten denen äusersten Lebens-Gefahren unterworffen gewesen, wovon ihn aber die sonderbare Vorsorge des Höchsten allezeit glücklich errettet [...] / von ihm selbst ans Licht gegeben [...], Leipzig 1722.

⁷⁰⁴ Wahrhaftte und Merckwürdige Begebenheiten der berühmten Türckischen Doctorin, FRAUEN, Fr. Maria Francisca de Voiwina von ihrer Türckischen Gefangenschafft, in Ungarn, Constantinopel, und Egypten; wie auch glücklicher Befreyung, Schiffbruch, Reise nach Jerusalem, Damascus, Tripolis, Aleppo und Capo de bona Speranza, sammt ihrer in besagter Gefangenschafft durch eine ihr freygegebene Praxin, wunderhaftte verrichtete Curen, nebst vielen Curiositäten kurtzbündigst beschrieben und an das Licht gestellt, Frankfurt, Leipzig 1737.

⁷⁰⁵ [Fleischer, J. M.]: Die wunderbahre und erstaunens-würdige Begebenheiten Des Herrn von LYDIO, Worinnen dessen fast ungläubliche und unerhörte FATA enthalten; Insonderheit wie er durch einen entsetzlichen Sturm auf eine unbewohnte Insul geworffen [...]; haben ihn die Barbaren erhaschet, und in die Slaverey gestürztet, in welcher er biß An. 1727. den 13. August. verharren müssen, da er Gelegenheit gefunden, sich durch eine so sonderbahre Schickung daraus zu erretten; Mit untermengten curieusen Geschichten anderer Personen, von ihme selbst beschrieben; der neu-begierigen Welt aber mitgetheilet durch SELIMENEM, Frankfurt, Leipzig 1730/34.

⁷⁰⁶ Der Medicinische Robinson, Oder: Höchst merck- und denckwürdige Lebens- und Reise-Beschreibung, Eines in diesem Jahr-Hundert verstorbenen Medici: Darinnen alle dessen wunderbare Unfälle, ungläubliche Widerwärtigkeiten, erschreckliche Lebens-Gefahren und unendliche Unglücke, auch wie er einige Jahr auf einer unbewohnten Insul höchst wunderbahre erhalten worden; Aus seiner hinterlassenen eigenen Schrifft erzehlet [...], Schweidnitz, Leipzig 1732.

⁷⁰⁷ Verbindungen zur journalistischen Literatur (vgl. zur Verbindung von Journalismus und modernem Roman auch Hunter 1990, 168 sowie Kapitel 7 (Journalism: The Commitment to Contemporaneity) insgesamt) sind offensichtlich. Während die Faktizität des Beschriebenen betont wird (s. ebd., 186), liegt auch hier die Betonung häufig auf „amazement and surprise and horror“ (ebd.). Themen wie Hexerei, außergewöhnliche Naturereignisse etc. sind die Seite dieser Entwicklung, welche sie mit den Wundern der Vergangenheit verbindet (man erinnere sich auch an die genauen Orts- und Zeitangaben der *broadsides*, welche das Auftauchen von Himmelszeichen und ‚Monstern‘ dokumentieren). „But the major reason for expanded journalistic subject matter involves a discernible shift in taste toward a greater interest in private life, the personal, and the subjective.“ (Ebd., 193.)

⁷⁰⁸ Vgl. dazu auch ebd., 109.

Blickt man voraus, so lassen sich anhand der weiteren Entwicklung des Romans wesentliche Modi einer möglichen Rezeption des Wunderbaren unter den Bedingungen der Neuzeit erkennen. Diese lassen sich verkürzt zusammenfassen unter den Begriffen ‚Voyeurismus‘ und ‚Eskapismus‘. Ersterer soll, ganz im Sinne Hunters, die Reaktion auf dasjenige Wunderbare beschreiben, das wesentlich aus der Beschreibung des Innenlebens, der Psyche der handelnden Personen erwächst. Diese Form des Wunderbaren ist unter naturwissenschaftlichen Gesichtspunkten vollkommen unproblematisch; ihre Faszination erwächst aus dem Offenlegen von Handlungen, Gedanken und Gefühlen, die der Öffentlichkeit normalerweise verborgen bleiben. Ein frühes typisches Beispiel ist Richardsons *Clarissa*. Zu dieser Klasse gehören auch die Schilderungen von Wahnsinnigen oder Verbrechern, wie sie etwa in der beliebten *Newgate novel* dominieren. Diese Formen setzen die Tradition des Wunderbaren insofern fort, als ihre Faszination wesentlich davon abhängt, dass sie grundsätzlich möglich erscheinen. Sie erschließen dem Leser Erfahrungsbereiche, die ihm sonst so nicht zugänglich sind, präsentieren ihm Phänomene, die ihn erstaunen und fesseln. Dies tun sie eben aufgrund der Tatsache, dass es sich dabei trotz allem um einen potentiellen Teil seiner Lebenswelt handelt, dessen Betrachtung ihm (unter anderem) Relevantes für das eigene Leben zu vermitteln vermag. Wunderbar nennt man die entsprechenden Themen allerdings kaum noch. Dieser Titel bleibt, wie von Daston und Park beschrieben, zunehmend exklusiv dem Irrealen, Phantastischen vorbehalten.

Die Rezeptionshaltung, welche als einzig mögliche gegenüber einem inhaltlichen Wunderbaren verbleibt, das dem empirisch Möglichen widerspricht, ist der ‚Eskapismus‘, wie er häufig etwa der Lektüre moderner Fantasy-Romane zugrunde liegen dürfte. Diese Einstellung, die ja bereits eine gewisse Abgeklärtheit den relevanten Formen des Wunderbaren gegenüber (die als eindeutig unreal identifiziert sein müssen, bevor sie in dieser literarischen Form Verwendung finden können) voraussetzt, entwickelt sich jedoch nur langsam, so dass sich unterschiedliche Stadien ihrer Genese unterscheiden lassen.

Als ein erster Schritt kann es gelten, wenn Gottsched die antike Mythologie von ihrem eigentlichen Inhalt mehr oder minder löst und überkommene Figuren wie die Musen oder Götter formal-ornamental einsetzt, sie gleichsam ästhetisiert, oder ihnen eine neue Bedeutung gibt, indem er sie allegorisiert. Als Fortsetzung dieser Tendenz lässt es sich verstehen, wenn Schauerromane oder *Gothic novels*⁷⁰⁹ mit Magie und Geistererscheinungen ‚spielen‘, deren natürliche Ursachen später aufgedeckt werden (so etwa in Anne Radcliffes *The Italian* oder *The Mysteries of Udolpho*).⁷¹⁰ Die

⁷⁰⁹ Die mit ihren unkeuschen Mönchen, skrupellosen Bösewichten und geknechteten Heldinnen gleichzeitig auch eine reiche Quelle des voyeuristischen Wunderbaren abgeben.

⁷¹⁰ Der Schauerroman verwendet dabei einerseits meist traditionelle, bereits von Gottsched in Ansätzen beschriebene Verfahren wie die zeitliche (Mittelalter) und/oder räumliche Distanzierung (Lokalisierung der Handlung in Italien, Bayern, dem schottischen Hochland) (s. Carson 1996, 259). Dies geschieht offenbar nicht zuletzt, um das Dargestellte wahrscheinlich zu machen. Gleichzeitig wird durch bestimmte Signale (durch den forcierten Einsatz eben dieser Mittel, Anachronismen etc.) deutlich gemacht, dass es sich nicht um wirklich ernstgemeinte Beschreibungen handelt. (Schwierige Fälle in dieser Hinsicht sind allerdings etwa Matthew G. Lewis' *The Monk*

Romantik schließlich setzt phantastische oder märchenhafte Elemente ein, die jedoch gleichzeitig ironisiert werden. Der traumartige Charakter dieser Elemente bringt dabei bereits die Sehnsucht nach einem wunderbaren (und wundergläubigen) Weltverhältnis zum Ausdruck, das nicht mehr bzw. nur noch in der beschriebenen gebrochenen Form möglich ist.⁷¹¹ Hier wird der Leser zwar mit dem Außer- und Übernatürlichen konfrontiert, gleichzeitig wird ihm jedoch auf die eine oder andere Weise bedeutet, dass er sich von der Darstellung dieser Elemente unterhalten lassen (und seiner eigenen Welt dadurch für eine Weile entfliehen) könne, ihm jedoch nicht angesonnen werde, sie wirklich ernst zu nehmen. Zuletzt, wenn die Trennung von Phantasie und Realität in den betroffenen Bereichen selbstverständlich etabliert ist, entstehen Formen des Romans, in denen allenfalls die Gattungsbezeichnung (*Fantasy*, *Sciencefiction* etc.) die phantastische Natur des Dargestellten signalisiert.

Auf eine weitergehende Klassifizierung muss hier verzichtet werden. Festzuhalten bleibt jedoch, dass bereits kurz nach 1750 die Suche nach neuen Formen des Wunderbaren für den Roman beginnt,⁷¹² was den Übergangscharakter der Zeit zwischen dem Ende des 17. und der Mitte des 18. Jahrhunderts, soweit es das Wunderbare betrifft, bestätigt.

2.7 Fazit: Bedingte Autonomie

Betrachtet man Gottscheds Behandlung von Wunderbarem und Wahrscheinlichkeit insgesamt, so ergibt sich im Rückblick ein überaus differenziertes Bild. Seine zunächst überraschende, teils fast obsessiv anmutende intensive Auseinandersetzung mit dem inhaltlichen Wunderbaren erklärt sich im Lichte der europäischen Geschichte der Poetik als das Einholen einer in der deutschen Literaturtheorie bislang vernachlässigten Thematik. Die Aufarbeitung derselben erscheint als notwendige Bedingung nicht allein, um ein adäquates Verhältnis zu den ‚Klassikern‘ der europäischen Literaturgeschichte (etwa den Werken Homers, Virgils, Ovids) zu gewinnen. Sie ist auch erforderlich, um eine wohlbegründete Bewertung neuerer, auf deutschsprachigem Gebiet populärer Werke (vorzüglich von Miltons *Paradise Lost*) vornehmen zu können.

Dringlich muss die Auseinandersetzung mit dem Wunderbaren auf dem Gebiet der *res* Gottsched aber auch deshalb erscheinen, weil er die inhaltliche gegenüber der formalen Seite der Literatur aufzuwerten bestrebt ist. Damit rücken die großen Formen wie Epos und Drama – und indirekt auch der Roman – (erneut) in den Mittelpunkt der Dichtungstheorie, während die Barockpoetiken, bei einer vor-

(1796) oder Horace Walpoles *The Castle of Otranto* (1764).) Jane Austens Roman *Northanger Abbey* dokumentiert den Charakter dieser Romane als Übergangsphänomen recht gut: Macht *Northanger Abbey* sich einerseits lustig über das ‚naive Dummchen‘, das diese Art von Literatur noch ernst nimmt, dokumentiert Austen damit zugleich, dass in bestimmten Kreisen eine entsprechende Rezeption durchaus noch möglich ist.

⁷¹¹ Darin lässt sich auch eine Wiederaufnahme von Elementen der Volkskultur und ihrer Formen des Wunderbaren sehen (vgl. Carson 1996, 262), die, zu Beginn der Aufklärung meist (allerdings – man denke an Bodmer oder Addison – nicht immer) noch als rückständig empfunden bzw. als Aberglauben abgewertet, nun mit dem nötigen Abstand betrachtet werden können.

⁷¹² Doody überschreibt den entsprechende Abschnitt ihres Werkes „Escape From Prescriptive Realism: Invention of New Forms“ (Doody 1998, 293(-296)).

dergründigen Beibehaltung der Gattungshierarchie, der Auseinandersetzung mit der Lyrik den größeren Raum gewährten.

Betrachtet man die theoretische Konzeption der entsprechenden Wertmaßstäbe (des Wunderbaren und der Wahrscheinlichkeit) einerseits und die diesen in konkreten Werturteilen tatsächlich – jeweils positiv oder negativ – zugeordneten Textmerkmale andererseits, so ergibt sich zunächst ein scheinbar widersprüchliches Bild. Zwar schafft Gottsched mit Hilfe des der Leibniz-Wolff'schen Philosophie entstammenden Konstrukts der rein logisch-formal verstandenen möglichen bzw. anderen Welten sowie durch das Konzept der hypothetischen, auf dem Prinzip des Widerspruchs und des zureichenden Grundes basierenden Wahrscheinlichkeit einen theoretischen Rahmen, innerhalb dessen die Imagination des Dichters sich weitestgehend frei entfalten kann, ohne doch Gefahr zu laufen, den Bereich des Verständlichen zu verlassen oder sich dem Vorwurf der Absurdität oder der Lüge auszusetzen. Gleichzeitig jedoch nutzt er in seinen Werturteilen diesen Spielraum nur sehr selektiv aus. Die in den Werturteilen angelegten Maßstäbe sind oft wesentlich strenger: Sie scheinen die Dichtung verpflichten zu wollen auf den Bereich des Erfahrungs- bzw. empirisch Überprüfbaren und auf eine weitestgehende Übereinstimmung mit dieser unserer Welt in ihren Möglichkeiten, d. h. unter Voraussetzung der ihr eigenen Geschöpfe und Gesetze.

Mangelnde Kohärenz der Argumentation muss man Gottsched dennoch nicht vorwerfen. Zunächst ist es notwendig, alle Facetten des philosophischen Hintergrundes zu berücksichtigen, d. h. nicht nur die ‚typisch‘ rationalistischen, sondern auch die zunächst weniger offensichtlichen ‚empiristischen‘ Züge der Wolff'schen Philosophie. Führt man sich zudem die historische Situation vor Augen, mit der Gottsched sich, was Geschichte und Auffassung des Wunderbaren im außerliterarischen Raum betrifft, konfrontiert sieht, wird die Systematik seines Vorgehens deutlich. Offenbar identifiziert Gottsched zwei unterschiedliche Klassen des literarischen Wunderbaren, die angesichts des Meinungshintergrundes bzw. des Weltbildes potentieller Rezipienten verschieden behandelt werden müssen. Das Vorgehen Gottscheds stellt sich so als in sich stimmig und durchgängig ganz im Sinne der Wolff'schen Philosophie dar, ohne dass es nötig ist, zur Erklärung etwa rivalisierende rhetorische oder philosophische Einflüsse anzunehmen oder überhaupt mangelnde Folgerichtigkeit und Widersprüchlichkeit zu konstatieren.

Damit soll nicht (tatsächlich wäre dieses Vorhaben von vornherein zum Scheitern verurteilt) der Einfluss rhetorischer Elemente in Gottscheds Poetik geleugnet werden. Es ist jedoch wichtig, zu realisieren, dass diejenigen Züge der Gottsched'schen Wertmaßstäbe, welche häufig allein als das Resultat rhetorischer Einflüsse interpretiert werden (allen voran ihre wirkungsbezogenen Aspekte), auch aus der rationalistischen Philosophie selbst heraus erklärbar sind. Entsprechende rhetorische Forderungen fallen zusammen mit den Ansprüchen der Wolff'schen Philosophie. So wie für Wolff Vernunft- und Erfahrungserkenntnis notwendig zwei Seiten derselben Medaille darstellen, so wie im Lichte seiner Philosophie die Erkenntnis der Wahrheit zusammenfällt mit der des Guten, und diese wiederum mit dem Verlangen, dieses Gute handelnd zu realisieren, so wie also im Wolff'schen

Rationalismus Ontologie, Epistemologie, Teleologie und Ethik sozusagen nur unterschiedliche Aspekte eines untrennbaren Ganzen darstellen, so greifen auch in der Begründung der Gottsched'schen Wertordnung unterschiedliche Quellen des Wissenserwerbs, formale und empirische Aspekte des Weltbildes, Wahrheit und Wirkung ineinander.

Dies ist kein unsystematischer Umgang mit Wolff'schen Vorgaben, sondern der Ausdruck für das entstehende Gebiet der Literatur spezifischer Interessen. Diese bedingen einen selektiven Zugriff und werden mit Hilfe der Argumentationsressourcen der rationalistischen Philosophie, wenn auch nicht strikt nach deren Anweisungen verfolgt.⁷¹³ Gerade die Schwierigkeiten, welche die Deutung des Verhältnisses von Gottscheds Wertordnung zur Wolff'schen Philosophie der Forschung bislang bereitet, die unterschiedlichen Interpretationen, die es erfahren hat, zeigen, dass Gottscheds Poetik zwar im Sinne der Wolff'schen Philosophie argumentiert, nicht aber einfach ‚sklavisch‘ deren Anordnungen befolgt.

Ein solches Bild wäre schon deshalb verfehlt, da man fachspezifische Richtlinien und konkrete Anweisungen hinsichtlich der Gestaltung von Dichtung, nicht nur was Wunderbares und Wahrscheinlichkeit angeht, in der Philosophie Wolffs weitestgehend vergeblich sucht. Wohl aber finden sich allgemeine Grundsätze und Anhaltspunkte, die der Literaturtheoretiker erst interpretieren und für seine Zwecke adaptieren muss. Gottsched orientiert sich entsprechend weder einseitig an Wolffs formalen Kriterien die Konstituierung alternativer Welten betreffend noch schränkt er die Dichtung ein auf eine rein realistische Darstellung des sinnlich Erfahrbaren. Vielmehr richtet er sein Vorgehen am zeitgenössischen Verhältnis zum Wunderbaren aus. (Welche Formen des Wunderbaren werden – zumindest von Teilen der Bevölkerung – noch ernsthaft diskutiert? Was ist bereits ganz in den Bereich der Fiktion bzw. in den ‚Besitz‘ der Dichtung übergegangen?) Wo der spezifisch fiktive Charakter der Poesie deutlich zutage tritt, also in den Bereichen, in denen Dichtung und Realität eindeutig getrennt werden, und wo dementsprechend literaturspezifische Prinzipien, die Eigengesetzlichkeit der Literatur, primär gesetzt werden können, nutzt er das Argumentationspotential (wie den logisch-formalen Weltbegriff), welches ihm der deutsche Rationalismus zur Verfügung stellt, um entsprechende Lizenzen der Dichtung, etablierte poetische Stoffe, Formen und Verfahren⁷¹⁴ theoretisch zu rechtfertigen. An anderer Stelle hingegen – dort, wo die Feldgrenzen noch nicht genügend etabliert sind, wo es daher zu irreführenden Interaktionen und Missverständnissen kommen

⁷¹³ Von einer „unbedingten Wolff-Nachfolge“ (Grimm 1983, 624) (zumindest des mittleren und späten) Gottscheds oder seinem „strikten Wolffianismus“ (ebd., 669) kann daher nur bedingt gesprochen werden (vgl. aber auch modifizierend ebd., 622, 625). – Auf eigenständige Tendenzen Gottscheds gegenüber Wolff in seinem *philosophischen* Werk, den *Ersten Gründen Der gesammten Weltweisheit*, hat jüngst Hans Poser aufmerksam gemacht (Poser 2002). (Poser bringt diese Ansätze in Zusammenhang mit Gottscheds Rechtfertigung der Dichtung innerhalb eines rationalistischen Begründungszusammenhangs und der Einbindung in denselben.)

⁷¹⁴ Von einem „dichterischen Sonderstatus“ bestimmter Elemente spricht in diesem Zusammenhang Alt (Alt 1995, 371). Eine Verteidigung der „literarischen Tradition“ als Motiv der Gottsched'schen Argumentation konstatiert auch Wetterer (vgl. Wetterer 1982, 118–121). Allerdings kann dieses Motiv leicht rein rückwärtsgerichtet und autoritätsgläubig verstanden werden; tatsächlich sollte es durchaus innovativ-programmatisch interpretiert werden.

kann, weil poetische Darstellungen Meinungen über die Realität ‚kontaminieren‘ könnten – setzt er dieses Potential ein, um möglichen Konflikten und Missverständnissen (und damit auch Anfeindungen poetischer Darstellungen als Lügen o. Ä.) durch striktere Handhabung des Wahrscheinlichkeitsgebotes vorzubeugen. Letztlich bedient Gottsched sich der Spielräume, welche die rationalistische Philosophie ihm bereitstellt, gezielt zur Formung eines bestimmten, zwar noch nicht in allen konkreten Bestimmungen, aber doch in seiner Systematik zukunftsweisenden Dichtungs- bzw. Literaturkonzeptes, das sich in seiner Wertordnung widerspiegelt.

Mag Gottscheds Auslegung der entsprechenden Wertmaßstäbe hier aus Sicht der modernen Literaturwissenschaft bzw. -geschichte teilweise unnötig strikt erscheinen, so gründet sich dieser Eindruck doch nicht zuletzt auf das moderne Verständnis des Wunderbaren, das, bereits ‚domestiziert‘ und in den Bereich der Fiktion verbannt, keine Bedrohung mehr darstellt. Angesichts der Geschichte des außerliterarischen Wunderbaren und seiner Interaktion mit Kunst und Dichtung kann das Wunderbare Gottsched jedoch durchaus noch als realistische Bedrohung eines vernünftigen Welt- und Gottesbildes erscheinen. Auch die wachsende Menge von Lesern, deren Kreis beginnt, sich über den Zirkel der Gelehrten und hoch Gebildeten hinaus auszudehnen, sowie die zunehmende Beliebtheit, der sich (gerade in Deutschland) religiöse Themen in der Dichtung erfreuen, nötigen zur Vorsicht.

Indem Gottsched die Eigengesetzlichkeit der Dichtung zunächst für eine bestimmte Klasse von Phänomenen festschreibt, legt er einen Grundstein für die Etablierung eines autonomen literarischen Raumes, innerhalb dessen die Ansprüche auf Wahrheit und Eindeutigkeit, wie sie den gewöhnlichen Diskurs bestimmen, ihre Geltung verlieren. Systematisch fundiert Gottsched diesen Raum mit Hilfe des rein logisch-formal definierten Leibniz-Wolff'schen Konzeptes der möglichen Welten, welches vielleicht zum ersten Mal dem Phänomen der Fiktionalität eine theoretische Grundlage zu geben vermag. Die Immunität dieser Phänomene selbst mag nicht als großer Fortschritt empfunden werden, können sie doch ihrer langen literarischen Tradition halber bereits als weitestgehend akzeptiert gelten. Eben ihr unumstrittener Status macht sie jedoch zur idealen sicheren Basis für eine sukzessive Ausdehnung des Autonomieanspruchs. In anderen, kritischen Bereichen allerdings erkennt Gottsched die Ansprüche fremder Diskurse noch durchaus an, so dass sich von einer vollständigen Autonomie seiner Wertordnung insgesamt nicht sprechen lässt. Dabei allerdings handelt es sich zumeist tatsächlich um Gebiete, auf denen sich eine solche Eigengesetzlichkeit noch nicht überzeugend begründen lässt. Die entsprechenden Diskurse erscheinen zu Beginn des 18. Jahrhunderts eben noch nicht so klar von dem der Literatur getrennt, dass sich von Seiten derselben für eine absolute Negation ihrer Forderungen argumentieren ließe.

Um den Ausnahmestatus bestimmter Bereiche auf das gesamte Gebiet der schönen Literatur zu übertragen, muss sich zunächst insgesamt ein Bewusstsein der radikalen Fiktionalität des in ihr Dargestellten durchsetzen. In diesem Zusammenhang dürfte es auch eine Rolle spielen, dass zu Beginn des 18. Jahrhunderts die modernen (Natur-)Wissenschaften ebenfalls noch im Prozess der Entstehung begriffen sind, die ihnen eigentümlichen Standards und Verfahren erst entwickeln müssen.

Sind aber die Grenzen benachbarter Felder selbst noch fließend, erschwert dies die Abgrenzung der ebenfalls im Prozess der Konstituierung begriffenen Literatur. In diesem Sinne vermutet McKeon:

„Es ist nur durch eine vollständige und implizite Zustimmung zum empirischen Konzept der Wahrheit als sinnliche Evidenz [möglich], dass die moderne Kultur kunstvollen Fiktionen gegenüber hinreichend tolerant wurde, um über das einfache Konstatieren ihrer Unglaubwürdigkeit hinauszugehen und die Möglichkeit einer Validierung derselben in anderen Begriffen ins Auge zu fassen. Die Unterscheidung zweier Arten von Wahrheit ist wieder einmal gleichzeitig alt und neu, gleichzeitig aristotelisch und einzigartig modern.“⁷¹⁵

Im Laufe des 18. Jahrhunderts werden viele Darstellungen des Wunderbaren endgültig und eindeutig ins Reich der Phantasie und damit ins Reich der Literatur verwiesen. Die in der Folgezeit auftretenden Formen des Wunderbaren, z. B. im Schauerroman oder in der Literatur der Romantik, stellen dabei Schritte auf dem Weg zur Etablierung des fiktionalen Charakters der ‚schönen‘ Literatur insgesamt dar. Dieser Charakter eignet schließlich wie selbstverständlich auch diejenigen Bereichen, deren Personal und Thematik grundsätzlich ganz ‚von dieser Welt‘ sind.

Ein Bewusstsein vom Sonderstatus der Dichtung, dem Anderssein des poetischen Diskurses, findet sich lange vor Beginn des 18. Jahrhunderts. Bereits das aristotelische Konzept einer von der Dichtung im Gegensatz zur Historie propagierten allgemeinen Wahrheit bricht den alltäglichen Wahrheitsanspruch und stellt einen Schritt hin zur Autonomisierung der Ästhetik dar.⁷¹⁶ Dennoch kann im 18. Jahrhundert ein zeitgenössischer ‚Literaturtheoretiker‘ (wie z. B. Carl Friedrich Brämer) noch die Frage diskutieren, ob Erfindung oder Vers das Wesen der Literatur ausmachen, können zeitgenössische Leser sich noch an Rousseau wenden mit der Frage, wo genau denn Julie (Titelheldin seines berühmten Romans) gelebt habe, können Kritiker der Literatur vorwerfen, ein falsches Gottesbild zu propagieren.⁷¹⁷

Die Dichtung muss sich, wie jeder andere Bereich des menschlichen Lebens, mit den radikalen Veränderungen im naturwissenschaftlichen, religiösen und gesellschaftlichen Bereich auseinandersetzen, welche die Zeit der Aufklärung bestimmen. Dazu gehören das Unglaubwürdigwerden des Wunderbaren, die neuen Standards für Wahrheit und Wahrscheinlichkeit, das Bild eines Gottes, der sich dem Menschen bereits im Diesseits in seiner Schöpfung offenbart, ein breiterer Leserkreis und die sich aus diesen Veränderungen ergebenden Ansprüchen. Die Auseinandersetzung besteht häufig nicht so sehr, wie teilweise angenommen, in der Abwehr oder Überwindung dieser Forderungen, sondern in deren Modifizierung und – in ‚assimilierter‘ Form – Integration.

⁷¹⁵ „[I]t is only by virtue of a complete and implicit assent to the empirical notion of truth as the evidence of the senses that modern culture became sufficiently tolerant of artful fictions to pass beyond the bare recognition of their incredibility and to conceive the possibility of their validation in other terms. The discrimination of two kinds of truth is once again both old and new, both Aristotelian and uniquely modern.“ (McKeon 1987, 128.)

⁷¹⁶ In diesem Sinne auch ebd., 119.

⁷¹⁷ Betrachtet man die Literaturstreite, -skandale und selbst Prozesse um literarische Werke noch im 20. Jahrhundert, so wird schnell deutlich: Auch heute ist das literarische Feld keine absolut autonome Einheit; es existiert nur in Interaktion mit anderen Feldern, gegen deren Ansprüche es sich teils verwahrt, die es teils aber auch (meist in mehr oder weniger modifizierter Form) erfüllt.

In dem Maße, in dem das Faktische eine neue, man könnte sagen: im modernen Sinne seine eigentliche Bedeutung erhält,⁷¹⁸ in dem die Wahrheit nicht mehr *hinter*, sondern *in* der Welt gesucht wird, muss auch das Verhältnis von Sinn- und Textebene adjustiert werden. Als unzeitgemäß muss vor diesem Hintergrund daher Gottscheds vordergründig auf ein allegorisches Modell fixiertes Bild der Dichtung erscheinen, in welchem nicht nur ‚Erscheinung‘ und ‚Bedeutung‘ strikt getrennt sind, sondern damit gleichzeitig auch die Lehre dem Erdichteten bis zu einem gewissen Grade äußerlich und fremd bleibt.

In dem Maße, in welchem ein neues Naturverständnis der empirisch erfahrbaren Natur selbst eine ganz andere Dignität verschafft, erscheint es geboten, nicht mehr (geleitet durch bestimmte Verweiskfunktionen) einen ‚höheren‘ Sinn hinter der Natur zu suchen, sondern Sinn aus der Natur selbst zu machen. Auf dem Gebiet der Dichtung, die sich begreifen lässt als Schöpfung im Kleinen, entspricht dies einer Integration der Lehre oder Bedeutung in die poetische Darstellung selbst. (Dass auch der Roman bestrebt ist, allgemeinere Fragen anzusprechen, dem dargestellten Konkret-Partikularen einen weitergehenden Sinn beizulegen, nur eben in anderer Form, ist selbstverständlich.)⁷¹⁹ Gerade durch seine eigene forcierte Forderung nach empirischer Wahrscheinlichkeit weiter Teile der Dichtung wird indirekt deutlich, dass Gottsched sich vom allegorischen Modell literarischer Wahrheitsvermittlung im Grunde bereits weitgehend gelöst hat: Zwar ist es erlaubt, die empirische Wahrscheinlichkeit dort zu vernachlässigen, wo die allegorische Natur der Fabel klar zutage tritt. Umgekehrt aber darf daraus gefolgert werden, dass dort, wo eben diese Wahrscheinlichkeit emphatisch gefordert wird, kein Lehrsatz auf einer eindeutig zu identifizierenden Sinnebene ein entsprechendes Manko zu kompensieren bzw. als bloß das ‚Kleid‘ des Dargestellten betreffend zu entschärfen vermag. Gottscheds Kritik selbst zeigt, dass er die Bedeutung von Aussagen auf der Textebene ernst nimmt, und dies in ihrer negativen wie auch in ihrer möglichen positiven Funktion. Tatsächlich scheint das allegorische Modell für ihn nicht mehr den typischen oder paradigmatischen Fall von Literatur darzustellen, weder was das Wunderbare und die Wahrscheinlichkeit noch was die Belehrung angeht. (Dass die Allegorie, die Trennung von Dichtung und Lehre, gleichzeitig eines der Mittel darstellt, die Eigengesetzlichkeit der Dichtung zu begründen, ist dabei kein Widerspruch, macht jedoch noch einmal deutlich, dass Gottscheds Position eben in mehrfacher Hinsicht noch ein Übergangsstadium auf dem Weg zum literarischen Feld darstellt.)⁷²⁰

Zunehmend wird von der Dichtung verlangt, die eigenen, konkreten Erfahrungen der Rezipienten anzusprechen und Informationen über eine Welt zu bieten, die an sich bereits neu und unbekannt genug

⁷¹⁸ Vgl. Daston/Park 1998, 60: „[M]edieval readers and writers shared an approach to truth more complicated and multivalent than the post-seventeenth-century obsession with the literal fact [...]. For them, truth could exist on various levels, both literal and figurative. Moral or spiritual meaning was at least as important as descriptive accuracy [...].“

⁷¹⁹ Vgl. dazu z. B. Hunter 1990, 93.

⁷²⁰ Vgl. zum Übergang von der Allegorie zu anderen (und gleichwohl – in gewissem Sinne – ‚verwandten‘) Modi des *docere* und *prodesse* im Roman auch ebd., 230f.

ist. Diese Welt ist eben nicht irgendeine mögliche, sondern die Lebenswelt des Lesers, und ihre literarische Fassung soll ihm nicht zuletzt Sinnhaftigkeit und Orientierung in derselben vermitteln. Von Gott als Ausdruck seiner Allwissenheit und Allgüte zur Realität gebracht, stellt sie sich doch dem Nicht-Philosophen, dem sie in ihrem Gesamtzusammenhang nicht einsichtig ist,⁷²¹ häufig keineswegs als beste der Welten, sondern als chaotisch, bedrohlich und unmoralisch dar. Eine von den Werten und Wahrheiten der rationalistischen Philosophie inspirierte Literatur sollte sich daher nicht zuletzt der Forderung stellen,

„daß die in fiktionalen Texten dargestellten Handlungen und Räume auf anschauliche Weise in konkreter Erfahrbarkeit eine Struktur des Zusammenhangs der Welt in ihrer Ganzheit vermitteln, die aus der sinnlichen Erfahrung allein niemals erkannt, sondern nur aus abstrakten Folgerungen der Vernunft [...] abgeleitet werden kann.“

Dies ist es, was Stockinger „als das Prinzip ‚realistischer‘ Literatur“⁷²² bezeichnet. Zwar betont er hier die Rolle der Vernunft, verstanden als „durch die Methode professioneller Philosophie geschulte Fähigkeit zu logischen Schlüssen“⁷²³, doch ist klar, dass die anschauliche Vermittlung der entsprechenden Einsichten nur anhand der Darstellung möglicher Welten erfolgen kann, die der realen in relevanten empirischen Aspekten hinreichend ähnlich sind. Wenn Gottsched insgesamt für eine eher ‚realistische‘ Dichtung optiert,⁷²⁴ so gibt er damit letztlich genau derjenigen Art von Literatur den Vorzug, die sich zukünftig tatsächlich durchsetzen wird. Betrachtet man die Zukunft des Dramas, insbesondere aber die Entstehung des modernen Romans,⁷²⁵ so wird die Modernität der Gottsched’schen Wertung in vielen Punkten deutlich.

Die Gestaltung dieser Zukunft der Literatur ist es, an der Gottsched mitwirkt. Wenn er das Wesen der Dichtung in Auseinandersetzung mit ihrer Tradition entwickelt, wenn er die moralische Botschaft der Dichtung derselben als Weltdeutung durch Weltdarstellung ‚im Kleinen‘ und als Garant ihres ästhetischen Wertes, der Schönheit, integriert, wenn er die philosophischen Forderungen nach Kohärenz, Konsistenz und Übereinstimmung mit der Erfahrung je nach Entwicklungsstand der Dichtung und ihres Umfeldes differenziert in seine Wertordnung einbindet, zeigt er jenen freien, aber verantwortlichen Umgang mit philosophischen Forderungen, welcher einerseits die Eigenständigkeit der Dichtung sichert, gleichzeitig jedoch den grundsätzlichen Intentionen des Wolff’schen Projektes nicht untreu wird.

⁷²¹ S. dazu auch Stockinger 2002, 29f.

⁷²² Ebd., 27.

⁷²³ Ebd.

⁷²⁴ Vgl. hierzu auch Rieck 1972, 183, der davon spricht, dass bei Gottsched „[i]n Ansätzen [...] eine erste Forderung nach realistischer Kunst sichtbar“ werde (vgl. auch 161).

⁷²⁵ Natürlich lässt sich gerade die Entstehung des modernen Romans wiederum als eine ‚Verbeugung‘ der Literatur vor feldexternen Einflüssen und Forderungen verstehen. (Vgl. dazu z. B. Doody’s Kapitel „The Eighteenth Century – and Beyond: The Rise of Realism, and Escape From It“ (Doody 1998, 275 und ff.): „We may sense in the increasing pressure to produce novels that are lifelike, probable, verisimilar, an effort to tie the Novel down, to clip its wings so that it will not be guilty of the extravagances of moral imagining.“ (Ebd., 285f.)

Weder beginnt die Konstituierung des literarischen Feldes im 18. Jahrhundert noch endet sie hier. Was jedoch die Frage betrifft, wie weit das Anderssein der Literatur geht und gehen darf (Wie verhält es sich mit der Darstellung historischer Personen? Was ist mit der moralischen Aussage des Dargestellten? Inwieweit dürfen religiöse Themen literarisch verarbeitet werden?) und besonders, *warum* Literatur eigentlich anders sein sollte, leistet das 18. Jahrhundert Entscheidendes. Diese theoretische Begründung einer Sonderstellung der Literatur ist das notwendige Gegenstück zum Anwachsen des Leserkreises, zur Entstehung des professionellen Autors und anderen Formen der Institutionalisierung im Literaturbetrieb. Gottsched leistet seinen Beitrag zur Entwicklung eines eigenständigen literarischen Feldes, das letztlich auch der Rechtfertigung durch die Philosophie nicht mehr bedarf.

Insgesamt, so kann daher konstatiert werden, lässt sich die Behandlung des poetischen Wunderbaren und Wahrscheinlichen bei Gottsched als zeitgemäß (indem sie sich eines in der deutschen Poetik überfälligen Themas annimmt) und zukunftsweisend bewerten. Zukunftsweisend erscheint sie etwa, was das implizite Angelegensein der Richtlinien für die neue ‚Leitgattung‘ Roman oder das Aufgreifen empiristischer Tendenzen in Verbindung mit rationalistischen Elementen betrifft. Wegweisend erscheint aber vor allem die hier eingeleitete Lösung des poetischen Wunderbaren vom Glauben an ein ‚reales‘ Wunderbares, die als ein (wenn auch eben nur *ein*) Schritt hin zur Autonomisierung des literarischen Feldes verstanden werden kann.

3. Das poetische Werk als sprachliches Gebilde

Das eigentliche Wesen der Dichtkunst besteht, wie Gottsched bereits zu Beginn seiner Poetik herausgestellt hat, nicht in einer bestimmten (metrischen oder anderweitig spezifisch poetischen) sprachlichen Gestaltung, sondern im Erzählen von Geschichten „aus einer andern Welt“ (GD, 150). „Die Nachahmung der Handlungen und Leidenschaften der Menschen, wird wohl allemal das Hauptwerk der Dichtung bleiben: weil Fabeln auch dann Gedichte sind, wenn sie wie die äsopischen, in der einfältigsten und ungekünsteltsten Art des Ausdruckes erscheinen.“ (GD, 93.) Bereits diese Entscheidung weist denjenigen Wertmaßstäben, welche den Ausdruck betreffen, innerhalb seiner Wertordnung notwendig eine untergeordnete Position zu. So muss eine Aufwertung dieses Aspektes, wie sie etwa das Konzept der poetischen Malerei impliziert (das Gottsched offenbar in einer Traditionslinie mit entsprechenden Wertsetzungen des *gros* der Barockpoetiken sieht), notwendig als verfehlt erscheinen:

„Viel gelehrte Leute haben [...] ganze akademische Abhandlungen geschrieben, und das Wesen der Poesie in dem sinnlichen Ausdrucke gesucht: gerade, als ob Komödien, Satiren, und poetische Briefe, ja selbst die lustigen Scherz und Trinklieder, nicht auch ohne denselben Gedichte bleiben würden.“ (GB, 154 Anm.)

Dennoch ist es ihre sprachliche Verfasstheit, durch welche die Dichtung sich *innerhalb* des Feldes der Künste von anderen Disziplinen wie der bildenden Kunst, der Musik und auch der Malerei unterscheidet:

„Ich sage also erstlich: ein Poet sey ein geschickter Nachahmer aller natürlichen Dinge: und dieses hat er mit den Malern, Bildhauern, Musikverständigen u. a. m. gemein. Er ist aber zum andern, auch von ihnen unterschieden; und zwar durch die Art seiner Nachahmung, und durch die Mittel, wodurch er sie vollzieht.

Der Maler ahmet sie durch Pinsel und Farbe nach; der Bildschnitzer durch Holz und Stein, oder auch durch den Gus in Gyps und allerhand Metallen; der Tanzmeister durch den Schritt und die Bewegungen des ganzen Leibes; der Tonkünstler durch den Tact und die Harmonie: der Poet aber thut es durch eine tactmäßig abgemessene, oder sonst wohl eingerichtete Rede; oder, welches gleich viel ist, durch eine harmonische und wohlklingende Schrift, die wir ein Gedicht nennen.“ (GD, 98.)

Wenn Gottsched entsprechend in etwa die Hälfte des ersten, systematischen Teils seiner *Critischen Dichtkunst* der Diskussion der *elocutio* widmet, so zeigt bereits die Ausführlichkeit, mit der er dieses Thema behandelt, dass er dessen Bedeutung keineswegs geringschätzt. Die „Rede“ beschreibt er zwar primär als Mittel, durch welches der Dichter „seine Nachahmung [...] ins Werk richte“ (GD, 225). Wenn er jedoch Letztere dem „Mann“, Erstere aber nur dem „Rock den er trägt“ (GD, 93), vergleicht, so wird dies im Grunde der engen Beziehung zwischen Inhalt und Form der Dichtung nicht gerecht. Ist der Dichter doch – dessen ist auch Gottsched sich, wie zahlreiche seiner Bemerkungen belegen, durchaus bewusst – für seine Nachahmung essentiell auf die Sprache angewiesen und weist sich gleichzeitig als Künstler nicht zuletzt durch die vollkommene Beherrschung seines Mediums aus.

Obleich ebenso ausführlich, ja ausführlicher in der Ausführung als der vorhergehende Teil der Gottsched'schen Poetik, ist der der Sprache der Poesie gewidmete Abschnitt allerdings weit weniger systematisch und – damit zusammenhängend – auch deutlich weniger dicht geschrieben. Folgten Gottscheds Ausführungen bislang im Wesentlichen dem Aufbau seiner Wertordnung, so handelt Gottsched nun die sprachlichen ‚Bausteine‘ in ihrer zunehmenden Komplexität ab, nähert sich also den übergeordneten Wertmaßstäben über die diese realisierenden konkreten Textmerkmale an. Dieses Vorgehen erweist sich insofern als kontraproduktiv, als einerseits viele der den unterschiedlichen Gruppen (Wörtern, Figuren der Rede, syntaktischen Fügungen) angehörenden Elemente ganz offensichtlich dieselben Wertmaßstäbe realisieren sollen. Andererseits vermögen Elemente derselben Gruppe aber auch unterschiedliche Wertmaßstäbe zu erfüllen, so dass es zu Überschneidungen, Wiederholungen und einer in sich ungeordneten Abfolge der angesprochenen Wertmaßstäbe selbst kommt. Dies wiederum führt zu einer teils nicht eindeutigen, variablen Terminologie und erweist sich auch als der Darstellung übergeordneter Zusammenhänge nicht günstig. So werden die entsprechenden Ableitungsbeziehungen der Wertmaßstäbe untereinander sowie der Zusammenhang mit den bereits behandelten Maßstäben (deren Geltung ja prinzipiell nicht bereichsspezifisch beschränkt ist), wenn überhaupt, dann zumeist doch weniger explizit diskutiert.

Gottsched scheint in diesem Zusammenhang stärker als zuvor bestimmt durch Vorgaben der Grammatik und Rhetorik. Tatsächlich bearbeitet er selbst viele der in diesem Abschnitt angesprochenen Themen in den von ihm veröffentlichten entsprechenden Werken, seiner *Sprach-* und *Redekunst*.⁷²⁶ Ohnehin gehören seiner eigenen Aussage nach einige der behandelten Themen, so z. B. „die Abhandlung von den Figuren in der Poesie“, „eigentlich für die Meister der Redekunst“ (GD,

⁷²⁶ Vgl. dazu Blackall 1966, Kapitel 4 (Die Stabilisierung der Sprache) und Kapitel 5 (Die Theorie des Prosastils) (hier besonders 113-118, 126-131).

313). Er selbst, so Gottsched, erörtere sie nicht zuletzt deshalb, weil er diejenigen seiner Leser, die in dieser Hinsicht noch keine Vorbildung genossen hätten, nicht „auf einen anderweitigen Unterricht in diesem Stücke verweisen“ wolle (GD, 313). Dieses Bedürfnis nach Vollständigkeit seiner Wertordnung ist für Gottsched – der darin wiederum an Wolff erinnert – gleichzeitig offenbar Kennzeichen ihrer systematischen, wissenschaftlichen Qualität: Wer das ‚Wesen‘ der Dichtkunst eingesehen hat, muss von *allen* ihren Eigenschaften (und dem Wert derselben) „Grund anzeigen“ (GD, 96) können. Aus diesem Grunde fühlt Gottsched sich hier jedoch teilweise zu langwierigen Aufzählungen unterschiedlicher Textmerkmale genötigt, die untereinander häufig austauschbar erscheinen. Anders als im Falle des Inhalts sieht Gottsched auf dem Gebiet der *elocutio* offenbar weniger grundsätzlichen Nachholbedarf, das ‚Inventar‘ möglicher Elemente ist bereits hinreichend bekannt. Gleichzeitig meint er in einem verfehlten Einsatz dieses Inventars (bzw. den einem solchen Einsatz zugrunde liegenden unpassenden Zuordnungsbedingungen) jedoch einen der wesentlichen Fehler der barocken Dichtung zu erkennen, was wiederum sein Bedürfnis nach einer ausführlichen Behandlung der Materie verstärken dürfte.

3.1 Licht und Schatten – der poetische Ausdruck im Spannungsfeld unterschiedlicher Wertmaßstäbe

Bereichsspezifische Ausformungen des Wunderbaren und Wahrscheinlichen: Deutlichkeit und edler Ausdruck

Verständlichkeit ist für Gottsched nicht der einzige Maßstab zur Beurteilung der sprachlichen Qualität eines Gedichtes, jedoch notwendige Bedingung einer jeden positiven Bewertung. „Eine von den allervornehmsten Tugenden, eines guten poetischen Satzes, ist die Deutlichkeit desselben. Diese muß in gebundener Rede eben sowohl, als in ungebundner statt haben, und ohne dieselbe würde ein Poet kein Lob verdienen.“ (GD, 302.)

Zwar bedient sich Gottsched mit der Bezeichnung „Deutlichkeit“ eines philosophisch ‚vorbelasteten‘ Terminus. Dieser verlangt, wie bereits ausgeführt, über die Klarheit eines Begriffes hinaus – die Fähigkeit, das Bezeichnete zu erkennen, zu wissen, wovon die Rede ist – auch die Klarheit seiner einzelnen Teilbegriffe. Hier jedoch scheint Gottsched die Bezeichnung, die ja gleichzeitig eine rhetorische und klassizistische Tradition hat, nicht in diesem streng technischen Sinne zu verwenden. Tatsächlich verweist sein Gebrauch in diesem Kontext eher auf das Konzept der philosophischen Klarheit. Das Gegenteil der „Deutlichkeit“ stellen denn auch die „dunkle[n] Ausdrückungen“ (GD, 304) dar. Wie die folgenden Ausführungen zeigen, sind ‚deutlich‘ und ‚verständlich‘ für Gottsched in diesem Zusammenhang im Wesentlichen austauschbare Begriffe. So kommentiert er etwa den Gebrauch ungewöhnlicher Ausdrücke in der Dichtung:

„Allein bey diesem allen kann die Deutlichkeit gar wohl bestehen. Ein Wort kann gar wohl verständlich seyn, wenn es gleich nicht täglich von dem Pöbel gebraucht wird. Ein altes Wort ist auch nicht allemal unverständlich, wenn es nur kein Provinzialwort ist, das außer den engen Gränzen einer Landschaft nicht gilt; wenigstens kann es durch den Zusammenhang ganz deutlich werden. Neugemachte Wörter sind auch sehr wohl zu verstehen, wenn sie nur aus bekannten regelmäßig zusammen gesetzt; und nach der Aehnlichkeit unserer Mundart eingerichtet worden.“ (GD, 302.)

Entsprechend stellt Gottsched etwa mit Bezug auf die Verwendung von Adjektiven die allgemeine „Regel“ auf, „daß kein Beywort in der Poesie vergebens, oder müßig da stehen müsse“: „Ordentlich“ solle „kein Wort mehr, als ein Beywort haben, welches sich zur Sache schicket, und [...] zum Verstande unentbehrlich ist“ (GD, 246). Wesentliche Funktion der Sprache ist es, den Gedanken des Dichters Ausdruck zu verleihen, kann der Leser sich doch andernfalls weder am Inhalt der Dichtung erfreuen noch die durch diesen vermittelte Lehre empfangen. Der Wertmaßstab der Verständlichkeit wird so sowohl durch den Wertmaßstab des *docere* als auch durch den des *delectare* erfordert.

Gottsched ergänzt jedoch dieses Prinzip um eine weitere Möglichkeit: Entweder müsse das Adjektiv zum Verständnis beitragen oder „doch einen besondern Zierrath abg[e]ben, indem es eine angenehme Vorstellung bey dem Leser erweck[e], dadurch er sehr lebhaft gerühret und desto mehr eingenommen“ werde (GD, 246.) Tatsächlich ist Verständlichkeit zwar die notwendige Basis jeder Art von Kommunikation, dem Poeten kann sie jedoch nicht genügen, da „die allergeinste Art zu reden und zu schreiben“ „trocken, [...] mager und wässerigt“ (GD, 257) ist.⁷²⁷ Obgleich ein dichterisches Werk Gottsched zufolge grundsätzlich auch in schlichtem, mehr oder weniger ‚prosaischem‘ Stil verfasst sein kann, ja ein solcher nach Maßgabe der Materie gelegentlich sogar erforderlich ist, geht die Funktion poetischer Sprachgestaltung insgesamt doch über die reine Kommunikation hinaus und muss damit zusätzlichen, dichtungs- bzw. literaturspezifischen Wertmaßstäben genügen.

Dabei geht Gottsched, an Opitz und andere Vorgänger in der Poetik anschließend, gelegentlich soweit, zu erklären, ein Poet müsse „einen großen Witz, einen göttlichen Geist und einen erhabnen Ausdruck haben, wenn man ihn mit diesem Namen beehren“ solle (GD, 262). Richtig verstanden gilt also auch und gerade die geeignete sprachliche Gestaltung, gelten insbesondere die „uneigentlichen und verblühten Worte[...] und Redensarten“ (GD, 257), die mehrdeutige Rede also (wichtigstes Anzeichen für die Brechung der Schmidt’schen T- bzw. für die Geltung der Ä- und P-Konvention), als Ausdruck des „poetische[n] Geist[es]“ (GD, 261). So gehört es denn auch bereits „nach Anleitung des ersten Hauptstückes“ zur „Absicht“ des „Poeten“, „sich durch eine edle Art des Ausdruckes in Hochachtung zu setzen, und gleichsam die Sprache der Götter zu reden.“ (GD, 229.)

Dabei gilt die „Hochachtung“ nicht allein dem Dichter, die „glückliche[...] Erfindung verblümter Redensarten“ (GD, 262) etwa gibt dem Rezipienten gleichzeitig Anlass, sich an der Vollkommenheit seines eigenen Verstandes zu ergötzen. Vermittels des Witzes, einer „Kraft der Seelen, das Aehnliche leicht wahrzunehmen“⁷²⁸,

⁷²⁷ Negativ werden in diesem Zusammenhang etwa die Schreibart von Christian Weise, Besser, Hübner, Uhse und Hunold bewertet (vgl. GD, 257-259), positiv beispielsweise Fleming und Amthor (s. z. B. GD, 260-263).

⁷²⁸ S. in diesem Zusammenhang auch WM, §366 (223), §858 (532), §860 (533), PE §476 (367) (zum *ingenium*). – Vgl. zum Konzept des Witzes ausführlicher z. B. Böckmann 1967, Kapitel 5 (Das Formprinzip des Witzes in der Frühzeit der deutschen Aufklärung) (471-529), Herrmann 1970, Kapitel II. 3 (Witz (elocutio)), Gerken 1990, Kapitel 4 (Der Begriff des Witzes) (78-88), Baeumler 1981 = 1967, 146-152, Gombocz 1987, 39-41 (der in der Rolle dieses Vermögens bei Gottsched einen wesentlichen Beitrag zur Vermittlung von Literarischem und Philo-

„merket man, daß in jedem uneigentlich verstandenen Worte ein Gleichniß steckt, oder sonst eine Aehnlichkeit vorhanden ist, weswegen man eins für das andere setzt. Das belustiget nun den Leser eines solchen Gedichtes. Er siehet nicht nur das Bild, darunter ihm der Poet eine Sache vorstellet, sondern auch die Absicht desselben, und die Aehnlichkeit zwischen beiden: und da sein Verstand auf eine so angenehme Art mit so vielen Begriffen auf einmal beschäftigt ist; so empfindet er nicht nur wegen der Vollkommenheit des Poeten, dessen Schrift er liest, ein Vergnügen; sondern er belustiget sich auch über seine eigene Scharfsinnigkeit, die ihn fähig macht, alle Schönheiten des verblühten Ausdrucks, ohne Mühe zu entdecken.“ (GD, 262.)

Von der Be- zur Verwunderung ist es hier nur ein kleiner Schritt. Die Affinität des (nicht zufällig so benannten) „ungemeine[n] Ausdruck[s]“ (GD, 261) zum Wertmaßstab des Wunderbaren wird allenthalben deutlich – etwa wenn Gottsched betont, ein „gutes Beywort“ erhebe „oft eine ganz Zeile“ und mache „einen sonst gemeinen Gedanken neu und scheinbar“ (GD, 245), die „Sprache der Poeten“ als „ungemein[...]“ (GD, 261) lobt oder erklärt, ein ungewöhnlicher Vergleich oder eine bestimmte Figur wie etwa die Synekdoche, die Hyperbole oder die Metonymie könnte dem Ausdruck des Dichters „einen besondern Glanz“ verleihen (GD, 277).⁷²⁹ An anderer Stelle heißt es, der Poet vermöge „uns durch seine geistreiche[n] Beywörter auf ganz andere Begriffe“ zu führen (GD, 264), also andere Vorstellungen im Leser hervorzurufen. Diese können teils für sich angenehm sein, teils jedoch durch ihre Verbindung mit dem Ausgangsbegriff diesem eine ‚neue Note‘ verleihen. Ein deutlicher Bezug schließlich wird erkennbar, wenn Gottsched davon spricht, die in seinen „metaphorische[n] Ausdrücken“ verkörperten „von weitem“ hergeholt, „ganz ungemene[n] Gedanken“ würden „dem Verstande sehr angenehme Bilder machen“ (GD, 264), oder mahnt, „der Poet“ müsse „eine geschickte Wahl unter den poetischen Ausdrücken [...] treffen, die ihm seine erhitzte Einbildungskraft an die Hand“ gebe (GD, 278).

Das Vergnügen, welches die „Sprache des Poeten“ (GD, 261) dem Leser zu bereiten fähig ist, wird – wie bereits im Falle des Inhalts – offenbar in beträchtlichem Maße (wenn auch, wie oben gesehen, nicht ausschließlich) vermittelt über diesen letzteren Wertmaßstab realisiert. Allerdings macht Gottsched den entsprechenden sachlichen Zusammenhang nie wirklich explizit, den Terminus des Wunderbaren reserviert er exklusiv für dessen inhaltliche Realisationsformen.

Muss der Dichter bei der Gestaltung des wunderbaren Inhalts stets die Wertmaßstäbe des Wunderbaren und des Wahrscheinlichen miteinander in Einklang bringen, so findet er sich bezüglich des Ausdrucks in einer ähnlichen Lage. Diejenigen Textmerkmale, die den Wertmaßstab der Deutlichkeit zu realisieren geeignet sind, sind häufig denjenigen gerade entgegengesetzt, welche den „poetische[n] Geist“ im Ausdruck „hervorleuchten“ (GD, 261) lassen. Fordern Verständlichkeit und Deutlichkeit im Allgemeinen „Wörter[...] und Redensarten, die jedermann geläufig und bekannt sind, auch in ihrem natürlichen und eigentlichen Verstande gebraucht werden: sodann aber auch [...] eine[...] ordentliche[...] und gewöhnliche[...] Wortfügung, die der Art einer jeden Sprache gemäß ist“

sophischem und zur ‚poetischen Originalität‘ (ebd., 40) sieht; Gombocz’ Auffassung des Witzes als „Träger und Inbegriff der *poetischen Einbildungskraft*“ (ebd.) erscheint gleichwohl überzogen).

⁷²⁹ Vgl. auch GD, 260.

(GD, 302), so konterkarieren eben diese Textmerkmale gleichzeitig die Forderung nach dem edlen oder ungemainen Ausdruck der Poesie. Dem Ziel, „edler und erhabner als ein prosaischer Scribent, zu schreiben“ und sich „von der gemeinen Art zu reden zu entfernen“, dient ganz im Gegenteil die Verwendung „ungemeine[r], zuweilen auch alte[r], zuweilen gar neu zusammengesetzte[r] Wörter, und viel verblümete[r] Redensarten“ sowie die von „Neuerungen“ „in der Wortfügung“ (GD, 302).

Wie eine durch und durch wahrscheinliche Fabel tendiert auch der allzu sehr auf Verständlichkeit bedachte Stil dazu, trocken und ‚matt‘ zu werden, so dass die Aufmerksamkeit des Lesers zu erlahmen droht. Andererseits läuft der edle und ungemaine Ausdruck, auf die Spitze getrieben, stets Gefahr, die Verständlichkeit des Textes zu beeinträchtigen. Das Maß, in dem die unterschiedlichen Textmerkmale – von der Wortwahl (VII. Hauptstück) über die uneigentliche Rede (VIII. Hauptstück) und andere Stilfiguren (X. Hauptstück) bis hin zur Syntax und Gliederung des Textes (IX. Hauptstück) – sich als fähig erweisen, zwischen beiden Werten zu vermitteln, bestimmt wesentlich ihre Stellung und ihr Gewicht in Gottscheds Wertordnung.

Auf der Ebene der Zeichen

Die in diesem Zusammenhang von Gottsched diskutierten Textmerkmale lassen sich in zwei grundsätzliche Kategorien einteilen. Zumindest tendenziell (eine vollständige Trennung ist zugegebenermaßen kaum möglich) stellen diese unterschiedliche Modi der Realisation der genannten Wertmaßstäbe dar.

Zum einen handelt es sich um sprachliche Ausdrücke bzw. syntaktische Fügungen, bei denen es hauptsächlich die Eigenschaften des sprachlichen Ausdrucks selbst (unabhängig von einer besonderen Beziehung zur Bedeutungsebene) sind, welche für den Eindruck des Ungemainen sorgen bzw. die Verständlichkeit des Gesagten garantieren. Sind die gewählten Wörter, die Fügungen etc. neu und ungewöhnlich, so soll beim Leser offenbar bereits aufgrund dieser Beschaffenheit der Zeichen selbst der entsprechende Eindruck entstehen. Dieser Eindruck wird sich möglicherweise auf das Bezeichnete übertragen, lässt die ursprüngliche Bedeutung des Gesagten jedoch weitgehend⁷³⁰ unverändert. Zur zweiten Klasse hingegen gehören insbesondere die klassischen Figuren der Rede, die dem Dichter zwar ein festes Repertoire sprachlicher Formen vorgeben, letztlich jedoch auf einer „edle[n] Art zu denken“ (GD, 261) beruhen und ihre Wirkung entsprechend über ihre Bedeutung ausüben.

So empfiehlt Gottsched, um den Ausdruck „edler und erhabener“ (GD, 229) zu machen, im Hinblick auf die Wortwahl etwa, Wörter zu verwenden, die zwar zeitgemäß sind (d. h. prinzipiell verständlich sein sollten), in der Umgangssprache jedoch nur selten gebraucht werden und so als etwas Besonderes („ungemein und seltsam“ (GD, 229)) erscheinen können.⁷³¹ Den Gebrauch älterer, unüblich

⁷³⁰ Davon abgesehen, dass unterschiedliche Ausdrücke so gut wie immer auch unterschiedliche Konnotationen wachrufen, bestimmte syntaktische Fügungen bestimmte Redehalte besonders betonen etc.

⁷³¹ Damit der Gebrauch ungewöhnlicher Ausdrücke gleichzeitig durch das edle ‚Flair‘ derselben die Gedanken beeinflussen kann („imprimer de la vénération“), „il ne leur suffit pas de se montrer quelquefois dans des

gewordener Ausdrücke hingegen beurteilt Gottsched prinzipiell kritisch, da das Alter allein, so legen seine Ausführungen nahe, ein Wort weniger ‚adelt‘, als dass es dasselbe als seltsames Überbleibsel einer wenig fortschrittlichen, ‚vorwissenschaftlichen‘ Zeit erscheinen lässt.⁷³² Weit davon entfernt, dem Ausdruck besondere Schönheit zu verleihen, drohen derartige Wörter vielmehr, ihn „lächerlich“ oder „rauh und grob“ (GD, 228) erscheinen zu lassen. Insofern sie dem Großteil der Rezipienten nicht mehr geläufig sind, beeinträchtigen sie zudem die Deutlichkeit des Textes. Auch aus diesem Grunde sind sie für den Dichter unbrauchbar: „Denn was einen unverständlich machet, das muß man mit Fleiß vermeiden.“ (GD, 228.) Einzige Ausnahme bilden diejenigen Begriffe, für deren spezifische Bedeutung es noch keinen Ersatz gibt, die also Lücken im Vokabular hinterlassen, welche letztlich die Ausdrucksfähigkeit des Dichters und damit auch die Deutlichkeit seiner Texte einschränken würden. Derartige Ausdrücke zu reaktivieren ist demnach nicht nur erlaubt, sondern sogar geboten.⁷³³ In diesem Zusammenhang warnt Gottsched den Dichter zudem vor der Verwendung von „Provinzialwort[en]“, Ausdrücken, die „außer den engen Grenzen einer Landschaft nicht [gelten]“ (GD, 302), also vielen unbekannt und somit unverständlich sind. Wie er für seine Wertmaßstäbe eine überzeitliche Geltung beansprucht, so lehnt er auch – zumindest innerhalb des deutschen Sprachraumes – alles ab, was eine vermeidbare räumliche Begrenzung implizieren würde.

Auch was die Neubildung von Wörtern angeht (die allerdings, wie die Beispiele deutlich machen, insofern bereits in die zweite Gruppe von Textmerkmalen hinüberspielt, als es sich hier im Grunde um die Bildung verkürzter Metaphern bzw. metaphorischer Umschreibungen handelt), wandelt der Dichter Gottscheds Darstellung zufolge auf einem schmalen Grat. Zwar dürfe man

„einem deutschen Poeten [...] nicht alle neue Wörther verbiethen“, dies „hieß seinem Pegasus die Flügel gar zu kurz verschneiden [...]. Eine edle Kühnheit steht uns zuweilen sehr wohl an, und gewisse Verwegenheiten gerathen manchem so wohl, daß man eine besondere Schönheit darinnen findet.“ (GD, 242.)

Auch sei die deutsche Sprache, wie Gottsched (damit implizit auf gegenteilige Behauptungen der ‚europäischen Konkurrenz‘ eingehend) konstatiert, sehr wohl geeignet, „auch neue bequeme Wörter darinn [zu] bilden“ (GD, 239). Da „[n]eugemachte Wörter [...] auch sehr wohl zu verstehen“ seien, „wenn sie nur aus bekannten regelmäßig zusammen gesetzt; und nach der Aehnlichkeit unserer Mundart eingerichtet worden“ (GD, 302), könnten sie durchaus zu einer „edle[n] und erhab[enen]“ (GD, 302) Schreibart beitragen, ohne die Deutlichkeit des Textes zu gefährden. Eine „unzeitige“ und übertriebene „Begierde [...], unsre Mundart zu bereichern,“ mache jedoch – ganz ähnlich wie im Falle älterer Ausdrücke – „oft unverständlich und rauh; oftmals auch gar lächerlich.“ (GD, 240.)

fonctions ou dans des significations honorables, il faut aussi qu’ils ne se presentent jamais dans des fonctions viles ou dans des significations basses“ (Du Bos 1732 II, 279), ein Umstand, auf den Gottsched jedoch hier nicht eingeht.

⁷³² Vgl. GD, 228.

⁷³³ S. GD, 228f. – Von Gottsched angeführte Beispiele sind „*Geschwader*“, „*Buhlschaft*“ oder „*Verliebung*“ (GD, 228f.).

Wenn z. B. Besser vom „sonnengierige[n] Benister hoher Hügel“ spräche, „[w]er sollte sich wohl einbilden, daß dieses einen Adler bedeute, wenn ers nicht selbst dazu gesetzt hätte?“ (GD, 240.) „Nachtläufer“, „Hüfteso[n]n“, „Hochschreyer“ (GD, 238) (hier handelt es sich um Opitz'sche Übersetzungen aus Heinses Lob des Weingotts), „holdrinnend[...]", „würbelfriedig[...]", „luftschlirfend[...]", „kunstahmend[...]", „schamarirt[...]", „wollenbehäret[...]" (GD, 236) gehören zu dieser letzteren Gruppe. Diesen Ausdrücken stellt Gottsched als positive Beispiele etwa „Himmelgurt“, „weg[singen]", „Himmelnaß“, „Ehrendünste“, „furchtlos“, „beglänzen“ oder „Flügelroß“ (GD, 242f.) gegenüber. Letztere sind weitestgehend leicht verständlich, wozu hauptsächlich die relative Alternativlosigkeit ihrer Bedeutung sowie ihre grammatisch regelmäßige Form beitragen. Zudem werden diese positiven Beispiele, wie Gottscheds ausführliche Zitate deutlich machen, nur recht sparsam eingesetzt innerhalb von Texten, die sonst offenbar weitestgehend aus ‚gebräuchlichen‘ Ausdrücken bestehen.

Was die erste, von Gottsched negativ bewertete Klasse betrifft, so lässt sich feststellen, dass teils die Bedeutung der Komposita unklar bleibt, obgleich die beider Teilbegriffe klar genug ist („Hüfteso[n]n“, „Hochschreyer“). Teils handelt es sich auch um Derivate, deren Sinn ganz im Dunkeln bleibt („die [...] schamarirten Wasen“). In anderen Fällen wird das Verständnis dadurch erschwert, dass die einzelnen Bestandteile der Zusammensetzungen (z. B. des Metrums halber) verkürzt (die „kunstahmende[...] Natur“ statt ‚die die (oder der) Kunst nachahmende Natur‘) oder lautlich abgewandelt werden („wollenbehärete[...] Heerden“ (GD, 236) statt ‚wollenbehaarte Heerden‘). Zum Teil erscheint schließlich das Zusammenziehen beider Bestandteile in einem Wort überhaupt unnötig (warum „holdrinnende [...] Pegnitz“ (GD, 236) statt ‚hold rinnende Pegnitz‘?). Zumindest in den Texten der Pegnitzschäfer kommt es zudem zu einer ausgesprochenen Häufung derartiger Formen, was es doppelt schwer macht, die Bedeutung einzelner Neuprägungen aus dem Kontext zu erschließen. Derartige Neuschöpfungen, so offenbar Gottscheds Urteil, gefährden die Verständlichkeit der entsprechenden Texte, während sie andererseits nur wenig dazu beitragen können, Ausdruck oder Bezeichnetem besondere Schönheit und Glanz zu verleihen.

Ähnlich wie Neuerungen im Bereich der Wortbildung können auch Abweichungen von der „gewöhnliche[n] Ordnung der ungebundenen Rede“ (GD, 293), der „natürlichen Wortfügung“ (GD, 292) innerhalb des Satzes, einerseits einer „Zeile“ zu einem „ganz neue[n] Ansehen“ (GD, 293) verhelfen. So können „neue, und oft recht verwegene Versetzungen [...] überaus anmuthig zu lesen“ (GD, 305) sein. Andererseits werden sie im schlimmsten Falle den „ganze[n] Verstand der Zeilen verschwinden“ lassen (GD, 292). Auch hier gilt es, genau zu unterscheiden zwischen dem, was unter Wahrung der Deutlichkeit allenfalls verändert werden kann, und dem, was zur Verständnissicherung unabdingbar erscheint.

Als allgemeine Richtlinie empfiehlt Gottsched die bereits von Weise formulierte sogenannte Prosa-
regel,⁷³⁴ der zufolge eine syntaktische Konstruktion als akzeptabel gilt, sofern sie „in ungebundner
Rede“, wenn auch selten, so doch „zum wenigsten erlaubt“ ist (GD, 294)⁷³⁵ und entsprechend „zwar
ungewöhnlich, aber doch nicht unrichtig kling[t]“ (GD, 305).⁷³⁶ Innerhalb dieser Grenzen kann die
Veränderung der gewöhnlichen Ordnung des Satzgefüges durchaus positiv bewertet werden. So kann
z. B., um dem Wertmaßstab des Nachdrucks zu genügen, dasjenige Wort, auf dessen Bedeutung es
dem Autor besonders ankommt, an exponierter Stelle (z. B. am Anfang oder am Ende des Satzes)
platziert oder an diejenige Position gesetzt werden, wo sich beim Aussprechen am besten die
Betonung anbringen lässt.⁷³⁷ Konkret können Gottscheds Ansicht nach etwa die Verben ‚haben‘ und
‚sein‘ gelegentlich ausgelassen werden, sofern sie als echte Hilfswörter fungieren: In dieser Rolle sind
sie für das Verständnis eines Satzes meist nicht unbedingt notwendig.⁷³⁸ In ihrer Funktion als „rechte
Hauptwörter“ sind sie jedoch, so jedenfalls Gottscheds Meinung, unersetzlich, da man andernfalls
„den Satz unmöglich verstehen kann“ (GD, 300). Als „ungereimte[...] Fehler“ (GD, 296) verurteilt er
das ‚Abreißen‘ einer Silbe oder die „Vorsetzung“ (GD, 296) etwa eines Präfixes, damit ein Wort sich
in Metrum oder Reimschema fügt, insbesondere wenn der dadurch bewirkten Veränderung keine
entsprechende Änderung auf der Bedeutungsebene korrespondiert. So kritisiert er folgende Zeilen
Lohensteins: „Dessen Eid/ Nichts minder ihn verknüpft, auf die Ergetzlichkeit/ Des Sultans, als aufs
Heil des Reiches vorzusinnen“ mit der Begründung: „Hier ist das *vor* augenscheinlich umsonst
angeflickt, und ändert die Bedeutung des Wortes eben so wenig, als in dem Niedersächsischen
vorfinden: welches nichts mehr, als finden heißt, und nur einen unnöthigen Zusatz bekommen hat.“
(GD, 296.) Nicht zu dulden sind schließlich auch Versetzungen, welche „der Art unserer Sprache gar
zu sehr zuwider laufen“ (GD, 295), so wenn Komposita gewaltsam getrennt werden oder das
grammatische Geschlecht eines Wortes verändert werden muss.

Selbst dort, wo die Verständlichkeit des Textes nicht gefährdet ist (so etwa, wenn es sich nur um eine
„Nachlässigkeit“ (GD, 296) handelt), verfehle der Dichter, so Gottsched gegen Aristoteles, in
derartigen Fällen doch sein Ziel, dem Leser Vergnügen zu bereiten. Eher erzeuge er einen
stümperhaften Eindruck:

„Denn in der That ist es wahr, daß es keine Kunst seyn würde, Verse zu machen: wenn es einem frey
stünde, nach seiner Phantasie die Wörter auszudehnen und zu verkleinern [...]. Die Belustigung, die man
im Lesen eines Verses hat, fällt auch großentheils weg, wenn man sieht, daß der Poet nicht vermögend ist,
die Sprache mit seinem Sylbenmaße in guter Harmonie zu erhalten.“ (GD, 297.)

⁷³⁴ „Welche *Construction* in *prosâ* nicht gelitten wird / die sol man auch in Versen darvon lassen.“ (Weise 1692 I, 141.)

⁷³⁵ Vgl. auch GD, 312.

⁷³⁶ Vgl. auch GD, 309.

⁷³⁷ Vgl. GD, 309.

⁷³⁸ S. GD, 299.

Entsprechend misst Gottsched auch der Sprachreinheit bzw. Sprachrichtigkeit (in der Rhetorik traditionell als *latinitas* bekannt)⁷³⁹ großes Gewicht bei.

Sprachreinheit als nationales Anliegen

Gottsched zieht die Grenzen, innerhalb derer sich der Dichter bewegen darf, hier gelegentlich vergleichsweise eng. Dies liegt möglicherweise daran, dass er das Regelwerk der deutschen Sprache insgesamt noch nicht für stark und einheitlich genug hält. Als Bedrohung empfindet Gottsched ganz offensichtlich die Diversifikation deutscher ‚Sprachen‘ bzw. Dialekte, der die politische Zersplitterung in zahlreiche klein(st)e Fürstentümer entspricht, von denen jedes mehr oder weniger seinen eigenen Weg geht. Entsprechend lehnt Gottsched auch lokale Varianten ab, wie sie seiner Ansicht nach von Bodmer und Breitinger (die er noch aus anderen Gründen, wie z. B. der von ihnen zu sehr begünstigten Neubildungen oder Archaismen wegen, als Sprachverderber betrachtet) propagiert werden. Nicht zufällig spricht er in der Vorrede zur dritten Auflage abfällig von der „zürcherische[n] Bergsprache“ (GD, XXI). Wo regionale Eigentümlichkeiten noch mit der Hochsprache konkurrieren, kann poetische Freiheit (hier deutet sich eine Parallele zur Reglementierung des Wunderbaren an) leicht missverstanden werden und die Fehlerhaftigkeit der gegenüber der Dichtung weniger privilegierten Umgangssprache begünstigen. Wie im Falle etwa des übernatürlichen Wunderbaren gilt auch hier: Je durchlässiger die Grenzen im Grunde noch sind, desto konsequenter muss dem Missbrauch entsprechender Mittel entgegengetreten werden. Ein bewusstes Überschreiten der Regeln setzt eine grundsätzliche Souveränität im Umgang mit denselben voraus, die Gottsched hier wie dort offenbar noch nicht empfindet.⁷⁴⁰

Aber auch nationales Konkurrenzdenken scheint eine Rolle zu spielen, und zwar dort, wo Gottsched sich gegen das Einmischen von Fremdwörtern in die deutsche Sprache verwahrt⁷⁴¹ oder gegen den Gebrauch syntaktischer Freiheiten ausspricht, die zwar in anderen Sprachen, jedoch nicht in der deutschen erlaubt sind.⁷⁴² „Ein deutscher Poet bleibt also bey seiner reinen Muttersprache, und behänget seine Gedichte mit keinen gestohlnen Lumpen der Ausländer.“ (GD, 233.) Ausdrücklich bezeichnet Gottsched die Gegner derartiger „Sprachenmengerey“ als „patriotische“, also dem Wohle des Vaterlandes verpflichtete „Geister“ (GD, 232). Allerdings wird die Negativbewertung derartiger Praktiken gleichzeitig immer auch durch den Wertmaßstab der Verständlichkeit bzw. Deutlichkeit gerechtfertigt. Dies wird deutlich, wenn Gottsched etwa Opitz’ Kritik zitiert, „ein jeder, der nur drey oder vier ausländische Wörter, die er *zum öftern nicht versteht*, erwischt ha[be],“ bemühe sich „bey

⁷³⁹ Vgl. dazu Ueding/Steinbrink 2005, 226ff.

⁷⁴⁰ Nicht zufällig siedelt Blackall Gottscheds Bemühungen (hier allerdings hauptsächlich bezogen auf seine *Sprachkunst*) nicht zuletzt im Kontext einer „Stabilisierung der Sprache“ (Blackall 1966, Kapitel 4) an, einer Stabilisierung, deren die deutsche Sprache bedarf, um allererst diejenige feste Grundlage zu schaffen, auf der poetische Abweichungen überhaupt erst *als* solche erkennbar werden.

⁷⁴¹ Vgl. GD, 231.

⁷⁴² Vgl. GD, 312.

aller Gelegenheit [...], dieselben herauszuwerfen.“ (GD, 231.)⁷⁴³ Im Falle ausländischer wie dialektaler Ausdrücke und Fügungen gehen nationales Interesse und das Bedürfnis nach Deutlichkeit Hand in Hand, bedroht doch der Einsatz derartiger Wörter immer auch die Verständlichkeit des Textes.

Mit Bezug auf den Wertmaßstab der Sprachreinheit nicht negativ bewertet werden etwa Eigennamen, deren Änderung – so die hier relevante Hintergrundannahme bzw. Zuordnungsbedingung – die Verständlichkeit der Botschaft nicht befördern, sondern ihr sogar schaden würde.⁷⁴⁴ Gleiches gilt für solche Wörter, die bereits als Teil der deutschen Sprache „allgemein“ (im Sinne von: „auch [...] dem Pöbel“ verständlich) geworden sind und so „das deutsche Bürgerrecht erhalten“ haben. Hier laufe man durch das krampfhaftes ‚Umtaufen‘ des Bezeichneten notwendig Gefahr, „unverständlich zu werden“ (GD, 239). Gottscheds Bezugnahme auf Opitz gerade an dieser Stelle ist insofern symptomatisch, als Opitz⁷⁴⁵ der Verfasser der ersten Poetik ist, die explizit „vor die Deutschen“ verfasst wird. Tatsächlich sieht dieser sich noch genötigt, die deutschen Beispiele, welche er für seine Dichtkunst braucht, zum großen Teil selbst anzufertigen – eine Tradition, in der Gottsched ihm, wiewohl bereits mit einheimischen Proben versehen, zumindest zunächst gefolgt ist.

Zeichen und Bedeutung: Ausdruck, Eindruck, Nachdruck

Der Wert geschickt angebrachter Versetzungen besteht, über das der Zeile verliehene „neue[...] Ansehen“ (GD, 293) hinaus, nicht zuletzt darin, einen überzeugenden Ausdruck der unterschiedlichen Affekte zu gewährleisten.⁷⁴⁶ Dabei geht es allerdings weniger darum, den bereits genannten Wertmaßstab des edlen und ungemeynen Ausdrucks zu erfüllen, als vielmehr darum, einen Beitrag zur *Nachdrücklichkeit* des Gesagten zu leisten. (Andere mit diesem Wertmaßstab eng verbundene Wertausdrücke sind „feurig“, „lebhaft“ (GD, 309) und „[h]eftig[...]“ (GD, 316), teils als Adjektive, teils in ihrer substantivischen Form verwendet.) Damit ist ein weiterer für den Ausdruck relevanter Wertmaßstab identifiziert, der allerdings zu dem des edlen Ausdrucks – wie andererseits auch zu dem der Deutlichkeit – in enger Beziehung steht. So können viele Textmerkmale, welche die Bedingungen des ersteren erfüllen, gleichzeitig eingesetzt werden, um einem poetischen Text den nötigen „Nachdruck [zu] geben“ (GD, 248).

Als nachdrücklich ist eine Rede oder Schrift dann einzustufen, wenn die geschickte sprachliche Darstellung der Aussage des Dichters besonderes Gewicht verleiht bzw. die von ihm intendierten Ein-

⁷⁴³ Hervorhebung A. F.

⁷⁴⁴ Vgl. GD, 233.

⁷⁴⁵ Auf die Sonderstellung Opitz' innerhalb des deutschen Barock als Vorläufer des Klassizismus wurde bereits hingewiesen. Umso bezeichnender erscheint es, dass Gottsched, aufgrund dieser klassischen Tendenzen insgesamt ein großer ‚Opitz-Fan‘, auch über etwaige Fehler desselben (man denke an die – seiner Meinung nach – unglücklichen Komposita-Neubildungen) nicht hinweggeht. Autorität muss sich für Gottsched eben in jedem einzelnen Falle auch sachlich begründen lassen, kann niemals unbefragt vorausgesetzt werden. Entsprechend konstatiert er (wenn auch nur sehr gelegentlich) positive Aspekte selbst bei ‚chronischen Übeltätern‘ wie Lohenstein und Milton.

⁷⁴⁶ Vgl. GD, 309.

drücke (sei es im Sinne des *docere*, *delectare* oder, hier besonders relevant, des *movere*) steuert und intensiviert.⁷⁴⁷ Dies kann etwa durch eine vom gängigen Satzbau abweichende Wortstellung, die Positionierung für den Dichter zentraler Elemente an exponierter Stelle (z. B. am Anfang⁷⁴⁸ oder am Ende⁷⁴⁹ des Satzes) oder generell an einem der Betonung derselben günstigen Punkt⁷⁵⁰ geschehen. Eine andere Form der Realisation des Nachdrucks⁷⁵¹ stellt der Gebrauch „neu[er] und unvermuthet[er]“, eben „besonder[er] Beywörter“ (GD, 247) dar. Sie lenken die Aufmerksamkeit des Rezipienten geschickt auf diejenigen Umstände, die nach Ansicht des Autors besondere Beachtung verdienen.

Gelegentlich kann der Nachdruck es erforderlich machen, gerade solche Adjektive als Beiwörter zu wählen, die essentielle Eigenschaften eines Dinges bezeichnen und so eigentlich selbstverständlich mitgedacht werden sollten. Will der Dichter jedoch gerade eine bestimmte Qualität „erwogen haben“, deren der Rezipient ansonsten nicht „insbesondere gedenken, [...] oder sich doch dieselbe nur dunkel vorstellen [würde]“ (GD, 246), so muss er diese implizite Eigenschaft durch Nennung des entsprechenden Adjektivs explizit machen. Dieser Effekt dient offensichtlich sowohl dem Nachdruck als auch der Verständlichkeit der Darstellung – wie Gottscheds Hinweis, derartige Manöver ermöglichten es dem Leser, „des Poeten Meynung zu verstehen“ (GD, 246), deutlich macht. (Eine eindeutige Zuordnung nimmt Gottsched hier nicht vor.)

Um des Nachdrucks willen müssen „[e]ndlich“ auch

„die Metaphoren, so viel möglich, alles sinnlicher machen, als es im eigentlichen Ausdrücke seyn würde. Daher dienen alle die Redensarten und Wörter sehr, die das Gesicht, das Gehör, das Gefühl, den Geruch und Geschmack angehen. Vor allen Dingen aber, sind die sichtbaren Dinge sehr geschickt, lebhaftige Metaphoren zu geben.“ (GD, 268.)

Da „die meisten Sinne“ „sehr stark in die Seele [wirken]“, sind die durch sie empfangenen Eindrücke besonders intensiv. Je stärker jedoch der ursprüngliche Eindruck, desto „klärer“ auch die „Begriffe“ (GD, 268), welche die (reproduzierende) Einbildungskraft angesichts entsprechender Metaphern hervorbringt. Insbesondere der Gesichtssinn wirke „bey Empfindungen des Lichtes und der Farben,

⁷⁴⁷ Auf den Bedeutungswandel dieses Wertmaßstabs im 18. Jahrhundert (häufig mit *elegantia* gleichgesetzt (s. Blackall 1966, 120)) vom Ideal der „oberflächliche[n] Eleganz“ zum „kraftvolle[n] Gebrauch ausdrucksbetonter Sprache“ (ebd.) bei Breitinger verweist Blackall.

⁷⁴⁸ „Z.E. wenn ich schriebe:

Ich will Dir zu Liebe sterben.

So würde es lange so kräftig und nachdrücklich nicht klingen, als wenn ich sagte:

Dir zu Liebe will ich sterben.“ (GD, 309.)

⁷⁴⁹ Wie in folgenden Versen Flemings:

„Daß der Lenz die Welt umarmet,

Daß der Erden Schooß erwarmet,

Daß die Nächte werden klein;

Daß der Wind gelinde wehet,

Daß der lockre Schnee vergehet,

Daß macht euer Sonnenschein.“ (GD, 311.)

⁷⁵⁰ Vgl. GD, 309, auch 310f.

⁷⁵¹ S. GD, 248.

sehr klare, von Figuren und Größen aber auch deutliche Begriffe.⁷⁵² Ein Wort also, welches dahin gehöret, kann auch eine unsichtbare Sache gleichsam sichtbar machen, wenn es in verblühtem Verstande dazu gebraucht wird.“ (GD, 268.) Gottscheds Formulierungen legen nahe, dass er sich – da die Metaphern den Leser auf eben diejenigen Merkmale einer Sache aufmerksam machen, um die es dem Dichter geht – in diesem Zusammenhang unter anderem einen Beitrag zum Verständnis der Darstellung verspricht. Dennoch ist es offenbar vor allem der Wertmaßstab des Nachdrucks, welcher durch das entsprechende Textmerkmal befördert werden soll.

Als ausgezeichnete und hauptsächliche Form des Nachdrucks schließlich muss das „rührende Wesen“ (GD, 316) des dichterischen Ausdrucks in der Darstellung menschlicher Charaktere und Leidenschaften gelten. So spricht Gottsched etwa vom „Nachdruck“ einer „herzrührenden Rede“ (GD, 316) oder von „nachdrücklichen Versetzungen“ (innerhalb des Wortgefüges), welche das „Feuer der Gemüthsbewegungen“ ausdrücken und „eine Rede sehr feurig und lebhaft“ machen bzw. ihr einen „kräftig[en] und nachdrücklich[en]“ (GD, 309) Klang geben können. Realisiert wird dieser Wertmaßstab neben den bereits erwähnten Veränderungen der üblichen Wortfolge innerhalb des Satzes vor allem durch den Gebrauch der „Figuren“ (z. B. von Ausrufen, Ellipsen, Hyperbata, Wiederholungen, Pleonasmen etc.). Letztere beschreibt Gottsched mit dem „berühmten *P. Lami*“ als „Sprache der Affecten“ und „Ausdruck starker Gemüthsbewegungen“ (GD, 314). Erneut lassen sich hier Verbindungen zum edlen oder ungemeynen Ausdruck ziehen. Dass die rührende Schreibart diesem zwar in der Wirkung verwandt, aber keinesfalls gleichzusetzen ist, zeigt sich etwa, wenn Gottsched betont, die Figuren seien „in der That [...] etwas mehr, als bloße Zierrathe. Die ganze Stärke einer Rede zeigt sich darinn, weil sie ein gewisses Feuer in sich enthalten, welches auch den Lesern oder Zuhörern, durch eine geheime Kunst, Funken ins Herz wirft, und sie gleichergestalt entzündet.“ (GD, 314f.)

„Eine edle Art zu denken“

Den „größte[n] Zierrath poetischer Ausdrückungen“ stellen Gottsched zufolge die „tropischen, uneigentlichen und verblühten Worten und Redensarten“ (GD, 257) dar. Gemeint sind neben Ironie, Hyperbel etc. insbesondere Vergleich und Metapher, „die erste und hauptsächlichste Gattung verblühter Redensarten“ (GD, 263). Indem sie eine unerwartete Verbindung zu einem anderen Gegenstand, Bereich etc. explizit machen, lassen sie den Rezipienten über die bloße Referenz, die Identifikation des in der *inventio* (und *dispositio*) bereits Festgelegten hinaus das bezeichnete Objekt in einem neuen Lichte oder aus einer besonderen Perspektive heraus wahrnehmen.⁷⁵³

⁷⁵² Hier differenziert Gottsched bei der Verwendung der Etiketten ‚klar‘ und ‚deutlich‘ wieder – ganz im Sinne der philosophischen Begriffsverwendung – zwischen primären und sekundären Qualitäten.

⁷⁵³ Gleichzeitig ergibt sich die gefällige Wirkung auch durch die angenehme Beschäftigung des Verstandes beim Erkennen der Ähnlichkeiten von Figur und figürlich Dargestelltem (s. GD, 262).

Die entsprechenden Verbindungen zu erkennen und in geeigneter Weise zu funktionalisieren, ist dabei die wesentliche Leistung des Autors, Manifestation seines „feurigen Witze[s]“ (GD, 260) und „poetische[n] Geist[es]“ (GD, 261).

„Gewisse Geister haben viel Scharfsinnigkeit, wodurch sie gleichsam in einem Augenblicke hundert Eigenschaften von einer Sache, die ihnen vorkömmt, wahrnehmen. Was sie wahrnehmen, das drückt sich, wegen ihrer begierigen Aufmerksamkeit, tief in ihr Gedächtniß: und so bald zu anderer Zeit etwas vorfällt, das nur die geringste Aehnlichkeit damit hat; so bringt ihnen die Einbildungskraft dasselbe wiederum hervor. So ist ihnen denn allezeit eine Menge von Gedanken fast zugleich gegenwärtig: das Gegenwärtige bringt sie aufs Vergangene; das Wirkliche aufs Mögliche, das Empfundene auf alles, was ihm ähnlich ist, oder noch werden kann. Daher entstehen nun Gleichnisse, verblümete Ausdrücke, Anspielungen, neue Bilder, Beschreibungen, Vergrößerungen, nachdrückliche Redensarten, Folgerungen, Schlüsse, kurz, alles das, was man Einfälle zu nennen pflegt [...]. Dergleichen Geister nun nennet man poetische Geister, und durch diese reiche Gemüthskraft unterscheidet sich ihre Art zu denken von der ordentlichen, die allen Menschen gemein ist.“ (GD, 351.)⁷⁵⁴

In diesem Zusammenhang wird der Dichter gemeinhin solche Vergleiche heranziehen, die das Ansehen eines Objektes heben, das Dargestellte veredeln, und etwa Verbindungen, „die eine Sache verächtlich oder lächerlich machen können“, nur dort herstellen, wo „man mit Fleiß satirisch schreiben wollte.“ (GD, 268.) Das von Gottsched – in der Nachfolge Ciceros – gewählte negative Beispiel (der Tod Catos wird verglichen mit der Entmannung der Republik) legt allerdings nahe, dass es Gottsched hier nicht allein um die jeweils intendierte Wirkung geht. Offenbar ist es ihm auch um die Wahrung des *decorum*, „d[e]s Geziemende[n], Schickliche[n] oder Angemessene[n] in Redeausdruck und Verhalten“⁷⁵⁵, zu tun.⁷⁵⁶ Dass es Dinge gibt, über die ‚man‘ (als Dichter) nicht spricht, Ausdrücke und Vergleiche, die man nicht verwendet, selbst wenn die Beschaffenheit der Sache oder der dargestellte Charakter dies im Grunde rechtfertigen würden, daran lässt Gottsched keinen Zweifel.

Stärker als die bloße Wortwahl bietet der uneigentliche Ausdruck dem Dichter die Möglichkeit, seiner ganz besonderen Sichtweise des darzustellenden Gegenstandes, der beschriebenen Situation etc. Ausdruck zu verleihen und dem Leser seine gedanklichen Verbindungen und Assoziationen zu kommunizieren.⁷⁵⁷

⁷⁵⁴ Vgl. z. B. auch GD, 264: „[D]er Poet [(hier: Fleming)] führt uns durch seine geistreiche Beywörter auf ganz andere Begriffe. Die allernächsten Wörter sind ihm zu schlecht: er holet sich von weitem ganz ungemene Gedanken her, die sich aber zur Sache schicken, und dem Verstande sehr angenehme Bilder machen, wenn er die Aehnlichkeit derselben einsieht.“

⁷⁵⁵ Rutherford 1994, Sp. 423. – Neben einer ethischen verfügt die Kategorie des *decorum/aptum* auch über „eine [...] *ästhetische* sowie eine *rhetorische* Dimension“, außerdem finden sich in der Rhetorik eine ganze Reihe von Anwendungsbereichen dieses Konzeptes: etwa „der Aufbau der Rede, der Charakter (*ethos*), das Thema und der rechte Zeitpunkt, Maß und Harmonie im Zusammenspiel von Redner, Auditorium, Gegenstand und Sprache sowie die innere Stimmigkeit von Texten“ (ebd.). Insgesamt verliert diese Kategorie im 18. Jahrhundert an Autorität; bestimmte ihrer Funktionen werden (in modifizierter Form) von anderen Wertmaßstäben übernommen. (Bei Gottsched wäre hier u. a. der Wertmaßstab der Wahrscheinlichkeit zu nennen.)

⁷⁵⁶ Vgl. dazu etwa auch GD, 230.

⁷⁵⁷ Wobei diese Assoziationen allerdings nicht (zumindest nicht radikal) subjektiv zu verstehen sind, sondern stets in der Objektivität gegründet bleiben müssen (vgl. in diesem Zusammenhang auch Gerken 1990, 80). Auf Ansätze zu einer Emanzipation der sprachlichen Ebene durch „eigene[...] Sinnbewegungen“, durch welche die Metaphern „die ‚Sache‘ nicht nur bebildern, sondern [...] auf sie auch bedeutungsmäßig einwirken“, macht Härter aufmerksam (Härter 2000, 204).

„Gleich ob nun das Vergangene mit dem Zukünftigen oder das Wirkliche mit dem Möglichen in Verbindung gebracht wird – durch die Schaffung einer Vergleichsebene wird der Wirklichkeit etwas hinzugefügt, sie wird qualitativ verändert und bereichert. [...] Die Einfälle, das Neue und Unerwartete stellen zweifellos ein schöpferisches Moment dar, das durch diese Erkenntniskraft und Scharfsinnigkeit des Literaten erst zur Entfaltung kommen kann [...].“⁷⁵⁸

Die herausragende Bedeutung der uneigentlichen Rede, ihr großes Potential, eine Schrift „schön[...] und geistreich[...]“ zu machen (GD, 260) und ihr „Feuer, [...] Geist [und] Leben“ (GD, 257) einzuhauchen, resultiert offenbar vor allem aus dieser engen Verbindung von Sprache und Gedanken.⁷⁵⁹

So gehen denn auch in Gottscheds Ausführungen zur „verblühten“ Rede „ein poetischer Geist, [...] eine edle Art zu denken, und ein feuriger ungemainer Ausdruck“ (GD, 260f.)⁷⁶⁰ unmittelbar ineinander über.⁷⁶¹ Hieraus folgt auch die höhere Wertigkeit derartiger Textmerkmale gegenüber den zuvor aufgeführten (tendenziell) rein durch den ‚Körper‘ der Worte konstituierten Realisationsformen des edlen Ausdrucks. (Schließlich unterscheiden sich „poetische Geister“ vornehmlich durch ihre von besonderem Witz, Geist und Scharfsinn sowie von einer lebhaften Einbildungskraft geprägte „Art zu denken“ (GD, 351).) Im besten Falle werden entsprechende Figuren darüber hinaus einen Text nicht nur ungewöhnlich und edel erscheinen lassen, sondern auch dessen Nachdruck und sogar seine Deutlichkeit befördern, indem sie „die Sachen weit lebhafter vorstellen, und empfindlicher machen“ (GD, 278) sowie „dem Verstande noch mehr Licht, als die eigentlichen“ (GD, 302) Ausdrücke geben. So groß die potentiellen Vorzüge dieser Art des Ausdrucks sind, so tief kann andererseits derjenige fallen, der dieses anspruchsvolle Mittel nicht angemessen anzuwenden versteht. Wird die Verständlichkeit eines Textes gewöhnlich garantiert durch den Gebrauch von Worten und Redensarten „in ihrem natürlichen und eigentlichen Verstande“ (GD, 302), so verlangt die uneigentliche Verwendung derselben vom Leser eine Transferleistung. Diesen Transfer hinreichend leicht und sein Resultat gleichzeitig überraschend und angenehm zu gestalten, stellt den Dichter vor eine besondere Aufgabe. Positiv zu bewerten sind allein solche Metaphern, Gleichnisse etc., die „eine wahre Aehnlichkeit [mit dem Verglichenen] in sich haben, die in den Sachen, und nicht in bloßen Worten anzutreffen ist“ (GD, 267), und die dabei „nicht gar zu weit hergesucht [sind], so, daß man [sie] leicht verstehen kann.“ (GD, 268.)

Dem sensiblen Zusammenspiel der entsprechenden Merkmale beim Gebrauch uneigentlicher Ausdrücke nicht Rechnung getragen zu haben wirft Gottsched insbesondere bestimmten Autoren des

⁷⁵⁸ Gerken 1990, 57f.

⁷⁵⁹ Dennoch nimmt Gottsched auch hier mit Bezug auf die Produktion der Dichtung eine mittlere Position ein: Wie im Falle des Geschmacksurteils bedarf auch der poetische Geist des Dichters der Anleitung und Hilfestellung, welche ihm eben die Poetik bietet: „[N]ur die muntersten [gerathen] von sich selbst auf die Figuren [...], wenn sie wovon reden oder schreiben.“ (GD, 314.) Die Vereinnahmung entsprechender Tendenzen im Sinne einer „Gegenästhetik“ bei Härter (Härter 2000, 207) erscheint hier nicht allein überzogen, sondern auch unnötig.

⁷⁶⁰ Vgl. bedingt auch GD, 351.

⁷⁶¹ Anders die Einschätzung Blackalls, der in derartigen Ausführungen nur ein „Aufleuchten“ wirklicher Einsicht in den „wahren Geist der Dichtung“ sieht (das sich dann zudem noch als „Fatamorgana“ erweist) (Blackall 1966, 172). Es sei „eindeutig“, dass Gottsched „Verzierung immer noch als das Wesen der Poesie“ betrachte (ebd., 173).

deutschen Barock (wie etwa Lohenstein) vor. Wenn ihrem Stil Schwulst⁷⁶², Nonsense, Galimatias und Phöbus⁷⁶³ zur Last gelegt werden, so haben wesentliche Teile der Kritik die unangemessene Verwendung von Metaphern zum Gegenstand.

Als „*Galimatias*, oder *Nonsense*“ bezeichnet Gottsched die „ungereimte und unverständliche Vermischung widereinanderlaufender verblümter Redensarten; aus welchen es zuweilen unmöglich ist, einen Verstand herauszubringen.“ (GD, 280.) Dazu kommt es vor allem dann, wenn der Dichter sich auf die eine oder andere Weise verleiten lässt, den eigentlichen Gehalt dessen, was er sagen will, „[,]den rechten Verstand einer Sache[?]“, aus den Augen zu setzen und statt dessen „[,]zwar köstlich lautende, aber vielmals wenig oder nichts bedeutende Worte[?]“ (GD, 281 (Fn. zu 280))⁷⁶⁴ aneinanderzureihen beginnt. Hierzu zählen Worte, deren Stilhöhe etwa dem Signifikat nicht angemessen ist, die zunächst zwar gut klingen, deren Aussage sich jedoch bei näherem Hinsehen als unklar, unpassend oder unsinnig erweist. Gemeint sind weiterhin Metaphern, die, von wertvollen und schönen Dingen hergenommen, zwar an sich angenehme Vorstellungen erzeugen, bei denen jedoch eine wirkliche Verbindung zum Bezeichneten fehlt, so dass der Sinnzusammenhang (und damit die Verständlichkeit des Textes insgesamt) infrage gestellt wird.⁷⁶⁵ Schließlich gehört dazu auch die

⁷⁶² Dem Begriff des Schwulstes (der auch in der deutschen Barockrhetorik gelegentlich – allerdings nicht wirklich selbstkritisch, sondern „gewohnheitsmäßig“ (Windfuhr 1966, 317) – Verwendung findet), hat generell und auch bei Gottsched den Beiklang des Krankhaften, Entarteten. (Man denke auch an Gottscheds Berufung auf den *gesunden* Geschmack.) Dieser Zug lässt auch die Vehemenz der Gottsched’schen Kritik Schwulstphänomenen gegenüber verständlicher werden. Tatsächlich handelt es sich um eine begriffliche Übertragung aus dem medizinischen Bereich: „Phänomen und Begriff des Schwülstigen sind längst vor dem Barock bekannt. Wir hören vom Tumorstil bei der Behandlung der antiken und humanistischen Sprachvorstellungen. Die Worte tumor bzw. tumidus“ („[n]eben tumidus sind noch inflatus und turgidus für dieselbe Sache in Gebrauch“) „machen in der Antike dieselbe Entwicklung durch wie später Schwulst und schwülstig im deutschen Sprachbereich. Sie gehen vom Befund der körperlichen Geschwulst aus und werden auf charakterliche Aufgeblasenheit“ – hier wird deutlich, dass dem Schwulstbegriff auch eine moralische Komponente eignet – „und stilistische Aufblähung übertragen. Allen Bedeutungsvarianten liegt die Vorstellung von der unnatürlichen[!] Vergrößerung zugrunde. Bei der metaphorischen Verwendung wird die medizinische Ursprungsbedeutung wenigstens anfänglich noch mitgedacht“ (ebd., 316f., vgl. auch 321).

⁷⁶³ Bereits mit der Verwendung dieser Begriffe, die sich bereits zu Beginn des 17. Jahrhunderts in Frankreich etablieren (vgl. ebd., 319; etwa zur selben Zeit bürgert sich der Begriff des Bombasts (vgl. dazu GD, 279) in England ein), verweist Gottsched auf die Ursprünge der Kritik an entsprechenden Phänomenen in der französischen klassizistischen Poetik.

⁷⁶⁴ Gottsched zitiert hier Gryphius.

⁷⁶⁵ Vgl. hierzu etwa Gottscheds Kritik an einigen dem Kriegsgott Mars in den Mund gelegten Versen aus einem Singspiel Bessers: „Hier verstehe ich weder was Mars, noch was der Poet haben will. Denn außer dem überflüssigen Titel [(,der Gott der Kriegerheere’)], den er sich giebt, und den alle Götter, zu denen er kömmt, lange wußten, nennt er seine *Venus* eine Göttinn aus dem Meere; welcher Name sich viel besser für die Thetis geschicket hätte.“ (Dabei ignoriert Gottsched den Beinamen der Liebesgöttin als ‚die Schaumgeborene‘. Besser ließe sich hier also allenfalls Zweideutigkeit vorwerfen, die freilich bereits genügen kann, das Verständnis eines Textes zu erschweren.) „Hernach ruft er Auroren, und verlangt, sie solle ihr Schlafgemach noch nicht schließen, weil er auch zum Feste der Flora käme. War denn das Fest der Flora in Aurorens Schlafkammer angestellt? oder wollte Mars bey ihr seine Herberge auf etliche Minuten nehmen? Was heißt es ferner, das Schlafgemach schließen? Ohne Zweifel schläft Aurora des Nachts, und also muß sie frühe herauseilen, ihrem Phöbus vorzugehen. Da wird es nun dem Mars gleich viel gelten, ob sie ihre Schlafkammer offen läßt, oder zuschließt; weil er ohne dieß nichts darinn zu thun hat. Des Abends“ – möglicherweise gemeint: Morgens? – „aber die Aurora in ihr Schlafgemach zu führen, das würde eben so viel seyn, als wenn man den Nordwind von Süden, oder den Zephir von Osten herkommen ließe. Mit einem Worte, der obige Vers ist ohne Verstand, folglich ein

verwirrende Häufung von Metaphern, Vergleichen und anderen „Blümchen“ (GD, 283), insbesondere wenn diese zusätzlich unterschiedlichen Gegenstandsbereichen entnommen sind – ein Umstand, welcher das Erschließen des Gemeinten und die Bildung eines entsprechenden internen Konstrukts weiter erschwert.

„Das Galimatias will ich aus dem Schlusse dieses Gedichtes hernehmen, und da es Gryphius gar wohl ein Mischmasch genennet hat: so will ich einen jeden fragen, ob man wohl mehr verschiedene Dinge in 16 Zeilen hätte durcheinander mengen, oder dem Scheine nach mit einander reimen können, als dieser Poet wirklich gethan hat? Denn da finde ich Kanaan, güldne Blumen, Titans Stralen, der Thetis Wellen, Wetter, Orcan, Purpur, Regengüsse, Schmuck, Lenz, Sonne, smaragdne Felder, Perlenwasser, Schnee und Eis, holde Blumen, Rosenblut, Frost, Dornen, bittere Aloe, der Myrrhen herbes Pech, oder Coloquinten, das gelobte Land des Himmels, Nesseln, die Sternenhöhe, Zuckerbrodt, Ambrosin, Nectar, diamantne Auen, Honigseim und Alicant: ja damit nichts vergessen würde, so kommt zuletzt auch Ambra und Zibeth noch nach.“ (GD, 284.)

Als dem Galimatias „sehr nahe verwandt“ (GD, 280) erweist sich „derjenige Fehler der poetischen Schreibart [...], den man das *Phöbus* oder den Schwulst zu nennen pflegt. Die Franzosen haben diesen Namen einer schwülstigen Art des Ausdrucks, so viel mir wissend ist, zuerst beygelegt, und die Engländer nennen dieselbe *Bombast*.“ (GD, 279.) Wenn Gottsched erklärt, auch hier käme es „hauptsächlich“ „[a]uf die Menge verblümter Redensarten, und die ungeschickte Vermischung derselben in einer Schrift“ an (GD, 279), so lässt sich zwischen Galimatias und Phöbus bzw. Schwulst tatsächlich kein wirklicher Unterschied ausmachen. Als ein Spezialfall des Galimatias erscheinen Phöbus und Schwulst hingegen, wenn Gottsched diese Fehler im Folgenden zurückführt auf einen Mangel an Ähnlichkeit zwischen Vergleichsgegenstand und Verglichenem. Dieser Mangel entsteht insbesondere dadurch, dass der Gegenstand, von welchem das Gleichnis hergenommen ist, weit höher steht und vollkommener ist als derjenige, auf welchen der Vergleich bzw. die Metapher letztlich verweisen soll. So vermag der Leser beide Vorstellungen nicht in einem Bedeutungskomplex zu verbinden. „Es scheint die Benennung der erstern [(i.e. der Franzosen, nämlich Phöbus)] ihren Ursprung hauptsächlich von dem Misbrauche zu haben, vermöge dessen manche Poeten, auch bey den schlechtesten Dingen, die Vergleichen von der Sonne herzunehmen pflegen.“ (GD, 279.) Die entsprechenden Diskrepanzen erschweren es nicht nur, das Gemeinte hinter der Metapher, dem Gleichnis etc. zu erkennen. Sie verzerren andererseits auch das Bild, welches der Rezipient sich von jenem macht. Bereits früh macht Gottsched auf die Gefahren aufmerksam, die sich aus den entsprechenden Fehlern für die Deutlichkeit eines Textes ergeben. „[S]olche schwülstigen Geister[...] ersinnen sich von den gemeinsten Sachen seltsame Redensarten, die alles mehr verdunkeln als erheben.“ (GD, 230.)⁷⁶⁶

Galimatias, und besteht aus schönen Worten und verblühten Redensarten, die nichts heißen.“ (GD, 303.) Obgleich Gottscheds Argumentation gegen Ende selbst einer gewissen ‚Dunkelheit‘ nicht entbehrt, sollte der Kernpunkt seiner Kritik hier doch hinreichend deutlich werden.

⁷⁶⁶ Als Höhepunkt derartiger Absurditäten führt Gottsched den bereits von Bayle kritisierten Wunsch einer „übelberüchtigte[n] Buhlerin[...]“ an, mit der Sonne verglichen zu werden:

„*Il est commun, elle est commune,*
C'est tout ce, qu'ils ont de pareil[.]“ (GD, 280.)

Eher dem Phöbus zuzurechnen scheinen in diesem Zusammenhang auch die von Gottsched kritisierten „weitgesuchten [...] Metaphoren und Allegorien“ (GD, 283). Mit dieser Beschreibung ist, wie sich aus dem Kontext erschließen lässt, wohl nicht zuletzt die Wahl von Vergleichen aus dem Gebiet der Exotica, seltener Kostbarkeiten etc. (Balsam, Marmor, Saphire, Gold, Silber)⁷⁶⁷ gemeint, die wenig mit dem eigentlichen Thema zu tun haben und mit denen der Leser zudem zum Teil wenig bis gar keine Erfahrungen gemacht haben dürfte. „Nichts“, so Gottsched, sei „bey der verblühten Schreibart mehr zu vermeiden, als die Dunkelheit. Gewisse Leute“ – und hier geht es Gottsched nicht allein um Lohenstein –

„verstecken sich in ihren Metaphoren so tief, daß sie endlich selbst nicht wissen, was sie sagen wollen. Man sieht alle ihre Gedanken nur durch einen dicken Staub oder Nebel. Der klärste Satz wird durch ihren poetischen Ausdruck verfinstert: da doch der Gebrauch verblühter Reden die Sachen weit lebhafter vorstellen, und empfindlicher machen sollte. Nicht nur im vorigen Jahrhunderte hat die marinische Schule den dunkeln Wust in die Dichtkunst gebracht; sondern auch itzo will uns die *miltonische* Secte von neuem überreden: Nichts sey schön, als was man kaum verstehen, oder doch mit vielem Nachsinnen und Kopfbrechen kaum errathen kann. Es ist wahr, daß Unverständige zuweilen eine so blendende Schreibart destomehr bewundern, je weniger sie dieselbe verstehen: allein Kenner gehen auf den Kern der Gedanken; und wenn derselbe gar nicht, oder doch kaum zu errathen ist, so schmeißen sie ein solch Gedicht beyseite.“ (GD, 278.)

Wiederum ist es das dumme Anstaunen ohne Sinn und Verstand, das (wie es Wolff im Falle natürlicher und göttlicher Wunder anprangert, die nur dem Unwissenden wunderbar erscheinen) falsche für echte Wunder nimmt, welches Gottsched abwertet. Ein ähnliches Problem kann sich mit Bezug auf die Wortwahl ergeben: Insofern etwa ältere Ausdrücke häufig einer höheren Stilebene angehören als das zeitgenössische Äquivalent, muss der Dichter hier besonders darauf achten, die Bezeichnung der Natur des Bezeichneten angemessen zu halten. Wer „sich von den gemeinsten Sachen seltsame Redensarten“ ersinne, trage dazu bei, „alles mehr“ zu „verdunkeln als [zu] erheben“ bzw. „die Einfältigen zu betrügen, daß sie hinter dem Nebel unverständlicher Worte, wer weis was schönes, zu sehen glauben; da es doch die schlechteste Sache von der Welt ist.“ (GD, 230.) Die Konnotation eines bestimmten Ausdrucks kann eine Sache in den Augen des Rezipienten zwar edler oder gemeiner erscheinen lassen, doch muss es eine gewisse sachliche Basis für die entsprechende Sichtweise geben.⁷⁶⁸ Konflikte mit dem Wertmaßstab der Deutlichkeit werden dadurch vermieden, dass bereits edel gedacht wird, so dass der Ausdruck nur angemessen zu gestalten ist.⁷⁶⁹ Entsprechend ist dort, „wo das Natürliche mehr herrschen muß“, der Gebrauch „gemeine[r] Wörter“ (GD, 230) nicht allein erlaubt, sondern erscheint sogar geboten: „Z. E. In einem Schäfergedichte, Briefe, zärtlichen oder lustigen Liebeslieder, imgleichen in einer Satire oder Komödie, sind die gewöhnlichsten Wörter gemeinlich die besten.“ (GD, 230.) Ähnliches gilt selbst für die „ganz niederträchtigen und

⁷⁶⁷ Vgl. GD, 283. – Vgl. dazu auch Windfuhr 1966, 241-248.

⁷⁶⁸ Allerdings ist diese Einschätzung auch bei Gottsched offenbar noch deutlich von den Maßgaben des – hier in seiner zweiten Bedeutung wirksamen – *aptum* bzw. *decorum* bzw. einer traditionellen, konventionalisierten Vorstellung von Wert und ‚Höhe‘ des jeweiligen Sujets beeinflusst.

⁷⁶⁹ Selbst wenn die poetischen Helden weit edler reden, als es jemals in der Realität der Fall ist, wird dem Wertmaßstab der Wahrscheinlichkeit insofern nicht widersprochen, als der poetische Held ja bereits vermittels der *abstractio imaginationis* ‚überhöht‘ wurde.

pöbelhaften Wörter“ (GD, 230), sofern sie den entsprechenden Figuren in den Mund gelegt werden. Bedingung ist hier allerdings erneut, dass nicht wider den Wertmaßstab des *decorum* verstoßen wird.⁷⁷⁰

Sind die Diskrepanzen zwischen Ausdruck und Sache allzu groß, wird der Rezipient entweder Gesagtes und Gemeintes nicht mehr in Übereinstimmung bringen können (was zu Verwirrung und Unverständnis führt) oder eine fehlerhafte bzw. irreführende Vorstellung bilden. Ähnlich wie im Falle des wunderbaren Inhalts wendet Gottsched sich hier gegen eine Verzerrung des Weltbildes durch die Dichtung, diesmal mit den Mitteln der Sprache. Wenn er, hier mit Bezug auf die Metapher, erklärt, eine solch ansprechend gestaltete Sprache vermöge ein Gedicht „schöner und geistreicher“ (GD, 260) zu machen, so geht es also weniger darum, dem bereits durch *inventio* und *dispositio* Gegebenen durch eine bestimmte Art der Versprachlichung neue Facetten und Schönheiten beizulegen, die ihm ursprünglich nicht eignen. Ziel ist es eher, durch Vergleiche, Hyperbeln etc. anziehende Aspekte desselben ‚herauszukitzeln‘, die dort bereits angelegt sind. Gleichwohl verlangt es den Witz des fähigen Dichters, diese im entsprechenden Objekt wahrzunehmen und herauszuarbeiten.⁷⁷¹ Im Falle der Metapher wie der „edle[n] Art zu denken“ (GD, 261) allgemein resultiert das Vergnügen des Rezipienten aus einer neuen Sichtweise der Dinge, welche ihm die Sprache des Poeten eröffnet. Fehlt die entsprechende Verbindung, kann also der Leser Bild bzw. Konnotation und Bezeichnetes nicht mehr verbinden, verschwindet (hier erinnert Gottscheds Argumentation wiederum an die Diskussion des Geschmacksurteils) auch das Vergnügen bzw. die Wirkung insgesamt. Der Wertmaßstab des Vergnügens wird nicht mehr bedient.

Nach all dem verwundert es nicht, dass Gottsched Stilart bzw. -höhe⁷⁷² insgesamt einer sorgfältigen Kontrolle unterworfen sehen will: Grundsätzlich sollen die Erzählungen, insbesondere Epen, im na-

⁷⁷⁰ So erscheint Gottsched der Gebrauch des Ausdrucks „Rotz“ (GD, 231) in Rachels Satire vom Guten und Bösen trotz der ironisierenden Absicht des Dichters kaum gerechtfertigt (s. GD, 230f.).

⁷⁷¹ Insofern erscheint auch Herrmanns Kritik an einer „Zweigipfligkeit“ der Gottsched’schen Poetik, in welcher die Naturnachahmung im Sinne der Fabelerfindung und der Witz als Prinzip sprachlicher Gestaltung „kaum etwas miteinander zu tun“ hätten (Herrmann 1970, 149), kaum gerechtfertigt. Der Witz ergänzt und ziert die ursprüngliche Erfindung, indem er die vielfältigen Weltbezüge des Dargestellten produktiv ausnutzt. Vgl. zur Erkenntnisleistung des Witzes auch Gerken 1990, 81, 83, Alt 1995, 362: „Der Scharfsinn, von dem Gottsched spricht, hat nur noch wenig gemein mit der barocken *argutia* und ihrem intellektuellen Zuschnitt. Er wird, ähnlich wie schon in Wolffs ‚Deutscher Metaphysik‘, als eine perzeptive Fähigkeit aufgefaßt und damit depotenziert; der Scharfsinn verhilft zur genauen Wahrnehmung der Natur und ihrer Einzelercheinungen.“

⁷⁷² Gottsched unterscheidet prinzipiell drei Schreibarten (s. GD, 355). (Die Lehre von den drei Stilarten entstammt wiederum der rhetorischen, im Wesentlichen: „ciceronianischen“ Tradition (Blackall 1966, 112 (unter Verweis auf E. R. Curtius); vgl. auch Ueding/Steinbrink 2005, 37, vgl. auch allgemein zu den drei Stilarten ebd., 232-234).) Die „natürliche oder niedrige“ (GD, 355) Schreibart entspricht eher den ursprünglich für die Normalsprache typischen Realisationsformen des Wertmaßstabes der Deutlichkeit. Nichtsdestotrotz unterscheidet sich auch der natürliche Stil „von der ungebundenen Rede durch einige [...] Zierrathe der Gedanken“ (GD, 357), also Formen der edlen Schreibart, welche als für die poetische Sprachverwendung insgesamt konstitutiv beschrieben werden (vgl. GD, 351). (Wenn Gottsched hier die Sprache des Dichters der „ungebundenen Rede“ kontrastiert, obgleich erstere – dies hat Gottsched bereits hinreichend deutlich gemacht – gar nicht notwendig in Versen verfasst sein muss, handelt es sich hier einfach um einen inkonsequenten Sprachgebrauch, der allerdings dort, wo die *elocutio* verhandelt wird, deutlich weiter verbreitet ist als an anderen Stellen.) „Doch erhebt sie sich nicht sehr, verschwendet ihre Blumen nicht, sondern ist mit einem mäßigen Putze zufrieden.“ (GD, 357.) Die

türlichen Stil gehalten sein.⁷⁷³ Die „prächtige“ (GD, 364) und die „pathetische Schreibart“ vergleicht Gottsched in diesem Zusammenhang wiederholt mit einem „Gewürz“ (GD, 365), dessen übermäßige oder deplatzierte Verwendung in „Speisen [...] einen Ekel“ erweckt (GD, 364).⁷⁷⁴ Dabei kritisiert Gottsched natürlich vor allem diejenigen, welche unter ‚poetisch‘ dasjenige verstehen, was er selbst als Phöbus, Galimathias oder Schwulst abtun würde. Dennoch kommt hier einmal mehr zum Ausdruck, dass es für Gottsched nur ein kurzer Schritt ist von hoch bzw. „erhaben“ zu „hochtrabend“ (allerdings auch von „niedrig“ zu „niederträchtig“)⁷⁷⁵ – es handelt sich um eine Grenze, welche z. B. durch die Steigerung von *einem* Adjektiv, *einer* Metapher auf zwei bereits überschritten werden kann. „[E]ine natürliche Art zu erzählen, die der Vernunft und Wahrheit gemäß ist, machet einen weit größeren Eindruck in den Gemüthern, als ein [...] gefirnißter und gleißender Ausdruck; der insgemein die Schwäche seines Urhebers verräth.“ (GD, 528.)⁷⁷⁶ Da die Zuordnungsbedingungen hier so differenziert betrachtet werden müssen, lässt sich auf die Bewertung konkreter Textstellen nur unter genauer Beachtung des Kontextes schließen. Tatsächlich gesteht Gottsched selbst ein, es sei in solchen Punkten zuweilen kaum möglich, sichere Regeln zu geben, weshalb es „mehr auf den Geschmack“ (GD, 366) ankomme.

3.2 Die Macht der Töne

Ein neuer Gesichtspunkt kommt ins Spiel, wenn Gottsched die Sprache der Dichtung explizit als „harmonisch[...] und wohlklingend[...]“ (GD, 225) charakterisiert, also die wünschenswerte Klangqualität eines poetischen Werkes, die Beschaffenheit von Metrum, Reim etc. anspricht.⁷⁷⁷ Auch hier besteht ein Bezug zum Inhalt der Dichtung, doch ist dieser loser als im Falle der Wortwahl oder der Stilfiguren. So behandelt Gottsched die entsprechenden Wertmaßstäbe am Ende des dem

„sogenannte hohe“ oder „sinnreiche“ (GD, 355) Schreibart werde „auch von vielen die *prächtige* genennet [...]: weil sie aus lauter verblühten Redensarten, neuen Gedanken, sonderbaren Metaphoren, Gleichnissen und kurzgefassten Sprüchen besteht; die aber alle bey der Vernunft die Probe aushalten.“ (GD, 364.) Bei der „pathetische[n], affectuöse[n], oder feurige[n] und bewegliche[n] Schreibart“ (GD, 355) schließlich handelt es sich um eine Nachahmung der Sprache der Leidenschaften (vgl. zu den entsprechenden Textmerkmalen auch GD, 316ff., 372ff.). Allerdings weist bereits Herrmann darauf hin, dass sich bei Gottsched stellenweise „der Unterschied zwischen poetischem und prosaischem Stil [...] vor die alte dreistufige Hierarchie schiebt“, was man „wohl auch als Zeichen für das allmähliche Verblässen der Lehre von den drei Stilen deuten müsse[...]“ (Herrmann 1970, 157). Die darin implizit angelegte Lösung der Dichtkunst und ihrer Maßstäbe insgesamt von der Rhetorik erkennt Herrmann allerdings nicht an. (Der Einfluss der Rhetorik insgesamt auf die den Ausdruck betreffenden Wertmaßstäbe soll damit nur relativiert, nicht gelehnet werden.)

⁷⁷³ Vgl. GD, 358.

⁷⁷⁴ Dass eine solche ‚Würze‘ dennoch gefordert wird, entspricht auch dem Umstand, dass der bloße natürliche Stil traditionell mit der Belehrung über Gegenstände von geringerem (allgemeinem) Interesse verbunden wurde (vgl. Ueding/Steinbrink 2005, 233).

⁷⁷⁵ Blackall 1966, 114 (hier mit Bezug auf Gottscheds Bewertung Lohensteins). Blackall spricht in diesem Zusammenhang auch treffend von „Scylla und Charybdis“ (ebd.).

⁷⁷⁶ Hervorhebung A. F.; vgl. auch GD, 366f.

⁷⁷⁷ Die musikalische Begleitung im Falle der Oper, an die man in diesem Zusammenhang auch denken könnte, spielt in Gottscheds Erörterungen so gut wie keine Rolle. Dies scheint damit zusammenzuhängen, dass es sich hier um eine einem anderen (wiewohl ebenfalls im ästhetischen Bereich verorteten) Feld zugehörige Materie handelt (auf den *Inhalt* der Opern nimmt Gottsched natürlich sehr wohl Bezug), für das seine Wertordnung nicht zuständig ist (ein erneuter Hinweis auf die Ausdifferenzierung auch innerhalb des Feldes der Künste).

poetischen Ausdruck gewidmeten Abschnitts in einem eigenen Kapitel⁷⁷⁸ – auch wenn der Klang bereits zuvor gelegentlich zur Unterstützung primär auf anderen Wertmaßstäben basierender Urteile herangezogen wird. (Man denke an die Bezeichnung „rauh“ (GD, 228) – hier allerdings in Verbindung mit dem Verb „aussehen“ gebraucht – für veraltete Wörter.)

Dem Wohlklang schreibt Gottsched „eine [...] erstaunliche Kraft in den Gemüthern der Menschen“ zu, derselbe tue „bisweilen rechte Wunder“ (GD, 390). Obgleich er sich weigert, dem entsprechenden Kriterium zu viel Gewicht beizumessen, bleibt der Wohlklang doch ein Merkmal, durch welches „die Poesie“ (offenbar soweit sie denn – Gottsched vergisst hier des Öfteren die eigentlich notwendige Einschränkung – metrisch gestaltet ist) „von rechtswegen der ungebundenen Rede überlegen seyn muß.“ (GD, 399.)⁷⁷⁹ Dabei stellt der Wohlklang zunächst ein Vergnügen für die Ohren dar.⁷⁸⁰ Die wohlklingende poetische Schreibart ist offenbar aber ebenso geeignet, den Rezipienten – oftmals „mehr, als durch die besten Gründe“ – zu „[...]rühre[n]“ und „ein[zuneh]men“ (GD, 377). Dabei hat insbesondere Schäfer auf die Bedeutung verwiesen, welche Gottsched dem Ton als Ausdruck der Leidenschaften beimisst: „Für Gottsched drückten sich die Leidenschaften in natürlich bedingten Tönen aus [...]. Der Vergleich mit dem Singen legt es nahe, die Wirkung der Dichtung als eine Art Resonanz zu verstehen, die durch den ‚Ton‘ der Leidenschaften hervorgerufen wird.“⁷⁸¹

Unter dieser Zuordnungsvoraussetzung kann der Wertmaßstab des Wohlklangs sowohl durch den Wertmaßstab des *docere* als auch den des *delectare* oder des *movere* gerechtfertigt werden. Wesentlich für den Wohlklang ist nach Gottsched theoretisch vor allem das Silbenmaß (die regelmäßige Abwechslung langer und kurzer Silben), weniger der Reim. Die Macht des Letzteren erkennt er zwar an, fürchtet sie jedoch (erneut der potentiellen Gefährdung des Inhalts durch die Form halber) auch.⁷⁸²

Die Verse „hart“ und „rauh“ (GD, 398) machen kann nicht nur der falsche Gebrauch der Silben hinsichtlich ihrer Länge (GD, 398f.), auch bestimmte Änderungen der im normalen Sprachgebrauch üblichen Wortstellung innerhalb des Satzes können diesen Effekt haben.⁷⁸³ Bei der Bestimmung der dem Wertmaßstab des Wohlklangs zuzuordnenden Textmerkmale verweist Gottsched – der Natur dieser poetischen Qualität entsprechend – auf die sinnliche Empfindung: „Das Urtheil der Ohren entscheidet die Schwierigkeit am besten: denn auf das Gehör des Scribenten kömmt es hauptsächlich an, wenn die Schreibart des einen wohlfließend und harmonisch ist; des andern Ausdruck aber rauh und widerwärtig lautet.“ (GD, 309.)

⁷⁷⁸ Im XII. Hauptstück (Von dem Wohlklange der poetischen Schreibart, dem verschiedenen Sylbenmaaße und den Reimen) (GD, 377-416).

⁷⁷⁹ Entsprechend nimmt die Beschreibung der Entwicklung von Metrum und Reim in Gottscheds Rekonstruktion des historischen Wachstums der Poesie breiten Raum ein.

⁷⁸⁰ Vgl. GD, 378.

⁷⁸¹ Schäfer 1987, 246; vgl. dazu etwa GD, 68f.

⁷⁸² Vgl. GD, 405.

⁷⁸³ Hier liegt möglicherweise einer der Gründe für den von Gottsched in seiner Rezension zu „Joh. Jacob Bodmers Critische[r] Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie“ (*Beyträge zur Critischen Historie* Bd. 6 (1739) (24. Stück), 652-668) an Milton kritisierten „Uebelklang“, für das Fremde, Raue und Harte, welches die deutschen Leser „in dem verlohrnen Paradiese“ fänden (ebd., 664).

Gottscheds Ausführungen den Wertmaßstab des Wohlklangs betreffend verweisen einmal mehr auf seine Sensibilität die medialen Bedingungen poetischer Texte, die spezifische Natur der vermittelnden Zeichen betreffend.⁷⁸⁴ Hier thematisiert er erneut einen Aspekt, der allein für die Dichtung, nicht jedoch für die bildende Kunst und Malerei⁷⁸⁵ relevant wird. Diese Relevanz eignet ihm allerdings nur unter ganz bestimmten Bedingungen: So scheinen Gottscheds Ausführungen (als Zuordnungsvoraussetzung) ein ganz bestimmtes Modell der Rezeption zu implizieren, das entweder vom lauten Vorlesen⁷⁸⁶ oder von einem imaginierten lauten Lesen⁷⁸⁷ ausgeht, ohne welches die klangliche Qualität sprachlicher Zeichen nicht wirksam werden kann.

3.3 Fazit: Das poetische Werk als Text

Geht es um die Gewichtung der beiden hauptsächlich konkurrierenden Wertmaßstäbe, so ist Gottscheds Position eindeutig: Kommt es zum Konflikt, muss das Edle und Ungemeine des Ausdrucks zugunsten der Verständlichkeit bzw. Deutlichkeit zurücktreten. Jede sprachliche Schönheit ist nur solange positiv zu bewerten, wie sie mit der Verständlichkeit des Textes kompatibel ist. Die Gewichtung der entsprechenden Wertmaßstäbe wie auch die genaue Bestimmung der ihnen korrespondierenden Textmerkmale erweisen sich als konsequente Folgerungen aus den bereits vorab etablierten Grundsätzen der Gottsched'schen Dichtungstheorie und den bereits aufgestellten Wertmaßstäben einer- sowie aus einer bestimmten Auffassung des poetischen Mediums, der Sprache, andererseits.

Im Unterschied etwa zum Musiker ist der Dichter auf ein Zeichensystem angewiesen, das in ganz verschiedenen Feldern Verwendung findet. So muss er sich grundsätzlich nicht allein derselben (Arten der) Wörter bedienen „als die Geschichtschreiber und Redner“ (GD, 226). Er verwendet diese Wörter Gottscheds Ansicht nach (zunächst) auch primär zum selben Zweck: zur Ver- bzw. Übermittlung bestimmter Bedeutungsinhalte. „Ohne Zeichen kann er [(der Poet)] seine Gedanken nicht ausdrücken; und keine Art derselben ist bequemer, als die obigen Arten der Wörter [(i.e. Nomen, Verben etc.)].“ (GD, 226.) Ändert sich jedoch an der grundsätzlich vermittelnden Funktion der Sprache auch im Falle

⁷⁸⁴ Vgl. auch GD, 98.

⁷⁸⁵ Tatsächlich hält Schäfer die „Differenzen in der Auffassung von dem Klang der Sprache“ (vgl. Schäfer 1987, 248) für einen der wesentlichen Unterschiede zwischen Gottsched und den Schweizern, deren Ideal (zumindest soweit es Breitinger betrifft) das der poetischen Malerei ist. Die Sprengkraft, welche Schäfer der seiner Ansicht nach von Gottsched subjektiv konzipierten Rezeption des Wohlklangs mit Bezug auf den objektiven Schönheitsbegriff wie auf die Regelpoetik zuschreibt, wirkt allerdings stark überbewertet (s. ebd., besonders 261).

⁷⁸⁶ Der Vortrag des Textes scheint z. B. auch vorausgesetzt zu sein, wenn Gottsched im Hinblick auf die beabsichtigte Beeinflussung des Rezipienten davon spricht, dass „der Redner [...] bey einer deutlichen Aussprache aller Sylben und Buchstaben die Töne derselben geschickt, d. i. den Sachen und dem Affecte gemäß, zu verändern“ (GD, 377f.) wissen sollte. Vgl. zur Tradition des Vorlesens auch Schäfer 1987, 231, 250ff., zum Wandel des Leseverhaltens bzw. zur Entwicklung des stillen Lesens s. 277ff.

⁷⁸⁷ Für Gottsched scheint zwischen beidem kein großer Unterschied zu bestehen: So charakterisiert er das Mittel der Nachahmung als „tactmäßig abgemessene, oder sonst wohl eingerichtete Rede“, oder, was für ihn „gleich viel ist“, als „harmonische und wohlklingende Schrift“ (GD, 98; Hervorhebungen A. F.; vgl. zum Verhältnis von Schrift und Rede bei Gottsched auch Schäfer 1987, 252f.).

der Dichtung nichts, so kann der Gebrauch des entsprechenden Zeichensystems durch den Dichter nicht grundsätzlich von dem anderer Sprachverwender abweichen. Schließlich sind diese Zeichen, und eben daran orientieren sich Gottscheds Bestimmungen die Verwendung alter, neuer, seltener etc. Wörter betreffend, doch wesentlich konventioneller Natur.⁷⁸⁸ Eine ‚Privatsprache‘ gibt es nicht. Will er verständlich bleiben, so darf der Autor sich nicht willkürlich, sei es in der Wortwahl, im Satzbau oder in anderen Bereichen, über die etablierten Gesetze der Sprache hinwegsetzen. Er kann sich nicht etwa „unter dem schönen Vorwande: daß man schönen Gedanken zu Liebe, die Sprachkunst beyseite setzen müsse“, „über alle Regeln der Sprachkunst [erheben].“ (GD, 117.)⁷⁸⁹

Der Poet darf, ja er soll sogar – je nach Maßgabe der Sache – diejenigen Spielräume nutzen, welche ihm innerhalb des morphologischen, grammatischen und syntaktischen Regelwerks legitimerweise zur Verfügung stehen. So gibt er dem Ausdruck seinen poetischen Charakter; darin beweist sich seine eigentümliche *Kunsth*fertigkeit. Er kann diese Grenzen bis zum Äußersten ausreizen; sofern er sie jedoch überschreitet, arbeitet er, zumindest Gottscheds Ansicht nach, nicht nur den eigenen Interessen entgegen, er erweist sich zudem auch als Stümper. Darf der Dichter die Regeln der Sprachkunst nicht um der Vermittlung neuer und ungemeiner Vorstellungen willen (zu deren Vermittlung er im Übrigen ja auf die Geltung eben diese Regeln angewiesen ist) außer Acht lassen, so muss er sich gleichermaßen davor hüten, sie einer ornamentalen Sprachverwendung halber zu vernachlässigen, der gar kein wirklicher Gedanke korrespondiert. Für Wolff⁷⁹⁰ wie für Gottsched ist Sprache primär „ein Ausdruck unserer Gedanken, der durch Wörter geschieht, welche entweder einzeln, oder mit andern zusammengenommen, ihre Bedeutungen haben.“ (GD, 225.) Drücken sprachliche Zeichen keine Gedanken aus, verliert die Sprache im wahrsten Sinne des Wortes das ihr Wesentliche und wird im doppelten Sinne bedeutungslos. Dass Gottsched also die „poetische Schreibart“ nicht, oder zumindest

⁷⁸⁸ Charakteristisch erscheint in diesem Zusammenhang Gottscheds Umgang mit onomatopoetischen Formen der Sprachgestaltung, denen er – etwa im Falle der „Pegnitzschäfer“ – zumeist mit Geringschätzung begegnet. Ein Blick auf die von ihm kritisierten Passagen zeigt, dass es sich bei den entsprechenden Neuschöpfungen (z. B. „frischpeln“, „Gedrösche“) häufig um Formen handelt, die keine bereits bekannten, konventionell bedeutungstragenden Bestandteile enthalten. Ihr Sinn (der häufig allein in der Nachahmung des bezeichneten Geräusches besteht – „Es krekken, krerekken und quekken grüngelblichte Frösche“) muss entsprechend vor allem aus dem Kontext und durch lautliche Assoziationen erschlossen werden. (Hinzu kommt, dass die entsprechenden Stellen sich, was den Sinn des Gesagten anbetrifft, oft durch ein hohes Maß von Redundanz auszeichnen: „die wolligten wol-lenbehäreten Heerden“, „die mit zottingen Bärten bebärteten Böcke“ (GD, 236).) Derartige „seltsame und neu-ausgedachte Töne“ (nicht Wörter!) verwirft Gottsched entsprechend als unverständlich und als „nichtshei-ßende[...] Sylben“ (negativ bewertet wird z. B. Peukers „Mein Paukenschlag, das *Bomdibidibom*“). Der Einsatz regulärer Sprachzeichen zu onomatopoetischen Zwecken hingegen kann seiner Ansicht nach durchaus vernünftig und wertvoll sein (ein positives Beispiel ist Opitz’ „Die Lerche schreyet: dir, dir lieber Gott allein,/ Singt alle Welt; dir, dir, dir will ich dankbar seyn“) (GD, 244).

⁷⁸⁹ Eben dies getan zu haben, wirft Gottsched Milton in der bereits erwähnten Rezension zu Bodmers *Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie* in den *Beyträgen zur critischen Historie* Bd. 6, 24. Stück (1739) vor: „Untersuchet man aber, worinn die so große Stärke Miltons in seiner Sprache besteht; wie ich wirklich bey einem sehr gelehrten Engländer, und großen Bewunderer Miltons, der sich diesen Winter hier aufgehalten, gethan habe: so höret man, daß sie in Fehlern wider ihre Grammatik, in Verkehrungen aller gewöhnlichen Wortfügungen, und in tausend andern sonst unerlaubten [...] Schnitzer bestehet; die man aber am Milton, wegen seines, wie es heißt, so ganz außerordentlichen Inhalts, für schön gelten läßt.“ (Ebd., 663.)

⁷⁹⁰ Vgl. etwa WM, §291 (160).

nicht primär, als Selbstzweck ansieht, entspringt zunächst der Aufmerksamkeit, welche er dem der Dichtung eigentümlichen Medium entgegenbringt.⁷⁹¹ Unter diesen Voraussetzungen muss er eine Theorie des poetischen Diskurses ablehnen, der zufolge die Sprache des Dichters eine grundsätzlich andere, autonome, etwa selbstreferentielle Qualität annimmt. Dass ihm derartige Vorstellungen in entsprechender Radikalität überhaupt zugänglich sind, darf ohnehin bezweifelt werden. Eine Annäherung an derartige Positionen scheint er jedoch in bestimmten Entwicklungen des Sprachgebrauchs in poetischen Texten des Barock wahrzunehmen, so wenn er diejenigen tadelt, welche „ihre düstre ästhetische Schreibart, als das Wesentliche der Dichtkunst auf den Thron zu erheben“ suchen (GD, 93) oder aus einem „Chaos von allerley zusammengestoppelten Blümchen“ bzw. einem „poetischen Trichter“ „Wörter such[en], Gedancken auszudrücken, die man noch nicht hat“ (GD, 250).

Zwar gesteht er zu, dass die Gedanken quasi im Prozesse der Versprachlichung durch Metapher, Vergleich etc. einen zusätzlichen Reiz gewinnen können, der über das Interesse am ‚nackten‘ Gegenstand, an der Handlung an sich, hinausgeht. Dass er den Beitrag derartiger Textmerkmale zum Wert des poetischen Werkes nicht gering achtet, beweist der enge Zusammenhang, den er zwischen der entsprechenden Schreibart und dem Begriff der Poesie herstellt. Bestimmte sprachliche Formen (wie etwa die Metapher, die Hyperbel u. Ä.) können den Dichter geradezu dazu inspirieren, zu assoziieren, zu vergleichen und ‚edler zu denken‘.

Dennoch bleibt für Gottsched die *inventio* derjenige Aspekt des poetischen Werkes, dem insgesamt für den Wert desselben die größte Bedeutung zukommt. Erstes Anliegen des Dichters muss es sein, seine Geschichte zu erzählen – und sie so zu erzählen, dass seine Rezipienten sie auch wirklich verstehen. Gottscheds ablehnende Haltung einer Verselbständigung der Sprache gegenüber resultiert nicht allein aus der von ihm vertretenen Aufwertung des Inhalts. Sie hängt darüber hinaus zusammen mit seiner Höhergewichtung der Fabel, der Darstellung von Ereignissen also, gegenüber der Beschreibung, den poetischen „Bildern“ (GD, 143). So erklärt Gottsched, „[o]rdenlich“ solle

„auch kein Wort mehr, als ein Beywort haben, welches sich zur Sache schicket, und entweder zum Verstande unentbehrlich ist; oder doch einen besonderen Zierrath abgiebt, indem es eine angenehme Vorstellung bey dem Leser erweckt, dadurch er lebhaft gerühret und desto mehr eingenommen wird.“ (GD, 246.)

Die implizite Annahme, gewöhnlich könne mehr als ein Adjektiv pro Substantiv „nichts, oder doch sehr wenig zur Absicht des Poeten beytragen“ und müsse daher „vergebens“, gedankenleer oder „müßig“ sein (GD, 246), gründet sich offenbar nicht zuletzt auf die Tatsache, dass die Anhäufung von Beiworten als Kennzeichen derer gilt, „die in Beschreibungen ihre poetische Stärke suchen“ (GD, 247).⁷⁹² (Zugleich – und, da die Fabel ja als wesentlicher Träger der moralischen Lehre gilt, damit

⁷⁹¹ Selbst der uneigentliche Ausdruck stellt sich Gottsched ja primär als Beitrag zur Verständlichkeit dar und erst in zweiter Linie auch als Beitrag zur Zierde der Rede: „Cicero z. E. lehrt im dritten Buch vom Redner im 38. Capitel ausdrücklich, daß die uneigentlichen Bedeutungen der Wörter zwar zu allererst aus Mangel und Dürftigkeit der Sprachen aufgekommen; hernach aber auch zur Anmuth und Zierde gebraucht worden: wie man auch die Kleidungen anfänglich zur Bedeckung unsrer Blöße, nachmals aber zur Pracht ausgesonnen und eingeführet hat.“ (GD, 259.)

⁷⁹² Vgl. z. B. die von Gottsched in diesem Zusammenhang angeführte Parodie von Kanitz:

zusammenhängend – bestätigt Gottscheds Tendenz, dem natürlichen Stil den Vorzug zu geben, die angedeutete Höhergewichtung des *docere* gegenüber dem *delectare* und *movere*. Schließlich soll die natürliche Schreibart vor allem den wichtigen Wertmaßstab der Belehrung zu verwirklichen geeignet sein, während die hohe und die pathetische Schreibart eher mit den Maßstäben der Belustigung und der Rührung bzw. Bewegung in Verbindung gebracht werden.⁷⁹³ Hier spielt offenbar auch die erforderliche Länge der Darstellung eine Rolle, da der hohe Stil aus den oben genannten Gründen *durchgehend* nur in kurzen Formen erträglich ist.)

Umgekehrt scheint die Abwertung der Beschreibung bei Gottsched nicht zuletzt motiviert durch Überlegungen zum Medium der Dichtung. Hier äußert sich eine grundsätzliche Skepsis dem Vermögen der Sprache gegenüber, derartige Bilder überhaupt im eigentlichen Sinne auszubilden bzw. effizient zu gestalten. Bereits in seiner *Sprachkunst* hatte Gottsched im Eintrag „*Malen, schildern, zeichnen“⁷⁹⁴ – ganz offenbar bereits mit Seitenblick auf Bodmer und Breitinger sowie deren Milton-Begeisterung – kritisiert:

„In metaphorischem Verstande, werden heute zu Tage alle diese Wörter des Zeichnens, Malens und Schilderns bis zum Ekel gemisbraucht. [...] [M]an malet zuweilen auch Töne, Gedanken, und Geister, die keine sichtbare Gestalten haben. Beschreiben und erzählen kann man solche Dinge wohl, aber das Schildern, Malen und Zeichnen wird dabei nur widersprechend, unmöglich und lächerlich.“⁷⁹⁵

Erzählen, nicht Schildern, die Darstellung eines Handlungsverlaufs, nicht das Malen eines Bildes sind die eigentlichen Kompetenzen der Dichtung, die sich eines Mediums bedient, dessen Sinnlichkeit bei aller Kunstfertigkeit des Autors doch notwendig stets begrenzt bleiben muss. Nur wenn er diese Grenzen, die nicht allein in den Forderungen nach Sprachrichtigkeit und -reinheit gegründet sind, akzeptiert, wird der Dichter das bestmögliche Werk *der Dichtkunst* schaffen. Was vermittelt werden kann, ist nicht unabhängig davon, wie es vermittelt werden soll.

In diesem Zusammenhang fällt weiterhin auf, mit welcher Sorgfalt sich Gottsched der Frage nach der syntaktischen Gestaltung des poetischen Werkes und der Gliederung des Textes widmet. Dabei legt er (darin bereits später im *Laokoon* ausformulierte Einsichten Lessings vorwegnehmend) ein hohes Maß an Sensibilität dem sukzessiven Prozess des Verstehens, der besonderen Form der Rezeption von Dichtung gegenüber an den Tag, berücksichtigt die ‚Materialität‘ des Textes, die Dauer des Lesevorganges etc.⁷⁹⁶ Die Periode definiert er, indem er in charakteristischer Weise innere und äußere Merkmale verbindet, als

„Der donnerschwangre Dampf beschwärtzt das Luftrevier;
Der Strahlbeschwänzte Blitz bricht überall herfür;
Der grause Donner brüllt, und spielt mit Schwefelkeilen [...]“ (GD, 247.)

Hier liegt auch einer der Gründe für Gottscheds grundsätzlich kritische Einstellung dem übertriebenen Metapherngebrauch gegenüber.

⁷⁹³ S. GD, 356f.

⁷⁹⁴ Gottsched 1758, 182.

⁷⁹⁵ Ebd., 183.

⁷⁹⁶ Besondere Relevanz dürfte diesen Überlegungen angesichts der wachsenden Zahl neuer, aber noch ungeübter, weniger professionell ausgebildeter Leser zukommen.

„eine kurze Rede, die einen, oder etliche Gedanken in sich schließt, und für sich selbst einen völligen Verstand hat. [...] [D]ie einfachen Perioden [...] bestehen nur aus einem einzigen Satze, darinn man von einer Sache etwas bejahet, verneinet, bewundert, fraget, oder in Zweifel zieht. [Die zusammengesetzten Perioden] hergegen entstehen aus der Verbindung etlicher solcher Sätze, die ihrer Natur nach, mit einander zusammen hängen; es sey nun, auf was für eine Art es wolle.“ (GD, 286.)

Der Dichter solle sich dabei beschränken auf solche Einheiten, die sowohl den physischen als auch den psychischen Bedingungen des Kommunikationsprozesses gerecht werden, „die in einem Athem ausgesprochen, und doch wohl verstanden werden [können]“ (GD, 288). Jede Periode müsse, so Gottsched, deshalb „einen völligen Verstand haben [...]: damit das Gemüth“, welches immer „die völlige Meynung der Rede fassen“ wolle, nicht in unangenehmer „Unruhe“ gelassen würde. So kann es, „wenn an dem völligen Sinne einer Rede etwas fehlet [...] [,] noch nicht stille stehen: sondern die Gedanken eilen weiter“ (GD, 286). Grundlage der Einheit ist also die *connexio realis*, der Sinnzusammenhang, welchen die äußere Einheit, die *connexio verbalis*, widerspiegeln muss.⁷⁹⁷ Motiviert werden die entsprechenden Bestimmungen Gottscheds durch Überlegungen, welche die notwendig sukzessive Natur der Textrezeption betreffen. Gleiches gilt für die Forderung, die Periode als grundlegende Sinneinheit nicht zu lang zu machen: „[Die] Kürze der Periode [ist] eine besondere gute Eigenschaft derselben [...]“. (GD, 286.) Diese Forderung wird durch den Wertmaßstab der Deutlichkeit begründet, da diese „eine Haupttugend poetischer Perioden ist; [welche] nicht leicht ohne eine beliebte Kürze erhalten werden kann“:

„Die große Weitläufigkeit [...] macht die deutlichste Sache dunkel [...]. [Die] Gedanken [des Lesers] werden mit gar zu vielen Dingen überhäufet; und wenn er hoffet, daß ihm die folgende Zeile den völligen Sinn des Satzes entdecken werde: so wird er von neuem, aus einem Labyrinthe in den andern gestürzt, daraus er nicht eher, als nach unzähligen Umschweiften den Ausgang finden kann. Wenn man dann endlich an einen Ruhepunct gekommen ist, so weis man selbst nicht mehr, was man im Anfange gelesen hat: so gar ist man, durch die Verwirrung unzähliger Gedanken und Ausdrückungen, überhäufet worden.“ (GD, 290.)⁷⁹⁸

⁷⁹⁷ Vgl. zur Primärsetzung der *connexio realis* bei Gottsched Blackall 1966, 121; s. auch folgende Passage der *Redekunst* (GAW 7.1, 334): „Denn überhaupt ist dieses die Regel im guten Schreiben: daß man erst seine Sache recht verstehen, hernach aber die Gedanken davon so aufsetzen muß, wie sie einem beyfallen; ohne daran zu denken, ob man es mit einfachen oder zusammengesetzten Perioden verrichtet.“ Dass Gerken in diesem Zusammenhang dennoch den „praktische[n] Impetus“ der „Kritik barocken Sprachverhaltens im innerliterarischen Rahmen“ vermisst (Gerken 1990, 123) und ihn erst in entsprechenden Äußerungen Gellerts findet (vgl. ebd., 124), überzeugt angesichts der oben angesprochenen Passagen aus der Gottsched'schen *Dichtkunst* nicht wirklich.

⁷⁹⁸ Als positives Beispiel führt Gottsched z. B. folgenden Vers Dachs an, den er – ähnlich wie Fleming und Neukirch – als in Opitz'scher Tradition stehende rühmliche Ausnahme innerhalb der ‚schwülstigen‘ Barockdichtung sieht:

„Ich bin so fremde nicht in meinem Vaterlande,
Dem, der nur etwas hält von Tugend und Verstande.
Mein Churfürst, sagt man mir durch gründlichen Bericht,
Erkennt, ob ich ein Lied geschrieben oder nicht?
So kundig bin ich ihm!

Hier sieht ein jeder, daß in diesen fünftehalb Zeilen der Verstand sich dreymal schließt. Erst machen zwey und zwey Zeilen einen völligen Satz aus: hernach ist eine halbe Zeile ein ganzer Satz; der sich zwar auf das vorhergehende bezieht, aber doch für sich verstanden werden kann.“ (GD, 288.) Als „matt und weitschweifig“ abgewertet werden dagegen folgende Verse Günthers (von denen Gottsched allerdings selbst zugibt, sie könnten „auch wohl [...] mit Fleiß und satirischer Weise“ so geschrieben sein):

„Der bettelt geht und kömmt, und kann vor Angst nicht ruhn,

Einmal mehr bestätigt sich hier die kritische Haltung dem exzessiven Gebrauch von Metaphern gegenüber, ist doch, wie etwa Windfuhr betont, die „bekannte[...] Aufschwellung und Verkapselung des barocken Satzes“⁷⁹⁹ nicht zuletzt Resultat des exzessiven Bildgebrauchs. „Gar zu viel Zierrathe in Gedichten“ verwirrten den Leser nicht nur, sondern machten ihn (der gespannt auf die Fortsetzung der Handlung bzw. die Offenbarung des Textsinns warte) auch „überdrüßig“, „wenn sie unaufhörlich in einem Zusammenhange“ fortgingen (GD, 364.)

Kommen doch einmal lange Perioden vor, so soll dem Wertmaßstab der Deutlichkeit dadurch Rechnung getragen werden, dass die in diesen Perioden enthaltenen „Abtheilungen“ „einander ähnlich sind, und an und für sich selbst verstanden werden können“ (GD, 290). Denn „diese Aehnlichkeit macht, daß man die vorigen Stücke bey dem folgenden nicht aus dem Sinne verliert“ (GD, 291).⁸⁰⁰ Gleichzeitig realisiert die angemessene Kürze der gedanklichen Einheiten auch den Wertmaßstab des Nachdrucks, indem sie ein Gedicht „körnicht[...], nachdrücklich[...]" oder „kräftig[...]" (GD, 289) macht. Allzu „große Weitläufigkeit“ hingegen lässt Texte nicht nur „dunkel“, d. h. defizitär im Hinblick auf den Wertmaßstab der Deutlichkeit, sondern, wie bereits angedeutet, aus den gleichen Gründen (Verminderung der Konzentration durch „[Ü]berhäufe[n]" „mit gar zu vielen Dingen“) auch den Leser „matt und müde“ (GD, 290) werden. Sie muss so zu einer negativen Bewertung auch im Hinblick auf den Wertmaßstab des Nachdrucks führen.⁸⁰¹ In diesem Zusammenhang bewertet Gottsched es auch positiv, wenn der Dichter die Aussage eines Textes oder Textteiles etwa durch einen Schlusspruch auf den Punkt bringt.⁸⁰²

Gottscheds Überlegungen entsprechen hier seinen Ausführungen die vollständige und die unvollständige Fabel betreffend. Gleichzeitig erinnern sie an seine Kritik allzu historisch angelegter Werke, welche die Natur der Dichtung als Sinnzusammenhang vernachlässigen und denen es aufgrund dessen an

Bis daß ich Flavien erbärmlich vorgeleyert;
Wie, da sie gestern spät das Sonntagszinn gescheuert,
Ihr aufgestreifter Arm die Schwanenhaut entblößt,
Und ihm dadurch die Milch der Hoffnung eingeflößt,
Daher in seiner Brust ein neuer Aetna brennte,
Dem auch ihr Schlüsselfaß die Glut nicht löschen könnte.“ (GD, 290.)

⁷⁹⁹ Windfuhr 1966, 64.

⁸⁰⁰ Hier ein Beispiel: „Z.E. wenn *Neukirch* in dem schönen Lobgedichte auf die Königin in Preußen, Sophien Charlotten, ihre Eigenschaften in Kürze fassen will; so macht er eine Periode von acht Zeilen, die aber aus so kurzen und ähnlichen Theilen besteht, daß sie ganz deutlich bleibt“ (GD, 290f.):

„Und gleichwohl sehen wir Europens Zierd und Pracht,
Des größten Helden Lust, der Damen Preis und Krone,
Das mütterliche Haupt von einem Königssohne,
Minervens Ebenbild, der keuschen Liebe Sitz,
Und alles, was jemals Natur, Verstand und Witz
Nur herrliches gezeugt, nur schönes kann erdenken,
Ins Haus, ins schwarze Haus der bleichen Schaar versenken.“ (GD, 291.)

⁸⁰¹ Die Ursache kann hier, der oben getroffenen Unterscheidung entsprechend, sowohl bei den Gedanken („schlecht verdauet[...]“) als auch bei der Versprachlichung selbst („übelgefaßte[...] Ausdrückungen“) (GD, 290) liegen.

⁸⁰² Ist die Aussage sehr „sinnreich[...]“, kann sie allerdings auch etwas länger sein, wie die hier bewertete Textstelle zeigt (s. GD, 339).

Einheit mangelt. Den poetischen Text sieht er als Sinneinheit, aufgebaut aus entsprechenden kleineren Einheiten, von der Verbindung von Substantiv und Adjektiv bzw. von Verb und Adverb oder der Metapher über die Periode, den Textabschnitt (eine entsprechende Gliederung des Textes, welche das Verständnis erleichtert, bewertet Gottsched explizit positiv) bis hin zur Fabel mit ihrem geschlossenen Zusammenhang von Haupt- und Nebenfabeln.

Das Verstehen jeder dieser Sinneinheiten stellt sich ihm als sukzessiver intellektueller Vorgang bzw. Prozess des Verstehens dar, welchen der Dichter durch größtmögliche Klarheit und Übersichtlichkeit zu unterstützen hat. So warnt Gottsched generell davor, Metaphern, gleich welcher Art und Güte, „nur nicht gar zu häufig“ zu verwenden. „Denn *Aristoteles* in seiner Poetik hat ausdrücklich angemerkt, daß aus gar zu vielen Metaphoren lauter Räthsel entstehen.“ (GD, 302.) Wenn jede Metapher zu einem Rätsel wird, dessen Lösung dem Verstande obliegt, ist einsichtig, dass (obzwar gerade diese Beschäftigung in Maßen ein besonderes intellektuelles Vergnügen zu bereiten vermag) derselbe nicht damit überlastet werden darf, da sonst das Verständnis des Textes infrage gestellt wird. Wenn Gottsched die erzeugten Vorstellungen gelegentlich als „Bilder“ (GD, 264) bezeichnet und erklärt, der Metapherngebrauch mache „alles sinnlicher [...], als es im eigentlichen Ausdrücke seyn würde“ (GD, 268), scheint er tendenziell die Argumentation Bodmers und Breitingers zu übernehmen. Eine Theorie der bildlichen Verfasstheit durch die Dichtung erzeugter Eindrücke aufgrund der sinnlichen Natur der Einbildungskraft, wie sie sich bei den Schweizern andeutet, vertritt er jedoch insgesamt offenbar gerade nicht: Wie der Text insgesamt, so ist auch die Metapher zunächst ein (Stück) Text, ein „Räthsel“, dessen Bedeutung es zu erschließen gilt, nicht ein ‚durchscheinendes‘ Bild, ‚durch welches hindurch‘ etwas angeschaut werden kann.⁸⁰³ Die Empfehlung, vorzugsweise Metaphern und Vergleiche aus dem Bereich des sinnlich Erfahrbaren zu wählen (GD, 268), legt Gottsched nicht darauf fest, sich die Rezeption eines literarischen Textes als eine Art Abfolge vor dem ‚inneren Auge‘ erscheinender Gemälde vorzustellen. Wenn Gottsched davon spricht, hier solle das Unsichtbare „sichtbar“ gemacht werden, so leitet er diese Beschreibung nicht zufällig durch ein „gleichsam“ (GD, 268) ein und kennzeichnet sie damit selbst als Form uneigentlicher Rede. Im Großen und Ganzen – denn hier soll nicht verschwiegen werden, dass es auch Passagen gibt, die (zumindest auf den ersten Blick) eine andere Sichtweise nahelegen – zeigen Gottscheds Ausführungen, dass es ihm gerade darum geht, die Bedingungen für das Verständnis eines sprachlich verfassten Werkes, für die

⁸⁰³ Gottscheds kritische Einstellung zur Metapher (die Blackall ohnehin eher überspitzt darstellt, lehnt Gottsched Metaphern doch keineswegs grundsätzlich ab, ja bezeichnet die „uneigentlichen und verblühten Worte[...] und Redensarten“ sogar als „größte[n] Zierrath poetischer Ausdrückungen“ (GD, 257; vgl. in diesem Sinne bereits Herrmann 1970, 148)) ist also keineswegs nur „Folge seines pedantischen Mißtrauens gegenüber der Einbildungskraft.“ (Blackall 1966, 171.) Gleichzeitig wird man Gottsched nicht gerecht, wenn man „poetischen Schwung“ (dem auch die „verblühten Redensarten“ assoziiert sind) einfach einer positiven Einstellung poetischen Schilderungen gegenüber gleichsetzt (wie dies etwa Herrmann zu implizieren scheint, wenn er das Gewicht, welches Gottsched auf diese Punkte der sprachlichen Gestaltung legt, zum Anlass nimmt, an dessen „bilderfeindlich[er]“ Haltung zu zweifeln (s. Herrmann 1970, 149f.)).

Rezeption des poetischen Textes, gegenüber der Rezeption eines Bildes oder Bildzusammenhangs abzugrenzen.

Gelegentlich mag es wirken, als ob Gottsched dabei die literaturspezifischen Lizenzen poetischer Sprachverwendung allzu sehr beschränkt bzw. den ‚ungebrochenen‘ Idealen der Alltagssprache annähert und damit die – wenn auch relativ lokal (weitestgehend auf den Bereich der *elocutio*) beschränkten – Autonomisierungstendenzen der deutschen Barockdichtung und -poetik⁸⁰⁴ konterkariert. Hier muss jedoch berücksichtigt werden, dass für ihn, anders als für die Barockpoetik, die großen, erzählenden Gattungen im Vordergrund stehen. Andererseits geht es auch ihm gerade mit den entsprechenden Beschränkungen um die Eigenständigkeit und Eigengesetzlichkeit der Dichtung – insofern, als diese gegenüber Wertmaßstäben in Schutz genommen werden soll, die im Grunde allein der Malerei und ihren Mitteln, nicht aber den spezifischen medialen Bedingungen der Literatur angemessen sind.⁸⁰⁵ Gottscheds Wertsetzung kann damit als Beitrag zu jener Ausdifferenzierung des Systems der Künste gesehen werden, die von Lessing⁸⁰⁶ fortgesetzt wird und schließlich in der Klassik ihren (vorläufigen) Abschluss findet.⁸⁰⁷

⁸⁰⁴ So verweist etwa Petersen (hier allerdings bezogen nicht allein auf die *elocutio*, sondern auch auf die Erfindung bei Harsdoerffer) darauf, „daß im 17. Jahrhundert durchaus der Gedanke Raum greift, Poesie solle und könne sich verselbständigen, sich von Vorgaben unabhängig machen und sich durch den Erfindungsreichtum des Autors einerseits und die ästhetische Zurichtung des Textes andererseits von nicht-poetischen Voraussetzungen und Zielen lösen und auf diese Weise artistisch emanzipieren.“ (Petersen 2000, 152.) „Es ist [...] keineswegs mit bloßer Reimerei getan, wenn man ein Dichter sein will. Vielmehr kommt es darauf an, sinnreiche Gedanken mit ausgeklügelten Erfindungen zu verbinden und diese auf ‚Kunstreiche‘ Art, also mit rhetorischem Schmuck, und zudem mit ‚Wortreiche[n]‘ Vorstellungen“, d. h. wohl mit barocken Verzierungen und artistischen Umschreibungen zu präsentieren. Und auch der Zweck der Dichtung wird genannt: sie soll eine ‚Geistreiche Entzückung‘ bewirken und sich so ‚Gunstreiche Beliebung‘ erwirken. Sie dient nicht einem Ziel jenseits der Kunst, sondern bestellt auf spezifische Weise ein eigenes Feld, weckt ein Vergnügen, das für sie charakteristisch ist. Die kunstemanzipatorischen Elemente dieser Dichtungsdefinition sind nicht zu übersehen.“ (Ebd., 152f.; vgl. dazu auch 156.)

⁸⁰⁵ Wenn Härter erklärt, „[i]n der Perspektive der Gottschedschen Poetik“ diene „die poetische Sprache einem Zweck, der nicht aus ihren eigenen Bedingungen und Möglichkeiten hergeleitet wird; dieser Zweck wird ihr vielmehr von der Position einer Text- und Wirkungsabsicht her zugeschrieben, die außerhalb dieser Bedingungen und Möglichkeiten operiert und diesen vorgelagert wird“ (Härter 2000, 190), oder konstatiert: „[D]ie poetische Sprache soll der Instrumentalität des gewöhnlichen außerliterarischen Sprachgebrauchs durch Rückübersetzbarkeit untergeordnet sein“ (ebd., 209), so handelt es sich dabei um eine höchst einseitige Sichtweise: Immerhin ist der angeblich ‚vorgelagerte‘ Zweck die Übermittlung des Textsinns selbst. Genau genommen scheint Härter hier nicht allein die Emanzipation des dichterischen Werkes insgesamt, sondern auch die seiner einzelnen Bestandteile untereinander (der Form gegenüber dem Inhalt) zu fordern. Diese Forderung verfügt innerhalb der Literaturtheorie zweifellos über eine gewisse Tradition, dem Bestand literarischer Texte wird sie jedoch nicht gerecht. Sowohl die Sprache selbst als auch die Ä-Konvention werden hier letztlich überstrapaziert: Schließlich gefährden derartige Ansprüche gerade jene Sinneinheit des dichterischen Werkes, die Gottsched als wesentliche Realisationsform der genuin ästhetischen Qualität der Schönheit gilt. Auch die Position Grimms (vgl. Grimm 2007, 230), der die Forderung nach Klarheit und Deutlichkeit wesentlich dem Wolff’schen Einfluss zuschreiben will, erscheint hier zu einseitig.

⁸⁰⁶ Dessen Position dann allerdings wiederum von Herder infrage gestellt wird.

⁸⁰⁷ „Der Weg zu einer solchen Auffassung“ – dem „Gedanke[n], das Medium der Sprache und das der Bilder erschließe jeweils eigene und unübersetzbare Bedeutungshorizonte“, die Bilder seien „in der Wortsprache“ „[u]neinholbar[...]“ (Schmitz-Emans 1999, 25) – „ist insbesondere durch die Autonomie-Ästhetik bereitet worden, auf deren Grundlage sich nicht nur eine Emanzipation der Künste von außerkünstlerischen Vorgaben und Maßstäben, sondern auch eine Ausdifferenzierung der einzelnen Künste und ihrer Ausdrucksmittel gegeneinander vollzog.“ (Ebd., 26.) Zweifel an der „wechselseitige[n] ‚Übersetzbarkeit‘“ (ebd., 25) von Sprache und Bildern

Die besondere Qualität poetischer Sprachverwendung, die, anders als die Alltagssprache, neben dem Wertmaßstab der Verständlichkeit auch dem des edlen bzw. ungemeynen Ausdrucks gerecht werden muss und die eben deshalb ‚blumig‘, mehrdeutig etc. sein soll, leugnet Gottsched keineswegs. Dennoch sieht er die beiden gemeinsame Funktion der Sinnvermittlung als konstitutiv an. Ein poetisches Werk bleibt für ihn in erster Linie immer ein Sinnzusammenhang. Auch die über die grundlegende Vermittlungsfunktion hinausgehende „Zierde“, welche die sprachliche Gestaltung dem Text zu verleihen vermag, muss an diesen Sinn anschließen, das vorgegebene Thema gleichsam variieren und ausgestalten. Eine rein ornamentale Funktion, welche dem zugrunde liegenden Sinn bestenfalls äußerlich bleibt und diesen schlimmstenfalls überlagert und verdunkelt (etwa indem das gewählte Bild die Aufmerksamkeit des Lesers in einen ganz fremden Gegenstandsbereich abschweifen lässt oder lautliche Spielereien ihn sich im reinen Klang verlieren lassen), lehnt Gottsched ab. Kann man hierin einerseits eine Beschneidung der Autonomie poetischen Sprechens sehen, so liegt es doch näher, die integrative Funktion der Gottsched’schen Forderungen zu betonen. Diese laufen darauf hinaus, Sprache und Inhalt des poetischen Werkes unablässig aufeinander zu beziehen, und lassen die Dichtung damit als Einheit erscheinen, deren spezifisch poetische Qualität nur in der Gesamtheit, im Zusammenwirken aller ihrer Aspekte realisiert werden kann.

Schließlich lässt sich auch argumentieren, dass Gottsched durch seinen Beitrag zur Gestaltung des Prosastils (den Blackall ja nicht zufällig als wesentlichen Impuls für die Entwicklung des Deutschen zur Literatursprache wertet) diesen der Dichtung⁸⁰⁸ derart ‚anverwandelt‘ und erschließt, dass die Dichtung, anstatt an Autonomie zu verlieren, in Wirklichkeit ihr Territorium auf ein Gebiet ausdehnt, auf dem ihr Anspruch zuvor zweifelhaft war. Wiederum kommt diese Entwicklung im Wesentlichen dem Roman zugute, der nach und nach über den „feierliche[n] Erzählstil des alten höfischen Romans“ hinausgehen⁸⁰⁹ und eine den Anforderungen der ‚Moderne‘ gemäße Form entwickeln kann.

tragen dabei gleichzeitig auch zur Emanzipation der Malerei bei, insofern diese zuvor ihrerseits gewissen Tendenzen einer ‚Literarisierung‘ ausgesetzt war.

⁸⁰⁸ Etwa durch seine Kritik des Kanzleistils (vgl. dazu besonders Blackall 134-138).

⁸⁰⁹ Ebd., 145; Blackall verweist hier insbesondere auf den revolutionären Einfluss des neuen Stils im *Robinson Crusoe*.

III. Wertordnungen in der philosophischen Poetik der frühen Aufklärung II: *ut pictura poesis* – das Vergnügen am Schein in der Wertordnung Breitingers

1. Das „empfindliche Ergetzen“

Beschäftigt man sich mit den von Bodmer und Breitinger vertretenen Wertmaßstäben bzw. ihrer Wertordnung(en), so bietet sich die *Critische Dichtkunst* als Grundlage einer umfassenden Rekonstruktion an. Bei diesem Werk handelt es sich fraglos um das ausführlichste, aber auch am dichtesten geschriebene sowie argumentativ und theoretisch anspruchsvollste unter den poetologischen Schriften Bodmers und Breitingers. Wolfgang Bender bezeichnet die *Critische Dichtkunst*, „mit gewissen Einschränkungen, als systematisierende Zusammenfassung ihrer ästhetischen Einsichten“¹, während die übrigen sogenannten Hauptschriften – Breitingers *Critische Abhandlung Von der Natur den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse*, Bodmers *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen In einer Vertheidigung des Gedichtes Joh. Miltons* (beide 1740) und seine *Critischen Betrachtungen über die Poetischen Gemähde* aus dem darauffolgenden Jahr – eher einzelne Aspekte des hier behandelten Themenspektrums vertiefen und anwenden. Obwohl offiziell nur Breitinger als Verfasser zeichnet, darf im Falle der *Critischen Dichtkunst* aufgrund der engen Zusammenarbeit der Züricher beim Verfassen dieses Werkes² ausgegangen werden von einem

„erheblichen Anteil Bodmers“ „zumindest in den Kapiteln ‚Von der Wahl der Umstände und ihrer Verbindung‘ (I, 12), ‚Von den Charactern, Reden und Gemüthes-Gedancken, oder Sprüchen‘ (I, 13), ‚Von der Schreibart insgemein‘ (II, 7), ‚Von Bau und Natur des deutschen Verses‘ (II, 10) und ‚Ob die Schrift August im Lager ein Gedicht sey‘ (I, 10) [...]“³

Wenn hier die Rekonstruktion der Wertordnung Breitingers im Zentrum steht, soll damit also keineswegs suggeriert werden, dass eine eindeutige und vollständige Trennung seiner Position von derjenigen Bodmers möglich ist. Dennoch bieten die beiden (hauptsächlich) von Breitinger verfassten Werke eine Grundlage, auf der aufbauend eine zumindest weitestgehend ihm zuzuschreibende Position erarbeitet werden kann. Dabei soll auf etwaige abweichende Tendenzen Bodmers nur punktuell eingegangen werden. Ausführlicher wird allein die dem ersten Teil der Breitinger'schen *Dichtkunst* vorangestellte und so mit dieser untrennbar verbundene programmatische Vorrede in ihrem Bezug sowohl zu anderen Texten Bodmers als auch in ihrem Verhältnis zur *Critischen Dichtkunst* selbst behandelt.

Gottsched empfindet die zehn Jahre nach der ersten Auflage seiner eigenen Poetik in Zürich erscheinende *Critische Dichtkunst* Breitingers (der im Unterschied zu Gottsched sein Werk nicht mehr als „Versuch“ kennzeichnet) – zu Recht als ‚Kampfansage‘⁴: Schnell wird er sich, trotz oder gerade

¹ Bender 1966c, 4*; vgl. in diese Richtung gehend bereits von Stein 1964 = 1886, 289.

² Die aus ihren Korrespondenzen deutlich wird (vgl. dazu Bender 1966c, 4*-9*).

³ Ebd., 9*.

⁴ Zwar gibt er in der Vorrede zur dritten Auflage seiner *Dichtkunst* vor, Breitingers Poetik eher als Lob aufzufassen: „Die gelehrtesten Männer in Zürich bestärken durch ihren Beyfall mein Urtheil, daß es nöthig sey,

wegen der auf den ersten Blick groß erscheinenden Gemeinsamkeiten, der divergierenden Ansichten und Schwerpunktsetzungen⁵ und damit des kritischen Potenzials dieses Nachfolgers bewusst. Breitingers Werk, so deutet er an, werde es ergehen wie anderen, die sich über ihre ‚Meister‘⁶ zu erheben versuchten. Sei doch auch die *Ilias* des Statius, ihrem im Vergleich mit dem Werk Homers deutlich größeren Umfang zum Trotz,⁷ „vom *Aristoteles*, in Ansehung der homerischen“ (offenbar ihres geringeren literarischen Wertes halber) „die *kleine Ilias* genennet worden: also könnte es leicht kommen [...], daß auch die zürcherische Dichtkunst, so stark sie ihrer Größe und Absicht nach ist, dennoch [...] gegen die meinige zu rechnen, bey der Nachwelt, nur eine *kleine Dichtkunst* genennet würde.“ (GD, XXI.)

Bodmer selbst attackiert Gottsched (ohne diesen explizit zu nennen) bereits im Vorwort zum ersten Teil der *Critischen Dichtkunst*. Hier wirft er ihm „furchtsame Behutsamkeit“ bezüglich der Entscheidung, zunächst nur Kritik an bereits verstorbenen Autoren zu üben, indirekt jedoch auch hinsichtlich seiner Einführung des Terminus ‚critisch‘⁸ vor (BOV, Bl.)(7^vf.).⁹ Dieses Verhalten wirkt umso aggressiver, als die von Bodmer an dieser Stelle vertretene Position (die Systematik des poetischen Werturteils betreffend) derjenigen Gottscheds in vielen, wenn auch keineswegs allen Punkten sehr nahe kommt.

In der Vorrede zum ersten Teil der Poetik seines Freundes versucht Bodmer, den theoretischen Rahmen und die methodische Rechtfertigung des praktischen Procedere der *Critischen Dichtkunst* zu entwerfen. Diesem Entwurf scheint Breitingers Werk selbst allerdings nicht in allen Punkten zu entsprechen. Schon deshalb verdient er eine genauere Untersuchung.

Im Zentrum stehen Fragen nach dem Geltungsanspruch und der Rechtfertigung dichtungsbezogener Werturteile. Nicht zuletzt geht es Bodmer – wie zuvor Gottsched – um eine angemessene Rekonstruktion des Geschmacksurteils. Damit greift er eine Thematik auf, die bereits im ersten partiell ‚literaturtheoretischen‘ Unternehmen der Schweizer, der moralischen Wochenschrift *Die Discourse der*

eine Dichtkunst kritisch einzurichten: ja, was das meiste ist, sie folgen selber meinem Exempel nach, und führen etwas von demjenigen, nach ihrer Art, weitläufiger aus, was ich mit so gutem Grunde und Beyfalle angefangen hatte.“ (GD, XIX.) Dennoch ist er sich ganz offenbar nur allzu deutlich der Tatsache bewusst, dass sich bereits das Erscheinen dieses Werkes als Kritik an seiner eigenen Poetik verstehen lässt: „Noch andere glauben mit dem scharfsinnigen Bäume, und nach dem Beyspiele gewisser Schriftsteller voriger Zeiten: es sey eine Beschimpfung für den Urheber eines Buches, wenn sich bald darauf ein anderer über dieselbige Materie hermacht, und in einerley Absichten die Feder ansetzet. Denn, sagen sie, glaubte dieser neue Schriftsteller, daß sein Vorgänger seine Pflicht recht erfüllet, und sein Vorhaben zulänglich ausgeführet hätte: so würde er sich gewiß nicht zum andernmale daran gemachet haben.“ (GD, XVIII.)

⁵ Explizit erwähnt Gottsched in der Vorrede zur dritten Auflage etwa das Fehlen eines gattungsspezifischen Teils und die Auffassung der Dichtkunst als „*Kunst zu malen*“ (GD, XXI).

⁶ Gottsched selbst fühlt sich von den Angriffe der Schweizer offenbar nicht zuletzt deshalb besonders getroffen, weil diese von Männern stammen, die – seiner Ansicht nach – von Rechts wegen eher seine ‚Schüler‘ sein sollten.

⁷ Auch Breitingers Werk ist ja, wie Gottsched anmerkt, ein „doppelt stärkeres [...] Buch, als dieses meinige ist“ (GD, XVIII).

⁸ Beide Vorwürfe beziehen sich auf die erste Auflage der Gottsched’schen Poetik.

⁹ S. auch BOV, Bl.)(5^v/I)(6^r].

Mahlern,¹⁰ anklingt und in der 1727 veröffentlichten, Christian Wolff gewidmeten Schrift *Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungs-Krafft; Zur Ausbesserung des Geschmacks*¹¹ erneut angesprochen wird. Die ausführlichste Diskussion jedoch findet sich in Bodmers 1736 veröffentlichtem *Brief-Wechsel von der Natur des Poetischen Geschmacks*, einer Auswahl der von Bodmer 1728-31 mit dem italienischen Literaturtheoretiker Pietro die Conti di Calepio¹² gewechselten Briefe.

1.1 Vom reflektierten zum affektiven Vergnügen – Bodmers Ansätze zur theoretischen Begründung der Wertordnung

In zahlreichen z. T. umfangreichen Paratexten¹³ sowie dem bereits erwähnten *Brief-Wechsel* widmet Bodmer sich denselben Fragen, die auch Gottsched in seinen Vorreden zu den unterschiedlichen Auflagen seiner Poetik sowie im dritten Hauptstück derselben (Von dem guten Geschmacke eines Poeten) beschäftigen. Dabei geht es vor allem um die Bedingungen gelungener Werturteile und um die optimale Verfassung eines entsprechenden Regelsystems (bzw. einer Wertordnung) für die Produktion und Beurteilung von Dichtung.

Inspiziert vom Wissenschaftsverständnis der rationalistischen Philosophie, dem Streben nach Gewissheit und systematischer Begründbarkeit, aber offenbar auch von den eigenen poetischen Vorlieben und Abneigungen sowie literaturtheoretischen Ambitionen skizziert Bodmer (alias Eurisus) im *Brief-Wechsel* seine Vorstellungen den Aufbau und die Aufgaben der Poetik und Rhetorik betreffend. „[B]iß auf ihre kleinsten Theile“ müssten „die Regeln der Wohlredenheit“ „unter allgemeine in der Natur des Menschen und der Dinge gegründete Haupt- und Grundsätze [...] gebracht werden“ (BOB, 1). Ganz wie Gottsched insistiert auch Bodmer auf einer begründeten wie ‚gründlichen‘ Kritik, darauf, „daß man durch gute Gründe demonstrieren und beweisen müsse,¹⁴ warum man eine Schrifft oder Stelle lobet, und vor einer andern Eckel bezeigt“ (BOB, 3). Das skizzierte Regelsystem betrachtet er gleichzeitig als Grundlage für die Tätigkeit des Autors, die Produktion von Literatur.¹⁵

Gründe kritischer Differenzen seien, so deutet Bodmer an, weniger die ersten, allgemeinsten Prinzipien („die vördersten Grundsätze“) der Rede- und offenbar auch der Dichtkunst „und die andere, welche unmittelbar aus den ersten fließen“, sondern die niedrigerstufigen Wertmaßstäbe bis

¹⁰ Hier geht es um den Geschmack in verschiedenen Bereichen, vor allem solchen des praktischen Lebens wie Mode, Essverhalten etc. (s. dazu näher Amann 1999, 266-268).

¹¹ Vgl. hier etwa das Widmungsschreiben.

¹² In der Veröffentlichung vertreten beide ihre Position unter den Pseudonymen Eurisus und Hypsäus.

¹³ Neben dem Vorwort zur *Critischen Dichtkunst* (1740) sind auch die „Vorrede des Verfassers an die deutsche Welt“ in Bodmers *Critischer Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie* (1740) sowie die Breitingers *Critischer Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse* (1740) vorangestellte „Vorrede des Herausgebers“ zu erwähnen.

¹⁴ Bereits in der – nicht zufällig eben Wolff gewidmeten – Abhandlung *Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungs-Krafft* habe er, so seine (weit über den Anspruch Gottscheds hinausgehende!) Behauptung, „einen Versuch gemacht“, die Dinge „einigermassen in Mathematischer Ordnung abzuhandeln“ (BOB, 1f.). Der „Versuch“ ist hier offenbar vor allem den Erwartungen an die dem Autor gebührende Bescheidenheit geschuldet; Bodmers Selbstbewusstsein scheint unverkennbar.

¹⁵ Vgl. z. B. BOB, Bl. [](‘).

hinunter zu den „absonderlichsten Regeln“ (BOB, 24) (zusammen, so ließe sich ergänzen, mit den relevanten Hintergrundannahmen sowie der Gewichtung der Wertmaßstäbe untereinander). So wisse beispielsweise „[j]edermann [...], daß die Kunst des Mahlers“ ebenso wie die des Dichters¹⁶ in der Nachahmung bestehe[...]“ (BOB, 24), und könne dieses Prinzip bei der Beurteilung eines Kunstwerkes insofern in seiner allgemeinsten Form anwenden, als es

„gewisse Sachen“ gebe, „bevorab unter denen, so in die äusserlichen Sinne fallen, welche jedermann von Natur in gewissem Masse versteht, und deren kundig ist“: „Also wird jedermann leicht erkennen, wann ein Gemälde sehr nahe mit dem Urbild überein kömmt, oder sehr weit davon abweicht.“ (BOB, 24.)

Strittig seien jedoch ‚Detailfragen‘, bei deren Beantwortung die entscheidenden Differenzen zu Tage träten. Als „Richter in der Rede-Kunst“ könne daher nur fungieren, wer

„nicht allein die vördersten Grundsätze derselbigen, und die andere, welche unmittelbar aus den ersten fließen, sich bekannt gemacht, sondern der sich völlig in diese Materie hinein gelassen, und auch die absonderlichsten Regeln untersucht hat. Einer von den sichersten Gründen dieser Kunst ist, daß man die Natur studiren und darinnen das Muster, wie man reden soll, aufsuchen müsse. Aber dieser Grund schliesset allzuviele und grosse Theile ein, und ist nicht hinlänglich den Streit, der über besondere Stücke entsteht, zu entscheiden. Man versteht leicht, was auf einem hohen Grad lieget, aber was zwischen innen lieget, und an beyde gränztet, was vielfältig zusammen gesetzt, und gemengt ist, zu erkennen, geschiehet nicht ohne Arbeit, Fleiß, und aus einander geleitete Schlüsse.“ (BOB, 24f.)¹⁷

Wie sehr es in Wertungsfragen aufs Detail ankommt, dürfte Bodmer nicht zuletzt in Auseinandersetzung mit der Gottsched’schen Poetik deutlich geworden sein: Vertritt Gottsched doch, wie Bodmer selbst, das Konzept einer an der Nachahmung der Natur orientierten Dichtung, leitet daraus jedoch andere „absonderlich[e] Regeln“ ab. Die Berufung auf diesen Grundsatz ganz allgemein ist daher „nicht hinlänglich“, den Streit beider „über besondere Stücke“ (etwa Miltons *Paradise Lost*) zu entscheiden. Beide verurteilen die Massierung ‚dunkler‘ und gesuchter Metaphern bei Lohenstein, wo jedoch ähnliche Phänomene nicht gerade in diesem extremen Maße, auf diesem „hohen Grade lieg[end]“ auftreten, zeigt Gottsched sich weitaus unduldsamer als Bodmer. Ähnliches gilt für die Wertmaßstäbe des Wunderbaren und der Wahrscheinlichkeit: Schwierig wird die Einigung dort, wo beide Eigenschaften „vielfältig zusammen gesetzt, und gemengt“ sind, wo es darum geht, den exakten Grad des (noch) Erlaubten zu bestimmen, das entscheidende konkrete Textmerkmal zu spezifizieren. Das gesteigerte Bewusstsein für die notwendig Komplexität einer aussagekräftigen Wertordnung dürfte Bodmer nicht zuletzt auch der Erkenntnis verdanken, dass er selbst sich mit bestimmten Prinzipien der Barockpoetik, solange sie hinreichend allgemein und abstrakt bleiben, durchaus einverstanden erklären kann. Gleichwohl hält er ihre Umsetzung – wie Gottsched – in vielen Fällen für verfehlt.

„Wir müssen von dem schönen, und dem verwerflichen in der Wohlredenheit ebenfalls bekennen, daß es in seinem Wesen von einander unterschieden sey. Dieser wesentliche Unterschied kan nicht in den blossen Worten und derselbigen Bedeutung bestehen, auch nicht in den Figuren der Rede, in der Harmonie und dergleichen Sachen; denn dieses alles haben die schlimmen und die guten Stellen mit einander gemein: Sondern er muß nothwendig in der unterschiedenen Verbindung, Zusammensetzung und Ebenmasse der Wörter, der Figuren, des Sylbenmasses und so fort, gesucht werden.“ (BOB, 49.)

¹⁶ Vgl. etwa BOB, 49: „Die gantze Rede-Kunst und Poesie ist eine Nachahmung, eben wie die Mahlerey, die Musick, die Bildhauer-Kunst.“

¹⁷ Außerdem, so wird hier deutlich, sollte das Urteil bei Meisterwerken und völligen ‚Fehlschlägen‘ leichter fallen als bei Werken von mittlerer Qualität.

Bodmers Interesse gilt hier wie im Rest des *Brief-Wechsels*¹⁸ insbesondere der *elocutio*; zwischen den Werken der Dichtung und denen der „Rede-Kunst“ oder „Wohlredenheit“ zu unterscheiden, hält er, darin der alten Tradition der *eloquentia* folgend, nicht für nötig. Dass die intensive Beschäftigung mit den „Figuren der Rede“ nicht (allein) dem Einfluss der Barockdichtung und -poetik geschuldet ist, beweisen unter anderem Bodmers (und Breitingers) spätere Arbeiten. Inwiefern dieser Schwerpunkt mit der von beiden zeitlebens vertretenen Maxime *ut pictura poesis* zusammenhängt, wird noch zu zeigen sein.

Lassen Bodmers Ausführungen einerseits eine große Sensibilität gegenüber den oft nur feinen Unterschieden erkennen, welche ein gutes Werk von einem schlechten unterscheiden,¹⁹ so spricht aus seinen Ausführungen gleichzeitig das Bedürfnis nach absoluter Kontrolle dieser Aspekte. Sowohl was die Bewertung als auch was die Produktion von Dichtung anbelangt, muss die Poetik alles bis ins Kleinste regeln, soll nichts dem Zufall überlassen bleiben – eine Haltung, die weder Raum für spontane, subjektive Reaktionen noch für ein ‚geniales‘ Künstlertum lässt. Gottsched selbst macht sich gelegentlich über diese ‚Regulierungswut‘ lustig, die er (besonders was den Bereich der sprachlichen Gestaltung betrifft) für übertrieben hält: Habe der Dichter einmal den wahren Sinn bestimmter Regeln begriffen, werde er diese auch unter wechselnden Bedingungen richtig anwenden. Ähnlich wie Gottsched sieht auch Bodmer sein Ideal einheitlicher und allgemeingültiger Wertentscheidungen²⁰ durch bestimmte Theorien des Geschmacksurteils bedroht – stellvertretend steht hier der „sensualistische[...] Ansatz Calepios“²¹.

„Nimmt man an, daß der Ausspruch, was in [der Wohlredenheit] schön oder verwerflich sey, dem *poetischen Geschmack* zugehöre, (denn diesen Nahmen giebet man der sinnlichen Empfindung dieser Sachen,) so giebt man die geschicktesten Verfasser dem Ansehen, der Gefälligkeit, der Mode, dem Neid und allen Leidenschafften und Gemüths-Bewegungen bloß. Die Affecte, von welchen die Leser eingenommen sind, werden ihre Empfindungen auf eine gewisse Weise determiniren. Die Critick wird also zu einer freyen Kunst gemacht, welche niemanden viel Arbeit mit Nachsinnen kosten wird. Die Empfindung wird die Leser erleuchten; was sie nach derselben sagen werden, wird allemahl recht gesagt seyn, und man wird von ihnen niemahlen sagen können, daß sie irre gehen, weil sie, wie die Landstörtzer, auf keinem gewissen Weg bleiben.“ (BOB, Bl. I)(¹.)

Bodmers Bedenken muten bekannt an: Dem Kritiker würde es unmöglich, für seine Bewertung überzeugende Gründe anzuführen²² – Gründe, welche die eine Position (die des Kenners und

¹⁸ Vgl. z. B. BOB, 51f.: „Es sind aber die Grade dieser Aehnlichkeiten sehr mannigfältig, und vollkommener oder unvollkommener, je nachdem die Wörter, Bilder, und Figuren, in dem rechten Masse, und der gehörigen Quantität geschickt zusammen gefügt werden oder nicht, und eben damit ist die Rede-Kunst beschäftigt, indem sie uns von diesem Ebenmasse und dieser Verbindung der Bilder gewisse Regeln vorschreibet, die aus der Natur ähnlicher Dinge hergeleitet sind [...].“

¹⁹ Obgleich die Differenzen zwischen Breitinger und Gottsched, dies zumindest das Ergebnis der vorliegenden Arbeit, sich letztlich doch auf bestimmte grundsätzliche Annahmen bzw. Konzepte zurückführen lassen, die bereits auf einer sehr allgemeinen Ebene der Wertordnung die Konkretisierung höherstufiger bzw. (als Zuordnungsbedingungen) die Ableitung niedrigerstufiger Wertmaßstäbe bestimmen.

²⁰ „Wie die Sonnen-Uhren alle die Stunden auf einerley Weise und mit gleicher Richtigkeit zeigen, weil sie alle nach einer Sonne abgezirkelt sind, also wird jedermann von einem Gedichte einerley Urtheil fällen, weil eines jeden Meinung auf den Verstand, der nicht mehr als einer ist, gegründet ist.“ (BOB, Bl. I)(¹.)

²¹ Amann 1999, 266.

²² Vgl. z. B. BOB, 16f.

‚Fachmanns‘) vor der anderer auszeichnen und den Widersacher zum Umdenken bewegen²³ könnten. Jede Beurteilung eines poetischen Werkes könnte durch Vorurteile, momentane Stimmungsschwankungen etc. ‚verzerrt‘ werden, ohne dass sich entsprechende ‚verfälschende‘ Einflüsse nachweisen ließen. Der Dichter selbst schließlich wüsste nicht mehr, nach welchen Grundsätzen er seine Schriften gestalten sollte, um eine bestimmte Wirkung zu erzielen. Möglichkeit wie Notwendigkeit einer ‚kritischen‘ Poetik würden infrage gestellt, da eine derartige Auffassung „einem Verfasser die Mühe“ spare, „ein tiefsinniges Examen anzustellen, und [...] den Weg zur Wohlredenheit zu gelangen, treflich kurz und leicht“ mache:

„Die gantze Rede-Kunst ist [...] in dieser kleinen Regel eingeschlossen: Folge deiner Empfindung. [...] Dieses Systema machet auch den Criticis ein erwünschtes Spiel, indem es ihre gantze Kunst in diese einzige Regel einschliesset: Deine Empfindung soll der Probier-Stein aller Wercke der Wohlredenheit sein. Also dörfen sie ihre Vernunft nicht mehr quälen, um Gründe aufzusuchen, mit welchen sie ihre Aussprüche unterstützen, vertheydigen und behaupten wollen.“ (BOB, 47.)

Nun ließen sich – zumindest prinzipiell – auch die ‚Mechanismen‘, nach denen die irrationale Empfindung funktioniert, vernünftig untersuchen, erweisen und wissenschaftlich fassen.²⁴

„Gleichwie die Vernunft nach eurem eignen Geständniß lehren muß, welche Bilder und Figuren bequem seyen, wenn man diesen oder jenen Zweck erhalten will, und in welcher Masse und Vermengung sie müssen angebracht werden; Also sind eben diese Vernunfts-Grundsätze der Probierstein, an welchem die Werke der Wohlredenheit müssen geprüft werden. Eine Schrift ist desto vollkommener, je näher sie mit diesen Regeln und vernünftigen Grundsätzen überein kömmt; und je mehr Vollkommenheit sie hat, desto mehr Ergetzen bringet sie mit sich. Da nun die Vollkommenheit eines solchen Wercks von der Übereinstimmung desselben mit den Regeln der Kunst entsteht, so kan sie wahrhaftig nicht anderst als nach diesen Regeln beurtheilet werden.“ (BOB, 69f.)

Diese Beschreibung lässt grundsätzlich noch offen, ob es sich bei dem von der „Wohlredenheit“ angestrebten „Zweck“ um das Hervorbringen bestimmter nicht-rationaler (angenehmer) Empfindungen oder um irgendeine vernünftige Einsicht o. Ä. handelt. Für Bodmer jedoch scheint sich aus diesen Überlegungen (zumindest im *Brief-Wechsel*) das Postulat eines vernünftigen Vergnügens abzuleiten: wenn vernünftige Regeln – so scheint er argumentieren zu wollen –, dann auch vernünftiges Vergnügen. Auch bei der Erklärung, dass die „Haupt- und Grundsätze“ der Poetik „in der Natur des Menschen und der Dinge gegründet[...]“ sein müssten (BOB, 1), denkt er offenbar zunächst allein an den

²³ Vgl. dazu etwa BOB, 45f.

²⁴ Wenn Wetterer erklärt: „Da die Entwicklung einer ‚critischen‘, d. i. wissenschaftlichen und vernünftigen Poetik eines [der] Hauptanliegen [der deutschen Dichtungstheoretiker] ist, müssen sie das Wesen der Poesie derart bestimmen, daß es immer auch einen vernünftigen Kern hat, der der sinnlichen“ (und damit Wetterers Meinung nach im Rahmen der rationalistischen Philosophie mit Bezug auf den Wahrheitsgehalt grundsätzlich problematischen) „Erscheinungsform poetischer Werke zugrundeliegt“ (Wetterer 1981, 37, vgl. auch 28, 35f.), so trifft dies also, wenigstens wenn man nicht bereits weitere Prämissen voraussetzt, nicht zu. Wetterer sieht durchaus eine Differenz zwischen „methodische[m] Anspruch an die Poetik“ und dem „in ihr entwickelte[n] Konzept von Poesie selbst“ (ebd., 28), ist jedoch der Meinung, dass eine solche Trennung im Rahmen der rationalistischen Philosophie praktisch nicht durchzuhalten ist bzw. hier nicht konsistent umgesetzt werden kann (vgl. ebd., z. B. auch 205). Auf die *grundsätzliche* Möglichkeit einer Differenzierung zwischen vernünftiger Poetik und vernünftiger Poesie verweist Wetterer später selbst: „In der Konsequenz eines [...] psychologischen Ansatzes wäre es durchaus denkbar, den Anspruch auf Vernünftigkeit der poetologischen Regeln allein auf die Herleitung bestimmter poetischer Wirkungsmittel aus der Natur des Menschen zu beschränken, ohne damit den weitergehenden Anspruch zu verbinden, daß die derart vernünftig abgeleiteten Wirkungsmittel selbst auch noch vernünftig zu sein haben.“ (Ebd., 204; s. auch 203, 205.)

Menschen als rationales, nicht aber emotionales Wesen. Dafür liefert er unterschiedliche und zum Teil widersprüchlich anmutende Gründe: So legt die Vorrede zur *Critischen Dichtkunst* nahe, dass Bodmer die Empfindung unter dem Einfluss sachfremder Affekte, der Gewohnheit bzw. als Spielball des Vorurteils sieht.²⁵ Wenn er davon spricht, dass der Verstand „nur einer ist“, impliziert er, dass die Empfindung – aufgrund externer Einflüsse – von Person zu Person extrem differiert. Dies lässt das Aufstellen allgemeingültiger Wertmaßstäbe, zumindest wenn sie den gewünschten Grad von Konkretheit haben sollen, als Unmöglichkeit erscheinen.

An anderer Stelle deutet Bodmer an, gerade der (angesichts der offensichtlich divergierenden Meinungen des Publikums) aus einer derartigen Theorie seiner Ansicht nach folgende „vollkommne[...] *Scepticismus* in der Rede-Kunst“ (BOB, 44)²⁶ widerlege die These vom ästhetischen Urteil als Empfindungsurteil: Durch ihn werde „die Empfindung [...] ihrer richterlichen Gewalt entsetzt und vor den Richtstuhl der Vernunft gefordert. Es bedarf nichts weiters, das ganze mechanische System der Rede-Kunst zu vernichten.“ (BOB, 46.)²⁷ Entständen die entsprechenden Urteile wirklich aus der Empfindung, so impliziert Bodmer an anderer Stelle, müsste diese bei allen Menschen gleich sein, es könnte also gar nicht zu den konstatierten Divergenzen kommen: „[E]ben die[...] Ungleichheit in den Urtheilen“, so folgert er, „sollte sie gelehret haben, daß dieselben von gewissen Grundsätzen, die sich ein jeder machet, herrühren, und nicht eine blinde Empfindung zum Grund haben.“ (BOB, 17.)²⁸

Dabei übergeht Bodmer geflissentlich, dass er selbst wenige Seiten zuvor ausführlich dargelegt hat, wie sich die ‚echte‘ Empfindung des Geschmacks im eigentlichen Sinne auf unterschiedliche Weise und in unterschiedlichem Maße verderben lässt, so dass die divergierenden Urteile auf diesem Gebiet erklärt werden können.²⁹ Tatsächlich scheint es, als wäre Bodmer in keinem Falle bereit, die bloße Feststellung einer Korrelation bestimmter Textmerkmale und positiver Empfindungen, wie stabil sie

²⁵ Vgl. auch BOB, 13f., 17-19.

²⁶ Vgl. auch BOB, 17.

²⁷ Vgl. auch BOB, 47.

²⁸ Bodmer scheint hier also nicht (oder doch nicht durchgehend) davon auszugehen, dass „nur eine[...] als vernünftig gedachten Natur des Menschen“ die notwendige „Konsistenz“ aufweist, um als Grundlage für sichere „Prognosen [...] die Wirksamkeit bestimmter poetischer Darstellungsmittel“ betreffend zu fungieren, wie Wetterer meint (Wetterer 1981, 207).

²⁹ „Unnatürliche, dem Menschen von der Natur nicht zugetheilte Speisen, der natürlichen Speisen unnatürliche Zurichtung, haben das Gliedmaß des Geschmacks von Mutterleib an geschwächt, aus seiner ersten Art verstöhret, verändert und verderbet.“ (BOB, 10.) „Das Gliedmaß des Geschmacks ist [...] nicht ohne alle Empfindung, aber es ist verdorben, es hat durch die Gewalt der Gewohnheit eine andere Art empfangen, eine andere Beschaffenheit angenommen, welche der erstern natürlichen entgegen läuft. [...] Gleichwie aber verschiedene, und bald unendliche Grade der Verderbniß entstehen, wenn man einmahl von der ersten natürlichen Art fällt, welche alleine einfach, und allgemein ist, also ist auch der Geschmack bey einigen Menschen mehr, bey andern weniger verdorben [...]“ (BOB, 11.) – Als problematisch erweist sich diese Argumentation nicht zuletzt deshalb, weil, wie Amann heraushebt, Bodmer ja gar nicht die „Rückkehr zu einer unmittelbar intuitiven ästhetischen Erfahrung“, sondern „eine Legitimierung der intellektualistischen Rezeptionsweise“ anstrebt (s. Amann 1999, 278). Tatsächlich ist Bodmer bereit, zuzugeben, dass subjektive bzw. nur mit Bezug auf eine bestimmte Person gültige Werturteile im Falle des Geschmacks im eigentlichen Sinne durchaus möglich sind (vgl. BOB, 43), während er diese Möglichkeit im Falle des dichtungsbezogenen Geschmacksurteils als absurd bzw. logisch widersprüchlich zu leugnen bestrebt ist (vgl. BOB, 44f., 57).

auch immer sei, als Grundlage für verbindliche Regeln für die Produktion und Bewertung von Dichtung zu akzeptieren. Dies dürfte zum einen an seinem tief verwurzelten Misstrauen dem Wert von ‚Mehrheitsentscheidungen‘ gegenüber liegen.³⁰ Es könnte gleichzeitig jedoch auch darauf zurückzuführen sein, dass die Meinung eines Andersdenkenden sich auf dieser Grundlage allenfalls als abweichend oder ungewöhnlich, nicht jedoch im eigentlichen Sinne als falsch charakterisieren ließe. Gleichzeitig könnte in diesem Falle ein Abweichler auch kaum mehr durch Argumente überzeugt werden.³¹

Will Gottsched die Theorie des Geschmacksurteils reformieren, so laufen Bodmers Bemühungen im *Brief-Wechsel* letztlich darauf hinaus, das Geschmacksurteil vollkommen im Vernunfturteil aufgehen zu lassen – so wenn er den „figürliche[n] Geschmack“ fasst als

„das Vermögen und die Fertigkeit des Gemüths, mittelst welcher der Mensch die unterschiedlichen Gattungen und Arten der Wohlredenheit, und aller ihrer Theile mit Vernunft unterscheiden, und sein Urtheil darüber fällen kan“ (BOB, 11), und zwar „nach gewissen Grund-Regeln, so durch die Vernunft fest gesetzt worden.“ (BOB, 13.)

Die „reine Vernunft“ sei die eigentliche und ursprüngliche Urteilsinstanz des Geschmacksurteils, dessen „lautere Quelle“ (BOB, 14). Sie sei nur – hier stimmt er wieder mit Gottsched überein – „trübe gemacht“ (BOB, 14) worden durch die in der Kindheit eingepflanzten „Vorurtheile[...]“ und rezipierten „Mährgen und Einbildungen“ (BOB, 13), durch „lange Gewohnheit“ von Fehlern und falschverstandene Autoritäten („das gebietende Ansehen und Exempel“) (BOB, 14).³²

Diese ‚radikale‘ Haltung Bodmers scheint sich vor allem dem folgenden Umstand zu verdanken: Gottsched konzipiert die Empfindung selbst im Geschmacksurteil bereits als eine – wenn auch undeutliche – Form der Erkenntnis, deren Entscheidungen der Kritiker mittels der vernunftgeleiteten Untersuchung und daraus resultierenden deutlichen Erkenntnis jederzeit überprüfen kann. Er versucht also, zwischen beiden Vermögen zu vermitteln. Bodmer hingegen sieht sich vor die Entscheidung zwischen zwei Alternativen gestellt, die im Grunde nichts miteinander gemein haben. Entweder man konzipiert den Geschmack – ganz wie den eigentlichen Geschmackssinn – als „machinalische Krafft [...], mittelst deren dasjenige was in einer Schrift vollkommen ist, vielmehr empfunden, als erkandt werde“ (BOB, 2). Dann würde es sich beim Geschmacksurteil eben auch um eine ganz mechanische und passive Reaktion handeln,³³ fast einer Art Reflex bzw. einem „*Instinctum* und blindem Antrieb“ (BOB, 16) vergleichbar.³⁴ Die Alternative ist ein Urteil der „reinen Vernunft“ (BOB, 14), an dem wiederum die Empfindung offenbar keinerlei Anteil haben soll. Im Verlaufe des *Brief-Wechsels* muss

³⁰ So erklärt Bodmer, er habe beobachtet, „daß der Irrthum nicht selten allgemein, die Wahrheit hergegen von einem kleinen Hauffen verfochten“ werde (BOB, 46).

³¹ So auch Du Bos: „Les raisonnemens des autres peuvent bien nous persuader le contraire de ce que nous croyons, mais non pas le contraire de ce que nous sentons.“ (Du Bos 1732 I, 163.)

³² Vgl. auch BOB, 18f.

³³ S. Baeumler 1981 = 1967, 78.

³⁴ Vgl. auch BOB, 12, 15. – Eine solche Auffassung kann Bodmer mit dem Begriff des „Willens“ bzw. „Gemüth[s]“ grundsätzlich nicht zusammenbringen, entsprechend sieht er bereits die Verwendung von Ausdrücken wie „*bewegen, afficiren*“ in diesem Zusammenhang kritisch (vgl. BOB, 15).

Bodmer, gedrängt von Calepio *alias* Hypsäus, freilich zugestehen, dass im Falle der Wohlredenheit die Vernunft ihr Urteil nur auf der Grundlage sinnlicher Eindrücke (oder entsprechender von der Phantasie reproduzierter Vorstellungen) fällen kann. Er beharrt also nicht auf der These vom Geschmacksurteil als Urteil der reinen Vernunft im Sinne Wolffs und Leibniz' (die sich bei näherer Betrachtung ohnehin leicht als unhaltbar erweisen lässt). (Inwieweit er diesen Ausdruck jemals wirklich im Sinne eines *terminus technicus* verstanden wissen wollte, ist ohnehin fraglich. Dies wäre nicht die einzige Gelegenheit, bei der Bodmer sich der philosophischen Debatte entnommener Begriffe und Konzepte bedient, ohne sich über deren Bedeutung wirklich im Klaren zu sein.³⁵) „[I]ch selbst“, so Bodmers ‚Bekenntnis‘,

„gestehe, daß die Rede-Kunst durch ihre Bilder und Figuren auf die Sinnen und die Einbildungs-Krafft unmittelbar würcket. Ich räume auch ein, daß die meisten Menschen mehr aus den Empfindungen, als aus *Ideis puris* machen; daß der Wahn und die falschen Einbildungen den Willen öfters trutz der Vernunft determiniren [...]; endlich, daß die Figuren, die Harmonie, die Cadanz, und andere poetische Zierrathen, unsichtbare Dinge gleichsam sichtbar machen, und empfindlich genennt werden mögen. Aber aus diesem allen folget der Schluß nicht, daß das Ergetzen oder Mißfallen, welche sich auf die Empfindung einstellen, unmittelbar von der Empfindung, und nicht mittelbar von der Überlegung herrühren.“ (BOB, 64f.)

Gottsched zufolge handelt es sich bei der im Geschmacksurteil beurteilten Vollkommenheit im Grunde um eine relativ abstrakte formale Struktur der Dichtung (Ordnung, Regelmäßigkeit, Einheit in der Mannigfaltigkeit), die sich in den verschiedenen Aspekten des poetischen Werkes auf unterschiedliche Art und Weise manifestieren kann. Ihre ästhetische Schönheit offenbart sich dem Rezipienten in dem für das Geschmacksurteil typischen undeutlichen Modus der Wahrnehmung. Bodmer zufolge jedoch liegt die hauptsächliche Ursache für „Lust und Gefallen“ des Rezipienten (wie er am Beispiel des sonst unerklärlich erscheinenden Gefallens an der künstlerischen Darstellung unerquicklicher Gegenstände ausführt) darin, „daß wir bey uns selbst die Kunst des Poeten überdencken, mit welcher er gewußt hat, seinen Gegenstand so geschickt nachzuahmen, daß wir eine vollkommene Aehnlichkeit zwischen dem Urbild und dem Nachbild wahrnehmen“ (BOB, 55).³⁶ Das Konzept der Schönheit oder die undeutliche Wahrnehmung der Vollkommenheit spielen in seinen Überlegungen keine Rolle.³⁷

³⁵ So beruft er sich etwa auf Leibniz' „*Systema harmoniae praestabilitae*“ (das ihm zu diesem Zeitpunkt wahrscheinlich nur vermittelt über Wolff zugänglich ist (vgl. dazu Straub 1965, 150f., Bender 1966, 11*f.)), anscheinend um die Herrschaft bzw. Überlegenheit der Vernunft über die Urteile der Empfindung zu untermauern (vgl. BOB, 48). Offenbar ist er sich jedoch nicht der Tatsache bewusst, dass diese Theorie in Wirklichkeit vielmehr jegliche Interaktion zwischen Sinnlichkeit und Verstand, die in zwei vollständig abgeschlossenen Systemen perfekt ‚synchronisiert‘ nebeneinander herlaufen, ausschließt. (Zu Bodmers Berufung auf die *harmonia praestabilitate* s. auch Cassirer 1998 = 1932, 446f., von Stein 1964 = 1886, 285ff. (der hier insbesondere ein Missverständnis die Position Descartes' betreffend sieht (vgl. ebd., 286f.)) und Baeumler, der diesen Überlegungen noch einen gewissen Sinn abzugewinnen versucht (vgl. Baeumler 1981 = 1967, 81f.). Vgl. zu diesen und weiteren Deutungsversuchen auch Straub 1965, 152-154.)

³⁶ Vgl. auch BOB, 68, 77, BOG, 135.

³⁷ Die Feststellung, „Bodmers Vorrede zur ‚Critischen Dichtkunst‘ Breitingers [...] könnte [...] auch ebenso gut der ‚Dichtkunst‘ Gottscheds vorangestellt sein“ (Wetterer 1981, 175), ist aus diesem Grunde abzulehnen, auch wenn Wetterer insgesamt natürlich durchaus zu Recht auf Affinitäten zwischen Gottscheds und Bodmers Position sowie die Differenzen zu Aussagen Breitingers (vgl. z. B. ebd., 209) hinweist.

‚Schönheit‘, soweit dieser Begriff im *Brief-Wechsel* verwendet wird, steht nicht für eine spezifische formale Eigenschaft des Werkes und seiner Teile, die als Metamaßstab die Gestaltung jedes einzelnen Aspektes des Werkes reguliert.³⁸ Das ästhetische Vergnügen des Lesers ist Bodmer zufolge nur indirekt der Struktur des Werkes selbst geschuldet, in dem sich die „verwundersame[...]“ „Kunst des Redners“ (BOB, 70) spiegelt. Es ist Ergebnis einer einfachen oder sogar doppelten Reflexion, die Bodmers Glauben an sein „*Systema intellectuale*“ (BOB, 53) untermauert:³⁹ zunächst der Einsicht in die täuschende Ähnlichkeit der poetischen Darstellung mit dem Urbild, der Natur,⁴⁰ und, darauf aufbauend, der Einsicht in das Können des Autors,⁴¹ der diesen „angenehmen Betrug“ (BOB, 68) zu bewerkstelligen vermag.⁴² Zusätzlich wird der Eigenliebe des Menschen durch die hohe Meinung geschmeichelt, welche dieser von seiner Beurteilungskraft erhält.⁴³ Schließlich determiniere die

³⁸ Amann führt die Tatsache, dass „[g]emeinhin als ‚schön‘ aufzufassende Gegenstände, die traditionell mit einer geschmackvollen Wirkung belegt werden, [...] überhaupt nicht in den Blick [kommen]“, auf Bodmers (und Calepios) Versuch zurück, „die Frage nach der Gültigkeit der Geschmacksmetaphorik mit der Frage nach der allgemeinen tragischen Wirkung in Verbindung zu bringen“ (s. Amann 1999, 281). Wo aber allein eine Urbild-Abbild-Beziehung, eine Ähnlichkeitsrelation genügt, das ästhetische Vergnügen hervorzubringen, gibt es keinen Grund mehr, bestimmte traditionell als schön bewertete Dinge oder Strukturen auszuzeichnen. Einen der Vorteile seiner Theorie sieht Bodmer entsprechend darin, dass sie eine Antwort auf die Frage bietet, warum auch die Vorstellung „eines Dinges, das an sich selbst eckelhaft, häßlich, erbärmlich, ja selbst erschrecklich ist“ (BOG, 132), in der poetischen Darstellung Vergnügen verursachen kann.

³⁹ Amann spricht daher auch von „*Bodmers intellektualistische[m] Geschmack*“ (Amann 1999, 274). – Wenn Baeumler erklärt, „daß Bodmer nur da, wo er den einen guten Geschmack der Willkür der Individuen entgegensetzt, Wendungen gebraucht, die auf eine intellektualistische Auffassung des ästhetischen Vorganges schließen lassen“ (Baeumler 1981 = 1967, 79), so will er damit letztlich allein hervorheben, dass die Folge des „höhere[n] intellektuelle[n] Proze[sses]“, des Vergleichens, eine angenehme Empfindung sei (s. Baeumler ebd., 80 – Baeumler allerdings sieht hier durchaus die Perspektive auf „etwas Neues“).

⁴⁰ Vgl. z. B. BOB, 51: „Dieses Ergetzen kan keine andere Ursache haben, als die Harmonie und vollkommene Ubereinstimmung der Bilder mit der Sache, die sie vorbilden; und diese Ubereinstimmung muß nothwendig ihren Grund in der geschickten Verknüpfung, Zusammensetzung, und Ebenmasse der Wörter, Figuren und Gleichnisse haben, welche ohne Überlegung und Vergleichung der Bilder mit dem Urbilde nicht können entdeckt werden.“ – Vgl. auch *Die Discourse der Mahlern* I. Teil (1721), XX. Discours (als Verfasser zeichnet „Rubeen“, also Bodmer), Bl. U2^f: „Aristoteles hat wol angemeket / daß dieses Ergetzen / welches uns die Betrachtung einer schönen Nachahmung machet / nicht gerichts von dem Objecte komme / das uns vorgemahlet ist / sondern von der Reflexion / welche das Gemüth dannzumalen walten lasse / daß nichts ähnlicher und übereintreffender könne seyn als ein solches Gemählde und sein Original [...]“. Hier wird zusätzlich Bezug genommen auf eine weitere Quelle des Vergnügens, das Neue: So könne „es bey dergleichen Anlässen geschehe[n] / daß man etwas fremdes und neues gewahr werde / welches kitzele und gefalle“ (ebd.) – eine Überlegung, die, wie bereits Herrmann bemerkt, „nicht so recht zu dem Vorangegangenen“ (Bodmers Konzept eines „artistische[n]“ bzw. „reflektorische[n] [...] Ergötzen[s]“) passe: „denn das ‚Fremde und Neue‘, das uns da gefallen soll, dürfte ja doch wohl wieder von der dargestellten Sache selbst und nicht von der Perfektion der Darstellung herrühren.“ (Herrmann 1970, 228.)

⁴¹ S. Bodmer 1727, 31f.

⁴² Diesen Illusionsbruch hält Bodmer (wie erwähnt) bereits für nötig, um das Vergnügen des Rezipienten auch an der poetischen Darstellung des Hässlichen zu erklären: „Nachdem nemlich die widrigen und unangenehmen Affecte ergetzen, wann sie durch die Kunst des Redners rege gemacht werden; so kan fürwahr das Ergetzen nicht von der Empfindung herkommen, weil die Sache selbst, die uns vor Augen gestellt wird, natürlicher Weise und für sich selbst einen unangenehmen Eindruck verursacht, und das Gemüthe entweder zum Abscheu oder Schrecken determinirt. Nun werden eben diese Gemüths-Bewegungen durch die Nachahmung erwecket, aber es folgete so wenig einiges Ergetzen darauf, als ausser der Nachahmung geschicht, da die Sache selbst vorhanden ist, thäte es nicht die Betrachtung, daß der Poete uns so künstlich betriegen können, und durch eine geschickte Nachahmung uns auf den Wahn gebracht, als ob wir die Sache würcklich vor uns sähen.“ (BOB, 67; vgl. auch BOB, 64.)

⁴³ S. dazu BOG, 134, Bodmer 1727, 29f.

„Rede-Kunst“ auch „den Willen“ des Rezipienten „nicht anderst, als vermittelst der Vernunft“ (BOB, 59) – schließlich müsse derjenige, der überredet werden solle, das dargestellte „Exempel“ bzw. den „ähnlichen Fall“ erst durch „Vergleichung und Gegenhaltung des Bilds mit der Sache, die [...] darunter vor[ge]stell[t]“ werde (BOB, 60), auf den eigenen Fall beziehen.⁴⁴

Damit erscheint Bodmers Theorie des Geschmacksurteils einerseits unspezifischer, andererseits jedoch auch weniger problematisch bzw. kompliziert als diejenige Gottscheds. So lässt sich vermittels der von vornherein als rational explizierten Natur des poetischen Vergnügens bei Bodmer etwa leicht verstehen, wie der Rezipient durch die entsprechenden Demonstrationen von der ‚Gefälligkeit‘ eines Werkes soll überzeugt werden können. Als Beispiel wählt Bodmer hier den Fall „des vortreflichen Englischen Poeten Johann Miltons“, dessen „Gedicht von dem Verlust des Paradieses lange im Staube gelegen“ habe,

„biß daß etliche wenige ungemeyne Köpfe die Leute von seinem unschätzbaren Werthe unterrichtet, und durch gründliche Schlüsse und Beweise den krancken Geschmack und die verdorbene Empfindung ihrer Nation gestärcket und wieder hergestellt haben; worinne sie so glücklich gewesen, daß dieses Werck anjetzo einen ganz andern Eindruck auf den Geschmack der Leser machet.“ (BOB, 45.)

Den der Regeln kundigen Kritiker präsentiert Bodmer gleichzeitig als idealen Rezipienten: „Je besser der Verstand von den Grundsätzen der Wohlredenheit überführet, und das Urtheil geübet ist, desto stärker ist auch die Empfindung“ (BOB, 53). Schließlich ist die Einsicht in die Kunstfertigkeit des Autors eine wesentliche Quelle der angenehmen Verwunderung des Lesers. Während der „[U]ngelehrte [...] bey der allgemeinen und unbestimmten Betrachtung der Kunst des Poeten und der Würckung des Betrugs stille stehet“, forscht der „[G]elehrte“ „nach den vielfältigen Ursachen dieser Würckung“ (BOB, 88). Sein „Ergetzen“, so folgert Bodmer, ist damit „weitläuftiger[...]“, da es „mehr Theile begreiffet, mehr Dauer und Bestand hat, als die Vergnügung der Ungestudirten“ (BOB, 88). Während jedoch der Connoisseur die Finessen des Dichters möglicherweise besser zu schätzen vermag, ist gleichzeitig das Vergnügen des Ungebildeten „stärcker und ungestümer [...]“; gleichwie die Verwunderung der Unwissenden über ein seltenes Phänomen der Natur grösser ist, als der Gelahrten, welche gewohnt sind, den Ursachen der Dinge nachzudencken und sie aufzuspühren.“ (BOB, 88.)

Verstehen und Staunen können allerdings, dies die unbequeme Einsicht Bodmers, potentiell auch in Konflikt geraten. Der Gelehrte, der die Schwierigkeiten, welche der Autor zu überwinden hatte, besser zu ermessen vermag, wird Letzterem auch größere Bewunderung zollen. Andererseits kann die Einsicht des Kritikers in die ‚Machart‘ des poetischen Werkes auch dazu führen, dass seine Verwunderung angesichts einer solchen Leistung eher abnimmt. (Wesentliche Voraussetzung hierfür scheint

⁴⁴ An anderer Stelle deutet Bodmer allerdings zumindest die Möglichkeit an, dass Dichtung und Redekunst zusätzlich auch in anderer, direkterer Form „die Einbildungs-Krafft und die Neigungen auf eine angenehme Weise zu unterhalten, zu rühren, und zu ergetzen; und durch diese List den Menschen zu bereden, oder eigentlicher zu sagen, zu berücken“ vermögen (BOB, 49; vgl. auch 53f.). (Gleichzeitig kann die Unterrichtung des Lesers auch „durch Beschreibungen, Character, u. s. f.“ erfolgen (s. BOB, 62)). Insgesamt scheint Bodmer diese Alternativen jedoch (noch) weitestgehend für vernachlässigbar zu halten.

allerdings die Annahme zu sein, dass die „Grundsätze der Wohlredenheit“ bzw. der Dichtkunst nicht allein Auskunft geben über die Bewertung poetischer Werke, sondern die entsprechenden Wertmaßstäbe sich auch für die Produktion funktionalisieren lassen. Was Bodmer betrifft, so legen nicht allein seine theoretischen Äußerungen verschiedentlich nahe, dass er selbst dieser Ansicht ist. Auch seine eigene Dichtertätigkeit scheint diese Sichtweise zu bestätigen – man denke nur an seine Überzeugung, nicht allein Klopstock theoretisch ‚anleiten‘, sondern es ihm auch praktisch nachzutun zu können.)

Als ‚Wunder‘, als Werk eines ‚Zauberers‘ oder ‚göttlich Inspirierten‘, wird sich die Dichtung eher dem Ungebildeten darstellen, dessen Vergnügen entsprechend intensiver sein muss. Wie um sich selbst dennoch von der grundsätzlichen Überlegenheit des Kenners zu überzeugen, ergänzt Bodmer das oben angeführte Zitat: „Wiewohl die Verwunderung der Gelehrten über eben dasselbe gründlicher ist.“ (BOB, 88.) Es scheint, als stünde der Stellenwert des Wunderbaren für Bodmer bereits fest, während er noch mit den Gründen für diese Bewertung, mit seinen unterschiedlichen Interpretationen und Aspekten ringt.

Widmet sich Bodmer im *Brief-Wechsel*, genau wie Gottsched, vor allem der Rezeption des poetischen Werkes, so beschäftigt er sich in seiner Vorrede zum ersten Teil der *Critischen Dichtkunst* mit ähnlicher Stoßrichtung zunächst vor allem mit der Produktion desselben. So macht er einmal mehr die Doppelfunktion poetischer Wertmaßstäbe als richtungsweisend für den Kritiker wie den Autor deutlich. Tatsächlich sind Rezeption und Produktion, wie bereits der *Brief-Wechsel* zeigt, für Bodmer nur zwei Seiten ein und derselben Medaille. Von der Analyse der einen hängt die Bestimmung der anderen ab, dasselbe Wertesystem soll die Beurteilung wie die Erzeugung von Literatur regulieren. Sieht Bodmer im *Brief-Wechsel* die richtige Auffassung von der Rezeption der Dichtung bedroht durch die Theorie des Geschmacksurteils, so setzt er sich in der *Critischen Dichtkunst* mit einer potentiell ebenso problematischen Vorstellung auseinander, was deren Produktion betrifft. Zur Bedrohung wird hier die Theorie des inspirierten Dichters, die zwar noch nicht zum Geniekult des Sturm und Drang oder der Romantik ‚gereift‘ ist, jedoch bereits einen ersten Schritt in diese Richtung markiert. „Ein gewisser Kunstrichter“ – Bodmer scheint hier wiederum vor allem auf den bereits genannten (in derselben Vorrede allerdings durchaus auch positiv erwähnten) französischen Kritiker Du Bos anzuspielen⁴⁵ – habe

„angemercket, daß die Natur vor der Kunst gewesen, daß die besten Schriften nicht von den Regeln entstanden seyn, sondern hingegen die Regeln von den Schriften hergeholet worden, und daß seit der Zeit daß man Poeticken und Rhetoriken gemacht hat, kein Homer, kein Sophocles, kein Demosthenes, mehr gesehen worden. Eben derselbe hat für das Aufnehmen der Poesie und der Wohlredenheit sehr nachtheilig gefunden, daß das Lob oder der Tadel einer Schrift nicht auf die Eindrücke der Natur, nicht auf das Urtheil der Männer von gutem Geschmacke und poetischem Geiste, noch auf die Würckungen, so sie auf den gemeinen Haufen der Leser thut, sondern auf häufige und in einander verwickelte Regeln der critischen Gesetzgeber gegründet werde.“ (BOV, Bl.)(2^r.)

⁴⁵ Den Baumler zu Recht schon im *Brief-Wechsel* als „verschwiegene[n] Adressat[en] seiner Polemik“ ausmacht (Baumler 1981 = 1967, 78; vgl. auch Amann 1999, 268, 270).

Diese Annahme hält Bodmer für offensichtlich absurd:⁴⁶ Schließlich fände man bestimmte Regeln in den Meisterwerken der Poesie so durchgängig wahrgenommen, dass es sich dabei kaum um eine willkürliche Laune der entsprechenden Dichter („eine bloße Frucht des Eigensinnes“) oder um ein Resultat des „blinden Zufalls“ handeln könne (BOV, Bl.)(3^v).⁴⁷

Stellt die Theorie des Geschmacksurteils die Möglichkeit und Notwendigkeit eines Wertesystems zur Beurteilung der Dichtung infrage, so nimmt die Annahme, der Dichter könne ohne feste Regeln auskommen, für die Güte seines Werkes seien allein sein Talent, seine ganz individuelle Kreativität verantwortlich, der Poetik die Daseinsberechtigung als System von Regeln für die Produktion. Tatsächlich ist Wolff selbst (obwohl er auf die Vorteile einer philosophischen Fundierung der Künste verweist) durchaus bereit, zuzugeben, dass die meisten Künstler, was die entsprechenden Regeln anbelangt, recht gut sogar ohne *historisches* Wissen (im Sinne Wolffs) auskommen, von der philosophischen Erkenntnis ihrer tieferliegenden Gründe ganz zu schweigen.

„Denn die Regeln der Kunst sind gleichsam Korrolarien der philosophischen Theorien, in denen der Grund derselben enthalten ist, auch wenn sie von den Erfindern nicht gleich aufgestellt wurden, ja sogar von den Künstlern, die diese Regeln in die Praxis umsetzen, nicht gewußt werden: darüber verwundern wir uns um so weniger, weil mehr als genug feststeht, daß Künstlern sehr häufig die deutliche Erkenntnis der Regeln, nach denen sie vorgehen, fehlt.“ (WD, §71 *not.* (81).)⁴⁸

Kommen jedoch die Künstler selbst gewöhnlich offenbar recht gut ohne eine Philosophie ihrer Kunst aus, so stellt sich die Frage, ob eine wissenschaftlich-philosophische Fundierung derselben wirklich so notwendig ist. Diese Frage betrifft die Dichtung, für die das Talent des Künstlers traditionell eine größere Rolle spielt als für ‚Künste‘ wie den Ackerbau, aber auch die Architektur u. Ä. besonders stark. Von derartigen Überlegungen jedoch ist es nur noch ein kleiner Schritt hin zu der Frage, ob es überhaupt ein entsprechendes zugrunde liegendes Regelsystem gibt, ob es möglich ist, ein solches System für die Dichtung zu formulieren, das ihrer besonderen Stellung wirklich gerecht wird – und zu der Antwort, welche etwa Du Bos darauf gibt.

Derartigen Fragen kommt Bodmer zuvor, indem er erklärt, dass bereits die ersten Meister der Dichtkunst über ein (wenn auch nicht explizit niedergelegtes) Regelsystem verfügt hätten,⁴⁹ welches *de facto* den Anforderungen der ‚kritischen‘ Poetik, von allen ihren Aussagen Grund anzeigen zu können, genügt. Im Grunde, so die Implikation, befanden also bereits sie sich im Besitz einer Philosophie der Poesie. Den geforderten „Grund“ sieht Bodmer in der „Erkenntniß des menschlichen Gemüthes“ und

⁴⁶ Ein fundamentales Missverständnis liegt hier der Deutung Cassirers zugrunde, der Bodmers Äußerungen als Zustimmung zur Position Du Bos wertet (s. Cassirer 1998 = 1932, 448).

⁴⁷ In dieser Gegenüberstellung ist die gleiche Tendenz zur (polemischen?) Polarisierung erkennbar, die bereits in Bodmers Charakterisierung des Geschmacksurteils deutlich wurde, da die Alternative zur Orientierung des Dichters an bestimmten, ihm konstant vor Augen stehenden Regeln keineswegs allein der bloße Zufall ist.

⁴⁸ „Sunt enim regulae artis veluti consecraria theoriarum philosophicarum, in quibus earundem ratio continetur, si vel maxime exinde ab inventoribus non fuerint erutae, immo eae ab artificibus regulas istas ad usum transferentibus ignorantur: id quod eo minus miramur, quod satis superque constat, artificibus saepissime deesse notitiam distinctam regularum, juxta quas operantur.“ (WD, §71 *not.* (80).) – Wolff spricht hier von der „Technologie“ („*Technologia*[...]“) (WD, §71 (79/78)), da er es jedoch nicht grundsätzlich für nötig hält, die freien Künste von den ‚technischen‘ zu unterscheiden, lassen sich seine Ausführungen auch auf erstere übertragen.

⁴⁹ Vgl. BOV, Bl.)(3^f)-(4^v).

derjenigen Wirkung, welche bestimmte Eindrücke „auf dasselbe nach seiner Natur“ haben müssten (BOV, Bl.)(4^v). Die genaue Untersuchung dieser „Harmonie“ (BOV, Bl.)(5^v), welche er zwischen dem menschlichen Geist und den Vorstellungen der Dinge postuliert (der für ihn relevante Fall sind natürlich poetische Texte bzw. deren Textmerkmale), ist Aufgabe des Literaturtheoretikers. Diese Untersuchung sichert Letzterem das für die Überprüfung und Etablierung poetischer Regeln notwendige Wissen über die „beständigen und übereinstimmenden Eindrü[c]ke der Dinge“, welche diese auf das Gemüt „nach seiner Natur“ (BOV, Bl.)(4^v) machen müssen. Für Bodmer interessant ist dabei natürlich, welche poetischen Merkmale stets *positive* Eindrücke hinterlassen werden, „was nach der Natur des menschlichen Gemüthes und der Harmonie zwischen demselben und den Vorstellungen gefallen muß.“ (BOV, Bl.)(5^v).⁵⁰

Die Analyse der menschlichen Psyche fungiert also als Zuordnungsvoraussetzung innerhalb der von Bodmer projektierten Wertordnung.⁵¹ Dies entspricht der wirkungsbezogenen Natur der bereits eingeführten Wertmaßstäbe. Als Letztwert⁵² erscheint das Gefallen,⁵³ dessen wichtigste Realisationsformen sind (dem *Brief-Wechsel* zufolge) das Vergnügen am Vergleich von Ur- und Abbild bzw. die daraus sich ergebende Ver- und Bewunderung angesichts der Kunst des Dichters. Durch die gründliche Untersuchung der Natur des menschlichen Gemütes sollen die poetischen Regeln systematisch auf eine sichere Grundlage gestellt werden. Diese Untersuchung nun muss, um zu sicheren Ergebnissen zu gelangen, die zwei Quellen der Erkenntnis verbinden:

„Alleine was war natürlicher, als daß sie erstlich auf dasjenige Achtung gaben, was eine gewisse beständige Würckung auf das Gemüthe gethan hatte, und daß sie hernach ferner nachdachten, warum die Stücke, so belustigten, diese Würckung nothwendiger Weise thun mußten. Es war nothwendig daß sie das letztere mit dem erstern vereinigten, weil sie sonst allzuoft in Gefahr geraten wären sich zu betriegen. Die Erfahrungen ohne die Untersuchungen sind, nach der Anmerckung eines geschickten Kunstlehrers, auf viele Weisen betrüglich, man unterscheidet öfters in denselben die besondern Umstände nicht genug, welche zu der Hauptwürckung das ihrige beitragen; man betriegt sich nur allzuleicht in den Ursachen; entweder fasset man sie nicht alle, oder man schätzt sie nicht, was sie wehrt sind, oder man nimmt eine für die andere.“ (BOV, Bl.)(3^vf.)

Wenn Bodmer die Notwendigkeit betont, der „Erfahrung“ die „Untersuchung“ zu Seite zu stellen, wiederholt er (zum Teil nahezu wörtlich) diejenigen Argumente, welche Wolff u. a. in dem der *Deutschen Logik* vorangestellten „Vorbericht von der Weltweisheit“ für die Überlegenheit der philosophischen Erkenntnis gegenüber der „gemeine[n]“ oder Tatsachenerkenntnis anführt.⁵⁴ Dennoch scheinen Bodmers Ausführungen zur Verbindung dieser beiden Formen der Erkenntnis auf den ersten Blick in problematischer Weise zirkulär:

⁵⁰ Hervorhebung A. F.

⁵¹ S. z. B. auch Wetterer 1981, 204, die hier von einem „psychologischen Ansatz[...]“ spricht.

⁵² Vgl. z. B. BOV, Bl.)(3^r, [(7^r), [(6^v)].

⁵³ Gelegentlich begleitet durch die Erwähnung der Schönheit oder des Schönen (s. BOV, Bl.)(3^r, [(6)].

⁵⁴ S. WL, 116, vgl. auch 115, vgl. auch WD, §7 (6).

„Das wird wohl von niemanden geleugnet werden, daß es seit der Zeit kein Redner hoch gebracht hat, der diese beyden, die Untersuchung und die Erfahrung, gesondert, und“, so betont Bodmer, „am allerwenigsten derjenige, welcher sich mit der blossen Erfahrung beholfen hat.“ (BOV, Bl.)(4^v).⁵⁵

Bodmer stellt den „zweydeutigen und unsichern Erfahrungen“ den „unbeweglichen Grund der Erkenntniß des menschlichen Gemüthes“ und die „beständigen und übereinstimmenden Eindrücke der Dinge auf dasselbe nach seiner Natur“ (BOV, Bl.)(4^v) gegenüber. Dabei scheint er zumindest zweitweise zu vergessen, dass Erstere – wie Wolff selbst in seinen Schriften darlegt – Grundlage und Ausgangspunkt für die „Untersuchung“ und folglich auch für die Einsichten der Letzteren darstellt, ja dass Wolff sogar empfiehlt, der Erfahrung im Konfliktfalle den Vorrang zu geben.⁵⁶ Tatsächlich zeigt die „Erfahrung“, zumindest was die jüngste Vergangenheit betrifft, Bodmer ein eher unwillkommenes Bild. So sind ihm die Erfolge etwa der Lohenstein'schen Schriften – einer Art von Dichtung also, die er selbst für ebenso verfehlt hält wie Gottsched – bei weiten Teilen des Publikums offenbar noch gut in Erinnerung: „Welchen Beyfall hat er sich zu seiner Zeit erworben; wie zuverlässig hat Neukirch seinen Arminius den Franzosen entgegengesetz[t]et; was vor ein Haufen Verehrer!“ (BOV, Bl.)(4^v.)

Entsprechend argumentiert er, ganz ähnlich wie Gottsched:

„Es ist indessen richtig, daß die geschickten Verfasser nichts mehrers zu wünschen haben, als daß der Weg der Untersuchung insgemein gebraucht werde; massen sie mit denen Richtern, die ihr Urtheil auf die blosser Erfahrung und Empfindung stützen, nicht wohl auskommen würden. Denn ein Scribent von verderbtem Geschmacke kann diese sowohl als ein guter auf seiner Seite haben. Das Schlimme gefällt öfters und das Gute gefällt nicht allemahl, wiewohl dieses nicht der vorgestellten Sache sondern des Urtheilenden Schuld ist: Daher auch der Grundsatz, daß alles, was gefällt, geschickt und gut sey, aus einem schädlichen und betrügerlichen Vorurtheile fließt; und vielmehr umgekehrt und also gegeben werden muß: Daß alles was gut ist, gefalle, oder gefallen müsse; nemlich einem guten Geschmacke. Es ist nicht möglich, daß eine Schrift oder Stelle, die einem solchen gefallen hat, nicht die wahren Gründe dessen, was wegen der Natur der Sachen gefallen muß, in sich enthalte. Diese wird ein tiefsinniger Kunstrichter bald darinnen finden, und dem Urheber das Recht zu dem Beyfall der Nachwelt viel fester versichern, als die blossen Erfahrungen thun könnten.“ (BOV, Bl.)(8^v.)

Wie aber eine derartige „Untersuchung“ der Korrelation zwischen Textmerkmalen und menschlicher Natur anstellen, wenn die Reaktionen der Rezipienten sich als so trügerisch erweisen? Wie überhaupt am wirkungsbezogenen Wertmaßstab des Gefallens festhalten, wenn ein schlechter (wertloser) ebenso gut wie ein guter (wertvoller) Text zu gefallen vermag? Und wie den Leser von „gutem Geschmacke“ identifizieren, solange noch nicht klar ist, welches die qualitativ hochwertigen Werke sind?

⁵⁵ Vgl. auch BOV, Bl.)(7^r): „[D]er schlimme Geschmack [hat] den fürchterlichsten Feind an der gesunden Philosophie [...], indem diese durch das Mittel der Untersuchung, das ist, der Critick, alles prüffet, und aus einem vorsichtigen Mißtrauen gegen der betrügerlichen Empfindung und den ungenugsamen Erfahrungen nichts vor schön annimmt, wovon sie nicht zulängliche Gründe angeben kann.“

⁵⁶ Tatsächlich kann sich Bodmer also keineswegs auf eine generell ablehnende Haltung des Rationalismus gegenüber der Erkenntnis der Sinne berufen, wie Wetterer sie als Erklärung für Bodmers Insistieren auf der vernünftigen Herleitung der entsprechenden Prinzipien anführt (vgl. Wetterer 1981, 33: „Wenn die Poetiker des frühen 18. Jahrhunderts immer wieder darauf insistieren, daß es das innere Wesen der Poesie aus der unveränderlichen Natur der Dinge und aus der Vernunft abzuleiten gilt, so steht dahinter derselbe Zweifel an der Wahrheitsfähigkeit der menschlichen Sinne“ (ebd., 32f.), wie er die rationalistische Philosophie kennzeichnet). Allerdings muss eingeräumt werden, dass die Wolff'schen Schriften insgesamt zumindest beim philosophisch wenig geschulten Leser – und als solcher muss Bodmer, anders als Gottsched, trotz seines Interesses an der Philosophie wohl eingestuft werden – leicht einen entsprechenden Eindruck erwecken können.

Die offensichtliche Zirkularität der Bodmer'schen Argumentation scheint allein dadurch erklärbar, dass Bodmer meint, den wahren Grund des ästhetischen Vergnügens bereits identifiziert zu haben. Solange es für dieses Vergnügen eine ganz vernünftige Erklärung gibt, lassen sich andere, irrationale Empfindungen leichter beiseite schieben, und auch Bodmers Hoffnung auf die Bestätigung seines Urteils durch die Nachwelt scheint einigermaßen gerechtfertigt. Wenn er erklärt, er erwarte zuversichtlich das Aufkommen des guten Geschmacks in Deutschland, „weil ich dieses als eine gewisse Frucht von dem allgemeinen Durchbruche der Leibnizischen Philosophie erwarte, allermassen die Gemüther der Deutschen dadurch zu der Verbesserung desselben trefflich vorbereitet worden sind“ (BOV, Bl.)(7^v), so rechnet er für die Zukunft mit einem aufgeklärten, ‚rationalen‘ Publikum, das entsprechend auch dem Einfluss vernünftiger Quellen des Vergnügens gegenüber offener sein dürfte. Erste Erfolge meint Bodmer anscheinend bereits wahrnehmen zu können: So seien in jüngster Zeit etwa die Fehler Lohensteins im Lichte der „critischen Prüfung“ (BOV, Bl.)(^v) aufgedeckt worden:

„Er hat an allen Lesern, die das Urtheil von dem Werth einer Schrift auf das Innerliche zu setzen wissen, Criticos bekommen; je erleuchteter auch die künftigen Zeiten seyn werden, destomehr Criticos wird er antreffen, und desto scharfsichtiger und ernsthafter werden solche seyn.“ (BOV, Bl.)(^v.)

Hält Bodmer jedoch im Vorwort zur *Critischen Dichtkunst* wirklich an der ‚Vergleichstheorie‘ des *Brief-Wechsels* fest? Obgleich seine Überlegungen eindeutig den theoretischen Hintergrund des *Brief-Wechsels* vorauszusetzen scheinen, finden sich doch Zeichen zumindest für eine Modifikation seiner ursprünglichen Position.⁵⁷ So spricht Bodmer in seiner Vorrede zum ersten Teil der *Critischen Dichtkunst* weder von einem „vernünftigen Ergetzen“ noch nimmt er explizit Bezug auf seine Theorie des aus dem Vergleich von Ur- und Abbild und der Bewunderung für die Kunst des Dichters entstehenden Vergnügens. Allerdings bietet er auch keine rivalisierende Erklärung an. Dies mag darauf zurückzuführen sein, dass ihn die im *Brief-Wechsel* angebotene Erklärung (auf die er allerdings auch in späteren Schriften noch zurückkommt) nicht mehr vollständig zufriedenstellt, er jedoch trotzdem an der Vernunft als entscheidender Rezeptionsinstanz festhalten möchte. Ein leichter Wandel gegenüber der im *Brief-Wechsel* vertretenen Position lässt sich daran festmachen, dass dort noch uneingeschränkt der gelehrte Kritiker als ‚idealer Rezipient‘ erscheint, während Bodmer sich in der *Critischen Dichtkunst* immerhin dafür ausspricht, die „Wür[c]kungen, so eine Rede oder Schrift auf den gemeinen Haufen thut“, zu beachten, „so fern man dieses nur von solchen Materien versteht, *in welchen die Affecte herrschen*“ (BOV, Bl.)(2^v).⁵⁸ Eine ähnliche Position findet sich auch in der ebenfalls 1740 erschienenen *Critischen Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie*. Dort unterscheidet er zwischen „d[en]jenigen Stücke[n] eines Gedichtes [...], welche auf den Willen würcken und die Gemüthes-Neigungen in Bewegung setzen sollen“ (auch dies eine interessante Modifizierung, da

⁵⁷ Auf eine Revision ihrer „eigene[n], früher vertretene[n] Positionen“ bei den Schweizern verweist auch Gabler (Gabler 1982, 258), der in diesem Zusammenhang allerdings nicht hinreichend zwischen den Positionen Bodmers und Breitingers zu differenzieren scheint.

⁵⁸ Hervorhebung A. F.

Bodmer ja im *Brief-Wechsel* dargelegt hatte, dass auch die Einflussnahme auf den Willen über einen Vernunftschluss erfolgt),

„und [...] denen, da der Verstand frey und uneingenommen bleibet, wie alle die Sachen sind, die ihren Grund in der Aehnlichkeit und dem wohleingetheilten Ebenmasse haben, also daß zu ihrer Beurtheilung ein Erkenntniß ihres Ebenmasses, nicht bloß ein menschliches Hertz, das den Affecten unterworfen ist, erfordert wird.“⁵⁹

Auch hier scheint Bodmer also – zumindest theoretisch – an einem durch die Erkenntnis der Ähnlichkeit von Urbild und Abbild verursachten Vergnügen des Lesers festzuhalten. Gleichzeitig stellt er diesem jedoch eine zweite Form des Vergnügens an die Seite, welche auf der Erregung der Affekte beruht.

Es ist plausibel, dass diese Ergänzung bzw. Erweiterung des Formenspektrums sich nicht zuletzt der Beschäftigung mit den Überlegungen Calepios, darüber hinaus jedoch wohl auch der Auseinandersetzung mit Breitinger verdankt, dessen im Hauptteil der *Critischen Dichtkunst* vertretenen Ansichten er sich hier annähert. Unter diesem Einfluss scheint sich Bodmers Bild der menschlichen Psyche, was die nicht-rationalen Kräfte derselben betrifft, erweitert und differenziert zu haben. Er weist er sich im *Brief-Wechsel* und zum Teil noch im Vorwort zur *Critischen Dichtkunst* selbst als weitestgehend unfähig, das nicht-rationale Geschmacksurteil anders zu konzipieren als eine ‚mechanische‘, reflexartige Reaktion des Lesers, so gesteht er nun den Affekten und der Einbildungskraft eine größere, zum Teil aktivere Rolle zu. Diese nähert sie der bewussten Wahrnehmung der Vernunft an und lässt sie generell der ‚höheren‘ Natur des Menschen angemessener erscheinen. Während er im *Brief-Wechsel* die Rolle der Einbildungskraft noch darauf beschränkt, zunächst zwar die „sinnlichen, sich empfindlich machenden“ Eindrücke zu empfangen, das „Ergetzen oder das Mißfallen, das wir an einer Stelle haben“, jedoch „mittelbar von der Überlegung“ entstehen soll (BOB, 57), argumentiert er in der *Abhandlung von dem Wunderbaren*, auch die Darstellung von Dingen, welche die Erkenntnisfähigkeit des menschlichen Verstandes überstiegen, sei prinzipiell „in den Rechten der Poesie gegründet, als die *vornehmlich mit der Einbildungs-Kraft auf die Einbildungs-Kraft* arbeitet.“⁶⁰ In dieser ‚Schutzschrift‘ für Miltons *Paradise Lost* kritisiert Bodmer, die Neigung insbesondere der gebildeteren Deutschen

„zu philosophischen Wissenschaften und abgezogenen Wahrheiten [...] [mache sie] seit einiger Zeit so vernünftig und so schliessend, daß sie zugleich matt und trocken [würden]; die Lustbarkeiten des Verstandes [hätten] ihr ganzes Gemüthe eingenommen, und diese [unterdrückten] die Lustbarkeiten der Einbildungskraft [...]“⁶¹

Bodmers Sinneswandel verdankt sich damit nicht zuletzt auch der Auseinandersetzung mit konkreten poetischen Texten, erfolgt also im Rahmen einer praktisch betriebenen Literaturkritik. Diese zwingt ihn dazu, die im *Brief-Wechsel* und dem Vorwort zur *Dichtkunst* abstrakt formulierten theoretischen

⁵⁹ Bodmer 1740, Bl.)(3^f.

⁶⁰ Ebd., 14; Hervorhebung A. F. – Hier scheint sich bereits das von Schümmer in der Ästhetik konstatierte zunehmende „Aufgehen des Geschmacksbegriffs in den Begriff der Einbildungskraft“ (Schümmer 1955, 139) anzudeuten.

⁶¹ Bodmer 1740, Bl.)(4^v.

Parameter und postulierten Zuordnungsbedingungen und Wertmaßstäbe in konkreten Werturteilen zu überprüfen. In den 1741 erschienenen *Critischen Betrachtungen über die Poetischen Gemählde Der Dichter* schließlich heißt es:

„Mit den hohen Geistern, welche allzeit auf ihrer Hut stehen, daß sie von den Affecten und niederern Kräften des Gemüthes nicht hintergangen werden, will sie [(die Poesie)] nichts zu schaffen haben, wenn sie sich nicht bequemen wollen, mit ihrer Phantasie zu den sinnlichen Ergetzlichkeiten hinunterzusteigen.“ (BOG, 83.)⁶²

Zusätzlich erklärt er, „daß die Poesie in allen ihren Theilen, nicht in den pathetischen alleine, ihr Auge auf die Befriedigung des grössern Haufens richtet, dessen Fähigkeit und Neigungen sie zu dem Ende erlernet“ (BOG, 82f.) – eine deutliche Korrektur seiner im Vorwort zum ersten Teil der *Dichtkunst* eingenommenen Position.

Diese „Fähigkeit und Neigungen“ nun, das hat Bodmer selbst bereits hinreichend deutlich gemacht, sind nicht unbedingt bzw. überwiegend rationaler Natur. Der „gröste[...] Haufen der Menschen“ „arbeite[t] mehr mit der Phantasie, als mit dem Verstande“ und hält „mehr von sinnlichen Bildern“ als von „theoretischen Begriffe[n]“ (BOG, 139): „Haupt-Absicht“ der Poesie muss es daher sein, „der Phantasie“ das ihr gemäße „sinnliche Ergetzen [...] zu verschaffen.“ (BOG, 128.) Unter veränderten Zuordnungsbedingungen (hier: der Erweiterung des potentiellen Leserkreises um eine Gruppe von Menschen von anderer ‚psychischer Konstitution‘) muss auch der Wertmaßstab des poetischen Vergnügens zumindest zum Teil⁶³ durch Textmerkmale realisiert werden, die weniger den Verstand als vielmehr die Affekte des Rezipienten anzusprechen geeignet sind.⁶⁴

⁶² Daher lässt sich auch nicht *insgesamt*, sondern höchstens „auch“ von einem „durchaus negativen Tenor“ „die Rechtfertigung der anschaulichen Darstellungsverfahren“ (H.-M. Schmidt 1982, 144) betreffend sprechen.

⁶³ So nennt Bodmer in den *Poetischen Gemälden* etwa, ganz im Sinne der bereits von Beitinger in der *Critischen Dichtkunst* vertretenen Position, als wesentliches Ziel des Dichters – hier: des „poetischen Mahler[s]“ (BOG, 70) – die lebhaftige Rührung und Erregung der „Sinnen und nach den Sinnen [der] Phantasie“ (BOG, 71). Dabei denkt er konkret vor allem an Leidenschaften, Neigungen oder Begierden wie „Furcht, Schrecken, Abscheu, Rache, Haß, Mitleiden, Liebe, Freude, Großmuth“ (BOG, 72f.). Anders als diese im eigentlichen Sinne pathetischen Formen des *delectare* bzw. *movere* erfordert das Vergnügen am Schönen und Erhabenen seiner Ansicht nach jedoch weiterhin eine vorgängige Verstandestätigkeit. Schließlich hält er immer noch an der Annahme fest, die „ergetzende[...] Wirkung dieser Kunst, welche sie sich zu ihrem Endzwecke vorsetzet“ (BOG, 131), entspringe „in den Schriften von der Vergleichung, welche das Gemüthe“ – Bodmer vermeidet es immerhin, explizit von Vernunft oder Verstand zu sprechen – „zwischen den Begriffen, so die Worte in ihm hervorbringen, und den Empfindungen, die von den Sachen und Neigungen in ihrer Gegenwart entstehen, anstellet, allermassen das Ergetzen desto grösser wird, je genauer die Aehnlichkeit ist, die man wahrnimmt.“ (BOG, 131f.) – Diese zweifache Konzeption des poetischen Vergnügens findet Bodmer auch in Addisons „Essay on the Pleasures of the Imagination“ (Nr. 411-421; 21.6. – 3.7. 1712) im *Spectator*. Hier zeigt Addison ebenfalls ein „doppeltes Prinzip des Vergnügens“ (Dürbeck 1998, 69) auf: das primäre Vergnügen, welches der unmittelbaren Wahrnehmung des Großen, Neuen und Schönen in der Natur entspringt, und ein sekundäres, das auf dem Vergleich imaginiertes Objekte mit entsprechenden Originalen in der Wirklichkeit beruhen soll.

⁶⁴ Es liegt auf der Hand, dass dieser Wandel der Bodmer’schen Position bei gleichzeitigem Festhalten an ursprünglichen Theorien nicht unproblematisch ist. Einerseits gewinnen Einbildungskraft, Empfindung und Affekte und die diesen zuzuordnenden Textmerkmale eindeutig an Bedeutung. Andererseits hält Bodmer an seiner ursprünglichen Theorie des poetischen Vergnügens fest, welche dessen Ursache im Vergleich von Urbild und Abbild lokalisiert. Insbesondere scheint die affektive Wirkung eine gewisse Identifikation mit dem Dargestellten vorauszusetzen, während der Vergleich das stete Bewusstsein von der Differenz zwischen Abbild und Realität fordert (mehr dazu im Folgenden). Wie Bodmer die entsprechenden Elemente integrieren will, bleibt unklar.

1.2 Das ‚Sinnenwesen‘ Mensch

„Die Weltweisheit ist eine Wissenschaft von allen Dingen, insofern der Mensch fähig ist, den Grund ihrer Möglichkeit oder Würcklichkeit zu erkennen.“ (BRED I, 4.) Über die Bedeutung der ersten Sätze eines Werkes ist Breitinger sich zweifellos im Klaren. Wenn er daher seine *Critische Dichtkunst* mit der eben zitierten Bestimmung der Weltweisheit beginnt und die Dichtung selbst erst mit Rekurs auf jene – als „allgemeine Dollmetscherinn[...] der Weißheit“ (BRED I, 8) – definiert, handelt es sich ganz offenbar um einen wohlüberlegten Schritt. Nachdem Bodmer in seiner Vorrede bereits die Verbundenheit der Poetik gegenüber den wissenschaftlichen Standards und methodischen Vorgaben der Philosophie deutlich gemacht hat, scheint Breitinger entschlossen, nun die Subordination auch der Poesie (weit forcierter, als Gottsched dies jemals getan hat) von Anfang an festzuschreiben. Tatsächlich scheint es zunächst, als habe Breitinger sich vorbehaltlos das insbesondere von Wolff entworfene Bild der Weltweisheit zu eigen gemacht. Breitinger stellt diese nicht allein als Königsweg dar, was den Fortschritt in allen Fragen der Erkenntnis angeht – weshalb sämtliche andere Wissenschaften,⁶⁵ „nach welchen alle Erkenntniß der Menschen [...] in gewisse Classen eingetheilet ist“, in Wirklichkeit nichts anderes als ihre Elemente seien (BRED I, 5). Er sichert ihr auch quasi den Alleinvertretungsanspruch, was das Gebiet ethisch-moralischer Vervollkommnung anbetrifft. Letztere gilt Wolff wie Breitinger sogar als eigentlichstes Ziel der Weltweisheit. Schließlich hätten sämtliche „Haupt-Theile“ derselben „zum Zweck, durch die Erleuchtung des Verstandes das Hertz zu reinigen, und durch eine gründliche Ueberzeugung von dem wahren Werthe der Dinge den Willen des Menschen zum guten zu lencken, und seine Wohlfahrt und Glückseligkeit dadurch zu befördern.“ (BRED I, 5.)

Monopolisiert die Philosophie so den Anspruch auf moralischen und Erkenntnisfortschritt generell, bleibt der Poesie, wie es scheint, kaum eine andere Wahl, als sich unter ihre Fittiche zu begeben, will sie kritische Fragen nach Sinn und Nutzen dichterischen Schaffens beantworten können. Schließlich stellt gerade die Frühaufklärung – nicht zuletzt unter dem Einfluss der Wolff’schen Philosophie – zunehmend eindringlicher die Frage nach Nutzen und ‚Effizienz‘ jeder Disziplin, nach ihrem Beitrag zur ‚Erleuchtung‘ oder Besserung der Menschheit. Derartige Fragen zu beantworten, ist der Literatur von jeher nicht ganz leicht gefallen. Inwieweit Breitinger diesen hier derart offensiv vollzogenen ‚Anschluss‘ der Poesie an die Philosophie wirklich ernst meint, d. h. im Folgenden auch in den von ihm aufgestellten konkreteren Wertmaßstäben seiner poetischen Wertordnung einholt, wird noch zu prüfen sein.

Zunächst ist klar, dass die „edleren Künste“, „vornehmlich [...] die Kunst der Wohlredenheit und Poesie“ (BRED I, 7), nicht (wie die Wissenschaften) beanspruchen können, Teile der Philosophie zu sein. Weder forschen sie im eigentlichen Sinne der Wahrheit nach noch bedienen sie sich der philosophischen Methode der Wahrheitsvermittlung. Sie können also, was diese Punkte betrifft, mit

⁶⁵ Die Offenbarungstheologie, zumindest ‚offiziell‘, einmal ausgenommen.

den Wissenschaften unmöglich konkurrieren. Für die Dichtung spricht jedoch, dass vermittelt „abgezogene[r] Untersuchungen“ nur „einige[...] wenige[...] über das gemeine Loos der Menschen erhabene[...] tiefsinnige[...] Geister“ zu einer „tiefe[n] Einsicht“ der Wahrheit zu gelangen vermögen, während dieser Weg dem „größte[n] Haufen der Menschen“ verschlossen bleibt (BRED I, 5). Will sich die Philosophie (wie die Religion) auch dieser Gruppe von Rezipienten mitteilen, so bedarf sie, glaubt man Breitingers Darstellung, der Poesie. Diese stellt „die Vorstellung abgezogener Wahrheiten“ der Weltweisheit „unter sinnlichen Bildern und Gleichnissen, durch ähnliche Beyspiele, durch die Fabel und Dichtung“ (BRED I, 8) dar und bereitet sie damit „nach dem Geschmacke der mehrern zu[...]“, deren „grobe[...] Sinne[...]“ (BRED I, 6) einer tieferen Einsicht nicht fähig sind.⁶⁶

Erscheint die Poesie als „Dollmetscherinn[...]“ (BRED I, 8) der Weltweisheit Letzterer gegenüber in einer eindeutig untergeordneten Position, so hat sie ihr nach Aussage Breitingers gleichzeitig doch auch einiges voraus: Anders als die Philosophie ist sie fähig, nicht allein eine kleine (wenn auch feine) Minderheit, sondern, wie Breitinger immer wieder betont, den Großteil der Menschen, die „mehrern“ (BRED I, 6), zu erreichen. In einer Zeit, die sich die Aufklärung der Massen auf die Fahnen geschrieben hat und in welcher die Weltweisheit selbst darum bemüht ist, sich zur Popularphilosophie zu wandeln (Wolffs eigene Schriften legen hiervon beredt Zeugnis ab), muss der Fähigkeit, die Wahrheit „allgemein“ (BRED I, 6) zu machen,⁶⁷ auch aus Sicht der Philosophie selbst gesteigerte Bedeutung zukommen. Mit Hinweisen wie dem, der „neue[...] Weg“ der Dichtung sei eben der,

„den der weise Socrates gebraucht hat, da er von der gemeinen Lehrart der Weltweisen seiner Zeit abgegangen, und sich der klugen List bedienet, seine Mitbürger aus der Gleichförmigkeit unstreitiger Dinge in vertraulichen Gesprächen auf eine angenehme und leichteingehende Weise zu unterrichten und zu überführen“ (BRED I, 6f.),

versucht Breitinger offensichtlich, Dichtung und Philosophie nicht allein als alte und quasi natürliche Verbündete erscheinen zu lassen. Auch das hierarchische Verhältnis beider erhält auf diese Weise eher den Anschein einer Art Allianz.

Tatsächlich ist, so deutet Breitinger an, die Dichtung gegenüber der philosophischen Lehrart im Grunde sogar die dem Menschen gemäÙere Form der Wahrheitsvermittlung, „zumahl da auch die von den Sinnen abgekehrte tiefe Einsicht in den Zusammenhang der Wahrheiten vielmehr ein Werck eines Geistes ist, der von dem Cörper gantz frey ist, als einer in den groben Cörper eingesenckten Seele, das ist, eines Menschen.“ (BRED I, 8.) Die Wahrheit in ihrer nackten, abstrakten Form sei „für die groben Sinnen der meisten Menschen ungeschmackt“ (BRED I, 6) und „die dogmatische und schliessende Lehrart [...] viel zu mühsam, beschwerlich, und für den größten Haufen der Menschen gantz dunckel und unvernehmlich gefunden“ worden (BRED I, 8). Dem ‚Sinnenwesen‘ Mensch muss die Wahrheit daher auf andere Art und Weise schmackhaft gemacht werden. Eben dies ist Breitinger zufolge die Aufgabe des Dichters, der es versteht, „die klugen und heilsamen Lehren des Verstandes auf eine so

⁶⁶ Vgl. auch BRED I, 102f.

⁶⁷ Im Gegensatz zur Philosophie gehört die Dichtkunst Breitinger zufolge von vornherein zu den „*Artes populares*“ (BRED I, 9).

angenehme und der menschlichen Natur“ (die eben nicht primär intellektuell, sondern sinnlich-affektiv bestimmt ist) „so anständige Weise dem Gemüthe der Menschen einzuspielen, und sich desselben [zu] bemeistern“ (BRED I, 8f.).

In ihrer poetischen Bearbeitung ginge die Lehre, wie Breitinger betont, auch den „mehrern“ leicht ein (BRED I, 6f.), wobei „die erdichteten Bildnisse“ sowohl „die Erkänntniß der Wahrheit erleichterten“, d. h. das „wesentliche Wahre“, welches eine Fabel enthält, „auch [...] den rohesten Gemüthern“ verständlich als auch „die Macht“ dieser Wahrheit „empfindlich macheten“ (BRED I, 9) und ihr den „Eingang in das menschliche Hertz“ zu öffnen geeignet seien (BRED I, 6). Breitinger spricht hier eben die beiden Aspekte an, die bereits Wolff erwähnt, wenn er dem Philosophen „Exempel“ und „Fabel“ empfiehlt: Zum einen versteht der auf das konkrete Begreifen der Welt vermittels der Sinne eingestellte Mensch die Wahrheit überhaupt nur, wenn sie ihm in dieser Welt ‚erfahrbar‘ gemacht wird. (Dies entspricht der Wolff’schen These, die „Exempel“ würden die „Regel“ „verständlicher machen“ (WM, §159 (84)).) Zum anderen erhält die Wahrheit allein auf diese Weise die nötige Stärke, um die Erkenntnis „lebendig[...]“ (WE, §373 (246)),⁶⁸ d. h. motivational wirksam werden zu lassen – dazu nämlich muss nicht allein der Verstand, es müssen auch die Gefühle, das „Hertz“ des Menschen angesprochen werden. Oder, wie es Bodmers ‚Gegenspieler‘ Calepio im *Brief-Wechsel* formuliert: Da „die Ideen von körperlichen Dingen“ im Falle der meisten Menschen „mehr Stärcke“ in der Wirkung hätten, „als die von geistlichen Dingen“, determiniere auch „der Wille des Menschen sich selten ohne Zuthun körperlicher Affectionen“ (BOB, 27). Auch für Calepio stellt die Körperlichkeit des Menschen den entscheidenden Faktor dar:

„Wiewohl das Gemüthe des Menschen, als das geistlich ist, wie ihr saget, nur geistliche Dinge begreiffet, und dieses begreifen von dem empfinden, das durch die Werckzeuge der Sinnen geschiehet, zu unterscheiden ist, so halten es nichts destoweniger, wegen seiner Verbindung mit dem Leib, die körperlichen Empfindungen weit mehr beschäftiget, als seine puren Ideen, dieweil die Sachen, die in die äusserlichen Sinnen fallen, von denen seine Gedancken zuweilen gezeuget, zuweilen wieder hervor geruffen werden, beständig auf den Leib würcken, und gemeiniglich dem Verstand wenig Raum übrig verbleibet, für sich selbst zu würcken.“ (BOB, 28.)

Ähnlich wie Wolff sieht daher auch Calepio die Aufgabe des Dichters nicht zuletzt darin, diejenigen „sinnlichen Bilder“ zu wählen, „welche bequem sind, den Willen auf das wahre zu determinieren, und ihn zu dem guten zu lencken“ (BOB, 35f.).

Wenn Breitinger schließlich erklärt, „unter sinnlichen Bildern“ dringe „die Vorstellung abgezogener Wahrheiten [...] mit einem empfindlichen Ergetzen auf das menschliche Gemüthe ein[...]“ (BRED I, 8), so spricht er damit neben den Aspekten der Verständlichkeit und der affektiven Überzeugungskraft noch einen dritten Vorteil der typisch poetischen, ‚sinnlichen‘ Form der Darstellung an. Tatsächlich wird dieser Punkt sich in der Folge zunehmend zum zentralen Thema seiner Untersuchung entwickeln.⁶⁹ Es geht um das besondere Vergnügen, das die „Lehrart“ der Rede- und Dichtkunst

⁶⁸ S. auch WE, §373 (247), vgl. auch §378 (252).

⁶⁹ Vgl. auch Wetterer 1981, 166: „Auf der Suche nach den Ursprüngen des ‚listig‘ einzusetzenden Vergnügens, im Zuge der Analyse dessen, welche poetischen Mittel mehr oder weniger vergnüglich zu sein versprechen, rückt

(BRED I, 11) auszeichnet und durch welches die Wahrheit, wenn auch nicht an sich verständlicher oder überzeugender, so doch „angenehm“(er) (BRED I, 12) gemacht wird. (Dieses Vergnügen entspricht also eigentlich dem „[V]ergülde[n]“ oder „[V]erzucker[n]“ der „bittern Pillen“ (BRED I, 6).)

Formen poetischen Vergnügens

Breitingers Vorhaben, „den Ursprung und die Natur desjenigen Ergetzens, das von der poetischen Mahlerey entspringt, in dem Grunde zu untersuchen“ (BRED I, 12), führt ihn auf zwei wesentliche, allerdings eng zusammenhängende Quellen dieses „empfindlichen Ergetzen[s]“ (BRED I, 8). Ihren „Grund“ haben beide „in der“ (sinnlichen) „menschlichen Natur und der Beschaffenheit derselbigen“ (BRED 11). Im Hintergrund steht dabei – als Zuordnungsvoraussetzung – die Annahme, „daß das menschliche Gemüthe gern immer rege und in Bewegung ist und ihm nichts so sehr zuwider wird, als der Mangel der Empfindung und eine gänzliche Stille“ (BRED I, 8) – eine Einsicht, die Breitinger offenbar nicht zuletzt dem (wenige Seiten später explizit erwähnten) „scharf[-]“ und „tiefsinnige[n] Dubos“ (BRED I, 11, 16) verdankt.

„Unsre Seele hat ihre Bedürfnisse so gut, als unser Körper, und die Nothwendigkeit, die Seele zu beschäftigen, ist eine der größten bey den Menschen. Die lange Weile, die der Unthätigkeit unsrer Seele so gleich nachfolget, ist für den Menschen ein so schmerzhaftes Uebel, daß derselbe öfters die mühsamsten und beschwerlichsten Arbeiten unternimmt, sich nur der Folter dieses Uebels zu überheben.“⁷⁰

Der gefürchteten „Untätigkeit“ der Seele bzw. des Geistes kann der Mensch auf unterschiedliche Art und Weise entgehen:

„Die Seele überläßt sich entweder den Eindrücken, welche die äusserlichen Gegenstände in sie machen; und dieses nennt man empfinden: Oder sie unterhält sich selbst damit, daß sie über allerhand Materien nachsinnt; dieselben mögen nun nützlich seyn, oder nur die Neugier reizen; und dieses heißt man, über eine Sache nachdenken, und Betrachtungen anstellen.“⁷¹

Letzteres nun, da sind Breitinger und Du Bos sich einig, ist eine für die Masse der Menschen kaum praktikable Form der Beschäftigung; „[A]llein von den Sinnen geleitet“ sehnt sich der Großteil der Rezipienten nicht nach derjenigen Form des Vergnügens, „welche die tiefe Einsicht der Wahrheit mit

allerdings der funktionale Zusammenhang, dem das Vergnügen zunächst seinen Stellenwert verdankt, mehr und mehr in den Hintergrund, gewinnt das Vergnügen als eigenständiges Wirkungsziel poetischer Werke mehr und mehr an Eigengewicht.“

⁷⁰ Du Bos 1760 I, 6. („L’ame a ses besoins comme le corps; & l’un des plus grands besoins de l’homme, est celui d’avoir l’esprit occupé. L’ennui qui suit bien-tôt l’inaction de l’ame est un mal si douloureux pour l’homme, qu’il entreprend souvent les travaux les plus pénibles afin de s’épargner la peine d’en être tourmenté.“ (Du Bos 1732 I, 4.)) – Zum Einfluss Du Bos’ vgl. auch Bender 1966c, 15*. Dabei ist Du Bos’ Position, wie sie hier formuliert wird, nicht so speziell, wie man denken könnte, entsprechende Passagen lassen sich ebenso in Descartes *Passions*, ja selbst bei Le Bossu und Gottsched (vgl. dazu Stahl 1975, 98) nachweisen und bis auf Horaz zurückverfolgen. (Vgl. in diesem Zusammenhang auch folgenden Auszug aus einem 1780 im *Universal Magazine* erschienenen Artikel („Reflections on the Harmony of Sensibility and Reason“), hier zitiert nach Van Sant 1993, 14: „To feel is to be alive; every thing that heightens sentiment or perception, therefore, increases animation.“) Entscheidend ist daher, wie Breitinger diesen Befund in der Folge deutet.

⁷¹ Du Bos 1760 I, 6f. („Ou l’ame se livre aux impressions que les objets extérieurs font sur elle; & c’est ce qu’on appelle sentir: ou bien elle s’entretient elle-même par des spéculations sur des matieres, soit utiles, soit curieuses; & c’est ce qu’on appelle réfléchir & méditer.“ (Du Bos 1732 I, 4.))

sich führet“, sondern „nach einer empfindlichen Lust [...], die man ohne mühsames Bestreben erlangen kan“ (BRED I, 5).⁷²

„[E]mpfindlich[...]“ nennt Breitinger die entsprechende „Lust“ zunächst offenbar deshalb, weil sie wesentlich durch (im Falle der Dichtung vermittelt der Einbildungskraft (re-)produzierte) Sinnesempfindungen verursacht wird. Dennoch kann die Wirkung dieser Eindrücke offenbar durchaus unterschiedlich konzipiert werden. Zum einen lässt sich die Dichtung als quasi-empirische Form der Erfahrung im Sinne einer genuinen Quelle des Wissens begreifen: In diesem Sinne scheint zunächst Breitinger verstanden werden zu wollen, wenn er von der seit Aristoteles immer wieder beschworenen „von Natur [...] angebohrne[n] unersättliche[n] Wissens-Begierde“ des menschlichen Geschlechts spricht, derentwegen die „Erweiterung unserer Erkenntniß [...] niemahls ohne Ergetzen“ geschehe (BRED I, 61).

Schließlich ist diese Form des Wissenserwerbs dem Menschen mindestens ebenso natürlich wie die „abgezogenen Untersuchungen des reinen Verstandes“ (BRED I, 5): „Alle Erkenntnis“, so Bodmer in den *Poetischen Gemälden*, komme ursprünglich von den Sinnen her, sie seien „die ersten Lehrer der Menschen“ (BOG, 4)⁷³ und die angeborene „Liebe zu allem, was neu ist“, sei ein beständiger Anreiz, „diese Werckzeuge des Wissens mit dem gehörigen Fleisse zu gebrauchen.“ (BOG, 5.)⁷⁴

⁷² Vgl. entsprechend auch *The Spectator* 411 (21.6.1712), [1 / 823]: „The Pleasures of the [...] Understanding [...] are, indeed, more preferable, because they are founded on some new Knowledge or Improvement in the Mind of Man; yet it must be confest, that those of the Imagination are as great and as transporting as the other. A beautiful Prospect delights the Soul, as much as a Demonstration; and a Description in *Homer* has charmed more Readers than a Chapter in *Aristotle*. Besides, the Pleasures of the Imagination have this Advantage, above those of the Understanding, that they are more obvious, and more easie to be acquired. It is but opening the Eye, and the Scene enters. The Colours paint themselves on the Fancy, with very little Attention of Thought or Application of Mind in the Beholder.” – „[The Pleasures of the Imagination] do not require such a Bent of Thought as is necessary to our more serious Employments, nor, at the same Time, suffer the Mind to sink into that Negligence and Remissness, which are apt to accompany our more sensual Delights, but, like a gentle Exercise to the Faculties, awaken them from Sloth and Idleness, without putting them upon any Labour or Difficulty. [...] Delightful Scenes, whether in Nature, Painting, or Poetry, have a kindly Influence on the Body, as well as the Mind, and not only serve to clear and brighten the Imagination, but are able to disperse Grief and Melancholly, and to set the Animal Spirits in pleasing and agreeable Motions.“ (Ebd., [2 / 824].)

⁷³ Vgl. auch BOG, 5ff.

⁷⁴ Was sich zunächst liest wie eine Bekenntnis zur empiristischen Erkenntnistheorie im Sinne Lockes (eine entsprechende Verbindung ziehen etwa Stahl 1975, 129, Schäfer 1987, 96 und Alt 1995, 376; vgl. zur direkten und indirekten Locke-Rezeption Bodmers und Breitingers auch Bing 1934, 77 (Fn. 59), Bender 1973, 14 und Vietta 1983, 210) bzw. eine ‚Kampfansage‘ an die rationalistische Epistemologie, ist offenbar nicht so gemeint. Stellt doch auch Wolff die Empfindung zunächst als Grundlage jeder Form gedanklicher Tätigkeit dar: „Wenn nun zu dieser Vorstellung [(einer Empfindung bzw. einer auf dieser aufbauenden Einbildung)] ein Nachdencken und Gedächtniß kommet; so ist die Seele sich dessen bewußt, was sie sich vorstellt (§.733 734.), und auf solche Weise wird es ein Gedancke (§. 594.).“ (WM, §752 (467f.)) Allgemeine Begriffe vermag der Mensch erst auf der Grundlage dieser der Empfindung entstammenden Vorstellungen zu formieren (vgl. WM, §832 (514f.), s. auch §273 (152)). Die Empfindungen selbst wiederum richten sich „nach den Veränderungen [...], die sich in den Gliedmassen der Sinnen ereignen (§. 219.)“, und stellen „uns die Körper in der Welt vor[...], welche unsere Sinnen rühren (§. 217. 220.). Diese Körper aber sind ein Theil von der Welt (§. 606.). Und also stellet sich die Seele einen Theil von der Welt vor, oder so viel von der Welt, als es die Stellung ihres Körpers in der Welt leidet, folgend, da die Würckungen der Seele von ihrer Kraft herrühren (§. 744.), hat die Seele eine Kraft sich die Welt vorzustellen, nach dem Stande ihres Körpers in der Welt.“ (WM, §753 (468).)

Wenn Wolff Lockes Beschreibung der Sinne als erste und ursprüngliche Quelle aller Erkenntnis schließlich modifiziert, indem er erklärt, letztlich trage die Seele die entsprechenden „Bilder und Begriffe der körperlichen

Dass das Abbild eine größere Anziehungskraft auf den Rezipienten auszuüben vermag als das Original, führt Breitinger einerseits auf die Art der Vorstellung zurück, die den ‚Blick‘ auf bestimmte Umstände zu lenken vermag, welche das Interesse des Leser wecken („weil die geschickte Nachahmung uns die Sachen in einem solchen Licht vorstellt, daß wir uns nicht entschlagen können, dieselben aufmerksam zu betrachten, dabey wir Anlaß zu allerley Betrachtungen bekommen“ (BRED I, 72)). Andererseits animiert die „Copie“ (BRED I, 72) eines bekannten Gegenstandes Breitinger zufolge den Rezipienten stets zum lehrreichen Vergleich mit dem Original.⁷⁵ Dieser Vergleich werde dem Rezipienten zudem – hier ähnelt Breitingers Argumentation der Bodmers – einen hohen Begriff vom eigenen Intellekt,⁷⁶ den Möglichkeiten der Kunst und den Fähigkeiten des Künstlers (und damit des Menschen überhaupt) vermitteln.⁷⁷

„Die zwo Quellen des Ergetzens, das von den Künsten entspringet, sind nach Aristoteles *μανθάνειν* und *θαυμάζειν*, die Erweiterung unserer Erkenntniß und die Verwunderung. Das Ergetzen ist also zweyfach, das erste entsteht eigentlich von der Materie der Nachahmung, das andere von der Kunst der Nachahmung.“ (BRED I, 71.)

In diesem Zusammenhang macht Breitinger (unter Verweis auf Aristoteles) zu Recht darauf aufmerksam, dass die Erweiterung unserer Erkenntnis selbst, sofern sie, wie eben beschrieben, dem lenkenden Einwirken des Künstlers oder der Beziehung von Kopie und Original geschuldet ist, in gewisser Weise ebenfalls der „Kunst der Nachahmung“ zugerechnet werden muss (BRED I, 71f.). Selbst dort, wo das Vorbild nicht unmittelbar bekannt ist oder ein solches womöglich gar nicht existiert, ist es Breitinger zufolge dem Rezipienten doch möglich, die „unbekannten Bilder mit andern ähnlichen und bekannten [zu] vergleichen, und aus Zusammenhaltung der Umstände [zu] entscheiden, ob sie möglich oder wahrscheinlich seyen.“ (BRED I, 74f.)

Verlangt das „Ergetzen“, welches der Rezipient angesichts der Kunst des Autors empfindet, unmittelbar die Reflexion auf den Abbild-Charakter des Kunstwerkes, so trifft dies auf die Lernbegierde des Lesers nur zu, insofern es um den direkten Vergleich von Kopie und Original geht. Tatsächlich nimmt Breitinger offenbar zwar an, dass der Rezipient, um an der Darstellung überhaupt Anteil nehmen zu können, in einem bestimmten (im Zusammenhang mit dem Wertmaßstab der Wahrscheinlichkeit noch

Dinge“ bereits „in sich“, wenn auch „bloß dem Vermögen nach“ (s. WM, §819 (508)), der Theorie des *influxus physicus* also das Modell einer prästabilierten Harmonie entgegengesetzt, so dürften diese Feinheiten das Bild des philosophischen Laien, wie Bodmer es ist, kaum wesentlich verändern. Wie im Folgenden noch weiter auszuführen sein wird, lässt sich in diesem Zusammenhang Baeumlers Aussage zu Georg Friedrich Meier auch auf Bodmer und Breitinger übertragen: „Man hat, wie allen Empirismus in der deutschen Philosophie, auch den bei Meier stark hervortretenden sensualistischen Zug auf Locke zurückführen wollen. Meiers Empirismus ist jedoch nichts Vereinzelt, von außen Eingedrungenes, sondern nur die Konsequenz des Wolffianismus. Die eklektische Philosophie der Aufklärung zersetzt nicht die Philosophie Wolffs, sondern ist das Ende des Zersetzungsprozesses dieser Philosophie selbst. Der Wert, den die sinnliche Erkenntnis bei Meier erhält, ist nichts als eine leise Übertreibung des Wertes, den die ‚historische Erkenntnis‘ schon bei Wolff besitzt. Oder richtiger: diese Wertschätzung ist schon in Wolffs Philosophie da; sie tritt nur dadurch erst deutlicher heraus, daß die Überbewertung der rationalen Erkenntnis fortfällt. Die Begriffe Lockes geben nur dem die Sprache, was auch ohne Locke schon zum Ausdruck drängte.“ (Baeumler 1981 = 1967, 193.)

⁷⁵ Vgl. besonders BRED I, 72f.

⁷⁶ Vgl. BRED I, 73.

⁷⁷ Vgl. BRED I, 72f., 75.

näher zu spezifizierenden) Sinne von der Möglichkeit des Dargestellten ausgehen muss: Sein Wissensdrang darf nicht dadurch frustriert werden, dass das poetische Gemälde etwas offensichtlich Falsches oder Unwahrscheinliches enthält, da dies „dem menschlichen Verstand, so bald es wahrgenommen wird, natürlicher Weise Widerwillen und Ekel verursachen [muss], weil es die angebohrne Wissens-Begierde des Menschen in ihrem Verlangen aufziehet, und den Fortgang in der Erkenntnis unterbricht.“ (BRED I, 62.) Dennoch deutet sich an, dass es hier insgesamt nur um eine ‚oberflächliche‘ Form der „Erweiterung unserer Erkenntniß“ (BRED I, 61) geht bzw. gehen kann. Eher scheint der Leser auf die Befriedigung seiner Neugierde und ‚Schaulust‘ aus, die nicht unbedingt zielstrebig bzw. ergebnisorientiert auf den Wissenserwerb im eigentlichen Sinne gerichtet ist: Der Dichter setzt auf die Faszination, die „alles, was fremd, selzam und ungemain ist“, auf den Menschen ausübt, der davon „so sehr eingenommen ist, daß er seine Aufmerksamkeit demselben nicht entziehen kan“ (BRED I, 7). Tatsächlich erklärt Breitinger selbst (immer noch im Kontext des Vergleichs von Abbild und Urbild), das „Ergetzen, welches das Verwundersame in der Kunst der Nachahmung hervorbringt“, sei „viel stärker und empfindlicher, als dasjenige, welches von dem Lehrreichen entstehen kan.“ (BRED I, 74f.) Auch die „Wissens-Begierde“ des Menschen, die „sich so wohl auf das Mögliche als auf das Würckliche [erstreckt]“ (BRED I, 61), scheint, gerade weil sie so „unersättlich[...]“ ist, in diesem Zusammenhang mehr nach Quantität denn nach Qualität zu streben. Die Erfahrung lehre,

„daß der Mensch noch viel begieriger ist, das Mögliche und Zukünftige zu erforschen, als sich das Würckliche und Gegenwärtige bekannt zu machen. Die Erweiterung unserer Erkenntniß geschieht darum niemals ohne Ergetzen, und dieses Ergetzen ist um so viel grösser, je grösser die Begierde gewesen, von einer Sache unterrichtet zu werden, und je seltzamer und wunderbarer die Sache ist, von welcher wir unterrichtet werden.“ (BRED I, 61.)

Unser „Verlangen nach Wissen“ sei es auch, welches durch das Neue und Wunderbare „gespeiset“ werde: „Nun aber kan nichts neueres seyn, als das Wunderbare, das uns durch das blossе Ansehen entzückt und mit Verwunderung anfüllet, und folglich ist auch nichts angenehmer.“ (BRED I, 112.)

Die von Breitinger berufene Wissensbegierde des Lesers wirkt in diesem Zusammenhang weniger wie ein echtes Bedürfnis nach Information, welche die poetische Darstellung aufgrund ihrer Ähnlichkeit mit der Realität zu vermitteln fähig ist. Sie erscheint eher – der Sensationslust verwandt – als Bedürfnis nach Unterhaltung durch die Präsentation von Bildern bzw. die (so klingt es in diesem Ausdruck zumindest an) zunächst rein quantitative „Vermehrung der Begebenheiten und Gegenstände“ (BRED II, 399). (Ein abschließendes Urteil wird sich hier allerdings erst anhand der aus dem Wertmaßstab des Ergetzens abgeleiteten Wertmaßstäbe fällen lassen.)

Das Vergnügen, welches dem Wissenserwerb entspringen soll, zeigt so eine deutliche Tendenz, in bloße Unterhaltung überzugehen. Dies ist umso weniger verwunderlich, als die hauptsächliche Manifestationsform des von Breitinger beschworenen „empfindlichen Ergetzen[s]“ (BRED I, 8) ohnehin nicht so sehr eine – mehr oder weniger – intellektuelle, sondern eher eine affektiv geprägte Form der Rezeption zu sein scheint, welche die „Gemüthes-Leidenschaften“ (BRED I, 85) im eigentlichen

Sinne anspricht. Da der typische Leser „mehr durch das Gefühl als durch den Verstand geleitet“ werde (BRED I, 80), führt Breitinger aus (auch hier an Du Bos anschließend), müsse der Dichter diesem Umstand bei der Wahl seiner Materie Rechnung tragen:

„Alleine die Sachen, die nicht weiter bequem sind, als unsern Vorwitz zu stillen, ziehen uns nicht so sehr an sich, als die Sachen, die vermögend sind uns das Hertz zu rühren. Wenn es erlaubt ist, so zu reden, so ist der Verstand in seinem Umgang schwieriger, als das Hertz. Die Unruh und Bewegung der Gemüthes-Leidenschaften ist dem Menschen etwas so natürliches und angenehmes, daß man sagen kan, die Menschen überhaupt empfangen mehr Beschwerde von dem Leben das ohne Leidenschaften ist, als von den Leidenschaften selbst. Gleichwie die lange Weile ihnen beschwerlicher fällt, als die Unwissenheit, so ziehen sie die Lust in Bewegung gesetzt zu werden, der Lust Unterricht zu empfangen vor.“ (BRED I, 85f.)⁷⁸

Breitinger erklärt, die „größte Vollkommenheit dieser beyden Künste“ – der Malerei und Dichtkunst – bestehe „in der vollkommenen Uebereinstimmung zwischen dem Urbild in der Natur und der durch die Kunst gefertigten Schilderey“ (BRED I, 63f.). Diese Wertung ist hier offenbar wesentlich durch die Annahme gerechtfertigt, dass die poetische Nachahmung nur dann, wenn sie dem Original hinreichend ähnlich ist, fähig sein wird, dessen ursprüngliche (unterhaltsame bzw. affektive) Wirkung perfekt zu reproduzieren. „Die Kunst [...] bestrebet sich [...] durch die Nachahmung und den angenommenen Schein des Wahren die Natur *in der Art und Gleichheit ihrer Würckungen* zu erreichen; [...] ihre Absicht ist, durch diese nachgeahmten Rührungen zu belustigen [...].“ (BRED I, 64f.)⁷⁹ Entsprechend definiert Breitinger die Ähnlichkeit von Ur- und Abbild ausschließlich über die Wirkung der beiden: „Diese Uebereinstimmung aber wird aus der Gleichheit der Würckung unfehlbar erkannt, wenn beyde, das Original und die Copie auf ein gleiches Gemüthe eine gleiche Würckung haben, und einen gleichen Eindruck machen.“ (BRED I, 64.)

Hier emanzipiert sich die poetische Nachahmung ein Stück weit vom Vorbild der Natur: Sie ist dieser nur insofern zu folgen verbunden, wie es nötig erscheint, um beim Leser den gewünschten Eindruck zu hinterlassen. Dass dieser Eindruck dabei andererseits stets an die Sinneserfahrung rückgebunden bleibt, macht Breitinger folgendermaßen deutlich:

„Auf dieser Aehnlichkeit und Uebereinstimmung der Nachahmung der Natur beruhet nun einestheils die lebhaftige Deutlichkeit der Schildereyen, von welcher die wunderbare Kraft die Phantasie zu rühren entstehet, die uns nöthigt, bey Anschauung einer Schilderey bey uns selbst zu sagen: In Wahrheit es ist eben das, was ich gesehen, was ich gehöret habe; oder was ich mit meinen Augen sehen, mit meinen Ohren hören würde, wenn mir das Original von dieser Sache vor Augen oder zu Ohren käme.“ (BRED I, 66.)

⁷⁸ Vgl. auch BRED I, 79f. – Wie und ob Breitinger diese Aussage mit der Spezifikation des Wunderbaren als hauptsächliche Quelle desjenigen Ergetzens, das aus der Befriedigung unseres Wissendrangs resultiert (vgl. z. B. BRED I, 112), in Einklang zu bringen gedenkt, ist nicht klar. Naheliegender erscheint die Vermutung, Breitinger habe die Wirkung des Wunderbaren – der bereits angedeuteten ‚oberflächlichen‘ Natur poetischen Erkenntnisgewinns entsprechend – letztlich doch eher den „Gemüthes-Leidenschaften“ zurechnen wollen und damit mehr auf die affektive als die (zweifelsohne ebenfalls vorhandene und notwendige) intellektuelle Seite des Gefühls der Verwunderung gesetzt.

⁷⁹ Hervorhebung A.F.

Damit spielt zwar der lebensechte sinnliche Eindruck derartiger Bilder eine wichtige Rolle, nicht jedoch der Vergleich⁸⁰ von Urbild und Abbild im eigentlichen Sinne.⁸¹

Wenn in der Forschung mit Bezug auf die Poetik der Schweizer von einer „kumulierenden Reihe“⁸² oder „durchaus unverbundenen Theorien des ästhetischen Vergnügens“⁸³ gesprochen wird, so ist dieser disparate Eindruck offenbar nur zum Teil darauf zurückzuführen, dass hier zu unterschiedlichen Zeiten⁸⁴ und (bis zu einem gewissen Grade) von unterschiedlichen Personen⁸⁵ vertretene Positionen in den Blick genommen werden. Tatsächlich scheinen auch die von Breitingen genannten Formen poetischen Vergnügens⁸⁶ von zum Teil zunächst unvereinbar wirkenden Bedingungen (bzw. Zuordnungsvoraussetzungen) auszugehen. Diese Bedingungen betreffen insbesondere die jeweiligen Rezeptionsmechanismen. So setzt dasjenige Ergetzen, „welches [...] unmittelbar von der Kunst der Nachahmung“ – d. h. „ohne Absicht auf die Materie“ – „entsteht“ (BRED I, 68), notwendig die Reflexion auf den Abbildcharakter des Dargestellten voraus, während die emotionale Anteilnahme an der Darstellung eine derart distanzierte Haltung⁸⁷ zu verbieten scheint.⁸⁸

Bei Breitingen selbst lassen sich mehrere Erklärungsansätze finden. Zunächst scheint er von einem Wechsel unterschiedlicher Einstellungen im Verlaufe des Rezeptionsvorgangs auszugehen, der es er-

⁸⁰ Wenn Möller daher ganz richtig das Fehlen einer entsprechenden „genauere[n] erkenntnistheoretische[n] und erkenntnispsychologische[n] Explikation jener Seelenkräfte“ – Möller nennt hier insbesondere den Witz –, „die für den [...] Vorgang des Vergleichens und damit für die ästhetische Urteilsfindung bestimmend sind“ (Möller 1983, 62), in der *Critischen Dichtkunst* konstatiert, so liegt dies eben daran, dass der Vergleich für Breitingers Modell poetischer Wirkung keine wirkliche Rolle mehr spielt. (Möller allerdings geht hier von einer stärkeren Kontinuität zwischen Bodmers Position im *Brief-Wechsel* und der Breitingers in seiner *Dichtkunst* aus (s. ebd., 63f.))

⁸¹ Einen solchen Vergleich meint etwa Hohner als Hauptquelle des Vergnügens bei „den Schweizern“ auszumachen (s. Hohner 1976, 70, 93, 119f.). Hohner stützt sich dabei einerseits stark auf Äußerungen Bodmers, andererseits auch auf frühe Schriften Bodmers und Breitingers, so dass sein Befund in personeller wie zeitlicher Hinsicht nicht genügend differenziert erscheint.

⁸² Herrmann 1970, 230 (hier mit Bezug auf die Gesamtheit der in den Schriften Bodmers und Breitingers genannten Formen des Vergnügens).

⁸³ Bing 1934, 67.

⁸⁴ So stützt insbesondere Herrmann sich stark auf das ‚Frühwerk‘ Bodmers und Breitingers.

⁸⁵ So ist die Theorie des *Brief-Wechsels* eindeutig Bodmer zuzuschreiben, während in der *Critischen Dichtkunst* bei aller Zusammenarbeit offenbar doch Breitingers Auffassung dominant ist.

⁸⁶ Vgl. etwa BRED II, 399f.: „Es sey, daß die Nachahmung die Neugierigkeit der Menschen durch die Vermehrung der Begebenheiten und Gegenstände einigermassen befriediget; oder daß sie den Menschen durch Erregung der Leidenschaften aus dem verdrießlichen Stande der Unthätigkeit, in welchem er sich selbst zur Last wird, herausziehet; oder daß sie ihn mit einer Bewunderung für die Geschicklichkeit des nachahmenden Poeten anfüllet; oder ihn mit Vergleichung der wahren Gegenstände mit den Bildern angenehm beschäftigt; oder endlich, daß alle diese Ursachen sich vereinigen und zugleich würcken: So kan der Geist des Menschen sich nicht erwehren, daher eine entzückende Lust, die seinem angebohrnen Geschmack so gemäß ist, mit Ergetzen zu fühlen.“

⁸⁷ Inwiefern die Eindrücke der Dichtung – wie insbesondere im Falle zunächst unangenehmer Emotionen gefordert – dennoch weniger „streng“ (BRED I, 65) sein können als die Eindrücke des Originals, wird noch zu untersuchen sein.

⁸⁸ Das hier angesprochene Problem erkennt offenbar auch Blackall, dessen ‚Lösungsversuch‘ (wenn er denn als solcher gemeint ist) – die Definition der Einbildungskraft bei den Schweizern „als jener Fähigkeit des Verstandes, die Übereinstimmung einer Nachahmung in der Kunst mit ihrem Urbild in der Natur zu erkennen“, und ihre Auffassung als „Teil der Vernunft“ (Blackall 1966, 210) – allerdings mit dem Textbefund der *Critischen Dichtkunst* nicht in Übereinstimmung zu bringen ist. Auf etwas anders gelagerte Probleme der ‚Vergleichstheorie‘ geht Petersen ein (vgl. Petersen 2000, 181f.).

lauben würde, einerseits das affektive Potential des Dargestellten voll ‚auszukosten‘, um anschließend reflektierend in den Genuss des ‚sekundären‘ Vergnügens zu gelangen, das durch den bewundernden (und belehrenden) Vergleich entsteht.

„Und unter den poetischen Mahlern verdienet ebenfalls derjenige den ersten Platz, der uns durch seine lebhaften und sinnlichen Vorstellungen so angenehm einnehmen und berücken kan, daß wir eine Zeitlang vergessen, wo wir sind, und ihm mit unserer Einbildungs-Kraft willig an den Ort folgen, wohin er uns durch die Kraft seiner Vorstellungen versetzen will, daß wir auch des süßen Irrthums nicht eher gewahr werden, bis wir von dieser Zerstreung und Entzü[c]kung erledigt und unsrem eigenen Nachdencken wieder überlassen werden.“ (BRED I, 65f.)

Ob beide Einstellungen tatsächlich nacheinander ein und derselben Passage gegenüber eingenommen werden können oder sich eher – im Sinne Bodmers – auf unterschiedliche Stellen beziehen sollen, ist dabei nicht auszumachen.

Allerdings scheint Breitinger bereits im Falle der durch die Dichtung induzierten Gemütsbewegung selbst von einer gewissen, wenn auch hier nur schwach ausgeprägten Distanz dem Dargestellten gegenüber auszugehen:

„Ich weiß zwar wohl daß sich zwischen dem Eindruck, welchen die Natur durch die Gegenwart ihrer Urbilder auf das Gemüthe würcket, und demjenigen Eindruck, welchen auch die geschickteste Nachahmung der Kunst verursacht, allezeit welcher Unterschied befindet, aber dieses nicht in Ansehung der Art des Eindruckes, sondern in Ansehung seiner Kraft; denn da die Gegenstände der Natur eine wahre Würcklichkeit haben, so muß ihre Würckung a[u]ch strenger, ernsthafter, und dauerhafter seyn, als die Würckung des nachgeahmten Bildes, welches nur den Schein der Wahrheit und Würcklichkeit annimmt [...].“ (BRED I, 64.)

Tatsächlich ist diese Abschwächung des Eindrucks sogar notwendig, damit der Dichter durch die „nachgeahmten Rührungen“ zu belustigen vermag, da „alles Widrige und Unangenehme in den Gemüthes-Bewegungen von der Heftigkeit und Dauer derselben entsteht.“ (BRED I, 65.) Die „strengen Leidenschaften des Schreckens und des Mitleidens“ würden uns „erträglich, ja angenehm, wenn sie durch eine geschickte Nachahmung in unsrer Brust hervorgebracht werden.“ (BRED I, 69.) In der Realität würde uns eine Geschichte wie jene der Phädra, ihr Verbrechen und gewaltsamer Tod entsetzen und noch tagelang bedrücken, in Racines Tragödie hingegen „beweget und rühret“ dieses nachgeahmte „Begegniß“ den Zuschauer oder Leser, ohne dass dadurch der „Samen zu einer anhaltenden Traurigkeit in unsrer Brust aus[ge]streu[t]“ werde:

„Sie machet daß die Thränen uns aus den Augen rinnen, ohne daß sie uns in der That traurig mache. Die Betrübniß liget so zu sagen nur an dem Rande unsers Hertzens, und wir spühren wohl, daß unsere Thränen mit der Vorstellung der sinnreichen Erfindung, die daran Ursache ist, aufhören werden.“ (BRED I, 70.)

Auch in diesem Zusammenhang kann Breitinger, wenngleich er selbst dem Phänomen mit den eben zitierten Ausführungen eine ganz eigene Wendung gibt, erneut auf Überlegungen Du Bos zurückgreifen.

„Weil aber der Eindruck, welchen die Nachahmung verursacht, nicht so tief geht, als der Eindruck, den der Gegenstand selbst gemacht haben würde; weil er nicht ernstlich ist, da er sich nicht bis auf die Vernunft erstreckt, die sich in dergleichen sinnlichen Empfindungen nicht hintergehen läßt, [...] so verlischt er auch bald wieder. Da er nur auf der Oberfläche der Seele bleibt, so verschwindet er, ohne die dauerhaften

Folgen zu hinterlassen, welche der Eindruck des vom Künstler nachgeahmten wirklichen Gegenstandes zurücke gelassen haben würde.“⁸⁹

Was Breitinger hier phänomenologisch sehr differenziert beschreibt, scheint er selbst – im Anschluss an entsprechende Ausführungen Lucretius’ – zu verstehen als Ergebnis eines stets latent vorhandenen Fiktionalitätsbewusstseins: „Und diese Ueberlegung *tui sine parte pericli* ist eben die Ursache, daß die künstlichen Vorstellungen von erschrecklichen und furchtbaren Dingen in der Vorstellung ergetzlich werden [...].“ (BRED I, 76.)

Indem er den Grund für das Vergnügen am vom Dichter dargestellten Hässlichen und Schrecklichen in der – gegenüber dem Erlebnis der realen Situation – geringeren Gefühlsintensität lokalisiert, bietet Breitinger eine grundsätzlich andere, mit seiner Auffassung des sinnlich-affektiv geprägten poetischen Vergnügens insgesamt kompatiblere Erklärung dieses Phänomens an als Bodmer. (Potentiell irritierend bleibt allerdings trotz Breitinger Verweis auf die ‚reinigende‘ Wirkung der poetischen Darstellung, dass andererseits gerade die heftigsten Gefühle und „widerwärtigsten Gemüths-Leidenschaften“ in der poetischen Rezeption „das strengste Ergetzen gewähren“ (BRED I, 86f.) sollen.) Der Leser lässt sich zwar auf die Materie ein, bleibt sich bei aller „Rührung“ jedoch stets implizit der Tatsache bewusst, dass das Gezeigte nicht (ganz) echt ist. Erfordert das „sinnliche[...] Ergetzen“ (BRED I, 80), welches die Wirkung des dargestellten Originals imitiert, jedoch nicht eine unbedingte, sondern nur eine ‚oberflächliche‘ Illusion, scheint es eher möglich, gelegentlich auch die explizite Reflexion auf den Abbildcharakter der Darstellung und das damit potentiell einhergehende Vergnügen zu integrieren. Hauptsächliche Quelle des der poetischen Rezeption eigentümlichen Vergnügens bleiben für Breitinger jedoch die durch die Nachahmung in Bewegung gesetzten Gemütsbewegungen. Die Unterhaltung, welche der Leser durch sie empfängt, entspricht der der Sinneserfahrung; ihr „Ergetzen“ ist jedoch insofern „rein[...]“ (BRED I, 75), als darauf „keine solche Ungelegenheiten“ folgten, „als die ernstlichen Bewegungen zu begleiten pflegen.“ (BRED I, 76.)

Sinnesempfindung und Gemütsbewegung

Entscheidende Prämisse seiner Wertordnung ist Breitingers Auffassung von der sinnlich-empfindlichen Darstellung als notwendiger Bedingung für die Erregung der Affekte bzw. „Gemüthes-Leidenschaften“ (BRED I, 85). Die Rührung des Gemüts und Bewegung des Herzens erscheinen als unmittelbare Folge (bestimmter) sinnlicher Eindrücke. *Empfindlich* ist diejenige Lust, welche die Poesie dem Leser zu vermitteln bestrebt ist, einerseits zu nennen, insofern sie wesentlich von Sinnesempfindungen (bzw. vermittels der Einbildungskraft (re-)produzierten Sinneseindrücken) verursacht wird.

⁸⁹ Du Bos 1760 I, 27. („Mais comme l’impression que l’imitation fait, n’est pas aussi profonde que l’impression que l’objet même auroit faite; comme l’impression faite par l’imitation n’est pas sérieuse, d’autant qu’elle ne va point jusqu’à l’ame“ (später heißt es hier: „la raison“ (Du Bos 1770, 28)) „pour laquelle il n’y a pas d’illusion dans ces sensations, [...]; enfin comme l’impression faite par l’imitation n’affecte que l’ame sensitive, elle s’efface bien-tôt. Cette impression superficielle faite par une imitation, disparaît sans avoir des suites durables, comme en auroit une impression faite par l’objet même que le Peintre ou le Poète ont imité.“ (Du Bos 1732 I, 15.))

Zum anderen ist sie empfindlich, weil sie auf den mit diesen Sinneseindrücken natürlicherweise einhergehenden „Gemüthes-Leidenschaften“ beruht. Wenn Breitinger erklärt, „[b]eyde, der Mahler und der Poet“, hätten

„einerley Vorhaben, nemlich dem Menschen abwesende Dinge als gegenwärtig vorzustellen, und ihm dieselben gleichsam zu fühlen und zu empfinden zu geben“ bzw. „die Wercke der Natur und der Kunst [...] durch eine geschickte Nachahmung auf eine fühlbare Weise auszudrücken“ (BRED I, 14f.),

so changieren die Ausdrücke „fühlen“, „empfinden“, „fühlbar[...]“ etc. stets zwischen den beiden genannten Bedeutungen.⁹⁰ Die Simulation sinnlicher Empfindungen fungiert für ihn als notwendige, wenn auch nicht hinreichende Bedingung der Gemütsbewegung im engeren Sinne.⁹¹ Auf dieser Grundlage beruht auch Breitingers Ideal der Dichtung als „poetische[...] Mahlerey“ (BRED I, 12):

„Da die Mahler-Kunst durch die Art ihrer Nachahmung auf denjenigen Sinn würcket, der die gröste Macht auf die Seele hat, und am leichtesten Glauben bey ihr findet; da sie daneben die Gegenstände, Licht, Schatten, Grösse, Figur, wie sie in der Natur selbst sind, sichtbar vorstellet, so müssen ihre Schildereyen nothwendig einen viel geschwindern Eindruck auf das Gemüthe haben, und dasselbe mit grösserm Nachdruck angreifen und rühren, als die Schildereyen der Poesie [...]“ (BRED I, 15.)

Bereits Wolff assoziiert die Affekte mit der undeutlichen Natur sinnlicher Wahrnehmungen (man erinnere sich nur der charakteristischen Formulierung bezüglich der Wirkung der Fabel auf die „Sinnen, [die] Einbildungs-Krafft und [die] Affecten“ (WE, §373 (247)). Bestätigt und vertieft findet Breitinger diese Haltung in den sensualistisch geprägten Ansätzen romanischer Poetiken (bei Calepio und Du Bos),⁹² angelegt jedoch auch in den englischen Ästhetiken eines Addison, Home oder Shaftesbury.

Tatsächlich findet in der Verbindung von Sinnesempfindung und Gemütsbewegung eine offenbar für die Zeit des Übergangs zwischen Frühaufklärung und Empfindsamkeit typische Denkbewegung Ausdruck, welche die Natur der psycho-physikalischen Interaktion beim Menschen betrifft. Im Laufe des Jahrhunderts versucht man, entsprechende Sichtweisen mit unterschiedlichen, mehr oder weniger elaborierten Überlegungen die menschliche Physiologie (Blutkreislauf, Nervensystem etc.)⁹³ betreffend

⁹⁰ Dabei bleibt freilich das im eigentlichen Sinne körperliche Vergnügen (für das insbesondere die „mechanischen Künste[...]“ (BRED I, 7) zuständig sind), ausgeschlossen: So verwahrt sich Breitinger, offenbar um derartigen Missverständnissen von Anfang an vorzubeugen, ausdrücklich gegen einen „schnöden Mißbrauch“ der Dichtkunst, welcher „die Menschen [...] auf den Genuß der sinnlichen und viehischen Wollust zu verleiten“ droht (BRED I, 11). Vgl. dazu auch Addison, der erklärt, die „Vergnügen der Einbildungskraft in ihrem vollen Umfang“ („[t]he Pleasures of the Imagination, taken in their full Extent“) seien zwar nicht so „fein“ („refined“) wie die des Verstandes, doch auch nicht so „grob“ („gross“) wie die der Sinne (*The Spectator* 411 (21.6.1712), [1 / 823]).

⁹¹ Es wird also – bis zu einem gewissen Grade – vom Dichter durchaus gefordert, er müsse „nur die sichtbaren Eigenschaften der Objekte beschreiben“ (was Bruck, der ebenfalls über den Zusammenhang von „rührende[r]“ und „sinnliche[r] Wirkung“ bei den Schweizern spekuliert, als Fehlinterpretation hinstellt (s. Bruck 1972, 164)).

⁹² Die enge Verbindung zwischen „Gefühls[erregung]“ und „malerischer Sinnlichkeit“ bringt bereits Sørensen mit entsprechenden Ausführungen Du Bos' in Verbindung. Diese gingen jedoch deutlich weniger weit: „Nicht [...] eine malerische Bildsprache an sich, sondern erst die dichterische Verwendung dieser Bildsprache konnte nach Du Bos die gewünschte Wirkung hervorbringen [...]“. Außerdem habe Letzterer „nicht [...] gesagt, daß eine malende Bildersprache dieselbe Wirkung hätte wie die Malerei, noch“ habe „er die Lehre von den natürlichen und willkürlichen Zeichen in Zusammenhang mit der Metaphertheorie gebracht. Die Schweizer aber tun beides“ (Sørensen 1963, 27).

⁹³ Vgl. dazu auch Van Sant 1993, 8ff., 12f.

zu stützen (auch Assoziationen mit der Säftelehre scheinen gelegentlich noch eine Rolle zu spielen). Diese bringen es jedoch nie wirklich zu wissenschaftlicher Exaktheit. Mit Bezug auf die Theorie der *sensibility* im englischsprachigen Raum konstatiert Van Sant:

„Das Verschmelzen von inneren Systemen im wörtlichen Sinne und Metapher, von tatsächlicher und imaginärer Physiologie, ist gelegentlich schwer auseinanderzudividieren. Und das Problem, Empfindsamkeit zu definieren, stammt in der Kunst teilweise her von der Leichtigkeit, mit welcher Schriftsteller zwischen physiologischen Systemen und zwischen wörtlichen und metaphorischen Begriffen modulieren.“⁹⁴ – „[Wissenschaftliche] Erkenntnis den Blutkreislauf und neurologische Prozesse betreffend machte die innere Arbeitsweise [des Körpers] zunehmend lebendig und damit zunehmend nutzbar als literarisches und metaphorisches Mittel zur Beschreibung innerer Erfahrung. *Empfindungen, Eindrücke, Schwingungen, Bewegungen des Herzens [...], Fasern und Pulse* waren keine neuen Begriffe. Auch die sprachliche Analogie zwischen physischen und psychischen Zuständen, zwischen innerer Erfahrung und innerer Arbeitsweise [des Körpers] war bereits fest etabliert, aber sowohl diese Begriffe als auch diese Analogie wurden wiederbelebt als Mittel, psychologische Erfahrung auszudrücken.

Die Idee der Empfindsamkeit, obgleich basierend auf Empfindung und neurologischer Funktion, absorbiert also andere physiologische Konzepte und Begriffe und macht dadurch das Projekt einer Definition sehr komplex. Es ist weiterhin komplex, weil Empfindsamkeit sowohl die Wahrnehmungsfähigkeit und die Emotionen als auch die diesen zugrunde liegende Physiologie betrifft.“⁹⁵

Von der Empfindung⁹⁶ erfolgt auch auf begrifflicher Ebene der Übergang zur Empfindsamkeit, die zunächst selbst noch primär für ‚Sinnesempfindung‘ steht. So konstatiert Jäger mit Bezug auf die Verwendung des Terminus in Michael Ringeltaubes Abhandlung *Von der Zärtlichkeit* (1765): „‚Sinnlichkeit‘ und ‚Empfindsamkeit‘ werden hier nicht getrennt; empfindsam meint die Fähigkeit, sinnliche Empfindungen zu haben.“⁹⁷

In der Folge erhält der Ausdruck sukzessive eine neue, weitestgehend innerliche Bedeutung, bis Lessing schließlich 1766 im *Laokoon* sinnliche Wahrnehmung und innerliches Gefühl einander gegenüberstellt, wenn er (unter Verweis auf Marmontels *Poétique française* (1763)) erklärt, in einer (nie erfolgten späteren) Überarbeitung seines Lehrgedichts *Frühling* würde Ewald von Kleist „aus

⁹⁴ „The fusion of literal internal systems and metaphor, of actual and imaginary physiology, is sometimes difficult to sort out. And the problem of defining sensibility arises in art from the ease with which writers modulate between physiological systems and between literal and metaphorical terms.“ (Ebd., 11.)

⁹⁵ „[S]eventeenth- and eighteenth-century scientific knowledge of circulation and neural processes made internal function increasingly vivid and therefore increasingly available as a literal and metaphorical means of describing interior experience. *Sensations, impressions, vibrations, motions of the heart, heartstrings, fibers, and pulses* were not new terms. And the analogy in the language between physical and psychological states, between interior experience and interior function, was already well established, but both these terms and this analogy were reanimated as means of expressing psychological experience.

The idea of sensibility, then, though based on sensation and neural function, absorbs other physiological concepts and terms, making the project of definition very complex. It is further complex because sensibility concerns both perceptual capacity and affective life as well as the physiologies that underlie them.“ (Ebd., 12; vgl. dazu auch 120, 14: „When *sensibility* is understood as a term in affective life, it is related to a literal or metaphorical touch. Like the term *feel, sensibility* in this case sometimes suggests an analogy, sometimes a causal relation between mind and body.“)

⁹⁶ „*Empfindung*, ist diejenige Würckung, welche von denen Sinnen in unsern Verstande entstehet. In den Lateinischen wird dieselbe *Sensio* genennet, und von der Sache selber werden wir weitläufftiger unter den Titel, *Simne*, handeln.“ (Zedler Bd. 8/1734, Sp. 1029; vgl. dazu auch Sauder 1974, 5.)

⁹⁷ Jäger 1969, 15.

einer mit Empfindungen nur sparsam durchwebten Reihe von Bildern, eine mit Bildern nur sparsam durchflochtene Folge von Empfindungen gemacht haben.“⁹⁸

Den der Verbindung ursprünglich zugrunde liegenden Zusammenhang rekapituliert Mistelet⁹⁹ 1777 wie folgt: Die „physische *Empfindlichkeit*“ sei als „Mutter der *Empfindsamkeit*“ aufzufassen. Während einerseits zwischen beiden zu differenzieren sei, erschienen sie dennoch als unterschiedliche Stadien in der Entwicklung der „Leidenschafften“:

„Man muß die Empfindsamkeit der Seele von der physischen Empfindlichkeit unterscheiden. Diese ist ohne Zweifel der Grund aller Leidenschafften. Sie ist der Pinsel, der das Gemähde [!] mit groben Zügen entwirft. Jene hingegen, die Empfindsamkeit der Seele, vervollkommt es. Sie giebt ihm frisches Leben und rührendes Colorit.“¹⁰⁰

Eine ähnliche Tendenz, jedoch mit stärker moralisierendem Einschlag, findet sich 1790 in einem englischen Beitrag zum Verhältnis von *sensitivity* und *sensibility*:¹⁰¹

„Wenn wir von den Dingen, die wir sehen, hören und fühlen, leicht affiziert werden [...], wenn [...] angenehme oder unangenehme Eindrücke [...] tief einsinken und sich leicht und plötzlich unseres ganzen Empfindungsvermögens bemächtigen, uns leicht und plötzlich zu Freude oder Traurigkeit bewegen, zu Weinen oder Lachen, zur Liebe oder zum Haß, zu Eifer oder Zorn, zu Zuständen höchster Entzückung oder intensiven Schmerzes; dann sind wir in höchstem Grade empfindlich.

[...] [U]nd wenn diese Empfindlichkeit geadelt und erhöht wird; wenn sie sich hauptsächlich zeigt im Hinblick auf moralische Gegenstände, auf verfeinerte Schönheiten und erhabene Vergnügen [...], dann sind wir empfindsam [...]. Kurz gesagt, Empfindsamkeit ist erweiterte, verfeinerte und hochherzige Empfindsamkeit; sie ist ein höherer Grad, eine besondere Richtung oder Disposition, oder ein edlerer Gebrauch und eine edlere Manifestation der ersteren [(Empfindlichkeit)].“¹⁰²

Die Anteilnahme an den Emotionen anderer erscheint zunächst als Spezialfall dieser allgemeinen Gesetzmäßigkeit. So erklärt etwa Bodmers Briefpartner Calepio, bei dem Vergnügen, welches angesichts der Darstellung unterschiedlicher Gemütsbewegungen auf der Bühne entstünde, handele es sich primär um ein

„Ergetzen, das [...] eigentlich der Sinnen ist, und das der Pöbel mit den Gelehrten gemein hat; welches darinn besteht, wenn man empfindet, wie daß unsere inwendige Regung und Neigung von der Abbildung anderer Leute Leidenschafften unterhalten und ihr aufgeholfen wird; Also daß dieses Ergetzen unmittel-

⁹⁸ Lessing 1990, 129.

⁹⁹ Bzw., was die deutsche Terminologie anbetrifft, sein Übersetzer Kayser in der 1778 veröffentlichten Übersetzung *Ueber die Empfindsamkeit in Rücksicht auf das Drama, die Romane und die Erziehung*.

¹⁰⁰ Zitiert nach: Jäger 1969, 17f.; Hervorhebung A. F. Kritisch steht dieser These offenbar Jäger selbst gegenüber (vgl. ebd., 17).

¹⁰¹ Vgl. dazu auch Van Sant 1993, 4: „[S]ensibility is associated with the body, *sentiment* with the mind. The first is based on physical sensitivity and the process of sensation; the second refers to a refinement of thought.“ Allerdings schränkt Van Sant die Aussagekraft dieser Definition unter Verweis auf den ausgesprochen variablen Gebrauch der beiden Begriffe später stark ein (s. ebd., 7f.).

¹⁰² „When we are easily affected by the things we see, and hear and feel ... when ... agreeable or disagreeable impressions ... sink deep and easily and suddenly seize upon our whole sensitive faculty, easily and suddenly move us to joy or to sorrow, to weeping or to laughter, to love or to hatred, to zeal or to anger, to transports of delight, or to the pungency of affliction; we are then acutely sensitive.

[...] [A]nd, when this sensitiveness is ennobled and exalted; when it chiefly displays itself in regard to moral objects, to more refined beauties, and to sublimer pleasures [...] then are we sensible [...]. In short, sensibility is enlarged, refined and generous sensation; it is a higher degree, a peculiar direction or disposition, or a nobler use and exhibition of it [(sensitivity)].“ (Zitiert nach: ebd., 124.)

bar auf den Menschen würcket, wenn es zum weinen bewegt, und der Operation des Verstandes zuvor kömmt, der hierinnenfalls nichts zu thun hat.“ (BOB, 78.)¹⁰³

Der entsprechende psycho-physische Zusammenhang wird im *Brief-Wechsel* von Calepio folgendermaßen rekonstruiert: „Der rechte Grund dieser Wahrheit, welche die Erfahrung einen jeden lehret“ (BOB, 76) (der Tatsache, „daß nemlich eine jede menschliche Regung ein inwendiges Vergnügen begleitet“ (BOB, 75))

„ist kein anderer, als daß alle Regungen, welche die Erhaltung unseres Leibes und derer sinnlichen Dinge, so ihm zudienen, zum Zwecke haben, der Seele eine Lust und Freude über diese Disposition des Geistes bringen, mittels welcher sie bald dem Körper zu steuer kömmt, bald von ihm Hülffe empfängt.“ (BOB, 76.)¹⁰⁴

Weist Calepio hier der Eigenliebe bzw. dem Selbsterhaltungstrieb des Menschen eine entscheidende Funktion zu, so wird die entsprechende Verbindung (zunächst und vor allem im englischsprachigen Raum) wesentlich mit dem Mitgefühl in Verbindung gebracht:

„Wenn er Gefühle der Sympathie mit der visuellen Wahrnehmung und der Einbildungskraft in Verbindung bringt, beginnt Johnson seinen Essay über die Biographie [(Rambler Nr. 60)], indem er ein psychologisches Prinzip voraussetzt, das bei seinen Lesern weithin akzeptiert gewesen sein dürfte: Gefühle der Sympathie, die Lebhaftigkeit und Nähe erfordern, entstehen durch einen Akt der Einbildungskraft, der hauptsächlich vom Sehen abhängt.“¹⁰⁵

Gleichzeitig weist Breitingers Auffassung Verbindungen zu bestimmten Zügen pietistischer Lehren auf. Typisch für den Pietismus ist die zentrale Rolle des Gefühls – Kaiser spricht hier von einem „religiöse[n] Emotionalismus“¹⁰⁶ – als Medium und Kennzeichen authentischer Gotteserfahrung und Motivation wie Anleitung für das religiöse Leben, Wollen und Handeln des Menschen. Dieses wird zum Teil in engste Beziehung (bis hin zu naturmystischen Zügen) gesetzt zur sinnlichen Wahrnehmung der Schöpfung, in welcher der Schöpfer selbst unmittelbar sinnlich wie emotional erfahrbar wird.¹⁰⁷ Zwar zeichnet sich der Pietismus im Allgemeinen aus durch ein ausgeprägtes Misstrauen gegenüber den korrumpierenden Wirkungen der Phantasie und – damit zusammenhängend

¹⁰³ Auf den Zusammenhang des sensualistischen Geschmacksbegriffs mit einer „Ästhetik des Mitleids“ (Amann 1999, 272) bei Calepio (die er in Beziehung setzt zu den entsprechenden, über die Position Calepios weit hinausgehenden Überlegungen im 1756/57 erscheinenden *Briefwechsel über das Trauerspiel* zwischen Lessing, Mendelssohn und Nicolai) geht ausführlicher Amann ein (vgl. Amann 1999, 272f.).

¹⁰⁴ In diesem Zusammenhang sei auch auf die von Descartes in den *Passions de l'Âme* (1649) unter Hintanstellung des „eigenen intellektuellen Ansatz[es]“ erwogene, „von sensualistischen Ästhetikern aufgegriffene psychophysiologische Theorie des inneren Lustempfindens“ (Amann 1999, 273) verwiesen. (Vgl. zu Descartes' Theorie auch den hier von Amann ebenfalls erwähnten Zelle (Zelle 1987, 118ff.; zum vermuteten Einfluss Descartes' auf Bodmers Briefpartner Calepio ebd., 267); vgl. zu zeitgenössischen „physiologische[n] Erklärungen der Leidenschaften“ weiterhin Sauder 1974, 134 und f.)

¹⁰⁵ „Linking sympathetic feelings with visual perception and the imagination, Johnson begins his essay on biography [(Rambler No. 60)] by implying a psychological principle that would have been widely accepted by his readers: sympathetic feelings, which require vividness and proximity, arise through an act of the imagination largely dependent on sight.“ (Van Sant 1993, 16.)

¹⁰⁶ „Die[...] Bezeugung Gottes vollzieht sich in der Innerlichkeit des Gefühls.“ (Kaiser 1973, 7.)

¹⁰⁷ Vgl. in diesem Zusammenhang zu den „Endglied[ern]“ (ebd., 26 – gemeint ist hier Herder) bzw. „Erben des Pietismus“ besonders ebd., 27-31; über einen möglichen Einfluss des Pietismus auf die Poetik (hier insbesondere auf die Metapherntheorie) Bodmers und Breitingers spekuliert auch Windfuhr (Windfuhr 1966, 456f.). Allgemein zum Verhältnis von Wolffs Begriff der lebendigen Erkenntnis zu pietistischen Konzepten s. Torra-Mattenklott 2002, 147-151, 157-164.

– der Kunst, insbesondere der Dichtung.¹⁰⁸ Im Zuge der eben beschriebenen Aufwertung der Sinnlichkeit als Modus der Gotteserfahrung kommt es andererseits jedoch auch zu einer korrespondierenden Aufwertung der Einbildungskraft,¹⁰⁹ welcher vor allem in der hermetischen Tradition teilweise geradezu magische Fähigkeiten zugeschrieben werden. „So wie die Phantasie [...] den Heiligen Geist zu vertreiben [...] vermochte, so sicherte sie umgekehrt vermöge der Sinnlichkeit der Bilder den *Genuß* Gottes [...].“¹¹⁰

Tatsächlich scheinen Bodmer und Breitinger,¹¹¹ nachdem sie zu Beginn eine eher kritische Haltung einnehmen (so vergleicht Bodmer noch im *Brief-Wechsel* die Anhänger einer sensualistisch gefärbten Geschmackstheorie in offensichtlicher Anspielung auf Vertreter einer pietistisch-mystischen Glaubenshaltung¹¹² mit der „Fanatische[n] Secte der Enthusiasten“ (BOB, 48)), zunehmend Verständnis, ja Sympathie für pietistisches Gedankengut zu entwickeln.¹¹³ Dennoch dürfte es sich insgesamt, wie die vorangehenden Ausführungen deutlich gemacht haben sollten, bei den Affinitäten zwischen Rolle und Konzept der Empfindung in Breitingers Poetik und pietistischen Lehren eher um ein Phänomen der Gleichursprünglichkeit als des direkten Einflusses handeln.

Wenn Breitinger von den „Hertz und Sinnen rührende[n] Bilder[n]“ der Dichtung (bzw. hier: „Wohlredenheit“) (BRED I, 30) spricht, ist dies also – so lassen sich die bisherigen Befunde zusammenfassen – keine mehr oder minder zufällige Zusammenstellung. Diese Formulierung verweist auf eine der wesentlichen Hintergrundannahmen seiner Wertordnung. Dennoch genügt es nicht, „die Sachen so lebendig nachzubilden, daß ihre [(der Künstler)] Gemählde eben dieselben Eindrücke auf die Phantasie und das menschliche Gemüthe machen, als die natürlichen Gegenstände durch die Kraft ihrer würcklichen Gegenwart thun würden“ (BRED I, 80). Schließlich machen auch „[u]nter den sinnlichen Gegenständen [...] nicht alle Dinge einen gleichen Eindruck“ (BRED I, Bl.)(0)(2^v); nicht alle sind fähig, das „Gemüthe [...] mit einer gleichen Kraft [zu] rühren“ (BRED I, 80). Die Nachahmung jedoch, so zeigt sich Breitinger überzeugt, vermag „uns nur in dem Maasse [zu] rühren,

¹⁰⁸ Vgl. dazu etwa Beyreuther 1978, 171 (hier zur Haltung Franckes), Martens 1989, 101-104 (Das Fiktionale und Scheinhafte an Dichtung. Die Gefahren der Einbildungskraft), Kemper 1991, 63-67.

¹⁰⁹ Als einer „zwischen Sinnlichem und Geistigem vermittelnde[n] Kraft, die den Geist in den Körper zu ziehen und mit seiner Hilfe in einem Akt magischer Selbsterlösung auch den Körper zu vergeistigen“ vermag (ebd., 67).

¹¹⁰ Ebd. Zu gemeinsamen ‚Interessen‘, Affinitäten, aber auch Differenzen zwischen den Positionen der englischen Empiristen und der Pietisten bzw. diesen nahestehender Personenkreise vgl. auch K. Fischer 1975, 434, 437f.; eine Verbindung von empiristischer Erkenntnistheorie und Pietismus macht Fischer nicht aus. – Das sich seiner Ansicht nach „hartnäckig“ haltende „Bild“ eines „jenseitsorientierten, leib-, sinnen- und literaturfeindlichen Pietismus“ (Kemper wird hier ausdrücklich ausgenommen) zu korrigieren tritt Dohm in seiner Untersuchung der Hohelied- und Bibeldichtung an (vgl. Dohm 2000, 2-4). Unterschiedliche Aspekte des Verhältnisses von Pietismus und Literatur spricht Martens in seiner Aufsatzsammlung *Literatur und Frömmigkeit in der Zeit der frühen Aufklärung* (Martens 1989) an, wobei er auf Bodmer wie Breitinger kaum eingeht, wohl aber in diesem Kontext ebenfalls interessante Bezüge zu Brockes und Haller herstellt. Zum Verhältnis von Pietismus und Kunst in ihren unterschiedlichen Formen vgl. auch Beyreuther (Beyreuther 1978, 403-406 (Fn. 25 zu Kapitel 7, 342)).

¹¹¹ Die den Pietismus in Zürich nicht zuletzt durch die zu jener Zeit mehrfach nachgewiesenen Konflikte mit den lokalen Autoritäten wahrgenommen haben dürften.

¹¹² Vgl. dazu auch Schäfer 1987, 105.

¹¹³ Was möglicherweise nicht zuletzt auf die persönliche Bekanntschaft mit dem im deutschsprachigen Raum so einflussreichen Pietisten Francke zurückzuführen ist.

als die nachgeahmete Sache selbst thun würde, wenn wir sie wahrhaftig vor Augen sähen.“ (BRED I, 81.)

„Wie wird ein Gemählde vermögen, unsere Augen auf sich zu ziehen, welches einen Bauer vorstellet, der zwey Last-Thiere vor sich her treibet, wenn die Handlung, die in diesem Gemählde nachgeahmet wird, unser Gesicht nicht auf sich ziehen mag? Wir loben zwar den Mahler wegen seiner Kunst, diese Sache geschickt nachzuahmen, aber wir tadeln ihn, daß er seinen Fleiß an Sachen gewandt hat, um die wir uns so wenig bekümmern.“ (BRED I, 82.)

So haben die „poetischen Mahler[...]“ (BRED I, 65) grundsätzlich zwei Aufgaben zu bewältigen: Zum einen muss es ihnen darum gehen, möglichst „lebhaft[...] und sinnliche[...] Vorstellungen“ (BRED I, 65) zu erzeugen, ihre Materie so auszuwählen bzw. aufzubereiten, dass sie den Sinnen bzw. der Phantasie „vernehmlich und fühlbar“ (BRED I, 56) wird. Zum anderen aber müssen sie ihre Urbilder so bestimmen bzw. darstellen, dass diese über hinreichend affektives Potential verfügen, um die gewünschte „Hertz-bewegende“ (BRED I, 31) Wirkung zu entfalten.

Tatsächlich bleiben Breitingers Ausführungen zu den entsprechenden Formen emotional effizienter Materie an dieser Stelle ausgesprochen skizzenhaft. Bodmers *Critische Betrachtungen über die poetischen Gemählde der Dichter* (1741), die ausführlich die potentiellen Quellen der Gemütsbewegung innerhalb der (unbelebten) Natur, der menschlichen und der himmlischen Sphäre beschreiben, können in dieser Hinsicht als Ergänzung der *Critischen Dichtkunst* gelten. Sie sind offenbar bereits in den Plan der Breitinger'schen Poetik mit einbezogen. Obgleich Bodmer hier (insbesondere was das Gefühl des Erhabenen angeht) durchaus eigene Akzente setzt, lässt sich doch, was die Grobstruktur der Einteilung betrifft, eine weitgehende Übereinstimmung feststellen.¹¹⁴ Ihres natürlichen affektiven Potentials wegen empfiehlt Breitinger insbesondere die „hertzrührende[n] Gegenstände“ aus dem Bereich des menschlichen Lebens (und nicht zuletzt Leidens). Der geschickte Dichter wird seine „Landschaften [...] bevölcker[n]“ und in seine „Gemählde irgend eine Materie hinein [bringen], dazu etliche Personen gehör[en], die uns mit einer gewissen Handlung in Bewegung bringen und folglich an sich ziehen könn[en].“ (BRED I, 86.) Als Beispiel zitiert er etwa „die lebhaft Vorstellung eines harten und unvermutheten Schicksals, das vornehme Personen sich durch ihre Mißhandlungen zugezogen haben“ – die „bey den Zusehern“ erregten Gefühle sind hier „Traurigkeit, Schrecken und Mitleid“ – in der Tragödie (BRED I, 87). Genannt werden u. a. auch die „Elegie“, die „dem Leser durch ihre wehmüthigen und verliebten Seufzer und Klagen eine innige und Mitleidens-volle Gemüthes-Bewegung abnöthigen [will]“ (BRED I, 88), oder die lächerliche Wirkung der Komödie (BRED I, 87).¹¹⁵ Dabei verfügt jede Gattung über die ihr eigentümliche Materie, Wirkung und Form.¹¹⁶ Die

¹¹⁴ Diese Übereinstimmung wird überdies durch die in der *Critischen Abhandlung Von der Natur den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse* von Breitinger abgehandelten Themenfelder bestätigt.

¹¹⁵ Obgleich die Affinitäten zur eigentlichen Empfindsamkeit deutlich sind, bleiben doch die starken ethischen Konnotationen, mit denen die entsprechenden sinnlich-affektiven Darstellungsformen in diesem Zusammenhang (insbesondere auch im englischsprachigen Raum, und nicht nur im Kontext der Dichtung) gewöhnlich versehen werden (vgl. dazu Van Sant 1993, Kapitel 2: Sympathetic visibility: philanthropic objects as instruments of pathos and demonstration (16-44)), bei Breitinger allenfalls rudimentär ausgebildet.

Fiktion erlaubt es dem Dichter über die begrenzte Auswahl affektiv wirksamer Vorlagen seiner ‚Gemälde‘ in der Realität hinaus „nach Belieben solche Geschichten [zu] erfinden, die bequem sind, die Verwunderung, das Mitleiden, das Schrecken, die Freude, oder irgend eine andere Gemüthes-Bewegung zu erwecken“ (BRED I, 426).

Entsprechend setzt auch Bodmer auf die Anteilnahme des Lesers an menschlichen Handlungen und Schicksalen. Insbesondere seien es, so Bodmer (hier ganz in Übereinstimmung mit Du Bos), die menschlichen Emotionen bzw. „Leidenschaften“, durch deren „lebhaft[e] Vorstellung“ der Dichter den Leser „in starcke Bewegungen“ (BOG, 310) setzen könne. Dabei eigneten sich, wie Bodmer später in den *Critischen Briefen* ausführt, insbesondere die „heftigen und begeisterten Gemüthsbewegungen, hohen Proben der Großmuth und Dapferkeit, oder [...] Gesinnungen, welche sich über die gewöhnliche Beschaffenheit des menschlichen Gemüthes erheben“¹¹⁷, überhaupt die „grosse[n] Gemüthe[r]“¹¹⁸, die im Guten oder Bösen außerordentlichen Charaktere, dazu, ein „feyerliche[s] Vergnügen“¹¹⁹ zu verursachen, dem Bodmer eine quasi-religiöse Dimension zuschreibt. Er assoziiert es mit dem Gefühl des Erhabenen, welches auch durch die Darstellung heftiger und ‚ungestüme‘ Phänomene in der materialischen Welt hervorgerufen wird.

Was die unbelebte Welt anbelangt, so findet der Dichter, wie Breitingers Beispiele zeigen, auch hier geeignetes affektiv wirksames Material: von der Schönheit blühender Landschaften über die Wunder der Natur, die sich im Kleinen (etwa in den faszinierenden Verhaltensweisen der Insekten, die Breitinger unter dem Etikett des ‚Neuen‘ behandelt)¹²⁰ wie im Großen (dem Auftauchen von Kometen und ähnlichen Erscheinungen) ausmachen lassen, bis hin zu bedrohlichen Naturphänomenen wie Stürmen, Fluten und Vulkanausbrüchen. Breitingers Beispiele korrespondieren hier den Ausführungen Bodmers, wenn dieser dem Dichter, was den Bereich der materiellen Welt betrifft, das Schöne, das Große und das Ungestüme¹²¹ als Themen empfiehlt. Während das Schöne¹²² den Menschen mit Freude

¹¹⁶ In seinem Eifer, sämtliche Gattungen einzuschließen, fallen allerdings nicht alle Begründungen Breitingers in diesem Zusammenhang gleich überzeugend aus – die „kleinen stacheligten und scharfsinnigen Einfälle“ der „Sinn-Gedichte“ oder gar der Unterricht der „Lehr-Gedichte“ etwa scheinen mit der geforderten bewegenden Wirkung wenig zu tun zu haben.

¹¹⁷ Bodmer 1746, 94f. (3. Brief).

¹¹⁸ Ebd., 99f.

¹¹⁹ Ebd., 94.

¹²⁰ Vgl. BRED I, 118-122. Auf diese Thematik wird Breitinger offenbar nicht zuletzt durch Brockes Behandlung entsprechender Sujets (so in seinem Gedicht *Betrachtung verschiedner zu unserem Vergnügen belebten Insecten*) aufmerksam: „Ganz besonders [...] hat es Brockes bei seinen Beschreibungen auf das *Kleine* und *Zierliche* abgesehen. Nicht die großen Formationen, sondern das Unscheinbare, ja oft das fast mikroskopisch Winzige erregt seine Aufmerksamkeit und seine besondere Bewunderung.“ (Martens 1989, 264.)

¹²¹ S. BOG, 126.

¹²² Das Bodmer klassisch als „das Übereinstimmende in dem Mannigfaltigen, wenn wir unter den Theilen Ordnung, Ebenmaß und Harmonie wahrnehmen“, charakterisiert (BOG, 153). Bodmers Annahme, das Schöne dürfe nur eine gewisse, von uns als Ganzes erfahrbare Größe haben (BOG, 153), wird von Breitinger in der *Critischen Dichtkunst* unter Verweis auf die Fähigkeit des Dichters dahingehend modifiziert, dass dem Leser in Werken der Dichtung auch ursprünglich unübersichtliche oder mikroskopische Zusammenhänge vermittelt werden können. Beispiele schöner Dinge sind z. B. ein angenehmes Gesicht (BOG, 171f.), der heiter gefärbte Himmel in seinen wechselnden Gestalten (BOG, 172) oder ein in seinen Bewegungen harmonisches Heer (BOG, 195).

und Fröhlichkeit erfüllt, verursacht das Ungestüme, Heftige (insbesondere energische Äußerungen der Naturgewalten)¹²³ Gefühle wie Furcht und Schrecken. Das Große¹²⁴ schließlich erzeugt je nach Grad „Verwunderung, [...] Bestürzung [...], Erstaunung“ und schließlich „tiefe Stille“ (BOG, 216f.). Es fungiert also insgesamt als Quelle desjenigen „Ergetzen[s]“ (BOG, 215), welches der Erfahrung des Erhabenen entspricht.¹²⁵ Dieses Gefühl führt Bodmer (der sich hier auf Addison beruft) auf die sinnliche Erfahrung „der Unermeßlichkeit Gottes“ zurück (BOG, 222). Dessen Macht als Urheber derartig gewaltiger Phänomene wird dem Menschen hier unmittelbar einsichtig¹²⁶ und bereitet ihn daher auf die andächtige Betrachtung des göttlichen Wesens selbst vor.¹²⁷ Eine ähnliche Wirkung schreibt Bodmer schließlich auch der (von Breitinger primär im Zusammenhang mit dem Wertmaßstab des Wunderbaren behandelten) unsichtbaren Welt der „übrigen, freyen Wesen“ zu,¹²⁸ welche den Menschen „an Güte oder an Boßheit kraft ihrer eigenen Natur [übertreffen.]“¹²⁹

Theorie und Praxis: weitgehende methodische Übereinstimmung und partielle inhaltliche Differenzen

Vergleicht man diese ersten Schritte Breitingers in der Entwicklung seiner Wertordnung mit den Vorgaben der Vorrede Bodmers, so lässt sich eine weitgehende Übereinstimmung des von Bodmer propagierten und von Breitinger praktizierten programmatischen Vorgehens konstatieren. Breitinger leitet seine Wertmaßstäbe konsequent aus einer Bestimmung der menschlichen Psyche und ihrer Bedürfnisse ab, die sich auf Erfahrung und Untersuchung gründet. Hinsichtlich der Präferenzen des größten Teils der Leser für das „empfindliche Ergetzen“ (BRED I, 8) beruft er sich auf Erfahrungswerte („man hat nemlich wahrgenommen“ (BRED I, 7), „und man lernet gleich aus der Erfahrung“ (BRED I, 8)). Andererseits identifiziert er den diesem Phänomen zugrunde liegenden ‚zureichenden Grund‘ in

¹²³ Wie etwa ein Vulkanausbruch (vgl. BOG, 273f.), aber auch Äußerungen menschlicher Gewalt (vgl. z. B. BOG, 274f.).

¹²⁴ Beispiele für große und erhabene Gegenstände sind z. B. eine unbeschränkte Aussicht, die weite See, eine unbebaute Wüste, ein ungeheures Gebirge (vgl. BOG, 212; vgl. auch Bodmer 1746, 94 (3. Brief)). Allerdings kann Bodmers Ansicht nach auch die „äusserste[...] und erschreckliche[...] Kleinigkeit“ (BOG, 234) derjenigen Welten, welche das Mikroskop den Menschen eröffnet und die ebenfalls das menschliche Maß übersteigt, dieses Gefühl auslösen. Im Unterschied zu Breitinger lassen Bodmers Formulierungen hier einen stärkeren Bezug zur Physikotheologie erkennen. Augenfälliges Beispiel für die entsprechende Haltung ist Brockes, dessen Präokkupation mit dem Kleinen und Zierlichen, ja „mikroskopisch Winzige[n]“ Martens entsprechend kommentiert: „Hier weiß er [(Brockes)] sich nicht genug zu tun an entzückter Beschreibung, denn gerade hier, im Kleinen, sieht er die untrüglichen Spuren göttlicher Kunstfertigkeit und Weisheit.“ (Martens 1989, 264; vgl. zu Brockes physikotheologischen Bezügen generell ebd., 262f., leicht einschränkend 271f.)

¹²⁵ Zelle verweist darauf, dass sich in Bodmers Großem und Ungestümen „Präfigurationen des mathematischen und dynamischen Erhabenen bei Kant“ (Zelle 1989, 259) erkennen lassen. Um allerdings das Ungestüme zum Erhabenen zu zählen, muss – wie Zelle es tut – Bodmers Forderung, im Leser Schrecken und Furcht zu erzeugen, als widersprüchlich gewertet werden (s. ebd., 260).

¹²⁶ Wenn dieser in der Betrachtung der Natur „vornehmlich den Grund und Ursprung, warum alles ist, und in welchem alles dieses ungemessene Gantze enthalten ist, bey sich ermißt.“ (BOG, 230.)

¹²⁷ S. BOG, 215f. – Als weitere Zuordnungsvoraussetzungen nennt Bodmer die Begierde der Phantasie, ganz angefüllt zu werden, und den Freiheitsdrang des menschlichen Gemütes, das sich selbst eingesperrt glaubt, wenn das Blickfeld begrenzt ist (s. BOG, 212).

¹²⁸ Hierunter sind auch „die allegorischen Personen der Poeten“ zu rechnen.

¹²⁹ Bodmer 1746, 100; vgl. auch 98 (3. Brief).

der Konstitution der menschlichen Natur: Die Körperlichkeit des Menschen als wesentliches Merkmal desselben begründet seine Empfänglichkeit für körperliche, d. h. sinnliche Vergnügen. Tatsächlich könnte man in diesem Falle angesichts des Herausarbeitens gemeinsamer begrifflicher Komponenten durchaus von einer Art Approximation des Subjektbegriffs gegen den Prädikatbegriff sprechen. Eine solche empfiehlt Leibniz für die Analyse empirischer Wahrheiten¹³⁰ in Annäherung an die sich bei der (endlichen) Analyse der Vernunftwahrheiten ergebende Identität der Bestimmungen von Objekt und Prädikat.¹³¹

„Wahr heißt ein kontingenter Satz dann, wenn die unendliche Analyse identische Sätze approximiert; d. h. bei der fortgesetzten Analyse muß sich im Subjektbegriff eine Folge von Teilbegriffen herausheben lassen, die gegen den Prädikatsbegriff konvergiert (§ 61, § 134 [der *Generales Inquisitiones* von 1686]).“¹³² – „Im § 41 spricht Leibniz davon, daß Tatsachenbehauptungen, die nicht bewiesen werden können, als ‚Hypothesen‘ anzunehmen seien. Hat man diese einmal gemacht, so können sie als Definitionen zusammen mit den evidenten Axiomen mindestens dem Anschein nach die Rückkehr zum analytischen Begriffssystem gestatten.“¹³³

Allerdings scheint Breitinger, was die im Kontext der Untersuchung erreichbare Tiefenschärfe anbelangt, tendenziell weniger optimistisch als Bodmer. So erklärt er mit Bezug auf die Frage nach der Ursache für die Erfahrungstatsache, dass der Mensch in jeder Hinsicht für Harmonie empfänglich sei, ausdrücklich, eine weitergehende Bestimmung (die aufzufinden ihm offenbar grundsätzlich wünschenswert scheint) nicht geben zu können: Die Möglichkeit, das Wesen der Seele als Harmonie zu bestimmen (womit wiederum ein Enthaltensein des Prädikats im Subjektbegriff gegeben wäre), wird zwar angesprochen, aber ausdrücklich als zu spekulativ verworfen. Hier müssten und könnten dem Dichter die Erfahrungswerte genügen. Breitinger distanziert sich damit – ganz im Sinne Kants – ausdrücklich von ‚metaphysischen‘ Spekulationen. Er handelt dabei im Einklang mit den bereits dargestellten empiristischen Zügen der Wolff’schen Erkenntnistheorie.

Weit konflikträchtiger erscheinen im Lichte der Vorrede Bodmers die inhaltlichen Bestimmungen der einzelnen Wertmaßstäbe und Zuordnungsvoraussetzungen.¹³⁴ Dabei scheint Breitinger sich besonders dort von Bodmer zu unterscheiden, wo es um die Gruppe der potentiellen Rezipienten und deren Eigenschaften bzw. psychologische Charakteristika geht. Diese Eigenschaften konstituieren die

¹³⁰ In der Empirie lässt sich, der Unendlichkeit des Analysevorgangs wegen, nur eine Annäherung von Subjekt- und Prädikatterm erhoffen.

¹³¹ Vgl. dazu etwa BRED I, 8: „[Z]umahl da auch die von den Sinnen abgekehrte tiefe Einsicht in den Zusammenhang der Wahrheiten vielmehr ein Werck eines Geistes ist, der von dem Körper gantz frey ist, als einer in den groben Körper eingesenckten Seele, das ist, eines Menschen.“ – Wetterers Behauptung, der Theoretiker (hier: Breitinger) könne „die unvernünftigen Bedürfnisse und Erwartungen“ des Publikums „allein ex post der Erfahrung [...] entnehmen“ (Wetterer 1981, 207), sollte im Lichte dieser Form der Analyse modifiziert werden. Wetterer scheint hier eine wesentliche These Cassirers wieder aufzunehmen. Dieser These zufolge unterscheidet sich die Poetik der Schweizer (Wetterer geht es hier allerdings nur um Breitinger) von der Gottscheds wesentlich durch die Differenz zwischen induktiver und deduktiver Gewinnung der Grundsätze (bzw. Wertmaßstäbe) (vgl. ähnlich auch Stahl 1975, 128).

¹³² Krüger 1969, 28.

¹³³ Ebd., 30.

¹³⁴ S. dazu z. B. Wetterer 1981, 209: „Daß die [...] dem Vorwort zur ‚Critischen Dichtkunst‘ entnommene Position Bodmers nicht bruchlos zu derjenigen paßt, die Breitinger in den dem Vorwort folgenden Ausführungen einnimmt, bedarf wohl keiner besonderen Betonung [...].“

wesentlichen Prämissen (Zuordnungsvoraussetzungen), unter welchen die Ableitung konkreterer Wertmaßstäbe aus den bislang genannten Letztwerten (der Belehrung und dem Vergnügen) erfolgt. Bereits an dieser Stelle der Argumentation ist klar, dass Breitinger, anders als Bodmer, nicht (oder zumindest nicht primär) den Vergleich von Urbild und Abbild als wesentliche Realisationsform des *delectare* ansieht. Er favorisiert, der ‚sinnlichen‘ Natur des ‚gemeinen‘ Lesers entsprechend, die Gemütsbewegung, welche aus der sinnlichen Darstellung affektiv wirksamen Materials resultiert. Hier stimmen Breitingers Annahmen, wie bereits angedeutet, weniger mit denen Bodmers als vielmehr mit jenen von dessen ehemaligem ‚Gegenspieler‘ Calepio überein.¹³⁵ (Allerdings darf auch Bodmers in der Vorrede zum ersten Teil der *Critischen Dichtkunst* vertretene Position, wie gezeigt, nicht mehr vollständig mit der des *Brief-Wechsels* identifiziert werden. Dass die angesprochenen Modifikationen nicht zuletzt dem Einfluss Breitingers und den Ausführungen der *Critischen Dichtkunst* selbst geschuldet sind, liegt dabei nahe.)

1.3 „Poetische Gemähde“ – die Malerei als Paradigma

Das „empfindliche[...] Ergetzen“ (BRED I, 8) gilt Breitinger als typische poetische Realisationsform des *delectare* (hier im weiteren, das *movere* einschließenden Sinne genommen). Vor diesem Hintergrund verpflichtet er die Dichtung zunächst nicht allein auf ein bestimmtes Vorbild, sondern auch auf einen bestimmten Modus der Darstellung: das Ideal der „poetischen Malerey“ (BRED I, 12) oder „poetischen Mahler-Kunst“, deren „lebhaft[e] und Hertz-bewegende[s] Schildern“ Breitinger zum „eigenthümliche[n] Werck der Dicht-Kunst“ (BRED I, 31) erklärt. Wie bei Gottsched der Wertmaßstab des *docere* mit dem Prinzip der Naturnachahmung notwendig zusammenfällt, so impliziert auch die Forderung nach einer durch die poetische Darstellung zu realisierenden „empfindlichen Lust“ (BRED I, 5) die Bestimmung der Dichtung als Naturnachahmung im Sinne der Nachahmung der sinnlich erfahrbaren Wirklichkeit. Um die Wirkung der Sinneserfahrung als natürliche Quelle dieser Lust zu reproduzieren, ahmt der Dichter zunächst das nach, was diese Empfindungen ursprünglich hervorruft. Der körperlichen Natur des Menschen wegen ist nicht allein die Neugierde, sondern auch jede Form der Gemütsbewegung an die sinnliche Präsentation der Materie gebunden. So muss der Dichter bemüht sein, das empirische Naturerlebnis weitestgehend zu imitieren, d. h. „die Wercke der Natur und der Kunst [...] durch eine geschickte Nachahmung auf eine fühlbare Weise auszudrücken suchen.“ (BRED I, 15.)

Als Ideal der Dichtung präsentiert sich Breitinger die „Mahler-Kunst“ dabei ihrer direkten sinnlichen Wirkung wegen, welche der der tatsächlichen Naturwahrnehmung zumindest nahekommt. Wenn Breitinger die Dichtung in diesem Zusammenhang als besondere Art der „Malerey“ (BRED I, 13)

¹³⁵ Von dessen „modernistischen‘ Vorstößen“ Hohner allerdings „in der Theorie der Schweizer“ nichts finden kann (s. Hohner 1976, 98).

definiert, will er daher, im Gegensatz zu „dem erstern Versuche“¹³⁶, „bey diesem gegenwärtigen grössern Vorhaben“

„diese Benennung nicht [...] in dem engen Verstande [nehmen], nach welchem die Gemähldte der Poesie eine der sonderbarsten Schönheiten in dieser Kunst ausmachen, wenn sie dem Auge der Seelen die Gegenstände in solch einer Klarheit vorstellen, als ob sie gegenwärtig und sichtbar vor uns stühnden, so daß das Gemüthe dadurch ganz entzückt wird; sondern ich verstehe sie allhier nach ihrem vollkommensten Inbegriffe, so ferne sie neben der Ausdrückung, die gantze Arbeit der poetischen Nachahmung und Erdichtung mit allen ihren Geheimnissen und Kunstgriffen in sich schliesset, dergestalt, daß die gantze Poesie eine beständige und weitläufigte Mahlerey genennet werden kan.“ (BRED I, 12f.)

Breitinger, so wird hier deutlich, will die Dichtung nicht allein hinsichtlich *eines* Wertmaßstabes (dem der *enargeia*), nicht nur in einer ihrer Darstellungsformen (der Beschreibung), sondern insgesamt¹³⁷ auf das Ideal der poetischen Malerei, der lebensnahen, (wie) sinnlich wahrnehmbaren Vergegenwärtigung des Dargestellten, verpflichtet. Nicht nur was die Gestaltung der sprachlichen Form (durch Metapher, Vergleich u. Ä.) betrifft, sondern bereits in der Wahl der Materie bzw. der Form ihrer Präsentation muss der Dichter sich an dem einen Ziel orientieren, „dem Menschen abwesende Dinge als gegenwärtig vorzustellen, und ihm dieselben gleichsam zu fühlen und zu empfinden zu geben.“ (BRED I, 14f.) Der Konzeption des poetischen Werkes als Gemälde kommt, wie Breitinger wenig später noch einmal explizit macht, also eine umfassende regulative Funktion innerhalb der poetischen Wertordnung zu:

„Die Poesie ist ein beständiges Gemähldte, denn der Poet ist so wohl, wenn er den Lauf und Zusammenhang der Begebenheiten erzehlet, als wenn er sich verweilet, das Verwundersame in den Gegenständen und Handlungen ausführlich zu beschreiben, immer bemühet, die Bilder, die ihm seine glückliche Phantasie lehnet, mit solchem Nachdruck und Klarheit, solcher Lebhaftigkeit und Empfindlichkeit vorzustellen, daß das Gemüthe dadurch eben so starck entzückt wird, als durch die sichtbare Vorstellung eines lebhaften Gemähldes.“ (BRED I, 31f.)

Zu Beginn jener „Vergleichung der Poesie mit der Mahlerey“, mit Hilfe derer er die für seine Dichtungskonzeption grundlegende „Benennung der poetischen Schilderey rechtfertige[n]“ will (BRED I, 14), suggeriert Breitinger die Gleichwertigkeit beider Künste. „*Ut pictura poesis erit*: Die beyden Künste, des Mahlers und des Poeten sind einander sehr nahe verwandt, und gleichsam verschwistert“ (BRED I, 13f.).¹³⁸ Dennoch verfügt die Malerei – zumindest aus einem bestimmten Blickwinkel – über wesentliche Vorteile. Diese sorgen dafür, dass „die Tradition, die durch das Motto *ut pictura*

¹³⁶ Gemeint ist wahrscheinlich die bereits 1727 veröffentlichte Schrift *Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungs-Krafft; Zur Ausbesserung des Geschmacks: Oder Genaue Untersuchung Aller Arten Beschreibungen*, als deren Verfasser Bender allerdings allein Bodmer sieht, während Baechthold sie beiden Schweizern zuschreibt (s. Bender 1973, 70f., 96).

¹³⁷ Vgl. dazu auch Stahl 1983, 47: „War die Lehre von der poetischen Malerei [...] bislang unter Teilaspekten wie der Gattung der poetischen Beschreibungen gesehen worden, so soll sie in Breitingers Hauptwerk in aller Intensität und Extensität als *ars inventio* entwickelt werden [...]“

¹³⁸ Tatsächlich verwendet Horaz selbst die Phrase „*ut pictura poesis*“ zunächst keineswegs in dem später damit assoziierten grundsätzlichen Sinne. „As Jean Hagstrum explains, fifteenth- and sixteenth-century editions punctuated Horace’s phrase differently: ‚*Ut pictura poesis erit* ...‘ rather than ‚*Ut pictura poesis: erit quae ...*‘ which makes the text read ‚a poem *will be* like a painting‘ rather than ‚it will sometimes happen that‘“ (Marshall 1997, 683), „turning Horace’s casual comparison into a more programmatic pronouncement [...]“ (Marshall 1997, 683, hier speziell mit Bezug auf den Beginn von du Fresnoys *De Arte Graphica* (1667).)

poesis repräsentiert wird¹³⁹, insgesamt „über die Suche nach Parallelen zwischen den Künsten hinaus[geht] und [...] die These [vertritt], daß Dichtung die Malerei imitieren“¹⁴⁰, sich also letztlich an deren Wertmaßstäben orientieren sollte. Die Vorzüge der Malerei fasst Breitinger zu Beginn seines Vergleichs knapp zusammen:

„Da die Mahler-Kunst durch die Art ihrer Nachahmung auf denjenigen Sinn würcket, der die gröste Macht auf die Seele hat, und am leichtesten Glauben bey ihr findet;¹⁴¹ da sie daneben die Gegenstände, Licht, Schatten, Grösse, Figur, wie sie in der Natur selbst sind, sichtbar vorstellet“ (BRED I, 15)

und deshalb (da es sich hier um ‚natürliche Zeichen‘ handelt) „von allen Nationen in der Welt, was für eine Sprache sie reden, verstanden werde“ (BRED I, 16), „so müssen ihre Schildereyen nothwendig einen viel geschwindern Eindruck auf das Gemüthe haben, und dasselbe mit grösserm Nachdruck¹⁴² angreifen und rühren, als die Schildereyen der Poesie [...]“ (BRED I, 15.)¹⁴³

Die natürliche Verbindung, welche Teile der zeitgenössischen Poetik und Ästhetik zwischen Sinneswahrnehmung, Emotionen und Bildern voraussetzen, bringen Homes Empfehlungen an den Autor zum Ausdruck:

„Schriftsteller von Talent, wohl wissend, dass das Auge der beste Weg zum Herzen ist, stellen alles so dar, wie wenn es sich vor unseren Augen abspielt, und machen uns von Lesern oder Zuhörern sozusagen zu Zuschauern [...].“¹⁴⁴ – „Abstrakte oder allgemeine Begriffe haben in einer zur Unterhaltung geschaffenen Dichtung keine gute Wirkung; denn Bilder können allein von einzelnen Objekten gebildet werden.“¹⁴⁵

¹³⁹ Wobei Marshall zu Recht darauf hinweist, dass es sich bei der mit diesem Motto verbundenen Tradition weniger um *eine* wohldefinierte ‚Schule‘ denn um eine „Zusammenstellung von Meinungen und Präferenzen“ die Natur ästhetischer Erfahrung betreffend („a set of beliefs and desires about aesthetic experience“) handelt (ebd.).

¹⁴⁰ „[T]he tradition represented by the slogan *ut pictura poesis* goes beyond the search for parallels between the arts, to advocate that poetry should imitate painting.“ (Ebd.) – Eine gegenläufige Tendenz der „*Literarisierung der Malerei*“ skizziert H.-M. Schmidt (s. H.-M. Schmidt 1982, 57 und ff.).

¹⁴¹ Tatsächlich bezeichnet Addison den Sehsinn nicht allein als den „vollkommensten“ und „ergötzlichsten“, da umfassendsten und feinsten der Sinne (der darum auch die „Defekte“ anderer Sinne, etwa des Gefühls, auszugleichen imstande sei). („Our Sight is the most perfect and most delightful of all our Senses. [...] Our Sight [...] seems designed to supply all these Defects [of the Sense of Feeling], and maybe considered as a more delicate and diffusive kind of Touch [...].“ (*The Spectator* 411 (21.6.1712), [1 / 823].)) Er will auch unter dem Begriff „Pleasures of the Imagination or Fancy“ nur diejenigen Freuden verstehen, die von sichtbaren Objekten stammen: „We cannot indeed have a single Image in the Fancy that did not make its first Entrance through the Sight [...].“ (Ebd.)

¹⁴² Hier handelt es sich also zunächst primär um eine Frage der Intensität des Empfindens. Entsprechend verweist Kleinschmidt darauf, dass die „Debatte“ über die Intensität von Empfindungen bzw. ihre mögliche Differenzierung „zunächst im Verhältnis der Künste zueinander geführt“ wurde (Kleinschmidt 2004, 80; vgl. in diesem Zusammenhang auch insgesamt ebd., Kapitel 4 (Intensive Empfindungsräume) (73-98)).

¹⁴³ Vgl. dazu auch Graham 1992, 144: „It is relatively easy to understand the fact that images can seem more compelling than words [...]. There is first a greater density. As the cliché has it, an image is worth a thousand words. [...] There is also the effect of display. Images convey that information all at once, in a mode of exposition that is simultaneous rather than sequential. [...] But the real advantage has always been the kind of immediacy that guarantees accuracy. [...] Seeing the perfect image is almost as good as being there. It gives all that sight can give, and sight gives much if not most of what we get from the world.“ Anders als das Spiegelbild oder die Fotografie, die Graham hier als Beispiele anführt, handelt es sich (wie noch zu zeigen sein wird) bei den von Breitinger favorisierten poetischen Gemälden allerdings keineswegs um „perfekte Bild[er]“ – mag der Leser ihnen also leichter Glauben schenken, so ist damit doch keineswegs gesagt, dass dieser Glauben auch gerechtfertigt ist.

¹⁴⁴ „Writers of genius, sensible that the eye is the best avenue to the heart, represent everything as passing in our sight; and, from readers or hearers, transform us, as it were, into spectators [...].“ (Home 1762 III, 197.)

¹⁴⁵ „Abstract or general terms have no good effect in any composition for amusement; because it is only of particular objects that images can be formed.“ (Ebd., 198.) In einer früheren Passage kommt die Forderung nach

Wenn auch „Theorien, welche die Kraft visueller Wahrnehmung betonen, nicht notwendig folgerten, dass die Malerei der Poesie überlegen ist“¹⁴⁶, führte insgesamt „doch die vermeintliche Überlegenheit des Visuellen, zumindest was die Erfahrung von Lesern und Betrachtern betrifft, zu der Ansicht, dass die Dichtung die Malerei dahingehend imitieren sollte, dass sie zum Gesichtssinn ‚spräche‘.“¹⁴⁷

Zwar sieht Breitinger einen Nachteil der eigentlichen „Mahlerkunst“ darin, dass diese in der Auswahl ihrer Bilder beschränkt ist (sie kann „dem Gemüthe keine andere Bilder vorstellen [...], als diejenigen, die dem Auge vernehmlich sind“ (BRED I, 16)). Darüber hinaus vermag sie die Dinge im Wesentlichen nur nach einer Seite und ohne Bewegung und Veränderung darzustellen.¹⁴⁸ Dem Poeten bzw. der poetischen Malerei seien „keine solche Schrancken gesetzt“, u. a. da sie „nicht auf einen oder zween Sinnen alleine [würcket], sondern [...] einen nach dem andern beschäftigt [hält]“ (BRED I, 19). Dabei handelt es sich jedoch weniger um ein In-Frage-Stellen des Modells der Malerei als vielmehr um eine Ergänzung, welche die Rezeption des poetischen Gemäldes tendenziell zur synästhetischen Erfahrung werden lässt, keineswegs jedoch das grundsätzliche Ideal infrage stellt. Dies macht nicht zuletzt die „Bildlichkeit der Bilder“¹⁴⁹ deutlich, die auch und gerade bei Bodmer und Breitinger den poetologischen Diskurs dominiert.¹⁵⁰ Grundlegend bleibt die Annahme, „daß Worte,

der bildhaften Qualität der Dichtung noch stärker zum Ausdruck: „In narration as well as in description, facts and objects ought to be painted so accurately as to form in the mind of the reader distinct and lively images. [...] The force of language consists in raising complete images; which cannot be done till the reader, forgetting himself, be transported as by magic into the very place and time of the important action, and be converted, as it were, into a real spectator, beholding every thing that passes.“ (Ebd., 174; vgl. auch I, 294, wo Home (hier im Kontext seiner Diskussion des Großen und Erhabenen, jedoch ausdrücklich zu beziehen auf „every literary performance intended for amusement“) die Regel aufstellt „to avoid as much as possible abstract and general terms. Such terms, perfectly well fitted for reasoning and for conveying instruction, serve but imperfectly the ends of poetry. They stand upon the same footing with mathematical signs, contrived to express our thoughts in a concise manner. But images, which are the life of poetry, cannot be raised in any perfection, otherwise than by introducing particular objects.“) – Theoretische Grundlagen für die bewegende und angenehme Wirkung des Konkreten und Anschaulichen finden sich bereits bei Aristoteles (vgl. in diesem Zusammenhang etwa *De Anima* III 11, 434a 16-21 (Aristoteles 1995, 200f.), zu Aristoteles *Rhetorik* vgl. Van Sant 1993, 28; vgl. in diesem Zusammenhang auch Eden 1986, besonders 69-75 (Image and Imitation in Aristotle's *Poetics* and *Rhetoric*), 75-84 (The Psychological Image of the *De Anima*) und 157-175 (The Logic and Psychology of Renaissance Fiction: Sidney's *An Apology for Poetry*).

¹⁴⁶ Tatsächlich bleibt in vielerlei Hinsicht die Malerei dennoch die „schwächere Schwester“ (vgl. dazu z. B. Silver 1983, Wark 1983; zu den unterschiedlichen ‚Rankings‘ beider Künste vgl. auch Schweizer 1972, 13-15).

¹⁴⁷ „Theories that asserted the power of visual perception did not necessarily conclude that painting was superior to poetry; but the alleged superiority of the visual, at least in terms of the experience of readers and beholders, led to the view that literature should imitate painting by speaking to the sense of sight.“ (Marshall 1997, 685) – Ein extremer Vertreter dieser Position ist dabei der von Breitinger so hochgeschätzte Du Bos.

¹⁴⁸ S. BRED I, 18.

¹⁴⁹ Die „imagery of images“ (Marshall 1997, 687 – hier mit Bezug auf Locke und Addison).

¹⁵⁰ Diese Rekonstruktion des *ut pictura poesis*-Ideals unterscheidet sich daher trotz teilweise ähnlicher Ausgangsbefunde (etwa was die letztlich unzureichende Differenzierung beider Zeichensysteme u. a. bei Breitinger oder die wünschenswerte Reproduktion der natürlichen Wirkung des Gegenstandes betrifft (vgl. etwa H.-M. Schmidt 1982, 38)) deutlich von derjenigen H.-M. Schmidts. Diesem zufolge konzipiert das frühe 18. Jahrhundert die Malerei als der Dichtung entsprechendes weiteres „willkürliche[s] Zeichensystem[...]“ (ebd., 37).

Zwar konstatiert Schmidt korrekt eine „unspezifische Verwendung der Begriffe ‚Bild‘ und ‚Gemälde‘ für die Kunstwerke der Malerei, die poetischen Schilderungen sowie die erkenntnispsychologischen Kategorien ‚Idee‘ und ‚Begriff‘“ (ebd., 41). Daraus folgt jedoch weder, dass zwischen figürlicher und bildlicher, anschaulicher Vor-

insbesondere Worte in Gedichten, Bilder repräsentieren und sogar präsentieren können¹⁵¹ – und, so ist zu ergänzen, wesentlich präsentieren sollen.¹⁵²

Mit dem „Gemüths-Auge“ sehen – Bedingungen poetischer Rezeption

Das von Breitinge beschworene künstlerische Ideal, „dem Menschen abwesende Dinge als gegenwärtig vorzustellen, und ihm dieselben gleichsam zu fühlen und zu empfinden zu geben“ (BRED I, 14f.), gehört zu den traditionellen Wertmaßstäben der Poetik.¹⁵³ Die Rhetorik kennt das entsprechende Phänomen – allerdings, wie bereits angedeutet, in einer weniger umfassenden Konzeption – bereits seit der Antike unter den Begriffen der *enargeia* oder *evidentia*.¹⁵⁴ Dennoch

stellung (die tatsächlich beide bei Wolff unter dem Stichwort ‚Begriff‘ laufen können) kein wesentlicher Unterschied besteht, noch lässt sich daraus der Versuch ableiten, die Malerei (denn darauf läuft Schmidts Argumentation letztlich hinaus (vgl. ebd., 40ff.)) der Dichtung (und nicht umgekehrt) anzunähern.

Tatsächlich zeigt Breitinge ganz im Gegenteil eine deutliche Neigung, die Wirkung sprachlicher Zeichen in problematischer Weise derjenigen der Zeichen der Malerei anzunähern (dies allerdings eben weil er zunächst prinzipielle Unterschiede in der Wirkung beider Künste annimmt, wobei die Malerei in vielen Punkten privilegiert erscheint). Die Existenz gegenläufiger Tendenzen (s. dazu besonders ebd., 50f., 57ff.) zur ‚*Literarisierung der Malerei*‘ (ebd., z. B. 57) soll damit nicht geleugnet werden, doch erscheinen diese in mancher Hinsicht eher als Erbe bzw. ‚Überbleibsel‘ des Barock. (Schmidt selbst verweist auf die stark rhetorische Prägung dieser Auffassung (vgl. z. B. ebd.)) Schmidt ist jedoch gezwungen, die gleichfalls vorhandene (und bei Breitinge dominante) Tendenz, die Malerei als Ideal der Dichtung zu betrachten, zu marginalisieren, da sie nicht in sein Erklärungsmodell passt. Er sieht eine gerade umgekehrt wertende Hierarchisierung beider Künste gegeben (vgl. besonders ebd., 52f.). Seine Einschätzung scheint sich dabei nicht zuletzt auf die Auffassung zu gründen, dass, solange (noch) keine im eigentlichen Verstande „sinnstiftend[e]“ Funktion der malerischen Zeichen an sich (also allein der Form) angenommen wird, sondern das primär Interesse dem Dargestellten (dem Inhalt) gilt (s. ebd., 48, vgl. auch 58, 66f., 255), lebensweltliche und künstlerische Erfahrungspraxis (Bilder werden in derselben Erkenntniseinstellung betrachtet wie empirische Sachverhalte und unterliegen demselben Erkenntnisinteresse) gleichgesetzt werden (s. dazu ebd., 47, 54f.). Diese Auffassung jedoch scheint nicht allein das Konzept der Kunst unnötig zu beschränken, sondern auch graduelle Differenzen zu nivellieren, die herauszuarbeiten doch Schmidts ursprüngliches Ziel ist. Zwar konstatiert auch Schmidt bei Breitinge Abweichungen von dem von ihm skizzierten Modell. Er versucht diese jedoch zum einen durch ihre seiner Ansicht nach ausschließlich pragmatische Rechtfertigung zu entschärfen. Zum anderen weist er (ausgesprochen scharfsinnig) nach, dass die bei Breitinge diagnostizierten Wahrnehmungsmechanismen auch im Rahmen des Rationalismus und der „klassizistisch-rationalistischen Ausdrucks- und Affektenlehre“ (ebd., 63) Verwendung finden. Dass es zum Teil gerade die von ihm hier konstatierten Techniken der Perspektivierung etc. (vgl. ebd., 61f.) sind, welche die These einer ‚Denotationszentriertheit‘ der Dichtung tendenziell dekonstruieren, wird im Folgenden noch stärker herauszuarbeiten sein.

¹⁵¹ „[T]hat words, especially words in poems, could represent and even present pictures.“ (Marshall 1997, 681.)

¹⁵² Von „einer völligen Umkehr der Bewertung von Malkunst und Poesie“ (im Sinne einer Aufwertung der Dichtung) „verglichen mit der Auffassung bei Dubos“ (Möller 1983, 54) kann schon deshalb bei Breitinge, bei aller Differenzierung der Vorteile beider Künste, nicht die Rede sein, wie auch die folgende Untersuchung belegen wird.

¹⁵³ Zu den unterschiedlichen Beiträgen Aristoteles’ oder Ciceros zu dieser Traditionslinie vgl. z. B. Eden 1986, Marshall 1997, 686 und Wall 2006, 15-18.

¹⁵⁴ „*Enargeia* bezeichnet [wie *Evidentia*] eine offenkundige Präsenz, insbesondere im Bereich der sinnlichen Wahrnehmung, und leitet sich über die Adjektivform *ἐναργής*, *enargēs* ‚klar, deutlich sichtbar‘ von *ἐνάργος*, *enārgos* her, was soviel bedeutet wie: mit *ἀργός*, *ārgos* ‚Glanz‘ dabei, von Glanz umgeben, aus sich selbst leuchtend. In der Rede stellt solche Präsenz sich ein, wenn der Redner eine Sache so klar und deutlich, so lebendig und anschaulich darzulegen vermag, daß der Hörer sie gleichsam mit eigenen Augen zu sehen glaubt.“ (Kemmann 1996, Sp. 33.) Wenn Breitinge den lateinischen Begriff der *evidentia* mit dem griechischen Terminus *ἐνέργεια* assoziiert („Die alten Kunst-Lehrer haben diese lebhaft Deutlichkeit eben darum *ἐνέργειαν* und *Evidentiam* genannt, und Quintilianus hat im dritten Cap. des achte B. davon gesagt: *Consequemur autem ut manifesta sint, si fuerint similia: Atque hujus summæ virtutis facillima est via, NATURAM INTUEAMUR*“ (BRED I, 66f.)), so liegt dies offenbar daran, dass zwei unterschiedliche „Techniken des Vor-Augen-Stellens“ mit dem Konzept der

erhält die entsprechende Forderung in der Poetik des 18. Jahrhunderts eine spezifischere Form und Signifikanz vor dem Hintergrund der modernen Epistemologie und Psychologie.

„Indem sie Begriffe und Konzepte der klassischen Rhetorik und Poetik integrierten, erwarteten auch Theoretiker und Kritiker des 18. Jahrhunderts von Autoren, ihre Leser mit lebhaften, klaren und deutlichen Bildern zu bewegen. Während jedoch Aristoteles oder Cicero sich allgemeinverständlicher Redensarten bedient haben mögen, wenn sie davon sprachen, daß Wörter eine Szene vor die Augen des Publikums brächten oder den Gesichtssinn ansprächen, erhielten nach Descartes, Hobbes, Locke, Berkeley und Hume Begriffe und Konzepte wie *innere Anschauung* und insbesondere *Bilder* neue, komplexe und sogar ‚technische‘ Bedeutungen.“¹⁵⁵

Als wesentliche Grundlagen jener spezifischen „Kombination althergebrachter ästhetischer Prinzipien und moderner wissenschaftlicher Psychologie“¹⁵⁶, die Addisons Konzeption des *ut pictura poesis* kennzeichnet, identifiziert Hagstrum den „englischen Empirismus – [die] Lock’sche[...] Erkenntnistheorie und [die] entsprechende[...] ästhetische[...] Tradition, die von Hobbes zu Addison führt.“¹⁵⁷ Wenn Locke von jenem „ungeheuren Vorrat“ von Ideen spricht, welchen „die geschäftige und unerschöpfliche Einbildungskraft mit nahezu unendlicher Reichhaltigkeit“ in das Gemüt („the Mind“) „gemalt“¹⁵⁸ habe, so erscheint das Gemüt als unendliche ‚Bildergalerie‘, deren Exponate, die

evidentia assoziiert werden: „Im einzelnen sind zu unterscheiden: (1) Verfahren der Verlebendigung (im Anschluß an Aristoteles’ *enérgeia*), der Vergegenwärtigung des Abwesenden, indem es gleichsam lebendig vorgeführt wird und so für alle in Erscheinung tritt; Beispiele hierfür sind lebendige Metaphern, die *subiectio sub oculos*, *phantasia* und *visio*. (2) Verfahren der Detaillierung (*enárgeia*; im Anschluß vor allem an die stoische Philosophie): ausmalende Beschreibung, plastische Ausprägung und Modellierung [...]. Aufgrund der lautlichen und der graphematischen Ähnlichkeit der griechischen Termini *enérgeia* und *enárgeia* sind sowohl diese Leitbegriffe als auch die ihnen nachgeordneten Figuren oftmals verwechselt und vermischt worden.“ (Kemmann 1996, Sp. 40.) Der stoische Hintergrund der *enárgeia* ist dabei besonders aufschlussreich, wird hier doch von einer „körperliche[n] Existenz“ der Seele und einer ähnlich „materiell[en]“ Natur der menschlichen Vorstellungen als „Abdruck in der Seele“ ausgegangen, vergleichbar dem „Abdruck, den ein Siegelring in Wachs hinterläßt. Der Abdruck entsteht durch die Einwirkung, die die Dinge selbst auf unsere Sinne haben, und je einprägsamer der Sinneseindruck, desto ausgeprägter unsere Vorstellung.“ (Ebd., Sp. 41.) Insofern er etwa „lebendige Metaphern“ fordert oder dem Dichter empfiehlt, seine Figuren (im Zustand der Affekterregung) Abwesendes oder Imaginäres ‚sehen‘ zu lassen (hier lässt sich auch der entsprechende Einfluss Longins deutlich erkennen (vgl. dazu ebd., Sp. 44)), integriert Breitinger zwar auch Aspekte des *enérgeia*-Konzeptes. Insofern es ihm jedoch vor allem um die sinnliche Präsentation geht, dominiert insgesamt das Ideal der *enárgeia*. – Auf rhetorische Einflüsse, die das Konzept der *sensibility* integriert, verweist in ähnlichem Zusammenhange wiederholt Van Sant (s. Van Sant 1993, 15, 43).

¹⁵⁵ „Incorporating terms and concepts from classical rhetoric and poetics, eighteenth-century critics and theorists also expected writers to move their readers and listeners with vivid, clear, and perspicuous images. However, whereas Aristotle or Cicero may have used commonly understood idioms when they spoke of words placing a scene before the audience’s eyes or addressing the sense of sight, after Descartes, Hobbes, Berkeley, and Hume terms and concepts such as *mental vision* and especially *images* acquired new, complex, and even technical meanings.“ (Marshall 1997, 686.)

¹⁵⁶ „A combination of ancient aesthetic principle and modern scientific psychology“ (Hagstrum 1958, 136).

¹⁵⁷ „*Ut pictura poesis* also rested on English empiricism – on Lockean epistemology and the related aesthetic tradition that ran from Hobbes to Addison.“ (Ebd., 150.) Ähnlich auch Wall 2006, 34: „[T]he inroads of empiricism in Britain, and the new epistemology of Locke and Hume, changed the format of belief about the construction and epistemological power of images, and concrete associationism pulled ahead of a priori recognition.“ – Vgl. zur Beziehung Locke – Addison auch Hagstrum 1958, 136-138, Schweizer 1972, 20f. und Marshall 1997, 687f.

¹⁵⁸ That „vast store, which the busy and boundless Fancy [...] has *painted* on it [the Mind], with an almost endless variety“ (Locke 1975, 104; Hervorhebung A. F.). – Zur Assoziation von Ideen und Bildern auch bei Hobbes und Berkeley vgl. Marshall 1997, 688f. – Daneben konstatiert Van Sant (nicht nur bei Locke) eine zentrale Bedeutung des Gefühls im Sinne des Tastsinns, die sich ebenfalls auf den poet(olog)ischen Kontext auswirke (s. Van Sant 1993, Kapitel 5 (The centrality of touch) (83-97)).

„Grundbausteine“ der Phantasie, von eben dieser Einbildungskraft beliebig reproduziert oder rearrangiert werden können.¹⁵⁹ Diese Vorstellung wird von Addison in seiner Beschreibung der Einbildungskraft konsequent umgesetzt:

„Wir [...] haben die Fähigkeit, die *Bilder*, die wir früher einmal empfangen haben, aufzubewahren, zu verändern und zu all den unterschiedlichen *Gemälden* und *Vorstellungen* zusammenzusetzen, die der Einbildungskraft am angenehmsten sind; denn vermittels dieser Fähigkeit kann ein Eingekerkelter sich mit *Szenen* und *Landschaften* unterhalten, die prachtvoller sind als alles, was im gesamten Umkreis der Natur zu finden ist.“¹⁶⁰

Die „Vergnügen der Einbildungskraft“, primäre wie sekundäre, beruhen auf der Bildlichkeit des menschlichen Vorstellungsvermögens.

„[U]nter den Vergnügen der Einbildungskraft verstehe ich nur solche Freuden, die ursprünglich durch den Gesichtssinn entstehen [...] [I]ch unterscheide zwei Arten derselben: So will ich zunächst von denjenigen primären Vergnügen der Einbildungskraft handeln, die allein von solchen Objekten stammen, welche uns vor Augen stehen; und dann von den sekundären Vergnügen der Einbildungskraft sprechen, die von den Ideen sichtbarer Dinge stammen, wenn diese uns nicht unmittelbar vor Augen stehen, sondern in unserer Erinnerung aufgerufen oder zu ergötzlichen Vorstellungen von Dingen geformt werden, die entweder abwesend oder fiktiv sind.“¹⁶¹

Wenn Bodmer entsprechend erklärt, die „erdichteten Gemähde[...]“ in der Einbildungskraft bzw. das „hypothetische Wahre“ sei(en) „in keinem geringern Grade sinnlich und fühlbar, als die Bilder sind, welche die Phantasie durch den Vorschub der Sinnen empfangen hat; allermassen es aus lauter Theilen und Stücken der sinnlichen, körperlichen Bilder besteht und zusammengesetzt ist“ (BOG, 66), so findet er diese Auffassung allerdings nicht allein in der englischen Philosophie und Ästhetik vertreten. Zwar scheint diese der sinnlich-visuell geprägten Poetik der Schweizer zunächst näherzustehen als der – strukturell ganz ähnlich gelagerte – begriffstheoretische Ansatz Leibniz'. Letzterer rekonstruiert die ‚Zusammensetzung‘ einer Welt aus „absolut einfache[n] Begriffe[n]“, den „gänzlich von der Erfahrung unabhängigen Atome[n] des Denkens“¹⁶². Dennoch finden die Schweizer

¹⁵⁹ „When the understanding is once stored with these simple Ideas, it has the Power to repeat, compare, and unite them even to an almost infinite variety, and so can make at Pleasure new complex *Ideas*.“ (Locke 1975, 119.)

¹⁶⁰ „[W]e [...] have the Power of retaining, altering and compounding those *Images*, which we have once received, into all the varieties of *Picture* and *Vision* that are most agreeable to the Imagination; for by this Faculty a Man in a Dungeon is capable of entertaining himself with *Scenes* and *Landskips* more beautiful than any that can be found in the whole Compass of Nature.“ (*The Spectator* 411 (21.6.1712), [1 / 823]); Hervorhebungen A. F.)

¹⁶¹ „[B]y the Pleasures of the Imagination, I mean only such Pleasures as arise originally from Sight [...]. [...] I divide these Pleasures into two kinds: My Design being first of all to Discourse of those Primary Pleasures of the Imagination, which entirely proceed from such Objects as are present to the Eye; and in the next place to speak of those Secondary Pleasures of the Imagination which flow from the Ideas of visible Objects, when the Objects are not actually before the Eye, but are called up into our Memories, or form'd into agreeable Visions of Things that are either Absent or Fictitious.“ (Ebd.)

¹⁶² Poser 1994, 388f. S. zur Konstruktion möglicher Welten bei Leibniz in diesem Zusammenhang ebd., 389f. – Allerdings ist sich Leibniz der Tatsache bewusst, dass ein solcher Vorgang grundsätzlich die Kräfte des menschlichen Verstandes übersteigt: „Nur um den Preis einer Übersteigerung menschlicher Erkenntnisfähigkeit gelingt eine Darstellung möglicher Welten und der vollständigen Begriffe individueller Substanzen; doch die Erfolge bei der Behandlung unendlicher Gegebenheiten in der Infinitesimalrechnung sah er als Legitimation für ein solches Vorgehen an. Das heißt nicht etwa, daß menschliches Denken fähig wäre, Unendliches tatsächlich zu überschauen, sondern nur, daß es zu einer abkürzenden, ‚symbolischen Erkenntnis‘ zu gelangen vermag: Es kann Begriffe wie ‚mögliche Welt‘ und ‚vollständigere Begriff einer individuellen Substanz‘ bilden; aber deren besondere Inhalte sind ihm weder überschaubar noch a priori einsehbar.“ (Ebd., 391.)

in den deutschen Schriften Wolffs eine Theorie der Einbildungskraft vor, die auf eben jenes ‚Denken in Bildern‘ verpflichtet ist, das auch die englischen Theorien kennzeichnet. So konzipiert auch Wolff die „Vorstellungen“ der Einbildungskraft offenbar primär als Bilder (wenn er diesem Begriff auch eine abstraktere Erklärung gibt),¹⁶³ die sich lediglich hinsichtlich ihrer geringeren Intensität und Detailgenauigkeit von den Sinnesempfindungen unterscheiden.¹⁶⁴ Entsprechend korrespondiert seine Beschreibung (einer) der Operationen der Einbildungskraft¹⁶⁵ exakt dem von Bodmer beschriebenen Verfahren:

„Die erste Manier besteht darinnen, daß wir diejenigen Dinge, welche wir entweder würcklich gesehen, oder nur im Bilde vor uns gehabt, nach Gefallen zertheilen, und die Theile von verschiedenen Dingen nach unserm Gefallen zusammensetzen: wodurch etwas heraus kommet, dergleichen wir noch nie gesehen. Auf solche Weise hat man die Gestalt der Melusine, so halb Mensch und Fisch ist; die Gestalt der Engel, wenn sie als geflügelte Menschen gemahlet werden; die seltsame Gestalten der heydnischen Götter und dergleichen, heraus gebracht. Und hierinnen besteht *die Kraft zu erdichten*, wodurch wir öfters etwas heraus bringen, so nicht möglich ist, und daher eine *leere Einbildung* genennet wird.“ (WM, §242 (134f.).)

Doch auch jene „Manier der Einbildungs-Kraft“, die sich „des Satzes des zureichenden Grundes [bedient]“, „bringet Bilder hervor“, nun jedoch – vermittelt der ‚Hilfestellung‘ der *ratio* – „Bilder [...], darinnen Wahrheit ist (§. 142.).“ Das entsprechende Verfahren ist hier das der *abstractio imaginationis*: „Hierher gehöret das Bild, darunter sich ein Bildhauer eine Statue vorstellet, und darein er alles gebracht, was er schönes an der Art Mensch, davon sie eine vorstellet, gesehen, und nach untersuchtem Fleiße angemercket.“ (WM, §245 (136).)

¹⁶³ „Wenn wir uns etwas einbilden; so sind es ebenfals körperliche Dinge, nemlich die wir entweder sonst empfunden (§. 233.), oder selbst zusammen setzen (§. 241.) [...]“ (WM, §750 (466f.)) „Es kommen aber sowohl die Empfindungen, als Einbildungen in diesem Stücke mit den Bildern, als Gemälden und Statuen, überein, daß sie eine Vorstellung eines zusammengesetzten sind: und deswegen werden auch die Vorstellungen der körperlichen Dinge *Bilder* genennet. Nemlich ein *Bild* überhaupt ist eine Vorstellung des zusammengesetzten.“ (WM, §751 (467).)

¹⁶⁴ Vgl. dazu WM, §§236f. (130-132): „Weil die Einbildungen nicht alles klar vorstellen, was in den Empfindungen enthalten war (§. 231.); so ist an ihnen eine grosse Dunkelheit, und darinnen sind sie von den Empfindungen unterschieden [...]. Z. E. Wenn ich mir eine Person einbilde, die ich anderswo gesehen, und hingegen eine andere vor mir sehe; so zeigt sich zwischen beyden ein grosser Unterscheid. Denn ob ich mir gleich von der ersten, was auf Figuren und Grösse, auch die Stellungen der Theile gegeneinander ankommt, gar wohl vorstellen kan; so bleiben doch die Farben fast gantz weg, und wird bey nahe alles schwarz. Da hingegen meine Empfindung mir die Farben lebhaft vorstellet. Also siehet bey der eingebildeten Person alles dunckel; bey der wahren hingegen alles helle und klar aus.“

[...] Unterdessen wenn die Einbildungen allein sind, scheinen sie uns eine grössere Klarheit zu haben, so, daß sie auch alsdenn für Empfindungen gehalten werden, wie wir solches in den Träumen finden. [...] Unterdessen da man im Traume die Farben unterscheiden kan; so siehet man daraus, daß auch die Einbildungs-Kraft die Farben vorstellet, ob zwar mit gar geringer Klarheit in Ansehung der Empfindungen, die wir davon haben; und auf gleiche Weise lasset sich von andern Dingen urtheilen, welche bey den Sinnen keine Deutlichkeit haben.“ – Außerdem geschähen die Empfindungen und Einbildungen „im einfachen“, Gemälde und Statuen hingegen „im zusammengesetzten [...]“ (WM, §751 (467).)

¹⁶⁵ Zur Abgrenzung von Einbildungskraft und Gedächtnis bei Wolff vgl. die Zusammenfassung von Dürbeck 1998, 40f.: „Wolffs Unterscheidung der beiden Vermögen schränkt das Gedächtnis entgegen traditioneller Bestimmungen auf die Funktion des Wiedererkennens der reproduzierten Vorstellungen ein (DM, §§248-251). Demnach ist das Gedächtnis abhängig von der Tätigkeit der Einbildungskraft und fungiert als eine Art Beglaubigungsinstanz für die erneuerten Vorstellungen.“

Der Dichter, der „vornehmlich mit der Einbildungs-Kraft auf die Einbildungs-Kraft arbeitet“¹⁶⁶, unterscheidet sich vom Maler so zunächst allein darin, dass er für das „Auge des Gemüthes“ malt und „mit einem jeden Worte, als mit einem neuen Pinsel-Zuge, sein Gemählde in der Phantasie des Lesers vollführet“ (BRED I, 22)¹⁶⁷ oder, wie Bodmer es ausdrückt, dem Leser „Bilder von den Dingen in das Gehirn mahl[t]“:

„Die Phantasie des Lesers ist das Tuch, auf welchem er seine Gemählde aufträgt. [...] Auf dieses Feld wirft der Scribent die Worte, wie der Mahler die Farben auf die Leinwand, auf, die Feder dienet ihm statt des Pinsels. [...] Eine Sache, die auf diese Weise mit Worten abgebildet worden, heißt nun mit dem Kunst-Wort eine *Idee*, welches auf deutsch nichts anders heißt, als ein Bildniß und Gemählde.“ (BOG, 39.)¹⁶⁸

Tatsächlich erscheint Marshalls These einleuchtend, dass, wer das Interesse des 18. Jahrhunderts am Prinzip des *ut pictura poesis* verstehen wolle, sich klarmachen müsse,

„dass es für Autoren, welche versuchten, sich die visuelle Erfahrung der Dichtung (die Fähigkeit von Worten oder Texten, Szenen vor den Augen des Lesers entstehen zu lassen) vorzustellen, diese zu beschreiben oder sie zu ‚verordnen‘, bereits möglich und vielleicht sogar notwendig war, sich im Geiste hervorgerufene Ideen als Bilder und Abbildungen bzw. Gemälde vorzustellen. [...] Es ist nicht schwer, dafür zu argumentieren, dass Texte dem Geist Bilder und Abbildungen bzw. Gemälde vorstellen sollen, wenn man davon ausgeht, dass der Geist normalerweise mit Bildern und Gemälden gefüllt ist, welche die Wahrnehmung dort eingepägt hat. [...] Rhetorische Konzepte der *enargeia*, einer Tradition des Vergleiches von Dichtung und Malerei, und insbesondere Theorien, welche die Dichtung dazu aufriefen, dem Geist des Lesers Bilder, Gemälde und Tableaux zu präsentieren, waren mehr als verträglich mit einer Epistemologie, die Wahrnehmung und Einbildung immer wieder in Begriffen von Fiktionen, Bildern, Abbildungen und Gemälden beschrieb.“¹⁶⁹

Ansätze zu einer zeichentheoretischen Differenzierung?

Nun stehen der Orientierung der Dichtung an der Malerei offensichtliche mediale bzw. zeichentheoretische Erwägungen entgegen, deren sich auch Breitinger prinzipiell durchaus bewusst ist. Zwar sei die Poesie von der Malerei „alleine in der Ausführung ihres Vorhabens“, d. h. in den zur Verfügung stehenden Mitteln „unterschieden“ (BRED I, 15).¹⁷⁰ „[D]ieser einzige Unterschied gebiehet“ jedoch „ferner andere, von welchen jegliche von diesen Künsten ihren besondern Vortheil bekömmt.“ (BRED I, 15.)

Zwar deutet Breitinger die Zeichenhaftigkeit auch des Gemäldes an (schließlich *ist* das Bild nicht wirklich das, was es darstellt), doch handelt es sich dabei um natürliche Zeichen, die offenbar aus eben diesem Grunde „von allen Nationen in der Welt [...] verstanden werde[n]“ (BRED I, 16) und

¹⁶⁶ Bodmer 1740, 14.

¹⁶⁷ Vgl. auch BOG, 54.

¹⁶⁸ Vgl. auch Breitingers Reformulierung in BRED I, 53, wo er davon spricht, dass „der Phantasie, als dem Auge der Seele“ das Dargestellte „eingepägt“ werde.

¹⁶⁹ „In understanding the eighteenth-century investment in *ut pictura poesis*, then, we must recognize that for writers who tried to imagine, describe, or enact the visual experience of literature – the ability of words and texts to present scenes before the eyes of a reader – it was already possible and perhaps even necessary to think of ideas raised in the mind as images and pictures. [...] It is not difficult to argue that texts should present images and pictures to the mind when one believes that the mind is normally filled with images and pictures painted and imprinted there by perception. [...] Rhetorical notions of *enargeia*, a tradition of comparing the arts of literature and painting, and especially theories that called on literature to present images, pictures, and tableaux to the mind of the reader, were more than compatible with an epistemology that repeatedly described perception and imagination in terms of fictions, images, pictures, and paintings.“ (Marshall 1997, 689.)

¹⁷⁰ Vgl. auch BRED II, 6, 9, 12.

deren Wirkung der ‚föhlbaren‘ des repräsentierten Gegenstandes sehr nahe kommt. Die Dichtung hingegen bedient sich „willkürliche[r] Zeichen [...], die sich alleine dem Verstande vernehmlich machen“ (BRED I, 20). Ihre Wirkung auf das Ohr des Hörers beziehungsweise den Sehsinn des Lesers entspricht deshalb nicht der der Malerei auf das Gesicht:

„Die Worte fallen zwar auch in die Sinne, aber nur insoweit sie leere Thöne oder zusammengeordnete Character und Littern sind, und keineswegs als Zeichen der Gedancken und Farben der Dinge; es kömmt nur dem Verstande und nicht den Sinnen zu die Begriffe, welche die Worte vorstellen, zu vernehmen, loßzuwickeln, und mit einander zu verbinden.“ (BRED I, 20.)

Damit erfasst Breitinger den Unterschied zwischen beiden Künsten durchaus präzise. Die Dichtung teilt sich unmittelbar dem „Verstande“ mit und könne daher „so feine Gemähde verfertigen“, dass diese „für die Sinnen zu zart und unbegreiflich“ (BRED I, 20) seien. Ihre Begriffe präsentieren sich gegenüber den von der Malerei „in dem Gemüthe erweck[ten]“ zwar weit weniger „sinnlich[...] und fühlbar[...]“ (BRED I, 20), dafür aber „viel feiner, und darum auch deutlicher“ (BRED I, 21). Tatsächlich tut sich hier eine Kluft zwischen beiden Künsten auf, die das Modell der Dichtung als poetische Malerei derart zu unterminieren droht, dass seine Aussagekraft ernsthaft in Frage gestellt wird.

Allerdings fallen die Konsequenzen, welche Breitinger aus den hier formulierten theoretischen Einsichten für seine Wertordnung zu ziehen bereit ist, nur äußerst moderat aus. Wenn er erklärt, die Dichtung sei, im Unterschied zur Malerkunst, fähig, nicht „auf einen oder zween Sinnen alleine“ zu „würcke[n]“, sondern „einen nach dem andern beschäftigt“ zu halten (BRED I, 19), wenn er ihre Fähigkeit preist, „Leben“ und „wahre[...] Bewegung“ (BRED I, 19) darzustellen, so modifiziert er das Ideal der poetischen Malerei zwar derart, dass es sich eher dem (Breitinger natürliche noch gar nicht zur Verfügung stehenden) des Films anzunähern scheint. Wie wenig sich dabei jedoch an der grundsätzlich visuellen Konzeption ändert, macht folgende Beschreibung deutlich:

„Der Poet mahlet nicht für das Auge allein, sondern auch für die übrigen Sinnen, und er kan auch das unsichtbare sichtbar machen, er giebt dem Menschen nicht nur die vollkommenste Bildung, sondern auch die Rede; die Thiere bekommen von ihm die unterschiedlichen Handlungen, derer sie fähig sind, den Vögeln schencket er die süsse Melodie des Gesanges; in seinen Gemählden ist alles voll Leben und wahrer Bewegung; seine Personen und Sachen ändern ihren Stand und ihre Stellung in einem Augenblicke, so bald es ihm beliebt, und er giebt sie uns gantz und von allen Seiten zu sehen.“ (BRED I, 19.)

Zwar sei es dem Dichter (wie auch dem Redner)

„nicht vergönnet, [...] unmittelbar auf die äusserlichen Sinnen zu würcken; nichtsdestoweniger ist er geschickt, alle seine Begriffe in der Phantasie andrer Menschen, ebenso sinnlich und fühlbar zu machen, und in ein solches Licht zu stellen, daß sie eben so empfindlich und mit nicht geringerer Macht auf das Gemüthe würcken, als die Schildereyen der Mahler-Kunst; dergestalt, daß das erregte Gemüthe solche Bilder wegen der gleichmässigen Kraft ihrer Würckung auf das Gemüthe, von den Begriffen, die es von aussen durch den Eingang und die Thür der Sinnen empfangen hat, nicht leicht unterscheiden kan.“ (BRED I, 31.)

Die „poetische[...] Mahler-Kunst“ besteht gerade darin,

„eben so lebhaft, Hertz und Sinnen rührende Bilder in die Phantasie des Menschen ein[zu]präge[n], als diejenigen sind, so die Kunst des Mahlers dem sinnlichen Auge, und dadurch dem Gemüthe vorleget, die auch öfters unsere Sinnen mit solcher Kraft rühren, und entzü[c]ken, daß wir meinen, wir sehen die Sachen selbst gegenwärtig vor uns.“ (BRED I, 30.)

Ihre sinnliche Wirkung übt die Dichtung zwar nicht auf Gesicht, Gehör, Gefühl des Menschen direkt aus, wohl aber ist sie imstande, die entsprechenden Eindrücke in „der Phantasie, als dem Auge der Seele“ (BRED I, 53) zu reproduzieren. Auf diesem Wege vermag sie nicht allein die Eindrücke des Gesichtssinns zu imitieren, sondern einen Sinn „nach dem andern beschäftigt“ zu halten und „alles das Ergetzen, welches die andern Sinnen nur einzeln gewähren können“, in sich zu vereinen (BRED I, 19). Die Bilder und andere Eindrücke, welche der Mensch zunächst über die Sinne empfangen hat, lassen sich vermittels der Phantasie in einer ihrer ursprünglichen Sinnlichkeit zumindest nahekommenden Form reproduzieren (und, so macht Breitinger bald deutlich, in ihren einzelnen Bestandteilen auch rekombinieren). Allein hinsichtlich der Intensität ihrer Wirkung mögen die entsprechenden Empfindungen hinter den ursprünglichen Sinneswahrnehmungen ein wenig zurückbleiben. Breitinger versucht jedoch offensichtlich, die Bedeutung dieser Einschränkung zu mindern, indem er mehrfach auf den täuschend ähnlichen Eindruck der von der Dichtung hervorgerufenen Eindrücke verweist. Der Übergang vom ‚Sinnenwesen‘ zum ‚Phantasiewesen‘ Mensch scheint für Breitinger alle wesentlichen Probleme zu lösen, die sich aus der Differenz zwischen Malerei und Dichtung hinsichtlich der Natur der von ihnen verwendeten Zeichensysteme hätten ergeben können.

Nun liegen diese Ausführungen, so könnte man argumentieren, noch vor den zitierten Verweisen auf die willkürliche Zeichenhaftigkeit der Dichtung. Doch auch danach findet sich wenig, was auf eine grundsätzliche Abkehr vom Bildmodell schließen ließe. Man betrachte Breitingers Gegenüberstellung von Maler und Dichter:

„[W]ie dunkel und ungewiß sind mit dem allen die Begriffe, welche das Anschauen der gegenwärtigen Gegenstände in der Natur bey dem größten Haufen der Menschen erwecket? Fraget ihr jemand, der entweder in der Natur, oder in der künstlichen Vorstellung eines Gemähltes eine weitläufige Durchsicht gesehen hat, was vor einen Begriff dieselbe in seinem Gehirn hinterlassen habe, wie flüchtig, dunkel und ungewiß wird seine Beschreibung herauskommen? Da der poetische Mahler hingegen das Auge des Gemüthes aus der Zerstreung sammelt, von einem merckwürdigen Umstande zu dem andern gemächlich hinführet, und es nöthigt, bey jeglichem absonderlich diejenige Betrachtung zu machen, welche seine Zwecke zu befördern dienet.“ (BRED I, 22.)

Hier liegt der Vorteil des Dichters offenbar wesentlich darin, dass er, anders als der Maler, die Rezeption des Lesers gezielter zu lenken vermag. Anders als jener lässt er diesem „keine Freyheit, mit flüchtigem und ungewissem Gemüths-Auge müßig herumzuschweifen, oder sich in der Vermischung des Mannigfaltigen zu verirren“ (BRED I, 22f.). Bei den von Breitinger (hier am Beispiel einer Passage aus Hallers *Alpen*) angeführten besonderen poetischen „Schönheit[en]“ handelt es sich zum allergrößten Teil um Wahrnehmungsqualitäten – etwa um den „musikalischen Gesang der Lerche“ oder die „angemerckten Bewegungen und Veränderungen des Standes“ (von Hirte und Hirtin) (BRED I, 24). Gleiches gilt für die „kleine[n], aber vor die Absicht des poetischen Mahlers wichtige[n] Umstände“, die durch die „poetische Schilderey in das Gemüthe des Lesers eingepreget werden, welche die achtlose Sicherheit in Beschauung einer mahlerischen Vorstellung, oder des wahren Gegenstandes selbst, nicht leicht wahrgenommen hätte“ (BRED I, 24f.). Als Beispiele dienen die Trägheit und der „schwer[e]“ Leib der Kühe, ihre „langsam[en]“ Bewegungen oder die

„[Z]art[heit]“ des Grases, welches von ihren „scharfen Zungen“ gemäht wird (BRED I, 25). Und die „recht angenehm-verwundersam[e]“ Wirkung der Haller'schen Darstellung führt Breitinger nicht zuletzt zurück auf die „Kunst der Optick und Perspectiv“, die der Dichter „geschickt angewendet“ habe (BRED I, 26).

Da „die wenigsten für sich selbst geschickt sind, aus dem Gemische so unzehlicher Umstände alleine diejenigen auszusuchen, und mit einander zu verbinden, die einen gewissen Eindruck auf das Gemüthe befördern können“ (BRED I, 27), habe Haller den Leser quasi „[ge]nöthigt“, derartiges „mit Verwunderung und Ergetzen zu *betrachten*“ (BRED I, 27).¹⁷¹

Das Modell bleibt hier offensichtlich insgesamt das eines – wenn auch bewegten – Bildes, welches der Betrachter nun freilich ‚unter Anleitung‘ rezipiert, indem er auf die einzelnen Umstände besonders hingewiesen wird. Wer hier einwendet, dies sei eben dem Beispiel, einem typischen Fall von Beschreibungsliteratur, geschuldet, übersieht die Signifikanz, welche der Wahl eben jenes Exempels zukommt: Breitinger geht es nicht darum, die Überlegenheit der Dichtung in einem bestimmten Bereich zu demonstrieren, sondern sie auf dem ureigensten Gebiet der Malerei selbst zu behaupten. Dies erscheint notwendig, weil seine Konzeption des sinnlichen Ergötzens bzw. die von ihm bei der Konstruktion seiner Wertordnung vorausgesetzten Hintergrundannahmen ihn auf ein wesentlich visuell konzipiertes Ideal poetischer Rezeption festlegen.

Zwar scheint Breitinger dieses Bild zu differenzieren, wenn er erklärt, es sei dem Dichter, anders als dem Maler, möglich, wenn er „sein Gemälde in der Phantasie des Lesers vollführet“ (BRED I, 22), gelegentlich etwa „kurtze, aber nützliche Unterrichte miteinfließen“ zu lassen, „wodurch nothwendig Licht und Klarheit in dem Begriff entstehen“ müsse (BRED I, 23).¹⁷² Als ein Beispiel dient die (erneut Hallers Gedicht *Die Alpen* entnommene) Beschreibung einer „verwundersam[en]“ Erscheinung, der glühenden Oberfläche eines Sees: „Bald scheint ein breiter See ein Meilen-langer Spiegel/ auf dessen glatter Flut ein zitternd Feuer wallt.“ Diesem „Bild“ lässt der Dichter die Erklärung folgen: „Sein frostiger Crystall schickt alle Stralen wieder.“ (BRED I, 26.) „Diese Zeile läßt euch nicht alleine ein ergezendes Phänomenon sehen, sondern entdeckt euch zugleich eine wahrscheinliche Ursache davon.“ (BRED I, 26f.) Indem er vom Phänomen zur Ursache übergeht, verlässt der Autor den eigentlichen Bereich sinnlicher Erfahrung und betritt den der ‚Untersuchung‘. Er gibt so, indem er auf ‚verborgene‘ Eigenschaften wie die reflektierende Kraft und die dem Kristall ähnelnden Eigenschaften des Wassers rekurriert,¹⁷³ dem Begriff des Sees eine größere Tiefe bzw. Deutlichkeit. Auch einen so „Gedanken-reichen Begriff“ hervorzurufen, wie ihn die „figürliche Benennung das *Auge der Welt* in sich einschliesset“ (BRED I, 24), kann der Maler Breitinger zufolge nicht hoffen.

¹⁷¹ Hervorhebung A. F.

¹⁷² Vgl. auch BRED I, 26.

¹⁷³ Hier scheint sich H.-M. Schmidts These von der Gleichheit von Erkenntniseinstellung und Erkenntnisinteresse im lebensweltlichen Bereich und in dem der Malerei (der eigentlichen oder der poetischen) durchaus zu bestätigen.

Hier handelt es sich zwar um eine Metapher, die sich zumindest auch auf äußere Parallelen (die Ähnlichkeit der Form der Sonne mit der des menschlichen Auges) stützen kann. Sie vermag den Leser darüber hinaus jedoch noch auf andere Bezüge (etwa die Funktion der Sonne als sichtbares Zeichen der Güte und Wachsamkeit Gottes?) zu führen. Schließlich sei auch die „Anmuth“, welche der „beygefügte Character von den Gedancken und dem Gemüthes Zustande der Hirtin bey dem Abschied ihres Geliebten“ „über das gantze Gemählde“ streue („Entreißt der Hirt sich schon aus seiner Liebsten Küssen,/ Die seines Abschieds Stund zwar haßt, doch nicht verschiebt“ (BRED I, 23)), eine „der poetischen Mahler-Kunst gantz eigen[e]“ „Schönheit“ (BRED I, 24). Kurz zuvor hatte Breitinger bereits darauf aufmerksam gemacht, dass die Farben des Malers

„dem unsichtbaren nicht beykommen [können], als nur insofern es sich in dem Leibe durch Merckzeichen sichtbar machet; er kan zwar einige Züge und Lineamente der Gemüthes-Neigungen in dem Angesicht und der Stellung seiner Personen nachbilden, aber die Zeugung, den Schwung und die Verwirrung derselben kennet seine Kunst nicht [...]“ (BRED I, 18.)

Tatsächlich erscheint dieser letzte Punkt besonders aussagekräftig, lassen sich doch die eingestreuten „Unterrichte“ leichter als etwas der poetischen Darstellung Externes auffassen, während die „Gedancken-reichen Begriffe“ zumeist zumindest auf bildhaften Assoziationen aufbauen. Würde Breitinger jedoch nur die Gemütsbewegungen der handelnden Personen benennen, ohne diese Benennung an sinnlich erfahrbare Merkmale zurückzubinden, so verlöre die Darstellung tatsächlich den ursprünglich postulierten bildhaften Charakter. Dies geschähe zudem auf einem Gebiet, das mit zum eigentlichen thematischen Schwerpunkt der Dichtung gehört.

Nimmt man die folgenden Ausführungen ernst, betrachtet jedoch auch Breitinger ein derartiges Vorgehen eher als ‚Notlösung‘: So erklärt er speziell mit Bezug auf die Gedanken, Triebe und Neigungen des Menschen, die „poetische Kunst der Nachahmung“ habe „in der Vorstellung derselben einen gantz besondern und vorteilhaften Weg genommen“:

„[S]ie giebt sich damit nicht zufrieden, daß sie seine Neigungen nur erzehle, sondern sie leget dieselben vor Augen, damit ihr Werck desto mehr Leben und desto mehr Bewegung bekomme. Und also besteht [ein] Geheimniß der Poesie [...] darinnen, daß sie den verschiedenen Gemüthes-Zustand nicht bloß historisch beschreibet und erzehlet, sondern die Personen würcklich auf den Schauplatz bringet, und ihnen solche Reden und Handlungen beyleget, wie es der Gemüthes-Character, der ihnen angedichtet wird, und die Umstände [...] erfordern.“ (BRED I, 469f.)

Tatsächlich propagiert Breitinger hier eine doppelte Form der Versinnlichung: Zum einen lässt der Poet die „Gemüthes-Gedancken seiner Personen“ Ausdruck finden in ihren Reden, zum zweiten erzählt er den Inhalt dieser Reden nicht einfach, sondern bringt diese dem Leser unmittelbar zu Gehör:

„Der Poet würde die Gemüthes-Gedancken seiner Personen durch das einfältige Erzehlen nur frostig machen, und die starckgezeichneten Züge und die Heftigkeit würden verschwinden; wenn ich hingegen die Person selber vernehme, und so zu sagen, die Leidenschaft von der ersten Hand empfangen, so nehme ich dieselbe alsobald an mich, ich theile sie mit ihm, die Anreden und andere Figuren hintergehen mich, ich werde aus einem Leser ein Zuseher [...]“ (BRED I, 470.)

Da sie so den unmittelbaren sinnlichen Eindruck reproduziert, bezeichnet Breitinger in diesem Zusammenhang den „dramatische[n] Theil der Poesie“ auch als den „vornehmste[n] und beweglichste[n], weil er die vollkommenste Art der Nachahmung ist.“ (BRED I, 470.) Dennoch muss der Dichter sich, was die sinnliche Darstellung des Innenlebens des Menschen anbelangt, nicht auf die

dramatische Darstellung allein verlassen: So lobt Breitinger an Johann Ulrich Königs Darstellung des Elb-Gottes in einem seiner Gedichte die „Ausbildung und die Kunst in der Malerey“ an folgendem Beispiel, in welchem „dieselbe sehr geschickt angebracht“ sei:

„Die zweyte Zeile,

Und strich sein tröpfelnd Haar neugierig hinters Ohr,

begreift in sich einen solchen glücklich gewählten Umstand, der vortrefflich dienet, die Neugierigkeit des Elb-Gottes recht sinnlich und sichtbarlich in dem Gehirne vorzustellen. Virgil hat in einer andern Absicht einen gleichmässigen Umstand von Neptun erwähnt:

- - - *graviter commotus & alto*

Prospiciens, summa placidum caput extulit unda.“ (BRED I, 46f.)

„Gesichtszüge, Gebhrungen und Stellungen des Körpers“,¹⁷⁴ wie Bodmer in den *Poetischen Gemählde* ausführt, seien, wie

„die Figuren der Rede, die Sitten, die Handlungen, und die Reden der Menschen“, diejenigen „Würckung[en]“ des Geistes „in den Körper“ und „in dem sichtbaren Theile des Menschen ganz deutlich ausgedrückte Merckmahle, welche uns den innerlichen Zustand des Gemüthes in Absicht auf seine Gedancken und Empfindungen nach allen seinen Veränderungen zu verstehen geben.“

Sie erlauben es, poetische „Gemählde[...] des menschlichen Gemüthes“ zu verfertigen, so dass „alles, was der Poet von de[m]selben sagen kan, auf eine beständige Beschreibung dieser sinnlichen Ausdrücke hinausläuft.“ (BOG, 283.)

Der von Bodmer in diesem Zusammenhang geforderten Orientierung am sinnlich-visuellen Modell der Dichtung korrespondieren Breitingers Ausführungen zur poetischen Darstellung der „unsichtbare[n] Welt der Geister“ (BRED I, 55): Diese habe, „weil sie vor den groben Sinnen ganz verschlossen ist, [...] vor die Einbildung nicht mehrere Wahrheit als die möglichen Dinge, und der Poet muß diese unsichtbaren Wesen in sichtbare Körper [...] einkleiden, woferne er sie der Phantasie vernehmlich und fühlbar vorstellen will [...].“ (BRED I, 56.)

Nun denkt Breitinger hier ganz offenbar primär an die Engel und Teufel Miltons, dennoch assoziiert der Leser unvermeidlich auch „die Seelen der Menschen; ihre Gedancken, Meinungen, Zuneigungen“ etc., welche Breitinger unmittelbar vorher mit „Gott, den Engeln“ usw. unter der Bezeichnung der „unsichtbare[n] Welt“ (BRED I, 55) gefasst hatte.

Die Orientierung an der Malerei ermöglicht es Breitinger einerseits, die Spezifik der Dichtung gegenüber der Philosophie und Historie, aber auch, wie sich bereits hier andeutet, die Sonderstellung des poetischen Ausdrucks gegenüber der Alltagssprache herauszustellen und sich damit gegenüber den Wertansprüchen der entsprechenden Felder und Diskurse abzugrenzen. Auch die Sorgfalt, mit welcher Breitinger sich der Analyse der für die sprachliche Gestaltung der Poesie relevanten Wertmaßstäbe und entsprechenden Textmerkmale zuwendet, scheint nicht zuletzt auf das Bedürfnis zurückzuführen, das mediale Potential der Dichtung im Hinblick auf das Ideal der poetischen Malerei zu entwickeln, gleichzeitig aber auch zu erweisen. Wird dieses Modell so einerseits produktiv wirksam, läuft es

¹⁷⁴ Die Bodmer (ähnlich wie Breitinger) als besonders nachdrückliche (vgl. z. B. BOG, 290) Form (zumindest ursprünglich) natürlicher Zeichen (vgl. hierzu z. B. BOG, 288, 294) schätzt.

andererseits offensichtlich Gefahr, die Möglichkeiten der Sprache zu überfordern bzw. wesentlichen Eigentümlichkeiten des poetischen Werkes als sprachlich verfassten Gebildes nicht gerecht zu werden. Die Fähigkeit insbesondere poetischen Sprechens, sinnliche Vorstellungen hervorzurufen, soll in diesem Zusammenhang nicht generell geleugnet werden.¹⁷⁵ Beitingers Ansatz tendiert jedoch dazu, derartige Möglichkeiten zu überschätzen, die entsprechenden Fähigkeiten der Literatur überzustrapazieren und diese selbst Wertmaßstäben zu unterwerfen, welche im Grunde einzig der Malerei angemessen sind. Damit läuft er gleichzeitig Gefahr, die Möglichkeiten der Dichtung auf inhaltlichem Gebiet unnötig zu beschränken.

Naturnachahmung als Darstellung und Vorstellung des Sichtbaren

Bodmer wie Breitinger zufolge vermag die Phantasie als dem Gesichtssinn nachgeordnetes Vermögen „die Sachen“ nur zu „fassen“ (BOG, 574), sofern sie „unter einem körperlichen Bild“ erscheinen (BREG, 7).¹⁷⁶ Was keine „sichtbare und körperliche Gestalt[...]“ hat, muss „für die Sinne und die Einbildung verschlossen“¹⁷⁷ bleiben. Entsprechend macht Breitinger, wenn er im dritten Kapitel seiner *Dichtkunst* die „Nachahmung der Natur“ behandelt, die Frage nach der sinnlichen Erfahrbarkeit bzw. Darstellbarkeit der Materie zum strukturierenden Moment seiner Einteilung. Die „sichtbare und materialische Welt“, die „in sich alle Körper, die Elemente, die Sterne, den Menschen in Ansehung seiner äusserlichen Würckungen, die Thiere, die Pflanzen, die Edelsteine, und so fort [...], mit einem Worte alles, was der Prüfung der Sinnen unterworfen ist“ „begriffet“ (BRED I, 54f.), bietet dem Poeten ihre Originale bereits in einer den Sinnen und der Phantasie zugänglichen Form dar. Aber „auch das unsichtbare“ – die „unsichtbare Welt“ (BRED I, 55) ebenso wie die „möglichen Dinge“ (BRED I, 56) – kann der Poet „sichtbar machen“ (BRED I, 19).

Zwar habe, so räumt Breitinger ein, „die unsichtbare Welt der Geister [...] eben so viel Wahrheit und Würcklichkeit als die sichtbare“ (BRED I, 55f.). Für den Poeten relevant ist jedoch nicht die tatsächliche Weltverfassung, sondern die „Wahrheit“ der jeweiligen Materie „vor die Einbildung“ (BRED I, 56). Für diese aber habe die Welt der Geister, „weil sie vor den groben Sinnen gantz verschlossen ist, [...] nicht mehrere Wahrheit als die möglichen Dinge“, so dass der Dichter sie „in sichtbare Körper, hiemit in eine gantz fremde Natur einkleiden“ müsse, wolle „er sie der Phantasie vernehmlich und fühlbar vorstellen“ (BRED I, 56). Ganz parallel argumentiert Bodmer: Da das „himmlische [...] Reich [...] sich dem Gesicht entziehe[t]“ (BOG, 55f.), seine „Geister“ „ihrem wahren Wesen nach [...], als welches nicht in die Sinnen fällt“, „nicht zu mahlen“ seien (BOG, 571), muss der Dichter sich der

¹⁷⁵ Vgl. entsprechend Lipking, der diesbezüglich im Hinblick auf die Theorie Lockes bemerkt: „I am very far from regarding as sophistry Locke’s assumption that words are ‚Signs of internal Conceptions,‘ and ‚stand as marks for the Ideas within [the] Mind.‘ By ‚ideas,‘ of course, Locke means quite explicitly (though not exclusively) mental pictures. That this account represents the *whole* truth about language, I very much doubt. But that it represents a *part* of the truth, verifiable in the experience of everyone who uses language, seems to me a fact both foolish and dangerous to ignore.“ (Lipking 1983, 6.)

¹⁷⁶ Vgl. auch Bodmer 1740, 31.

¹⁷⁷ Ebd.

Phantasie anpassen. Zu diesem Zweck formiere er ihnen „eine äusserliche Gestalt und Wesen [...], das mit ihrer eigenen Fähigkeit, die Sachen zu fassen, übereinstimmt.“ (BOG, 574.)

Die hier eingeführten Rezeptionsbedingungen müssen wesentlichen Einfluss darauf nehmen, wie genau die Wertmaßstäbe des Wunderbaren und des Wahrscheinlichen innerhalb der Breitingerschen Wertordnung ausgestaltet werden. Dies deutet sich bereits an, wenn Bodmer etwa die Freiheit, welche Milton sich im Hinblick auf die Darstellung der Engel und Teufel nimmt, mit dem Argument verteidigt, der Autor habe „denen unsichtbaren Geistern“ notwendig „sichtbare und körperliche Gestalten“ mitteilen müssen, ohne welche sie schließlich „für die Sinne und die Einbildung verschlossen“¹⁷⁸ geblieben wären.¹⁷⁹ Als Variante der „unsichtbaren Dinge[...]“ – sind doch beide Materien ursprünglich „nicht für die Sinnen“ (BRED I, 60) – erscheint in diesem Zusammenhange auch das gesamte „Reich der möglichen [...] Dinge“ (BRED I, 60).¹⁸⁰ Geht es dem Poeten hier auch nicht darum,

„durch seine Kunst unsichtbaren Dingen sichtbare Leiber mit[zu]theile[n]“, so doch darum, „die Dinge, die nicht für die Sinnen sind, gleichsam [zu] erschaffe[n], das ist, aus dem Stande der Möglichkeit in den Stand der Würcklichkeit hinüber[zu]bringe[n], und ihnen also den Schein und den Nahmen des Würcklichen mit[zu]theile[n].“ (BRED I, 60.)

Dabei muss der Dichter das gesamte Repertoire der *inventio* und *elocutio* aufbieten: sei es, dass der Poet tatsächlich existierende „unsichtbare[...] Wesen in sichtbare Körper [...] einkleide[t]“ (BRED I, 56), als „Schöpfer[...]“ möglicher Welten seine „Originale“ „gleichsam erschaffet“ (BRED I, 60), die Vorstellung „abgezogener“, d. h. abstrakter, „Wahrheiten“ und „von den Sinnen abgekehrte[r] tiefe[r] Einsicht[en]“ „unter sinnlichen Bildern und Gleichnissen, durch ähnliche Beyspiele, durch die Fabel und Dichtung“ (BRED I, 8) dem ‚Sinnenwesen‘ Mensch verdolmetscht oder die „glücklich gewählten Gedancken und Begriffe der Poeten [...] unter angenehmen, fremden Bildern und Figuren vor[stellt], und dadurch gantz sichtbar und sinnlich“ macht (BRED I, 32). Der Bereich dessen, „was mit Worten und Figuren der Rede auf eine sinnliche, fühlbare und nachdrückliche Weise [...] nachgeahmet und der Phantasie, als dem Auge der Seele, eingeprägt“, also von der Poesie „nach dem Leben und der Natur ab[ge]schilder[t]“ (BRED I, 53) werden kann, geht, wie Breitingers hier und in der Folge zu zeigen bemüht, weit über den des von Natur aus sinnlich Erfahrbaren (wenn auch eben kaum über das, was die Kunst des Dichters dem Leser sinnlich erfahrbar machen *kann*) hinaus. Ganz „von der Nachahmung der Poesie aus[zu]schliessen“ seien lediglich

„einige allgemeine und abgezogene Wahrheiten und Begriffe, die alleine dem reinen und von den Sinnen gantz abgekehrten Verstand vernehmlich sind“, und „die man wohl durch Worte, Zahlen und Linien dem Verstande zu begreifen geben, aber darum nicht abschildern, oder in Farben und Bilder einkleiden, und für die Phantasie sichtbar machen kan.“ (BRED I, 54.)

¹⁷⁸ Ebd.

¹⁷⁹ Es lässt sich also – die Rolle der logischen Widerspruchsfreiheit unbeschadet – nicht behaupten, dass „die Bedingung der Naturnachahmung auf die bloße logische Widerspruchsfreiheit reduziert“ werde (Bruck 1972, 174). Bruck selbst deutet später eine Ergänzung an (vgl. ebd., 183).

¹⁸⁰ Vgl. auch BRED I, 56.

Zwar kann nicht, wie Breitinge noch kurz zuvor behauptet hatte, „[a]lles was der menschliche Verstand von den Würckungen und Kräften der Natur in seinen Registern aufgezeichnet hat, [...] durch sinnliche Bilder aus[ge]zier[t, und der Phantasie, als in einem sichtbaren Gemählde, vor[ge]legt“¹⁸¹ werden (BRED I, 53). Dennoch erstreckt „sich das Gebiethe der Poesie“ immerhin noch „fast eben so weit [...], als die menschliche Erkenntniß“, und damit wie die „Weltweißheit“ selbst (BRED I, 53f.). An dieser These ist Breitinge ohnehin festzuhalten gezwungen, will er die Theorie von der Dichtung als ihrer Dolmetscherin nicht infrage stellen.

Tatsächlich lässt sich also sehr wohl davon sprechen, „daß dem Nachahmungsgrundsatz bei Breitinge ein primär sinnlicher Naturbegriff zugrunde liegen würde.“ Wenn Wetterer diese Annahme für „verfehlt“ erklärt und dem entgegenhält, „die Ausführungen zur ‚Versinnlichung‘ als dem Ziel der ‚poetischen Malerkunst‘ sagten „[ü]ber den Naturbegriff [...] letztlich gar nichts aus“, sie bezögen „sich vielmehr ausschließlich auf eine spezifische Rezeptionsweise von Natur, eben darauf, wie“ (nämlich wie lebensecht) „sich die Natur den Sinnen des Menschen darstellt und auf sein Gemüt einwirkt“¹⁸², so ist diese Aussage irreführend. Schließlich ist es für Breitinge in allen Fällen die sinnliche, empirisch wahrnehmbare Natur, welche die Möglichkeiten der Dichtung determiniert. Dies tut sie allerdings nicht in dem von Herrmann anvisierten Sinne einer Verpflichtung auf die empirische Objektwelt,¹⁸³ die Wetterer primär im Auge zu haben scheint, wohl aber im Sinne einer sehr konkreten Verpflichtung auf ‚Sinnesdaten‘ und Mechanismen sinnlicher (insbesondere visueller) Wahrnehmung. Entsprechend ist auch, wie die Diskussion des Wertmaßstabs der Wahrscheinlichkeit zeigen wird, „das Kriterium der Auswahl der ‚Bilder‘ – deren Kraft, das Gemüt zu rühren – [...] gegenüber dem Wahrheitsaspekt“ nur solange „gänzlich indifferent“¹⁸⁴, wie das Bild sich über einen dieser Mechanismen auf das sinnlich Wahrnehmbare zurückbeziehen lässt. Gerade der Verweis auf den ausschließlichen Bezug „auf psychische Vorgänge im Rezipienten“¹⁸⁵, der die erwähnte Indifferenz begründen soll, erzwingt so einen Rückbezug auf die Realität. Zwar spielt deren wahrheitsstiftende Funktion (insofern ist Wetterer wieder zuzustimmen) dabei keine *positive* Rolle. Sie genügt jedoch, wie noch zu zeigen sein wird, den Konflikt zwischen Dichtung und Realität für einen weiten Bereich des poetischen Wunderbaren, wie Breitinge es konzipiert, zu entschärfen.

Wenn offenbar auch für Breitinge, den angesprochenen zeichentheoretischen Erwägungen zum Trotz, letztlich das Ideal des (wenn auch ‚bewegten‘ und synästhetisch konzipierten) Gemäldes prägend im Hinblick auf seine Wertvorstellungen bleibt, so liegt dies wohl nicht zuletzt daran, dass die

¹⁸¹ Hervorhebung A. F.

¹⁸² Wetterer 1981, 180; eine ähnliche Trennung nimmt – hier mit Bezug auf Du Bos – Willems vor (s. Willems 1989, 284).

¹⁸³ Vgl. Herrmann 1970, 166-168; zur Kritik an dieser These siehe u. a. Hohner 1976, 86ff., Wetterer 1981, 180 (Fn. 51).

¹⁸⁴ Wetterer 1981, 181.

¹⁸⁵ Ebd.

Bestimmung der Dichtung als poetische Malerei für ihn eben diejenige distinktive Funktion übernimmt, die Gottsched der Fiktion vorbehält.

„Die poetischen Schildereyen empfangen ihr rechtes Licht, und ihren erforderlichen Nachdruck daher, wenn die glücklich gewählten Gedancken und Begriffe des Poeten nach ihren wichtigsten, erhabensten, und beweglichsten Umständen, unter angenehmen, fremden Bildern und Figuren vorgestellt, und dadurch gantz sichtbar und sinnlich gemacht werden: Nun rühren alle diese fremden Bilder und sinnlichen Figuren von der Kraft der Dichtung her, und gehören folglich der Poesie eigenthümlich zu.“ (BRED I, 32.)

Zwar sei, „in gewissem Sinne“

„jeder gute Scribent [...] ein Mahler, weil er alle die Begriffe, und Bilder, die er in seinem Kopfe, als so viele Gemählde der Dinge gesammelt, und nach einer gewissen Absicht zusammengeordnet hat, mittelst der Worte in die Phantasie seiner Leser gleichsam abschildert, und ihrer Betrachtung vorleget [...]“. (BRED I, 30.)

Wenn er, Breitinger, „von der poetischen Mahler-Kunst rede“, verstehe er diese „Benennung“ jedoch in einer

„eingeschränktere[n] Bedeutung“ als „diejenige höchste Kraft der Wohlredenheit, die eben so lebhaft, Hertz und Sinnen rührende Bilder in die Phantasie der Menschen einpräget, als diejenigen sind, so die Kunst des Mahlers dem sinnlichen Auge, und dadurch dem Gemüthe vorleget [...]“. (BRED I, 30.)

Deutet Breitinger hier auch eine gewisse ‚Bildhaftigkeit‘ jedes mit der „Kunst der Wohlredenheit“ (BRED I, 30) zusammenhängenden Vermittlungsprozesses an, so bleibt die Versinnlichung im eigentlichen Verstande das Werk der Dichtung; die damit verbundene Lebhaftigkeit und affektive Intensität erscheinen als distinktives Merkmal des Poetischen.¹⁸⁶ Damit jedoch werden, während die Fabel (als Dichtung und Historie gemeinsames Element) in den Hintergrund tritt,¹⁸⁷ notwendig die von Gottsched geringer eingeschätzten Modi poetischer Darstellung, nicht nur die Beschreibung, sondern auch die dramatische Präsentation, zum Herzstück der Dichtung. „Und also bestehet das Geheimniß der Poesie, von welchem ich gegenwärtig handeln will, darinnen, daß sie den verschiedenen Gemüthes-Zustand nicht bloß historisch beschreibt und erzehlet, sondern die Personen würcklich auf den Schauplatz bringet [...]“. (BRED I, 469f.)

Dem Historiker sei es wohl erlaubt, „zuweilen den Pinsel des poetischen Mahlers zu gebrauchen“ und sich seiner „Farben“ zu bedienen (BRED I, 33). Gelegentlich hätten „die Verfasser, die in einer andern Art schreiben“, sogar die Pflicht, Anleihen zu machen bei der Dichtung, und „die höhern Farben und Figuren, die sie zur Ausbildung ihrer Gemählde gebrauchen, [zu] borgen.“ (BRED I, 32.)

Dennoch darf der Geschichtsschreiber „diese geborgten Farben“ nicht „ohne Maasse anbringen“, da andernfalls

„die Wahrheit der Erzehlung darunter Abbruch leiden [müßte]. Daher hat man an Q. Curtius nicht ohne Grund getadelt, daß er den Character und die Glaubwürdigkeit eines aufrichtigen Zeugen der Wahrheit durch den übermässigen Gebrauch des poetischen Zierraths verläugnet habe. Und eben darinn bestehet der Unterschied zwischen der historischen und der poetischen Erzehlung und Beschreibung. Die Historie suchet, als eine Zeugin, von der Wahrheit zu unterrichten; die Poesie aber als eine Kunst-volle Zauberin auf eine sinnliche, und eine unschuldig-ergezende Weise zu täuschen.“ (BRED I, 33.)

¹⁸⁶ Vgl. auch BRED I, 33.

¹⁸⁷ Sucht doch „der Historie-Schreiber [...] als ein aufrichtiger Zeuge dessen, was würcklich geschehen ist, mehr durch die verwundersame Abwechselung der Glücks- und Unglücks-Fälle, als durch die entzückende Kraft und das poetische Wesen in den Beschreibungen zu belustigen“ (BRED I, 32).

Die Fiktionalität der Darstellung, für Gottsched entscheidendes Kriterium der Poetizität bzw. Literarizität eines Textes, findet zwar, wie in diesen Äußerungen deutlich wird, auch bei Breitinger Berücksichtigung. Sie erscheint hier jedoch primär als Funktion der poetischen Malerei, welche sich der „fremden Bilder und Figuren“ bedient, um ihre Vorstellungen „gantz sichtbar und sinnlich“ zu machen (BRED I, 32).¹⁸⁸ Wenn Breitinger daher „die Nachahmung der Natur in dem Möglichen“ zum „eigene[n] und Haupt-Werck der Poesie“ (BRED I, 57) und jedes „wohlerfundene[...] Gedicht“ zu einer „Historie aus einer andern möglichen Welt“ erklärt und ausführt, „Dichten“ im eigentlichen Sinne bedeute ohnehin, „sich in der Phantasie neue Begriffe und Vorstellungen formieren, deren Originale nicht in der gegenwärtigen Welt der würcklichen Dinge, sondern in irgend einem andern möglichen Welt-Gebäude zu suchen sind“ (BRED I, 60), so konkurriert diese neue Bestimmung und Abgrenzung der Dichtung nicht mit deren ursprünglicher Definition als poetische Malerei. Sie stellt vielmehr ihre konsequente Ergänzung dar. Komme doch dem Dichter allein deshalb

„der Nahme Ποιητων, eines Schöpfers, zu, weil er nicht alleine durch seine Kunst *unsichtbaren Dingen sichtbare Leiber mittheilet*, sondern auch die Dinge, *die nicht für die Sinnen sind, gleichsam erschaffet*, das ist, aus dem Stande der Möglichkeit in den Stand der Würcklichkeit hinüberbringt, und ihnen also den Schein und den Nahmen des Würcklichen mittheilet.“ (BRED I, 60).¹⁸⁹

In diesem für Breitinger ganz selbstverständlichen Zusammenhang scheint auch der Grund dafür zu liegen, dass ihn die Nähe zur Historie, in welche gerade die für seine Wertordnung zentrale Rolle der Sinneswahrnehmung die Dichtung rücken könnte,¹⁹⁰ kaum beschäftigt. Gerade die Darstellung möglicher Welten wird von Breitinger daher konsequent konzipiert als „poetische[...] Schilderey[...]“ (BRED I, 61) und „poetische Mahler-Kunst“ (BRED I, 59).¹⁹¹

Wie die Erdichtung für Breitinger untrennbar verbunden bleibt mit dem Vorgang des sichtbar, sinnlich erfahrbar bzw. für die Phantasie ‚vernehmbar‘ Machens, so erweist sich schließlich auch der für Breitinger so wichtige wunderbare Charakter der poetischen Darstellung als eine Art Sekundäreffekt der poetischen Malerei. Von vornherein konzipiert Breitinger das Wunderbare als wesentlich an die Sinneswahrnehmung gebunden. („Nun aber kan nichts neueres seyn, als das Wunderbare, *das uns durch das blossse Ansehen entzucket und mit Verwunderung anfüllet*, und folglich ist auch nichts angenehmer“ (BRED I, 112).)¹⁹² Zudem erhält die poetisch ‚aufbereitete‘ Materie ihren neuen und wunderbaren Charakter offenbar nicht zuletzt dadurch, dass Poet oder Maler dem Rezipienten Dinge,

¹⁸⁸ Unterschiedliche Kriterien für die Dichtung spricht das zehnte Kapitel des ersten Teils der *Critischen Dichtkunst* an (Ob die Schrift August im Lager ein Gedicht sey), für das Bender von einem „erblichen Anteil“ Bodmers ausgeht (s. Bender 1966c, 9*).

¹⁸⁹ Hervorhebungen A. F.

¹⁹⁰ Vgl. dazu folgende Passage: Das „Amt der natürlichen, politischen, und moralischen Historie“ sei es, „die *sichtbaren* Gegenstände und Phänomena, den Lauff der Begebenheiten, und die Sitten und Handlungen der Menschen, wie sie würcklich sind, nach ihrer Natur und Wahrheit zu erzehlen und zu beschreiben“ und „diejenige Wahrheit“ zu vermitteln, „die in der Würcklichkeit der Dinge, und *dem Zeugnisse der Sinnen* gegründet ist“ (BRED I, 57f.; Hervorhebungen A. F.).

¹⁹¹ Vgl. auch BRED I, 60.

¹⁹² Hervorhebung A. F.

die Letzteren zunächst gar nicht zugänglich (da „der Zeit oder des Ortes halben von mir entfernt“) sind,

„durch ihre Kunst herbeybringen, daß ich sie als mit meinen Augen betrachten und bewundern kan, dermassen, daß ich ungeachtet der Entfernung des Ortes und der Zeit die seltzamen Schicksale des Ulysses, des Eneas, des Oedipus, die Belagerung der Stadt Thebe, den Brand Trojens, die Sachen und die Personen vor mir gegenwärtig habe, sie handeln und reden höre, fast auf die Weise, wie mir die äusserlichen Sinnen solche hätten sehen und hören lassen, wenn ich zu derselben Zeit und auf demselben Platz zugegen gewesen wäre.“ (BRED I, 112f.)

Schließlich ist es die poetische Malerei, welche die Dinge, die ursprünglich „nicht für die Sinnen“ sind, für die (bildlich verfasste) Imagination erschließt. Sie macht sichtbar, was bislang kein Mensch je *gesehen* hat, und was darum von vornherein Neugierde und Staunen zu erregen fähig ist. So erweise sich die Dichtung gerade dort, wo sie, wie im Falle der „unsichtbare[n] Welt der Geister“ (BRED I, 55),

„diese unsichtbaren Wesen in sichtbare Körper, hiemit in eine gantz *fremde* Natur einkleidet“, um sie „der Phantasie vernehmlich und fühlbar vor[zustellen“, als „ungemein geschickter und *verwundersamer* [...], als in der Nachahmung der sichtbaren Wercke.“ (BRED I, 56.)¹⁹³

Schließlich hat das „*poetische*“ dem „*historische[n] [...] Wahre[n]*“ (BRED I, 61) gegenüber „den besondern Vortheil, daß es uns zugleich durch das Verwundersame einnimmt und belustigt, da es Dinge, die nicht würcklich sind, *in unsere Gegenwart bringet*“ (BRED I, 61).¹⁹⁴

2. Die „Logick der Phantasie“

2.1 Formen und Funktionen des Wunderbaren im Rahmen der „poetischen Malerey“

Die doppelte Funktion des Wunderbaren als Eigenwert und Katalysator

Der Wertmaßstab des Wunderbaren erscheint innerhalb der Breitinger'schen Wertordnung in zweifacher Weise gerechtfertigt. Zum einen werden die natürlichen Quellen des poetischen Malers (hier gleicht Breitingers Argumentation zumindest formal exakt derjenigen Gottscheds) bedroht durch die „betäubende Gewohnheit“ (BRED I, 107). Ihre „Macht [bindet] die Sinnen [...], [beraubet] uns aller Empfindungen [...], und [versenket uns] in eine achtlose Dummheit“ (BRED I, 107f.). Sie schwächt so die Wirkung auch der ursprünglich ‚empfindlichsten‘ und angenehmsten Materie und verhindert diese schließlich ganz.

„Die lieblichste Aussicht verliehret durch die Gewohnheit alle Annehmlichkeit für uns; ein Bootsmann, der des Meeres gewohnt ist, höret das Toben der ergrimten See und das Brausen der Wellen mit fast gleichgültigem Gemüthe an; einem wohlgeübten Kriegsmann ist das Gebrülle der Carthaunen, das Metzeln, und die Verheerung eine Kurtzweil; die Erschütterung der Erden wird von den Nachbarn des Vesuvius nicht sonderlich geachtet; ja die Gewohnheit machet uns nicht selten so unachtsam, daß wir auch die grösten Wunder der Natur nichts achten.“ (BRED I, 108.)

Diesem Effekt kann und muss die Dichtung gegensteuern, indem sie der gewohnten Materie den „Schein der Neuheit“ mitteilt, ohne welchen „auch das Schöne, das Grosse und Verwundersame selbst uns [...] nicht bewegen kann.“ (BRED I, 110.) Erst das Unbekannte öffnet Sinne und Herz des Rezi-

¹⁹³ Hervorhebungen A. F.

¹⁹⁴ Hervorhebung A. F.

pienten und erlaubt dem poetischen Gemälde, seine Wirkung zu entfalten. In diesem, und nur in diesem Sinne ist auch Breitinger zu verstehen, wenn er „das Neue und Ungemeine“ geradezu als „die einzige Quelle des Ergetzens“ darstellt, „welches die Poesie hervorbringet“ (BRED 111).

Sind „Sachen und Wahrheiten [...], die uns durch den blossen Vortheil ihrer Neuheit einnehmen und gefallen können“ (BRED I, 113), offenbar hauptsächlich Quell der Verwunderung bzw. des Staunens, so erscheint Letzteres doch nicht nur als ein ‚Wert an sich‘, sondern nimmt in anderem Zusammenhang auch, wenn nicht vor allem, die Funktion eines Katalysators für das „empfindliche[...] Ergetzen“ (BRED I, 107) generell wahr. In diese Funktion dient es als Mittel, den ursprünglichen, durch Wiederholung nur abgeschwächten Eindruck einer bestimmten von Natur aus affektiv wirksamen Materie, die Freude, Schrecken, Mitleid oder Verwunderung zu erregen geeignet ist, zu intensivieren bzw. ihm seine anfängliche Kraft und Frische zurückzugeben. Dieser Differenzierung zwischen den zwei Funktionen des Wunderbaren korrespondiert nur sehr lose die Trennung zwischen dem Wertmaßstab des *delectare* auf der einen und dem des *movere* (das sich mit Blick auf die nächsthöhere Wertebene ohnehin wiederum als Spielart eines weiter gefassten Maßstabs der Unterhaltung begreifen lässt) auf der anderen Seite: Zwar werden mit dem Gefühl des Wunderbaren an sich auch eher die ‚sanfteren‘ (und dem Intellekt näherstehenden) Emotionen wie etwa das Gefühl einer leichten Verwunderung und Anteilnahme assoziiert. Das Wunderbare als Katalysator bezieht sich jedoch offenbar auf alle Affekte. Dennoch lassen sich hier zumindest Ansätze zu einer entsprechenden Unterscheidung ausmachen, die sich auf dem Gebiet der *elocutio* fortsetzt in der Unterscheidung zwischen „nachdrückliche[r]“ und „*pathetische[r]*, *bewegliche[r]* oder *hertzrührende[r]* Schreibart“ (BRED II, 352f.). Diese Formen seien „zwar [...] in Absicht auf die Würckung sehr nahe verwandt“, die erstere jedoch „[zielet] vornehmlich auf die angenehme Entzückung der Einbildung“, während die letztere „dabey nicht stille steht, sondern geraden Wegs auf die Bewegung des Hertzens losgehet“ (BRED II, 353). Allerdings bedarf sie dabei „öfters“ der „Hülfe“ der ersteren, da „sie *mittelst der Phantasie* das Hertz des Lesers“ angreife (BRED II, 353).

Tatsächlich können beide Effekte des Wunderbaren auch gegeneinander arbeiten. Dies wird deutlich, wenn Breitinger (mit Seneca) an Ovids Beschreibung einer furchtbaren Flut im ersten Buch der *Metamorphosen* bemängelt, der Poet scheine „in der That weit glücklicher das Wunderbare in den Umständen zu entdecken, als die Gemüthes-Bewegungen“ – die *eigentlich* intendierten Affekte, welche die Verwunderung ursprünglich nur intensivieren soll – „in ihrer Reinigkeit zu unterstützen.“ (BRED I, 444.) Das vom Autor beschriebene friedliche Beieinander von Pflanzenfressern und ihren natürlichen Feinden, den Raubtieren, im Chaos der Sintflut erscheint zwar vorzüglich geeignet, im Leser eine „angenehm[e]“ Verwunderung hervorzurufen. (Hier tritt erneut die Identifikation des Staunens mit dem Wertmaßstab des *delectare* im engeren Sinne zutage.) Eben diese Wirkung konterkariert gleichzeitig jedoch die Hauptabsicht des Autors, „das Gemüthe mit Schrecken [zu] erfüllen“ (BRED I, 444), stört also die Realisation des *movere* im eigentlichen Sinne.

Zum Sujet: die Relativität der wunderbaren Materie und Breitingers Antwort

Was die Bestimmung einer entsprechend neuen und wunderbaren, gleichzeitig aber auch glaublichen Materie anbelangt, sieht sich der Dichtungstheoretiker vor besondere Schwierigkeiten gestellt. Schließlich sind „[s]eltzam[...]“, „neu“, „unbekannt“, „[u]ngemein[...]“, „selten“, und „fremd[...]“ (BRED I, 110f.), aber auch ‚glaublich‘, wie Breitinger selbst erkennt, klassische Fälle relativer Eigenschaften bzw. zweistelliger Prädikate. Was dem einen „als fremd, seltzam, neu und wunderbar vorkommen kan“, mag für andere „gantz bekannt und etwas gewöhnliches“ sein. „Diese verwundersame Neuheit in den Vorstellungen lieget demnach eigentlich nicht in den Sachen, die uns vorgestellt werden, sondern in den Begriffen dessen, der von einer Vorstellung nach seiner Empfindung urtheilet [...].“ (BRED 123.)¹⁹⁵

Den für die Dichtung relevanten Erfahrungshintergrund des Rezipienten konstituiert dabei, der Natur der poetischen Malerei entsprechend, die Sinneserfahrung:

„[D]as ungleiche Urtheil, welches von dem Neuen gefället wird, rühret theils von der ungleichen Gelegenheit her, die dem Menschen in dieser Welt vergönnet ist, sich nach dem zufälligen Stande seines mit Werckzeugen der Sinnen begabten Körpers, mit gewissen Gegenständen mehr, mit andern weniger bekannt zu machen; theils entstehet es von der ungleichen Fähigkeit und dem daher rührenden verschiedenen Maasse der Erkenntniß; welches Ursache ist, daß noch unerfahrene Kinder alle Sachen ohne Unterschied mit einer dummen Bewunderung angaffen, weil ihnen alles fremd, neu und seltzam vorkommen muß.“ (BRED I, 123f.)

Damit lässt sich auch die Frage nach der Bewertung derartiger Textmerkmale im Grunde genommen nur vor dem Hintergrund des historischen Produktions- und Rezeptionskontextes beantworten.¹⁹⁶

Selbst ein ursprüngliches Meisterwerk kann – zumindest theoretisch – seinen Wert für die Gegenwart verlieren.

Der kontextabhängigen Natur des Neuen gemäß nennt Breitinger zunächst denn auch keine konkrete Materie, sondern beschränkt sich auf die Spezifikation bestimmter Verfahrensweisen, deren sich der Dichter zur Auffindung geeigneter Themen bedienen kann. (So treten an diesem Punkt seiner Poetik an die Stelle konkreter Textmerkmale bestimmte Funktionen mit mindestens einer Variablen.) Dabei mahnt er zunächst zur genauen Beobachtung, sei doch

„die Natur [...] in ihrem Vermögen unerschöpflich und in dem Fleiß ihrer Arbeit gantz unermüdet, das Reich der Natur [...] so geraum und weitläufig, hingegen [...] die menschlichen Sinnen so blöde und eingeschränckt, daß auch die allergröste Fertigkeit des menschlichen Geistes viel zu schwach ist, den Reichthum der Natur in ihrem unbegränzten Umfange nur mit den Gedancken zu ermessen, geschweige durch die Nachahmung zu erschöpfen.“ (BRED I, 113f.)

Entsprechend werde auch

„[d]er nachforschende Fleiß des Menschen [...] in dem Reiche der Natur immer neue Materien finden, seine Neugierigkeit zu speisen, und je tiefer er in ihre Geheimnisse eindringet, je lebendiger wird er den unerschöpflichen Abgrund derselben erkennen, [...] und sich tausendmahl eher müde als satt sehen.“ (BRED I, 114.)

¹⁹⁵ Vgl. auch BRED I, 124. Hier erklärt Breitinger, „das verwundersame Neue“ stecke „nicht in den Sachen selbst [...], sondern in dem Urtheil der Menschen nach dem ungleichen Maasse ihrer Erkenntniß [...].“

¹⁹⁶ Vgl. dazu etwa BRED I, 140, 206, 276f., 340f., 495-500.

Auffällig bleibt, dass Breitinge auch hier ganz wesentlich von den Bedingungen der Sinneswahrnehmung ausgeht. Für den Dichter entscheidend ist nicht so sehr die Rekonstruktion grundlegender theoretischer Zusammenhänge und Gesetzmäßigkeiten, sondern es sind deren konkrete Manifestationen, die sichtbaren Phänomene. Wenn Breitinge davon spricht, dass die zeitgenössischen Dichter, auf den Schultern von „Riesen“ stehend, „noch *viel weiter sehen* können, als sie gesehen haben“ (BRED I, 115),¹⁹⁷ da ihnen „die *Minen des verwundersamen Neuen* in den Schriften unsrer heutigen Weltweisen *aufgeschlossen vor Augen liegen*“ (BRED I, 116),¹⁹⁸ sind dies keine zufälligen Formulierungen. So verweist Breitinge im Anschluss konkret auf diejenigen „verborgene[n] Schönheiten“ (hier in der spezifischen Bedeutung einer „Ordnung und Harmonie der Theile“ genommen) (BRED I, 123), welche

„das Auge, mit einem Vergrößerungs-Glase bewaffnet, uns in der Welt der kleinen Dinge entdeckt hat. Da nun der poetische Pinsel das Vermögen hat, dem Gemüthe diese Schönheiten des Kleinen so wohl als des Grossen, die dem blossen Auge unbekannt sind, recht lebhaft vorzumahlen, so ist daraus offenbar, daß das poetische Schöne in dem Kleinen wie in dem Grossen Platz habe, und daß die poetischen Schildereyen dem Verstande auch in sichtbaren Dingen solche verwundersame Schönheiten vor Augen legen können, die dem – ‚unbewaffneten‘ – ‚sinnlichen Auge ganz verschlossen sind.“ (BRED I, 122f.)¹⁹⁹

Zwar vertritt Breitinge (in dieser Hinsicht radikaler als Gottsched, der, wie gesehen, seine Einsicht in die historische Bedingtheit bestimmter Formen des Neuen und Wunderbaren grundsätzlich durchaus teilt) zunächst theoretisch die Position, im Grunde sei es „unmöglich, die Kraft, eine angenehme Verwunderung zu erwecken [...], an gewisse absonderliche Gegenstände und Arten der Vorstellung eigentlich zu binden und einzuschränken“ (BRED I, 124f.). Dennoch meint er letztlich offenbar doch,²⁰⁰ eine Reihe ‚klassischer‘ (überzeitlicher) Formen des Neuen bzw. „Minen oder Quellen des Wunderbaren“ (BRED I, 142) – als äußersten Grad des Neuen – benennen zu können. Dabei scheint es sich primär um diejenigen Formen des Neuen zu handeln, welche die Dichtung „aus ihrem eigenen Grund und Boden an das Licht hervorbringt“, und die daher „allgemein und jedermann zu rühren fähig“ seien (BRED I, 125).

Der hier angesprochene „eigene[...] Grund und Boden“ der Dichtung, der sie zur „reichste[n] Quelle des Neuen und Verwundersamen“ (BRED I, 125) macht, ist die „Welt der möglichen Dinge“ (BRED

¹⁹⁷ Hervorhebungen A. F.

¹⁹⁸ Hervorhebungen A. F.

¹⁹⁹ Hervorhebung A. F. Auch hier findet Breitinge Anregung bei Addison, der dem Dichter ebenfalls nahelegt, sich die durch Mikroskop und Teleskop erschlossenen Gebiete des Sichtbaren zunutze zu machen (vgl. dazu auch Richter 1972, 199-202, Dürbeck 1998, 74; zur Bedeutung für bzw. den unterschiedlichen Einflüssen des Mikroskops auf die englische Literatur vgl. Nicholson 1935, Nicolson 1956, VI. (The Microscope and English Imagination; s. entsprechend zum Teleskop besonders Kapitel 1 (The Telescope and Imagination) und, in diesem Zusammenhang besonders interessant, Kapitel 4 (Milton and the Telescope)). Bodmers Ansicht nach kann die dem Menschen durch das Mikroskop o. Ä. vermittelte Erfahrung „äusserste[r] und erschreckliche[r] Kleinigkeit“ (BOG, 234) offenbar ein der Erfahrung unermesslicher Größe ähnliches Gefühl des Erhabenen auslösen.

²⁰⁰ Anders als Bodmer, der es aus diesem Grunde in den *Poetischen Gemälden* ganz ablehnt, auf das Wunderbare gesondert einzugehen – vgl. BOG, 154f.: Hier erklärt er, das Neue sei nicht unter die Quellen der gemütsbewegenden Materie zu rechnen, „weil das Neue seinen Grund nicht in der Materie sondern in dem Gemüthe hat; es ist keine Kraft oder Eigenschaft der Materie, es beruhet nur auf Sachen, von welchen wir Begriffe haben, und ist mit einem Worte nichts anders, als eine niemals zuvor in Acht genommene Zusammenfügung solcher Gegenstände, die uns schon einigermaßen bekannt sind.“

I, 60). Sie ist der Quell des „*poetische[n] Wahre[n]*“, das uns stets „durch das Verwundersame einnimmt und belustiget, da es Dinge, die nicht würrklich sind, in unsere Gegenwart“ (vor „die Sinnen“ (BRED I, 60)) „bringet“ (BRED I, 61). „[E]ben hierinnen“, so Breitinger – ganz in der Tradition der italienischen Renaissancepoetik unter Berufung auf Aristoteles –, „lieget der Grund des Ergetzens, das von der Materie der poetischen Schildereyen herrühret“ (BRED I, 61).

Was die „[e]rste Quelle des Wunderbaren“ (BRED I, 128) betrifft, so erweist diese sich als im Wesentlichen identisch mit derjenigen „Gattung[...]“ des Wunderbaren, die laut Gottsched „von Thieren und andern leblosen Dingen kömmt“ (GD, 171), und die in dieser Arbeit unter dem Titel *Allegorische Freiräume* behandelt wurde. Der Poet ahmt dabei „die Natur nicht bloß in dem [nach], was würrklich ist, und nach den eingeführten Gesetzen in einer andern Einrichtung der Welt möglich wäre“ (BRED I, 142). Er kreiert im eigentlichen Sinne neue, nur mögliche Welten, indem er „durch die Kraft seiner Phantasie gantz neue Wesen erschaffet, und entweder solche Dinge, die keine Wesen sind“²⁰¹,

„als würrkliche Personen aufführet, denselben Leib und Seele mittheilet, und sie geschickt machet, allerley vernünftige Handlungen und Meinungen anzunehmen; oder diejenigen Wesen, die schon würrklich sind, zu der Würde einer höhern Natur erhebet, indem er den leblosen Geschöpfen Meinungen und Gedanken leihet, wenn er Wäldern, Flüssen, Landschaften und allen andern unbelebten Wesen Gedancken und Reden zuschreibet; oder den Thieren mehr Witz und Vernunft lehnet, als sie in ihrer Sphär haben, und ihnen auch die articulirte Stimme, die ihnen mangelt, mittheilet.“ (BRED I, 143.)

Im ersten Falle entstehe eine (im weiten Sinne) „allegorische“, im zweiten eine „esopische [...] Fabel [...]“ (BRED I, 143.)

„Eine andere“ (die zweite) „Quelle des Wunderbaren“ (denn bei Allegorie und aesopischer Fabel handelt es sich nur um unterschiedliche Unterarten ein und derselben Gattung) „entsteht von der unsichtbaren Welt der Götter und Geister“ (BRED I, 128f.). Sie korrespondiert also zumindest oberflächlich der „erste[n]“ der von Gottsched identifizierten „drey Gattungen“ des Wunderbaren, die „alles, was von Göttern und Geistern herrühret [...], in sich begreift“ (GD, 171). Hier handelt es sich zwar nicht direkt um die Darstellung einer möglichen Welt, nichtsdestotrotz sieht Breitinger aus den bereits genannten Gründen – nämlich aus der Perspektive der poetischen Malerei – diese Form des Wunderbaren offenbar als der ersten insofern verwandt an, als der Dichter hier die „Welt der Geister“ (BRED I, 157), die „uncörperlich und unsichtbar“ (BRED I, 157f.), den Sinnen des Menschen verschlossen bleiben muss, für die Phantasie ‚verkörpert‘ und damit erfahrbar macht. Sowohl seiner – systematisch begründeten – mangelnden Bekanntheit wie der übermenschlichen Natur seiner Bewohner wegen stellt dieser Bereich der ‚Realität‘ eine konstante Quelle des poetischen Wunderbaren dar:

„Denn da die Götter und Geister in allen Wesen von einer andern und höhern Natur, als die menschliche ist, angesehen und geglaubet worden, da sie an sich uncörperlich und unsichtbar sind, da ihre Macht, ihre Wissenschaft und andere Vollkommenheiten alle menschlichen Begriffe weit übersteigen, so müssen die poetischen Vorstellungen aus der Welt der Geister in dem höchsten Grade wunderbar sein. Die Geheim-

²⁰¹ Wobei es sich um abstrakte Ideen wie „die Tugenden, die Arten des Lasters, [...] die Leidenschaften, die Künste, die Winde, die Jahreszeiten, und so fort“ oder konkrete, vom Menschen in irgendeiner Form definierte Entitäten wie „die Welt-Theile, Königreiche, Städte, Flüsse“ etc. handeln kann.

niß-Lehren und Wunderwercke haben in allen Theologien dem Scheine nach und in Vergleichung mit den Begriffen der menschlichen Vernunft etwas widersinnisches; und was die wahre Theologie insbesondere angehet, so gründet sich das Wunderbare in derselben auf den göttlichen Ausspruch: Meine Wege sind nicht wie eure Wege, und meine Gedancken sind nicht wie eure Gedancken.“ (BRED I, 157f.)

Zwar müsse man, so Breitinger, was „die nach Zeit und Ort so verschiedenen Gewohnheiten, Sitten, Gebräuche, und Meinungen gantzer Völcker anbelanget“, insgesamt

„gestehen, daß das poetische Schöne in dieser Absicht am wenigsten an eine besondere Zeit oder Ort kan gebunden und festgestellet werden, alldieweil diese Sachen durch ihre stete Veränderung den Begriff von dem Schönen, und den Preiß des verwundersamen Neuen in diesem Stücke zugleich mitverändern. Was zu einer Zeit vor schön, anständig und verwundersam gehalten worden, das kan bey geänderten Sitten in Vergleichung mit neuen Begriffen von dem Schönen einen gantz widrigen Eindruck machen.“ (BRED I, 126.)

Doch sei das von Milton gewählte Thema, die himmlischen und höllischen Sphären der christlichen Religion, davon ausdrücklich auszunehmen, verfügt dieses doch über einen „Vortheil[...], der bißdahin noch von niemand bemercket oder erkannt worden.“ Während es bei der Darstellung bloßer Menschen (der historischen Variabilität menschlicher „Sitten“ halber) nahezu unmöglich ist, dass die Bewertung überzeitlich und allerorten positiv ausfallen wird, so seien

„hingegen die Sitten und Gebräuche derer Wesen, die Milton aufgeföhret hat, dießfalls ausser Gefahr [...], weil sie nicht von mehr als einer Art seyn können, hiemit unveränderlich sind, und sich in der göttlichen Offenbarung gründen, die ewig fest bleibet, und daran alle vernünftigen Christen immerfort eine wahre Lust haben.“ (BRED I, 127.)

Hier bezieht Breitinger sich offenbar gleichzeitig auf zwei unterschiedliche Wertmaßstäbe: Was das *decorum* betrifft, d. h. hier das angemessene Verhalten unterschiedlicher Personen in unterschiedlichen Situationen, so sollte dieses im Falle der himmlischen „Geister“ keinen Moden und wechselnden Konventionen unterliegen, wie es in der menschlichen Gesellschaft der Fall ist. (Man denke an Gottscheds Verteidigung der Sitten antiker Heroen – etwa des eigenhändigen Bedienens des Gastes durch einen Fürsten – bei Homer, die von aufgeklärten Kritikern zum Teil für ‚nicht standesgemäß‘ gehalten werden.) Aber auch was den Wertmaßstab des Neuen und Staunenerregenden anbelangt, ist die von Milton beschriebene Welt im Vorteil, da sie ihrer immateriellen Natur wegen stets den Sinnen und damit der Phantasie der Menschen verschlossen bleiben muss, bis der Dichter sie ihnen ‚vernehmlich‘ macht. Der Verfasser muss also nicht befürchten, seine Leser könnten durch Gewöhnung dem Verwundersamen dieser Materie gegenüber unempfindlich werden.

Gottsched beschränkt sich, was diejenigen Formen des Wunderbaren angeht, die „von Göttern und Geistern herrühre[n]“ (GD, 171), *de facto* auf die antike Götter- und Geisterlehre. Deren Darstellung innerhalb der Poesie will er hauptsächlich als Form der Allegorie verstanden wissen, während er vor der fiktionalen Darstellung des christlichen Wunderbaren warnt, da der Dichter hier zu ‚spekulativ‘ vorgehen muss. Breitinger hingegen sieht gerade in der Unzugänglichkeit dieser Welt für die menschliche Erfahrung einen besonderen Vorteil dieser Materie.²⁰² Wo Gottsched entsprechende Ele-

²⁰² Eine gewisse Brisanz erhält seine Darstellung aufgrund der Tatsache, dass Breitinger die prinzipielle Gleichheit heidnischer und christlicher Religiosität für die Zwecke der jeweiligen zeitgenössischen Dichtung impliziert. Schließlich konnte der antike Dichter beim Rezipienten den Glauben an die heidnische Götterwelt ebenso unterstellen, wie es der Autor des 18. Jahrhunderts für sein Publikum mit Bezug auf das Christentum tut.

mente der christlichen Theologie (insbesondere das Auftreten von Engeln als traditionellen Bestandteil bestimmter christlicher ‚Geschichten‘) zu akzeptieren bereit ist, sofern diese sich bereits im ‚Fabelsystema‘ derselben etabliert haben, geschieht dies offenbar aus einer distanzierten Haltung gegenüber derartigen Bestandteilen der Überlieferung heraus. Diese Haltung macht ihre Fiktionalisierung möglich. Eine derartig distanzierte Behandlung des christlichen Wunderbaren²⁰³ ist Breitinger fremd. Er begreift die poetische Darstellung von Himmel und Hölle eher als Zugänglichmachen eines ‚fremden Landes‘, welches dem Leser andernfalls nicht oder nicht in geeigneter Weise erreichbar wäre.

„Noch eine“ (die dritte) „Quelle des Wunderbaren“ endlich erschließt sich dem Poeten dort, „da die würrklichen Dinge in einer neuen Ordnung, doch nach ihren bekannten Gesetzen eingeführet werden.“ (BRED I, 262.) Hier geht er zwar grundsätzlich vom bereits bestehenden ‚Inventar‘ der Welt, den „erschaffenen Dingen“ und „von der Natur eingeführten Gesetzen“, aus (BRED I, 264f.), verwandelt dieses Wirkliche jedoch ins Mögliche. Auch hier lässt die Dichtung also „mögliche[...] Welten“ entstehen, die in diesem Falle allerdings „aus einer blossen Aenderung der gegenwärtigen Zusammenordnung der erschaffenen Dinge nach andern Absichten entstehen“ (BRED I, 264).

Bei der ‚Strategie‘ des Dichters handelt es sich hier vornehmlich um die der „*Abgezogenheit der Einbildung*“ bzw. „*Abstractio[...] Imaginationis*“ (BRED I, 286). Dabei greift er zurück auf diejenige Materie der „sichtbare[n] Welt“ (BRED I, 273), die bereits über natürliches affektives Potential verfügt. Er sammelt deren „einzele[...] und absonderliche[...] Bilder“, sucht die darin enthaltenen „verschiedenen Arten der Vollkommenheiten oder Unvollkommenheiten [...] sorgfältig zusammen“ und „vereinig[t]“ schließlich „diejenigen Arten“ (bzw. Eigenschaften), „die er zu erhöhen gedencket, [geschickt] in seinem vorzustellenden Bilde“ (BRED I, 287), um sie so auf einen in der gegenwärtigen Welt kaum oder nie anzutreffenden und damit wunderbaren Grad zu führen.

Was die materielle Welt betrifft, konzentriert der Dichter sich dabei auf Instanzen des „Kleinen“ und „Grossen“, „Ungestalten“ und „Schönen“ (BRED I, 266).²⁰⁴ Was die „moralische[...] Welt“ (BRED I,

Wenn er die „unsichtbare Welt der Geister“ in „allen Religionen“ insgesamt der „Welt [der] phantastischen Wesen“ der allegorischen und aesopischen Fabel kontrastiert, „die alleine in dem Gehirne des Poeten erzeuget, und von dem Wahne der Menschen ernehret werden“ (BRED I, 157; Hervorhebung A. F.) (vgl. zur „standhafte[n] Würcklichkeit“ der „unsichtbaren Welt der Geister“ auch BRED I, 264), so stellt er damit die christliche Religion selbst tendenziell als eine unter vielen dar. Die Problematik dieser Auffassung scheint Breitinger selbst aufzufallen. So beeilt er sich, auf den „scharfsinnige[n] Dübos“ zu verweisen, welcher die ausgezeichnete Stellung der „Wunderwercke unserer Religion“ den „Fabeln des Heidenthums“ gegenüber betont habe, die entsprechend einer besonderen Sorgfalt in der ‚poetisierenden‘ Behandlung bedürften (BRED I, 158 und f.). (Dass auch Breitinger, ebenso wie Gottsched, im Hinblick auf die zeitgenössische Dichtung nur noch eine allegorische Verwendung entsprechenden mythologischen Materials „mittelst der Hinuntersetzung der heidnischen historischen Wesen“ in allegorische (BRED I, 505 (Register)) für möglich hält, scheinen seine Ausführungen in BRED I, 345-347 zu belegen. Dass eine solche Verwendungsweise allerdings in sein eigenes Konzept passt, erscheint zweifelhaft.)

²⁰³ Das Breitinger hier allerdings nur vergleichsweise kurz anspricht, während er im Übrigen auf Bodmers *Abhandlung von dem Wunderbaren* verweist.

²⁰⁴ S. zu Letzterem insbesondere auch BRED I, 273-276.

286)²⁰⁵ angeht, beschäftigt er sich mit den verschiedenen „Tugend[en] oder [...] Laster[n]“ (BRED I, 272) bzw. unterschiedlichen Charakteren,²⁰⁶ die er jeweils auf einen höheren Grad erhebt. In der „historische[n] Welt“ (BRED I, 277)²⁰⁷ schließlich konzentriert er sich auf die „seltsamsten Schicksale und Begebenheiten“ (BRED I, 277) und „die wunderbaren Zufälle“ bzw. den „Wechsel der [...] Glückes- und Unglückes-Fälle“ (BRED I, 278). Das, wie man es nennen könnte, mögliche Wirkliche, das Breitinger als „reichste Miene desjenigen Wunderbaren“ identifiziert, „welches durch einen ziemlichen Grad der Wahrscheinlichkeit gemässigt ist“ (BRED I, 265), entspricht damit exakt dem „wahrhaftig Wunderbaren“ (GD, 189) Gottscheds.²⁰⁸

Im Unterschied zu Gottsched empfindet Breitinger jedoch gerade diese Form des Wunderbaren als in gewisser Hinsicht problematisch: Handelt es sich dabei aus Sicht des Dichters auch um eine Form der (partiellen) Steigerung und Perfektionierung gewisser Züge der Wirklichkeit, eine Verbesserung der Welt im Hinblick auf den der Dichtung eigentümlichen Zweck – das poetische *movere* und *delectare* –, so kann man doch, wie Breitinger deutlich macht, in diesem Zusammenhang *insgesamt* nicht von einer Verbesserung oder Vervollkommnung der Natur sprechen. Wer behauptet, dass hier „die Poesie der Natur zur Hülfe“ käme oder „ihre Mängel“ bessere (BRED I, 266),²⁰⁹ bedient sich „ungemessen[er]“ „stoltze[r] Ausdrücke“ (BRED I, 267). Diese werden seiner Ansicht nach offenbar nicht allein dem infrage stehenden Phänomen nicht gerecht, sondern erscheinen insbesondere auch in religiös-moralischer Hinsicht bedenklich, da sie, indem sie „die Kunst des Poeten recht verwundersam erheben“, gleichzeitig „der Ehre des Schöpfers der Natur höchst-nachtheilig und verkleinerlich seyn“ (BRED I, 267). Die Natur, so Breitinger in einer charakteristischen Verquickung von Äußerungen Moses’ (BRED I, 268) und Wolffs bzw. Leibniz’, sei „den göttlichen Absichten in Zahl, Gewicht und Maaß gantz gemäß, und folglich *nach diesen* Absichten keiner Verbesserung oder grössern Vollkommenheit fähig.“ (BRED I, 268f.)²¹⁰ Wer dennoch Mängel zu bemerken meint, erliegt nur dem „Betrug der menschlichen Unwissenheit“, wenn er „würckliche und mögliche Dinge mit einander vergleich[t]“ und aus dem Zusammenhang gerissen betrachtet. „Dieses rühret alleine daher, weil wir den Zusammenhang und die Uebereinstimmung aller Theile, als worauf die Vollkommenheit des Gantzen beruhet, nicht vermögen auf einmahl zu übersehen.“ (BRED I, 269.)

Trotz seiner grundsätzlichen, der relativen Natur des Neuen geschuldeten Zweifel an einer möglichen Spezifizierung wunderbarer Textmerkmale korrespondieren die von Breitinger identifizierten Formen des Wunderbaren, soweit sie die Materie der Dichtung betreffen, so letztlich doch weitestgehend den drei bei Gottsched aufgeführten Klassen. Unterschiedlich ist jedoch die Herangehensweise: Wunderbar ist für Breitinger, anders als für Gottsched, primär das, was den Sinnen und damit auch der Phan-

²⁰⁵ S. auch BRED I, 273.

²⁰⁶ Vgl. auch BRED I, 283-286.

²⁰⁷ S. auch BRED I, 273.

²⁰⁸ S. dazu Punkt II. 2.6 Dieser Arbeit.

²⁰⁹ S. auch BRED I, 265.

²¹⁰ Hervorhebung A. F.

tasie des Lesers gewöhnlich verschlossen bleibt. So bedarf es (in unterschiedlicher Form) der Aufbereitung durch die Dichtung. Abstrakte Vorstellungen müssen mit einem ‚Leib‘ versehen, unsichtbare Dinge ‚sichtbar‘ gemacht werden. Eine allegorisierende Behandlung des göttlichen Wunderbaren thematisiert Breitinger zunächst nicht (wiewohl auch er mit Bezug auf die heidnischen Gottheiten diese Möglichkeit anerkennt). Primäre Aufgabe des Dichters ist es auch hier, dem Leser eine Welt zu erschließen, die ihm andernfalls nicht zugänglich oder doch nicht ‚empfindlich‘ wäre. Die Frage nach dem poetischen Wunderbaren ist für Breitinger stets auch die Frage nach dem sinnlich Zugänglichen und Darstellbaren, während das Staunen des Rezipienten oft – wie im Falle des christlichen Wunderbaren – wirkt wie ein Sekundäreffekt: Neu und wunderbar erscheint das poetische Gemälde in diesem Falle eben deshalb, weil ihm hier vor Augen gestellt wird, was bislang noch kein Mensch gesehen hat.

Zur ‚Linienführung‘: die wunderbare „Weise der Nachahmung“ als Kunst der Perspektive und des Scheins

Wie jeder aspektübergreifende Wertmaßstab, so ist auch der des „verwundersame[n] Neue[n]“ (BRED I, 292) prinzipiell auf allen Gebieten des poetischen Werkes zu realisieren. Dabei identifiziert Breitinger zwei wesentliche Bereiche:

„Die Poesie ist eine Nachahmung der Natur: Nun muß man bey einer jeden Nachahmung zwo Sachen absonderlich in Betracht ziehen, eine ist dasjenige, so nachgeahmet wird, die andere, wie und auf was vor eine Weise es nachgeahmet wird; jenes ist die Materie, dieses die Weise und Kunst der Nachahmung.“ (BRED I, 292.)

Zwar misst Breitinger (zumindest was den Wertmaßstab des Wunderbaren angeht) dem ersten Bereich, den „*Fontes inventionis* oder [...] Mienen des poetischen Schönen“ (BRED I, 296) – womit wiederum, wie der Kontext deutlich macht, insbesondere das Neue und Wunderbare gemeint sind – mit Bezug auf die Bewertung des Werkes insgesamt zumindest theoretisch das meiste Gewicht bei. So erklärt er, „unwidersprechlich“ bestehe

„der Verdienst eines Poeten vornehmlich in der geschickten Wahl und Erfindung solcher Materien [...], welche vor sich selbst ganz neu, fremd und wunderbar sind, und ohne die Hülfe der Kunst durch ihre eigene Kraft die Gemüther einnehmen und entzücken [...]“. (BRED I, 294f.)

Dennoch verdoppele sich die angestrebte Wirkung, und damit offenbar auch der „Werth“ des Werkes, wenn sowohl „Zeug“ als auch „Kunst“ zu seiner Verwirklichung beitragen (BRED I, 294).²¹¹ Letztere beinhaltet die

²¹¹ Eine solche Akkumulation von Wert ist keineswegs selbstverständlich, die Werte unterschiedlicher Aspekte eines Werkes können durchaus auch untereinander in Konflikt geraten, wie Breitinger verschiedentlich deutlich macht: Die „Wercke“ z. B. der „unedlern mechanischen Künste[...]“ erhielten, gleichwie die der Dichtung, wenn sie den „Werth“ sowohl des „Zeug[s]“ als auch der „Kunst [...] in einem Wercke vereinigen [...] [...] eine gedoppelte Kraft die Gemüther zu entzücken, und mit Verwunderung einzunehmen“ (BRED I, 294). Im Falle „von Natur schön[er]“ „Frauenspersonen“ gilt jedoch nicht allein, dass sie „eines solchen geborgten Glanzes nicht vonnöthen“ hätten (BRED I, 293) (die Kunst also verschwendet wäre). Der „überflüssige Gebrauch eines fremden Schmuckes“ (BRED I, 294) (der im Falle einer „mittelmässige[n], ja eine[r] geringe[n] Schönheit“ die angestrebte Wirkung nicht verfehlen würde (s. BRED I, 293)) sei „dem natürlichen Ansehen der Schönheit“ hier vielmehr „nur nachtheilig“ und würde Letztere „verdunckeln.“ (BRED I, 294.) Auch in der Dichtung gewinnt

„Vortheile und Geheimnisse der poetischen Mahler-Kunst in Absicht auf die Art und Weise der Nachahmung [...], mittels deren der Poet alle seine Vorstellungen beleben, ihnen ein wunderbares Ansehen und eine entzückende Kraft mittheilen, oder zum wenigsten ihren eigenen Werth um einige Grade erhöhen und in das rechte Licht se[t]zen“ (BRED I, 296)

bzw. „die wesentliche Schönheit der Dinge durch die Art der Vorstellung augenscheinlich zu erhöhen“ „vermögend ist [...]“ (BRED I, 295.) Dabei ist wiederum zu unterscheiden zwischen denjenigen „Vortheile[n]“, welche „von der Kundschaft in der Sprache und der Mischung der poetischen Farben“ entstünden (und die Breitinger „der mechanischen Kunst des poetischen Mahlers“ zuschreibt) (BRED I, 297) einerseits und den „verborgene[n] Schönheiten“, welche der Dichter vermittle[n] der ihm eigenen „Scharfsinnigkeit“ „in den Dingen“ zu entdecken und entsprechend in der „Anordnung und Ausführung seines Plans“ umzusetzen vermag (BRED I, 296f.), andererseits. Die „Kunst-Streiche“ dieser letzteren „Gattung“ dienen dem Poeten dazu,

„theils bekannten und unachtbaren Dingen ein herrliches Ansehen zu leihen; theils alle seine Vorstellungen ohne Absicht auf ihren innerlichen Werth nach einem so vortheilhaftigen Licht aufzuführen, bey welchem man ihre vollkommene Schönheit nicht ohne Verwunderung erblicken muß.“ (BRED I, 297.)

Breitinger orientiert sich in seiner Diskussion ganz offensichtlich an der rhetorischen Gliederung der Rede in *inventio*, *dispositio* und *elocutio*, wobei, wie bereits die Charakterisierung „Anordnung und Ausführung [des] Plans“ (BRED I, 297) deutlich macht, das „vortheilhaftige[...] Licht“ der *dispositio* zugeordnet wird.²¹² Diese versucht Breitinger, anders als Gottsched, in der *Critischen Dichtkunst* vom Bereich der *elocutio* abzukoppeln.

Versteht man gewöhnlich unter der *dispositio* die sinnvolle Anordnung der „Ergebnisse der *inventio*“²¹³ (vor allem was die Auswahl der *argumenta* und die Abfolge der Redeteile anbelangt),²¹⁴ zumindest auch, wenn nicht vor allem in „affekterzeugende[r] Funktion“²¹⁵, so bezieht Breitinger sie hier auf die konzeptuelle Aufbereitung der Materie. Dabei geht es ihm weniger um die Abfolge als um die jeweilige Ausgestaltung der einzelnen Bilder. So entwickelt Breitinger, seiner grundlegenden Konzeption der Dichtung als poetischer Malerei entsprechend, die wunderbare Gestaltung eines bereits gegebenen, an sich nicht neuen oder wunderbaren Themas ganz unter dem Gesichtspunkt einer „Perspectiv-Kunst“ der Dichtung (BRED I, 397).

Rechnet er von vornherein das Vermögen, die Aufmerksamkeit des Lesers auf die relevanten einzelnen im Gesamtbild präsenten Umstände zu lenken, zu den grundsätzlichen Vorzügen der poetischen Malerei, so denkt er diesen Ansatz nun konsequent weiter. Wird der Blick des Lesers im Falle der Dichtung durch den Dichter gelenkt, so vermag dieser ihm seine eigene, subjektiv gefärbte Sichtweise der Dinge vorzugeben, indem er dem Text eine spezielle Perspektive einschreibt. In einem bestimmten Licht präsentiert der Dichter dem Leser die Materie bereits dann, wenn er ihm, dem

allerdings die Kunst der Darstellung notwendigerweise dort besonders an Bedeutung, wo der Wertmaßstab des Wunderbaren sich im Bereich der Materie nicht realisieren lässt.

²¹² Vgl. auch Möller 1983, 48.

²¹³ Calboli Montefusco 1994, Sp. 831.

²¹⁴ Vgl. ebd., Sp. 833f.

²¹⁵ Sieber 1994, Sp. 863 (hier mit Bezug auf die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts).

Verfahren der Lob- und Tadelrede in der Rhetorik entsprechend, die Dinge (dem Maler gleich, welcher den Einäugigen im Profil darstellt)²¹⁶ nur von einer bestimmten Seite²¹⁷ zu sehen gib.²¹⁸ Gleiches gilt, wenn er in gewisser Hinsicht unangenehme Gegenstände – sofern er überhaupt gezwungen ist, diese zu erwähnen – den Regeln der poetischen „Perspectiv-Kunst“²¹⁹ entsprechend mittels der Umschreibung „nach demjenigen Gesichtes-Punct und derjenige[n] Entfernung zeigt, in welcher alles hässliche und eckelhafte unsichtbar wird und sich verliert.“ (BRED I, 397.)²²⁰ Vermittels der Erweiterung schließlich kann er die Dinge „gantz nahe zu dem Auge des Lesers herbey[...]bringen, und ihn so lange bey der Betrachtung derselben auf[halten], bis er sie um und an nach ihrem Werth und ihrer Grösse beschauet“ und dadurch „gantz beweglich vorgestellt“ hat (BRED I, 399f.).

Insbesondere jedoch vermag der Dichter die Effekte besonderer Wahrnehmungsbedingungen (dabei kann es sich etwa um Sinnestäuschungen und die Einwirkung heftiger Emotionen²²¹, bestimmter Vorannahmen oder starker Überzeugungen²²² handeln) innerhalb seiner Texte zu simulieren. Unter dem Einfluss derartiger Umstände ist dem beobachtenden Individuum eine objektive Sicht der Dinge nicht mehr möglich, das Bild des darzustellenden Gegenstandes wird also nachhaltig verzerrt bzw. verändert. Gelingt es dem Dichter, diese Wirkung zu reproduzieren, kann er dem Leser zu einer ganz neuen, wunderbaren Sicht auf die Welt verhelfen.

2.2 Wahr-scheinlich: die Oberflächlichkeit der Einbildungskraft

Aus dem Ideal des *ut pictura poesis*, verstanden im Sinne einer lebendigen, ‚fühlbaren‘ Vergegenwärtigung des Dargestellten, ergibt sich zwangsläufig die Forderung nach dem Ausschluss all dessen, was die Illusion bzw. deren emotionale Effektivität stören oder ernsthaft einschränken könnte. „Der

²¹⁶ Vgl. BRED I, 380.

²¹⁷ Je größer dabei der Kontrast zwischen dem ursprünglichen ‚image‘ der Materie und dem durch die Darstellung des Dichters erzeugten Eindruck, desto wunderbarer auch die Wirkung – so etwa, wenn Haller in seiner idyllisierenden Darstellung des einfachen und ursprünglichen Lebens der Alpenbewohner „einem gewissen in den Augen der Welt ganz verachteten Gegenstand ein edles Ansehen“ mitteile (BRED I, 381).

²¹⁸ Oder den Leser auf „verborgene[...]“, normalerweise wenig beachtete Umstände aufmerksam macht (wie etwa das „majestätische“ Schweigen der Sonne, ein Beispiel aus Brockes *Irdischem Vergnügen in Gott* (BRED I, 386): „Das majestätische Schweigen der Sonne ist ein neuer und den meisten Leuten verborgener Umstand von der Art, von welcher ich rede“).

²¹⁹ Deren Grundlagen er zum Teil der aristotelischen Rhetorik entnimmt (vgl. BRED I, 321; s. dazu auch Schrader 1991, 53).

²²⁰ Vgl. auch BRED I, 93: „Dafern aber ein Poet sich gemüssiget siehet von solchen Dingen zu reden, so muß er auch alsdann von der Natur lernen, daß er solche anstössige Dinge den Sinnen nicht von ihren eckelhaften Umständen vorlege, sondern sie durch eine geschickte Umschreibung vielmehr errathen lasse, als entdecke.“ So wenn in der „H. Sprache“ eine „natürliche Verrichtung“ mit den Worten „die Füße decken“ angedeutet werde (BRED I, 93). (Ganz ähnlich das Lob Opitz‘ für die Formulierung in dem Gedicht *Zlatna* (V. 162): „Da wo man auf die Wand den blossen Rücken kehrt.“ (BRED I, 398.))

²²¹ Bis hin zur – vermeintlichen – Wahrnehmung fiktiver Entitäten als Resultat der „durch eine strenge anhaltende Leidenschaft erhitzte[n] Phantasie“, welche ihre „lebhaften Einbildungen von den Empfindungen gegenwärtiger Dinge nicht wohl unterscheiden kan“ (BRED I, 322).

²²² Breitinger denkt hier weniger an subjektive Meinungen als vielmehr an Prämissen, die konstituiert werden durch innerhalb eines bestimmten Kulturkreises insgesamt wirksame „Sage[n]“ oder einen entsprechenden „allgemein angenommenen Wahn[...]“ (BRED I, 338).

Mensch wird nur durch dasjenige gerührt, was er gläubt; darum muß ihm ein Poet nur solche Sachen vorlegen, die er glauben kan, welche zum wenigsten den Schein der Wahrheit haben.“ (BRED I, 132.)²²³

Der Forderung nach Glaublichkeit oder Wahr-Scheinlichkeit allerdings steht von Anfang an die vom selben Wertmaßstab (jedoch unter Einbeziehung weiterer Zuordnungsbedingungen) abgeleitete Forderung nach dem „Schein des Falschen und Widersprechenden“ (BRED I, 130) im Dienste des Wunderbaren und damit emotional Effizienten gegenüber. Wenn Breitinger diesen Schein von Beginn an als „unbetrüghchen“ (BRED I, 130) kennzeichnet, so löst dies den (potentiellen) Konflikt zunächst nicht, sondern macht ihn eher sichtbar.

Wie schon Gottsched etabliert Breitinger zunächst innerwerkliche Kohärenz und Konsistenz als grundsätzliche Bedingungen der Wahrscheinlichkeit.²²⁴ Dabei identifiziert er, ganz im Sinne der Leibniz-Wolff'schen Philosophie, die onto(-)logischen Kriterien (jedenfalls partiell) mit eben den psychologischen Mechanismen, welche nicht allein die Glaublichkeit, sondern auch die Verständlichkeit der Darstellung garantieren: „Das Unmögliche und sich selbst Widersprechende hat auch in der Macht des Schöpfers keinen Grund der Wahrheit, und der menschliche Verstand kan solches keineswegs begreifen.“ (BRED I, 135.)²²⁵ Auch das „Unwahrscheinliche in der Poesie“ müsse „allemahl eine Möglichkeit schlechterdings zu reden [haben], die in der Macht des Schöpfers der Natur gegründet ist, es ist unwahrscheinlich und unmöglich alleine in Absicht auf gewisse ausgesetzte Bedingungen und Umstände [...]“. (BRED I, 135.)

Je nach Wahl dieser „Bedingungen und Umstände“ kann die Poesie „ihre Wahrscheinlichkeit entweder in der Uebereinstimmung mit den gegenwärtiger Zeit eingeführten Gesetzen²²⁶ und dem Laufe der Natur“ (BRED I, 136) suchen, d. h. „dem, was [...] nach den eingeführten Gesetzen in einer andern Einrichtung der Welt möglich wäre“ (BRED I, 142).²²⁷ Sie kann diese aber auch gründen „in den Kräften der Natur, welche sie bey andern Absichten nach unsern Begriffen hätte ausüben können“ (BRED I, 136f.). Hier handelt es sich also um Welten, die neben „Wesen von einer ganz andern Natur“, „in eine andere Ordnung zusammen verb[u]nden“, auch „gantz andere Gesetze“ beinhalten

²²³ Vgl. auch BRED I, 139.

²²⁴ „Alle [...] mögliche[n] Welten, ob sie gleich nicht würcklich und nicht sichtbar sind, haben dennoch eine eigentliche Wahrheit, die in ihrer Möglichkeit, so von allem Widerspruch frey ist, und in der allesvermögenden Kraft des Schöpfers der Natur gegründet ist.“ (BRED I, 56f.) – Die Absicht des Poeten „zu erreichen“ werde nun „eben nicht erfordert, daß seine poetischen Erzehlungen würckliche und historische Wahrheiten seyen; sondern es ist schon genug, wenn sie nur nicht unmöglich und unwahrscheinlich sind.“ (BRED I, 58.)

²²⁵ Dass Breitinger von Anfang an eine derartige Beziehung zwischen formal-philosophischen Prinzipien und Bedingungen einer erfolgreichen Rezeption poetischer Werke herstellt, verbietet es von vornherein, die Referenz auf Erstere primär als Versuch zu interpretieren, einen mehr oder minder ‚abstrakten‘ rationalistischen Wahrheitsbegriff zu erfüllen (wie Wetterer anzudeuten scheint (vgl. Wetterer 1981, 211f., vgl. auch 209f.)).

²²⁶ Damit sind, der etwas irreführenden Formulierung zum Trotz, die in dieser unserer Welt geltenden Naturgesetze gemeint, möglicherweise auch die Geschichte eingeschlossen, nicht jedoch Gesetze, die etwa epochal relativ aufzufassen wären.

²²⁷ Nicht zu verwechseln mit dem weit enger gefassten Teilbereich der Fakten bzw. „würckliche[n] und historische[n] Wahrheiten“ (BRED I, 58; vgl. auch 61) eines korrespondenztheoretischen Wahrheitsbegriffs.

können (BRED I, 136). „Beydemahl besteht die Wahrscheinlichkeit darinn, daß die Umstände mit der Absicht übereinstimmen, daß sie selber in einander gegründet seyn, und sich zwischen denselben kein Widerspruch erzeige.“ (BRED I, 137.)

Wie Gottsched sieht sich allerdings auch Breitinger genötigt, den nahezu unbegrenzten Spielraum, welcher sich dem Dichter mit der letzteren Form des Wunderbaren eröffnet, weiter zu regulieren. So warnt er sofort: Zwar steht das Erschaffen neuer Wesen, das Aufstellen neuer Naturgesetze durchaus in der Macht Gottes, der Dichter jedoch habe, „[w]as die Erdichtung und Aufstellung ganz neuer Wesen und neuer Gesetze anbelange[...], [...] eine grosse Vorsicht und Behutsamkeit zu gebrauchen, daß das Wunderbare nicht ungläublich werde und allen Schein der Wahrheit verliere.“ (BRED I, 137.)

Zwar könne

„in dem weitläufigsten Verstande alles [...] wahrscheinlich genennet werden, was durch die unendliche Kraft des Schöpfers der Natur möglich ist, hiemit alles, was mit denen ersten und allgemeinen Grundsätzen auf welchen alle Erkenntniß der Wahrheit beruhet,²²⁸ in keinem Widerspruch steht.“ (BRED I, 134f.)

()Dennoch sind Kohärenz und Konsistenz allenfalls notwendige, keineswegs jedoch hinreichende Bedingungen dafür, dass der Wertmaßstab der Wahrscheinlichkeit in einem poetischen Werk als erfüllt gelten kann.

Ansätze zu einer „Logick der Phantasie“

Als wahrscheinlich im engeren, in dem für die Zwecke des Poeten relevanten Sinn ist nicht bereits zu bewerten, was innerhalb der vom Dichter definierten Parameter einer möglichen Welt gegründet erscheint (Gottscheds „hypothetische Wahrscheinlichkeit“ (GD, 200)). Der Poet muss sich bei der Wahl dieser Parameter an weiteren, für die Rezeption der Dichtung grundlegenden psychologischen Mechanismen orientieren. Das bedeutet konkret: Er muss diese Bedingungen selbst so wählen, dass sie im Hinblick auf bestimmte vorhergehende Hintergrundannahmen des Lesers anschlussfähig bleiben. Die Forderungen nach Konsistenz und Kohärenz der Darstellung sorgen offenbar dafür, dass bestimmten ‚Minimalanforderungen‘ des Verstandes entsprochen wird. Die hier entwickelten weitergehenden Richtlinien orientieren sich, den von Breitinger zugrunde gelegten Zuordnungsbedingungen entsprechend, an denjenigen psychologischen Gesetzmäßigkeiten, welche die sinnliche, von Empfindung, Einbildungskraft und Affekt beherrschte Seite des Menschen leiten. Letztlich geht es um die ersten Ansätze dessen, was Breitinger an anderer Stelle als die „Idee einer „Logick der Phantasie“ (BREG, 3) bezeichnet.

Mit dem Prinzip des *ut pictura poesis* verpflichtet Breitinger die Dichtung ganz der sinnlichen *Erscheinung* der Dinge, die er, anders als Gottsched, von vornherein im Kontrast zur ‚wahren‘, philosophischen Erkenntnis begreift. Während es der Philosophie überlassen bleibt, zum ‚Wesenskern‘ vor-

²²⁸ Gemeint sind hier das Prinzip des zureichenden Grundes und das des zu vermeidenden Widerspruchs (s. BRED I, 135).

zudringen, verbleibt die Dichtung bewusst und im wahrsten Sinne des Wortes an der Oberfläche. So seien auch die

„poetischen Schildereyen [...] von derjenigen Art der eigentlich sogenannten Beschreibungen gantz unterschieden, welche die Natur der Sachen nach ihren wesentlichen Eigenschaften und bekanntesten Umständen erklären, und mehr besorget sind, den Verstand zu unterrichten, als die Phantasie durch eine geschickte Wahl und sinnliche Vorstellung derer Umstände, durch welche sich die Sachen den äusserlichen Sinnen am lebhaftigsten eindrücken, mit Erge[t]zen zu rühren.“ (BRED I, 47.)²²⁹

Hier scheint Breitinger einerseits auf die von Wolff getroffene Unterscheidung von historischer (Tatsachen-) und philosophischer (Ursachen-)Erkenntnis zu rekurrieren. Andererseits bezieht er sich offenbar auf Wolffs Gegenüberstellung von Beschreibung und Erklärung. Erklärungen müssen nur „solche Merckmahle in sich enthalten, die zusammen genommen niemahls einer andern Sache, als die man zu erklären vorhabens ist, zukommen“ (WL, 142). „Beschreibungen“ hingegen sind stets situativ gebunden, der jeweiligen Wahrnehmungssituation geschuldet und damit „nur auf eine Zeit“ zureichend, „von andern gegenwärtigen Dingen etwas bey gewissen Umständen zu erkennen“ (WL, 141).²³⁰ „Weil die vornehmste Absicht dieser [philosophischen] Art Beschreibungen“ – die im Sinne Wolffs eben keine Beschreibungen sind –

„ist, den Verstand zu erleuchten, muß der philosophische Verfasser derselben alle Umstände und Merckmahle einer Sache, dadurch dieselbe von andern unterschieden wird, sorgfältig auf- und zusammensuchen; zumahlen ein jeder Umstand dem Begriff einen neuen Zusatz von Licht mittheilet; hingegen muß der poetische Mahler, der durch seine Gemähde die Phantasie einnehmen, und das Gemüthe in eine angenehme Bewegung setzen will, nur die kleinsten und absonderlichsten Umstände auslesen, und mit einander verbinden, durch welche ein Ding von allen andern nur dem äusserlichen Anscheine nach unterschieden ist, und die seine Absicht, das Gemüthe auf eine gewisse Weise zu rühren, am meisten befördern helfen; was aber wesentliche Eigenschaften eines Dinges sind, und was diese [(lies: dieses)] mit andern von ihrer [(lies: seiner)] Art gemein hat, muß er mit eben so vieler Sorgfalt hinauswerffen, als der Verfasser derer andern sie zusammenlesen muß.“ (BRED I, 47f.)²³¹

²²⁹ Vgl. auch BREG, 6f.: „Von diesen“ – den für die Dichtung relevanten – „Bildnissen ist hier wahrzunehmen, daß sie von denjenigen, die der Verstand einnimmt, gantz verschieden sind, ob sie gleich von einerley Gegenstand eingenommen werden. Die Phantasie bekümmert sich um den innerlichen Grund und das wahre Wesen der Dinge gar nicht; sie überläßt dem Verstand die Möglichkeit der Dinge durch seine Bilder vorzustellen; sie selbst steht bey der äusserlichen Fläche stille, und sieht die Sachen nicht tiefer ein, als die körperlichen Sinne gehen.“ – Spätestens hier sind erhebliche Zweifel an der von Hohner vertretenen These angebracht, die Nachahmung habe „bei den Schweizern noch nichts mit einer primären Orientierung [...] an der materiellen Wirklichkeit der erscheinenden Natur“ zu tun (Hohner 1976, 92). (Zwar gesteht Hohner selbst ein, dass diese Interpretation sich mit einigen Passagen der *Critischen Dichtkunst* nur schwer in Übereinstimmung bringen lässt (s. z. B. ebd., 99f., 126), dennoch will er letztlich offenbar weitestgehend an diesem Befund festhalten (vgl. ebd., 101-107).)

²³⁰ Auf die Assoziation der Beschreibung mit „der zufälligen Konstellation wahrgenommener Sachverhalte“ verweist auch H.-M. Schmidt (H.-M. Schmidt 1982, 93f.).

²³¹ Von einem Zusammenfallen des Besonderen mit dem Charakteristischen im Sinne einer ‚individuellen‘ Wahrheit lässt sich dabei allenfalls für die Charakterdarstellung sprechen. Auch hier muss den Dichter Breitingers Ansicht nach nicht das Allgemeine, ‚Wesentliche‘ interessieren, sondern das Besondere, der Einzelfall: So betrachte die Poesie „den Menschen nicht bloß überhaupt und nach seiner unveränderlichen Natur, nach welcher die Menschen alle nur der Zahl nach von einander unterschieden sind [...]: Sondern sie stellet sich denselben so vor, wie er nach dem verschiedenen Zustande des Gemüthes, und der mannigfaltigen Vermischung der Regungen und Begierden, wie auch nach der unendlichen Verschiedenheit der äusserlichen Umstände beschaffen ist [...].“ (BRED I, 468.) Die Geschicklichkeit des Dichters zeigt sich eben darin, „unter zwanzig oder dreyszig Sachen, die ein Mensch sagt oder thut, drey oder vier Linien auszulesen, welche desselben absonderlichem Charakter auf eine eigentlich und sonderbare Weise zukommen. Man muß diese Linien oder Züge zusammenlesen, und durch eine fleissige Betrachtung seines Modells, aus seinen Handlungen und Reden diejenigen Linien herausziehen,

Damit nimmt Breitinger das später bei Baumgarten so zentrale, bereits in seiner 1739 erstmals erschienenen *Metaphysica* angesprochene Konzept der extensiven Klarheit vorweg. Diese geht in die Breite statt, wie im Falle der philosophischen intensiven, in die Tiefe:

„Nimm zwei klare Vorstellungen mit je drei Merkmalen an, aber in der einen seien die gleichen Merkmale klar, die in der andern dunkel sind: so ist die erste klarer. Also wird die Klarheit der Vorstellung durch die Klarheit der Merkmale erhöht, indem sie deutlich und vollständig wird. Nimm zwei klare Vorstellungen mit gleich klaren Merkmalen an, von denen die eine drei, die andere sechs Merkmale enthält: dann ist die zweite klarer. Also wird die Klarheit durch die Menge der Merkmale erhöht. Die größere Klarheit, die auf der Klarheit der Merkmale beruht, kann intensiv größer, diejenige, die auf der Menge der Merkmale beruht, extensiv größer genannt werden. Die extensiv klarere Vorstellung ist lebhaft. Die Lebhaftigkeit der Vorstellungen und der Rede ist der Glanz (Frische), dessen Gegenteil die Trockenheit (die spitzfindige Art zu denken und zu reden).“²³²

Damit eignet dem Dichter von vornherein weit größere Freiheit als dem Philosophen: Das Wesen eines Dinges ist nur eines, seine Eindrücke hingegen sind vielfältig. Tendenziöse, selektive Wahrnehmungen können zu einer, wenn auch keineswegs beliebigen, so doch recht weitgehenden Lockerung des Objektbezugs führen. Den Spielraum, der sich dem Autor hier erschließt, versucht Breitinger zu nutzen, um die Bedingungen eines Wunderbaren zu formulieren, das zumindest bei oberflächlicher Betrachtung (eben weil es sich bestimmten Modi sinnlicher, affektiv beeinflusster und nach den Regeln der Einbildungskraft funktionierender Wahrnehmung verdankt) dennoch genügend Wahrscheinlichkeit besitzt, um den Leser (zumindest für den Augenblick) anzusprechen.

Breitingers erste, tastende Versuche, die entsprechenden Bedingungen theoretisch zu fassen, machen allerdings deutlich, dass er sich hier auf neues Gebiet vorwagt, auf dem er selbst sich noch keineswegs absolut sicher fühlt:

„Ich verstehe durch das Wahrscheinliche in der Poesie alles, was nicht von einem andern widerwärtigen Begriff, oder für wahr angenommenen Satze ausgeschlossen wird, was nach unsren Begriffen eingerichtet zu seyn, mit unsrer Erkenntniß und dem Wesen der Dinge und dem Laufe der Natur übereinzukommen, scheint; hiemit alles, was in gewissen Umständen und unter gewissen Bedingungen nach dem Urtheil der Verständigen möglich ist, und keinen Widerspruch in sich hat. Dieses Wahrscheinliche gründet sich demnach auf eine Vergleichung mit unsren Meinungen, Erfahrungen, und angenommenen Sätzen, nach welchen wir unsren Beyfall einzurichten, und die Glaubwürdigkeit einer Vorstellung zu beurtheilen pflegen, und es besteht in einer Uebereinstimmung mit denselben.“ (BRED I, 134.)

Dass diese einerseits überaus vernunftorientiert anmutenden und andererseits recht allgemein gehaltenen Ausführungen seinen eigentlichen Vorstellungen noch nicht wirklich gerecht werden, fühlt Breitinger offenbar selbst. Wenige Seiten später geht er erneut daran, die „Grundsätze, auf welche [die Einbildung] ihr Urtheil gründet“ (BRED I, 138), (diesmal einzeln) aufzuführen. Das Tentative

welche am bequemsten sind, das Gemählde kennbar zu machen.“ (BRED I, 487f.) Dennoch seien eben dies „die Sachen [...], wovon die so grosse Ungleichheit der menschlichen Gedancken und Entschlüsse, die sich in Reden und Handlungen offenbaret, einzig und alleine herrühret.“ (BRED I, 468.)

²³² Baumgarten 1983, 15 (§531). („Pone duas cogitationes claras trium notarum, sed sint in una clarae, quae in altera obscurae sunt, prior erit clarior. Ergo claritas perceptionis augetur claritate notarum per distinctionem, adaequationem e.c. Pone duas cogitationes claras notarum aequaliter clararum, quarum tres sint in una, sex sint in altera; posterior erit clarior (§ 528). Ergo multitudine notarum augetur claritas (§ 162). CLARITAS claritate notarum maior INTENSIVE, multitudine notarum EXTENSIVE MAIOR dici potest. Extensive clarior perceptio est VIVIDA. Vividitas COGITATIONUM et ORATIONIS NITOR (splendor) est, cuius oppositum est SICCITAS (spinosum cogitandi dicendique genus).“ (Ebd., 14 (§531).) Vgl. zu entsprechenden Konzepten bei G. Fr. Meier auch Möller 1983, 52.

seines Vorgehens kommt u. a. darin zu Ausdruck, dass es sich Breitingers eigenem Bekunden nach dabei um eine immer noch offene Liste handelt.

Als glaublich erscheinen der Phantasie demnach solche Annahmen, die „durch glaubwürdige Zeugen bestätigt“ sind oder als weithin²³³ und langfristig²³⁴ akzeptiert gelten können. Annehmbar sind auch Meinungen, die (in einem, wie sich herausstellen wird, sehr schwachen Sinne) empirisch verifiziert (d. h. durch die „Vorstellungen der Sinne“ erworben (BRED I, 138)) sind oder aus derartigen Erfahrungen extrapoliert wurden. (Hier geht es darum, dass eine bereits bekannte Qualität, sofern sie überhaupt Abstufungen zulässt, auch in einem höheren oder niedrigeren Grad angetroffen werden kann bzw. ein einmal beobachtetes Geschehen sich zu wiederholen vermag.)²³⁵ Solange es dem Leser möglich ist, die wunderbare Fiktion auf „dergleichen Grundsätze[...] des Wahnes“ (BRED I, 138) – nicht etwa der Vernunft! – zu beziehen bzw. mit diesen in Übereinstimmung zu bringen, kann sie daher als wahrscheinlich im für die Dichtung relevanten Sinne bewertet werden.

Der Rede von den „Grundsätzen des Wahnes“ zum Trotz könnte man allein auf der Grundlage dieser Ausführungen nun immer noch zu dem Schluss gelangen, Breitinger wolle die poetische Darstellung auf den Bereich des empirisch Möglichen beschränken. Die Bestätigung durch die Sinneserfahrung, durch zuverlässige Zeugen und wiederholte Aussagen über einen längeren Zeitraum hinweg – all dies kommt durchaus mit den Prinzipien vernunftgeleiteten Wissenserwerbs überein. Derartige Grundsätze dürften auch von den Zeitgenossen akzeptiert werden, selbst wenn die Standards des rationalistischen Wissenschafts-paradigmas zusätzlich die Bestätigung durch Analyse und Experiment verlangen sollten, um letztgültige Gewissheit zu erlangen.

Bei dieser Auslegung allerdings (die zunächst nicht zuletzt deswegen naheliegt, weil Breitinger das zeitgenössische erkenntnistheoretische Vokabular verwendet, um Sachverhalte dazustellen, auf die dieses Vokabular ursprünglich nicht ausgelegt ist) handelt es sich um einen Fehlschluss. Das wird spätestens dann klar, wenn Breitinger vor diesem Hintergrund den Kontrast zwischen dem „Wahre[n] des Verstandes“ und dem „der Einbildung“ beschwört: „Was nun mit diesen und andern dergleichen Grundsätzen des Wahnes übereinstimmt, es mag dem reinen Verstande noch so wunderbar und widersinnig vorkommen, das ist für die Einbildung gläublich und wahrscheinlich.“ (BRED I, 138.)

Tatsächlich kristallisiert sich erst im Verlaufe der Diskussion unterschiedlicher Formen des Wunderbaren, der Bewertung konkreter Fälle heraus, was genau Breitinger meint, wenn er von den „Vorstellungen der Sinne“ spricht oder von dem, „[w]as [...] eine Zeitlang von einem Geschlechte zu dem andern fortgepflanzt worden“ (BRED I, 138). Als wichtige Quelle des Wahrscheinlich-Wunderbaren erweist sich der „Betrug der Sinne“ (BRED I, 299).²³⁶ So genügt z. B. bereits der bloße

²³³ „Was bey einem grossen Haufen der Menschen Glauben gefunden hat“ (BRED I, 138).

²³⁴ „Was [...] eine Zeitlang von einem Geschlechte zu dem andern fortgepflanzt worden“ (BRED I, 138).

²³⁵ Vgl. BRED I, 138.

²³⁶ Zum Einfluss Muratoris auf diese Überlegungen Breitingers s. hier besonders Stahl 1975, 151-153, auch Möller 1983, 49. (Auf den Einfluss Muratoris auf die Poetik Bodmers wie Breitingers verweisen bereits früh

Augenschein – etwa das scheinbare abendliche Eintauchen der Sonne ins Meer²³⁷ –, um ein grundsätzlich widersprüchliches Phänomen (das morgendliche erneute Auftauchen der Sonnen-„Glut“ aus der eigentlich mit dieser „streitende[n] [...] Flut“ (BRED I, 301)) so wahrscheinlich zu machen, dass dessen affektives Potential wirksam werden kann. Ob der Betrachter sich „nach dem Scheine des Gesichtes“ (BRED I, 302) von der lebensechten Darstellung eines Gemäldes momentan verleiten lässt, demselben tatsächlich Leben und Bewegung zuzuschreiben,²³⁸ ob der „Mond-Schein[...] in einer Frühlings-Nacht“ ihm so hell erscheint, dass er meint, gleich nach Sonnenuntergang bereits „ein[en] neue[n] Tag“ anbrechen zu sehen (BRED I, 302) – für den Dichter reicht die ‚Wahr-Scheinlichkeit‘ des wunderbaren Eindrucks aus, gründet sich doch das „nach dem ersten Anschein ungläubliche Phänomenon“ „[n]ichts-destoweniger [...] auf das Zeugniß der Sinne.“ (BRED I, 301.)

Ganz ähnlich verhält es sich mit denjenigen „Quelle[n] des Wunderbaren“, die sich dem Dichter durch den „Betrug[...] der Begierden oder Gemüthes-Neigungen“ erschließen (BRED I, 307). Hier allerdings ist es weniger der oberflächliche Anschein, welcher die Wahrnehmung bestimmt. Es sind „die Leidenschaften“, die

„alles mit eigenen und gantz andern Augen anschauen, als ein geseztes und der Leitung seiner Vernunft gehorchendes Gemüthe: Und wie Aristoteles in der angeführten Stelle anmer[c]ket, so ändert sich die Vorstellung eines gleichen Gegenstandes ab, je nachdem die Phantasie von einer Regung aufgebracht und entzündet worden [...] [.]“ (BRED I, 308.)

Die Maßstäbe der Vernunft und des Verstandes (die der ‚regulären‘ Erfahrung²³⁹ eingeschlossen) haben keine Gültigkeit mehr, schenkt doch auch ein derart „[d]urch einen Affect in Verwirrung gesezte[s]“, in den „Träumen“ und Wunschvorstellungen seiner „erhizte[n] Phantasie“ befangenes „Gemüth[...]“ (BRED I, 308) beiden kein Gehör. Lässt etwa Opitz in einigen seiner Gedichte die vom Sturm gepeitschten Wellen bald bis in den Himmel steigen, bald bis in die Hölle sinken,²⁴⁰ das Wasser der Donau beim Tod eines Königs rot fließen,²⁴¹ Tiere und selbst die unbelebte Natur das Leid des lyrischen Ich beklagen, so stellt er die Dinge zwar nicht „in ihrer wahren und natürlichen Grösse“ (BRED I, 309) dar, „wie sie an sich selbst und in ihrer Natur beschaffen sind“ (BRED I, 308); jedoch so, „wie sie denen Personen, für die er seine Leser einnehmen will, nach ihrem Gemüthes-Zustand“ – Angst, Trauer, Verzweiflung – „*wahrscheinlicher Weise* vorkommen mußten“ (BRED I, 310).²⁴²

Braitmaier und Donati (s. Braitmaier I 1888, 176, 178, Donati 1900, 301-303). Ausführlich berücksichtigt wird der Einfluss des Italieners auf Breitinger von Möller, der Muratori nicht nur einen eigenen Exkurs widmet (Möller 1983, 71-82), sondern im Anhang auch eine Auswahl gleichlautender Textstellen Breitingers und Muratoris liefert (s. ebd., 137-139; vgl. auch Kowalik 1992, 40, 50.)

²³⁷ Vgl. BRED I, 300f.

²³⁸ Vgl. BRED I, 302-305.

²³⁹ Vgl. BRED I, 308: „[S]ie“ (die durch die Leidenschaft erhitzte Phantasie) „stellt sich die Gegenstände ihrer Betrachtung vor, nicht wie sie an sich selbst und in ihrer Natur beschaffen sind, oder wie sie von den Sinnen und dem Verstande eingesehen werden, sondern wie sie dieselbigen wünschet.“ (BRED I, 308.)

²⁴⁰ S. BRED I, 310f.

²⁴¹ S. BRED I, 313.

²⁴² Hervorhebung A. F. – Vgl. auch BRED I, 320, BRED I, 333: „Alleine in der Anwendung dieser seltsamen Vorstellungen, deren Wahrscheinlichkeit in einem Betrage der Affecte gegründet ist, kömmt es hauptsächlich darauf an, daß man das rechte Maaß nicht übersteige; der Poet soll zwar die Natur in ihrem Betragen künstlich

Mag auch „die erhitzte Phantasie“ gelegentlich „von ihrem Gegenstande so sehr eingenommen, und damit so stark beschäftigt“ sein, „daß sie auch der Vorstellung der Sinnen, die von aussen auf sie eindringet, nichts achtet“ (BRED I, 308), so bleibt sie doch grundsätzlich sinnlich-visuell verfasst. Nur sieht sie die Dinge nicht in ihrer wahren Gestalt, sondern unter dem Einfluss der Leidenschaften, deren Wirkung hier ähnlich wie die unterschiedlicher Spiegel in einem Panoptikum beschrieben wird, verzerrt:

„Die Liebe sieht die Vollkommenheiten durch ein Vergrößerungs-Glaß an; hingegen kehret der Haß den *Tubum opticum* um, und sieht dieselben in der Entfernung ganz verkleinert; die Liebe ist blind, wenn es die Fehler und Gebrechen ihres geliebten Gegenstandes angehet, eben wie der Haß hingegen blind ist, wenn er die Vollkommenheiten desselben Gegenstandes der Liebe wahrnehmen soll. Kurtz, die Phantasie, die durch die Leidenschaften erhitzt ihren Träumen nachhängt, sieht die Dinge, die vor Augen liegen, entweder gar nicht, oder in einer ganz andern Grösse, Figur und Gestalt, als sie haben [...]“ (BRED I, 308f.)

Ihrer Fähigkeit entsprechend, Sinneseindrücke zu reproduzieren und zu rekombinieren, verändert die Einbildungskraft, von den Leidenschaften erhitzt, nicht allein die Wahrnehmung des sinnlich Präsenten. Sie schafft sich, „durch die Hitze der Gemüthes-Bewegung [...] so gar getäuscht, und verblendet [...], daß [der Geist] sich beredet, solche Dinge zu sehen, die nirgend sind, oder wenigstens von dem Gesicht weit entfernt und erst noch zukünftig“ (BRED I, 321), die Gegenstände ihrer Wahrnehmung sogar selbst.

„Hingegen bildet sie sich ein, daß sie dasjenige würcklich sehe, was sie wünschet oder fürchtet, wenn es schon nicht vorhanden ist, und daher entstehen die wunderbaren und seltsamen Vorstellungen der Phantasie, die poetischen Entzückungen, Gesichter, Weissagungen, Träume, welche vornehmlich in der Ode herrschen, und von dem poetischen Enthusiasmo oder der Begeisterung herrühren.“ (BRED I, 309.)

Auf diese Weise generiert der Dichter nicht allein eine dem Rezipienten gefühlsmäßig nachvollziehbare, affektiv wahrscheinliche Form des Wunderbaren. Er bringt ihn auch dazu, sich in die handelnden Personen hineinzusetzen, sich mit ihnen zu identifizieren, „und durch diese kunstreiche Anwendung des Betrugs der Affecte werden seine Vorstellungen nicht alleine wunderbar, sondern auch hertzerührend.“ (BRED I, 310.)²⁴³

Des Weiteren kann sich der Poet die bereits von Wolff beschworene assoziative Arbeitsweise der Einbildungskraft²⁴⁴ zunutze machen, die Neigung nämlich, von oberflächlichen Ähnlichkeiten auf weiter-

nachahmen, aber er muß dabey immer in Obacht nehmen, wie weit er die Affecte seinen besondern Absichten gemäß zu führen habe, damit er sie in ihrer erforderlichen und wahrscheinlichen Grösse vorstelle.“

²⁴³ Vgl. auch BRED I, 309. – Eine kategoriale Trennung des „Betrugs der Affecte“ von dem der Sinne, wie sie Zelle vor dem Hintergrund der von ihm diagnostizierten Ausrichtung nicht „auf eine poetologische Zentralperspektive“ sondern auf die „Dualität von Schönheit und Erhabenheit“, ein „intellektualistisches“ und ein „emotionalistisches“ Konzept (Zelle 1995, 136; vgl. auch Zelle 1987, 285f.) propagiert („Jener [der Betrug der Sinne] bezieht sich auf den *Modus*, dieser auf die *Materie* der Nachahmung“ (Zelle 1995, 136)), lässt sich in dieser Form also nicht aufrechterhalten.

²⁴⁴ Vgl. insbesondere WM, §238 (132): „Man findet aber, daß die Einbildungen von den Empfindungen ihren Ursprung nehmen, und zwar auf folgende Weise. Wenn unsere Sinne uns etwas vorstellen, das etwas gemein hat mit einer Empfindung, welche wir zu anderer Zeit gehabt; so kommet uns dasselbe auch wieder vor, das ist, wenn ein Theil der gegenwärtigen ganzen Empfindung ein Theil von einer vergangenen ist; so kommet die ganze vergangene wieder hervor. Wenn nun diese wieder etwas gemein hat mit einer Empfindung oder Einbildung, die wir zu anderer Zeit gehabt; so kommet uns dieselbe ferner auch wieder vor. Und dergestalt wechseln die

gehende Gemeinsamkeiten zu schließen oder das zufällige Nebeneinander einzelner Umstände zum Anlass zu nehmen, eine tiefgehende Verbindung zu postulieren. Dabei scheint Breitinger aufzubauen auf Wolffs Ausführungen zu ‚vernunftähnlichen‘ Reaktionen der Tiere, der ‚Erwartung ähnlicher Fälle‘ (WM, §872 (539)) – so wenn der Hund, einmal geschlagen, furchtsam vor dem Prügel davonläuft²⁴⁵ –, die ‚nicht mehr als Sinnen, Einbildungs-Kraft und Gedächtniß erfordert ohne allen Verstand‘:

„[S]o haben die Thiere etwas der Vernunft ähnliches [...]. Das vorhin gegebene Exempel von dem Hunde (§. 870.) kan auch hier dienen [...]. Da nun die Vernunft eine Einsicht in den Zusammenhang der Wahrheiten ist (§. 368.), die Erwartung aber ähnlicher Fälle gleichfals einigen Zusammenhang der Dinge darstellt, als bey dem Hunde die Erblickung des Prügels, die Schläge und die dadurch verursachte Schmerzen (§. 870.); so ist sie der Vernunft hierinnen ähnlich (§. 18.), und gleichsam der niedrigste Grad der Vernunft, oder die nächste Staffel zur Vernunft, oder auch der Anfang der Vernunft.“ (WM, §872 (539f.))

Von der entsprechenden Funktionsweise des menschlichen Geistes nun geht Breitinger offenbar aus,²⁴⁶ wenn er seine Theorie die Akzeptanz bestimmter Allegorien, Personifikationen etc. betreffend darlegt, wobei er die Wolff’schen Grundlagen modifiziert, weiterentwickelt und differenziert. Hier macht er die Hintergrundannahmen explizit, unter denen die Bestimmung hinsichtlich des Wertmaßstabs der Wahrscheinlichkeit positiv zu beurteilender (Typen von) Textmerkmale(n) zu erfolgen hat.

So neige der Mensch, offenbar weil er aus eigenen Aktivitäten und im täglichen Umgang mit anderen Personen gelernt hat, Veränderungen, Effekte etc. zunächst und vor allem als Ergebnis von Überlegung und Intentionalität zu interpretieren, dazu, „alles, wovon eine Würckung herrühret, als eine Person vorzustellen.“ (BRED I, 155.) Entsprechend „beruhet die Wahrscheinlichkeit“ bestimmter Fälle „wunderbare[r] Dichtung auf einem angenehmen und sehr gewohnten Betrug unsrer Einbildung; da wir dasjenige, was wir aus vernünftiger Betrachtung der Dinge zu unsrer Lehre und Unterricht unmittelbar schöpfen, der Absicht derselben zuzuschreiben pflegen“, kommen wir dazu,

„sie daher auch als unsre Lehrmeister an[zu]sehen, als ob wir diese Sätze und Schlüsse durch mündlichen Unterricht von ihnen empfangen hätten. Auf diesen Betrug der Einbildung gründen sich die gewöhnlichen und auch in der gemeinen Rede üblichen figürlichen Redens-Arten, da wir nicht alleine den Thieren, sondern auch leblosen Dingen einen vernünftigen Vorsatz und die Rede beylegen; als wenn David im neunzehnten Psalme von den Himmeln gesprochen: Sie erzehlen die Ehre Gottes [...].“ (BRED I, 199f.)

Eine ähnliche Wirkung hat die Wahrnehmung mehr oder minder zufälliger und äußerlicher Gemeinsamkeiten: So hätten die Handlungen der Tiere „solch einen grossen Schein von einem Verstande, daß man zu allen Zeiten geglaubt hat, sie handelten mit Einsicht und Wissen.“ (BRED I, 202.) Dass sie zudem bereits über „eine gewisse natürliche Sprache“ und „verschiedene[...] Thöne[...] der Stimme“ verfügen (BRED I, 203), erleichtert es dem Leser, die poetische Darstellung vernünftig handelnder und sprechender Tiere zu akzeptieren.

Einbildungen immer nach einander ab.“ (Vgl. zur Arbeit der Einbildungskraft auch Dürbeck 1998, 39-42; eine „Anbindung an die Assoziationstheorie“ (ebd., 69) lässt sich gleichzeitig auch bei Addison konstatieren (s. ebd.))²⁴⁵ S. WM, §870 (538).

²⁴⁶ Die Verbindung zum *analogon rationis* zieht in diesem Zusammenhang auch H.-M. Schmidt (s. H.-M. Schmidt 1982, 137, 140ff.).

„Folglich wenn wir die Thiere in der Fabel in unsrer Sprache mit einander reden hören, so will uns schier bedüncken, man habe ihre Reden nur aus ihrer Sprache übersezet, und es fehle uns allein an der Kundschaft ihrer Sprache, sonst könnte man dasjenige, was ihnen in den Mund gelegt wird, alle Tage begläubigen.“ (BRED I, 204.)

Lassen sich die Ähnlichkeiten zwischen Mensch und Tier noch als objektiv relativ gut fundiert bezeichnen, so genügt, wo ein solches Fundament fehlt, auch ein weit geringerer Anlass, um die entsprechenden Mechanismen der Einbildungskraft in Gang zu setzen. So genügt etwa der Umstand, dass „z.Ex. eine Glo[c]ke, ein Glas, eine Wein-Tonne“ „einen gewissen Thon von sich“ geben kann, „welcher ein Analogum der Rede ist“ (BRED I, 208), oder die Tatsache, dass z. B. eine Weintonne der menschlichen Gestalt dahingehend ähnelt, dass sie ebenfalls über eine Art von „Bauch“ verfügt (BRED I, 209), aus, eine Fabel mit entsprechenden Akteuren und Handlungen wahrscheinlich zu machen.

Nicht zuletzt attestiert Breitinger dem Menschen als von Sinnlichkeit, Empfindung und Phantasie dominiertem Wesen eine natürliche Tendenz, sich die Welt – im wahrsten Sinne des Wortes – ‚begreiflich‘ zu machen, indem er „sich alles unsichtbare“, auch Abstrakta, wiederum analog zu den seiner sinnlichen Natur leichter zugänglichen Sinneserfahrungen, „unter einem körperlichen Bilde“ vorstelle (BRED I, 155). Diese Disposition dürfte etwa die Personifizierung der „Tugenden, [...] Laster, [...] Affecten, [der] Zeit“ etc. (BRED I, 206) ‚wahrscheinlicher‘ machen. (Ähnliche Effekte lassen sich auch unter dem Einfluss starker Leidenschaften beobachten.²⁴⁷ So tadelt Breitinger etwa die Einführung „allegorische[r] Wesen“ in Königs *Einholung* unter anderem deswegen, weil „in der Materie des gantzen Gedichtes nichts zu finden ist, was euch eine so gewalthätige Entführung euer selbst sollte vermuthen lassen“ (BRED I, 154).²⁴⁸

Schließlich gilt: „Was bey einem grossen Haufen der Menschen Glauben gefunden hat“ habe bzw. „eine Zeitlang von einem Geschlechte zu dem andern fortgepflanzt worden, das ist nicht zu verwerfen.“ (BRED I, 138.) Für die Dichtung, die sich an den Meinungen und Tendenzen der breiten Masse orientiert, leitet Breitinger aus diesem auf den ersten Blick so rational anmutenden Grundsatz die Rechtfertigung jener „Quelle des Wunderbaren“ ab, welche der „angenehme[...] Betrug einer alten Sage und eines allgemein angenommenen Wahnes“ darstellen (BRED I, 338). Auch dieser Quelle bediene sich „die poetische Kunst der Nachahmung“ daher „öfters [...] mit gutem Nutzen, damit sie ihre Erzehlungen und Beschreibungen recht wunderbar mache, ohne Besorgniß, daß sie die Wahrscheinlichkeit verlieren.“ (BRED I, 339.) Tatsächlich lassen sich die von Breitinger in diesem Zusammenhang angeführten Beispiele zumeist auf das eine oder andere der bereits zuvor genannten Prinzipien zurückführen. Dies gilt etwa für die Verwandlung abstrakter Entitäten in Personen bzw. –

²⁴⁷ Gleiches gilt wiederum auch für die Verwandlung unbelebter Gegenstände in Akteure: So „wenn wir etwan im Affecte sagen: Wenn alles schweiget, so werden die Steine auf der Gasse schreyen; oder, der Schutt von Gemäuer und Steinen zeuget noch von seiner Grausamkeit; und dergleichen.“ (BRED I, 200.)

²⁴⁸ Vgl. dazu auch Breitingers theoretische Ausführungen in BRED I, 321-327.

in diesem Falle – Götter, die Vorstellung der (unsichtbaren) Götter unter dem Bilde von Menschen etc.:

„Was zuletzt die heidnischen Gottheiten und fantastischen Wesen, die zuweilen als Personen in einer Fabel aufgeführt werden, noch absonderlich berührt, so gründet sich ihre Wahrscheinlichkeit auf einen ehemals in der Welt angenommenen Glauben, nach welchem auch solche Dinge, die für sich selbst nicht bestehen, als die Tugenden, die Laster, die Affecten, die Zeit, in Personen sich verwandelt, und so gar unter die Zahl der Götter aufgenommen worden [...].“ (BRED I, 205f.)

Hier allerdings handelt es sich nicht mehr um – etwa unter dem momentanen Einfluss der Leidenschaften entstandene – *ad hoc*-Bildungen, sondern um ‚verfestigte‘, intersubjektiv (zumindest bei der Masse der Menschen) akzeptierte Vorstellungen. Ähnlich verhält es sich mit der Interpretation der „Cometen, als Weissagern allgemeiner Land-Plagen“ (BRED I, 338), wobei die entsprechenden Naturkatastrophen wie die Himmelszeichen selbst als Wirkungen eines (unsichtbaren) göttlichen Agenten aufgefasst werden.

Insgesamt lässt die Argumentation Breitingers sich folgendermaßen zusammenfassen: Indem er die relevanten, der sinnlich-affektiven Natur des Zielpublikums entsprechenden psychologischen Mechanismen imitiert,²⁴⁹ erschließt der Dichter sich *gleichzeitig* die Quellen des Wunderbaren *und* des Wahrscheinlichen.²⁵⁰ Die poetische Darstellung wird aufgrund derselben Mechanismen dem Leser wunderbar *und* nachvollziehbar, ‚erfahrbar‘. Wahrscheinliches und Wunderbares, Produktion und Rezeption werden aus denselben Quellen gespeist.²⁵¹

Voraussetzung jeder der genannten Verfahrensweisen ist die Neigung des Menschen, sich als von Empfindung, Phantasie und Affekten bestimmtes Wesen (zumindest zunächst und im ästhetischen Kontext einer von Sachzwängen weitgehend freien Dichtung?) vom bloßen Schein der Dinge leiten zu lassen. Breitingers Leser muss sich vom Dargestellten affizieren lassen, ohne die entsprechenden Erscheinungen zu hinterfragen, ‚hinter die Kulissen schauen‘ und den Dingen auf den Grund gehen zu wollen.

Seiner Berufung auf die Vernunftprinzipien des zu vermeidenden Widerspruchs und des zureichenden Grundes zum Trotz lassen Breitingers Beispiele deutlich werden, dass die genannten visuell-imaginativen Prinzipien *de facto* im poetischen Kontext dominant sind. So erlaubt Breitinger dem Dichter etwa, aufgrund assoziativer Analogieschlüsse künstliche Dinge (z. B. eine Tonne) als Akteure auftre-

²⁴⁹ Entsprechend auch Breitingers Empfehlung an den Dichter: „Wer etwas von dieser Art vorzustellen hat, der muß sich selber fragen: Wenn ich diese Person wäre, in diesem Affecte stühnde, in solchen Umständen schwebete, könnte ich auf diese Weise reden? Würde ich so starck nachsinnen, damit ich diesen Gedancken so spitzfündig vortragen könnte? Oder würde ich ihn lieber auf eine einfältigere Art ausdrücken? Würde mir die Leidenschaft solche Künsteley erlauben? Solche und dergleichen Fragen soll der Poet in allen Affecten, die er seinen Personen zuleget, an ihn selbst thun, also daß er allezeit die Natur im Gesichte habe, welche von ihm nachgeahmet, nicht verwirret werden muß.“ (BRED I, 334.)

²⁵⁰ Insofern lässt sich sehr wohl gleichzeitig vom „Schein des Falschen“ *und* einem „hell leuchtende[n] Strahl des Wahren“ sprechen, „der unmittelbar in die Augen fällt“ (eine Kombination, in welcher Wetterer ein Problem sieht (s. Wetterer 1981, 188)).

²⁵¹ Stahls Behauptung, der „dichterische Schöpfungsvorgang“ stelle sich den Schweizern als „nicht erlernbar“ dar (s. Stahl 1975, 126), wie überhaupt die Annahme, Breitingers Poetik markiere eine Abwendung von der Produktionsästhetik, scheint daher unbegründet.

ten zu lassen, obgleich es, wie er zugibt, schwierig ist, einen „Grund der Wahrscheinlichkeit“ zu imaginieren, der erklären würde, wie der Mensch selbst „durch die Zusammensetzung der Theile ein Werk hervorzubringen“ fähig sein sollte, „welches den Verstand und die Rede eben so gut hat, als er.“ Dieser Satz“ schließe „ja gantz widersprechende Dinge in sich ein“ (genügt also bei Lichte betrachtet nicht einmal dem Satz des zu vermeidenden Widerspruchs) und sei „darum schlechterdings unmöglich.“ (BRED I, 207.) Breitinger zufolge ist dieser Umstand zwar geeignet, die Verwendung derartiger ‚Charaktere‘ zu beschränken, nicht jedoch sie ganz aus der Dichtung zu verbannen. Auch die Götterdarstellungen Homers hält Breitinger angesichts der Leichtgläubigkeit des antiken Publikums schließlich für gerechtfertigt, obgleich

„die heidnische Gottes-Gelahrtheit, wenn man sie bey dem Lichte der wahren und durch die göttliche Offenbarung gereinigten Vernunft betrachtet, nur einen leeren Schein des Wunderbaren in sich habe, in der That aber gantz abentheuerlich und ungereimt sey; weil sie in diesem rechten Gesichtes-Punct nicht die geringste Wahrscheinlichkeit übrig behält, sondern mit allen gesunden Begriffen von der göttlichen Natur streitet.“ (BRED I, 160f.)

Der widersprüchlichen Natur des heidnischen Gottesbegriffes zum Trotz, deren Homer sich, Breitingers Ansicht nach, durchaus bewusst war,²⁵² habe Homer als Dichter richtig gehandelt: Die „Theologie der Weltweisen Heiden“ sei eben „ganz was anders gewesen, als die Theologie des gemeinen Volcks“ (BRED I, 161). Und da „die Poesie eine Kunst“ sei,

„die für den grossen Haufen gewidmet ist, und durch eine geschickte Nachahmung auch die unsichtbaren Dinge der Einbildung vorstellig und sichtbar machen soll“ – „[w]as konnte Homer anderes thun, da er mit sehr abergläubigen Götzdienern lebete, [...] als sich nach ihrer Schwäche richten, wenn er gleich mehr Erleuchtung gehabt haben mag, als andere [...]?“ (BRED I, 161.)

Entsprechend wirken Breitingers Ausführungen etwa was die Kompatibilität sprechender Tiere mit den formalen Prinzipien möglicher Welten betrifft eher nachgeschoben und etwas aufgesetzt.²⁵³

²⁵² Generell hätten „die gescheitern unter den Heiden selbst“ sich „vor der ansteckenden Seuche des unsinnigen Aberglaubens zu verwahren gewußt“ (BRED I, 161) und Homer entsprechend kritisiert. – Auf die Unwissenheit des Dichters, der, wie sein Publikum, dem in seinen Schriften zum Ausdruck kommenden heidnischen Aberglauben zumindest nahe steht, scheint Breitinger hingegen seine Verteidigung verschiedener Verwandlungen bei Virgil und Ovid gründen zu wollen (vgl. BRED I, 341f.).

²⁵³ So erklärt er in BRED I, 199, Voraussetzung für die Möglichkeit dieser Vorstellung sei die Tatsache, „daß irgend in einem andern Welt-Systema diese sichtbaren Geschöpfe überhaupt in eine gantz andere Ordnung gesetzt werden, und bey unveränderter äusserlicher Gestalt mehr oder weniger Fähigkeiten besitzen könnten. Was hinderts z. E. daß man sich in seiner Einbildung als möglich vorstelle, daß ein allgemeiner Welt-Geist alle sichtbaren Geschöpfe beseelen, und sie also zu einem vernünftigen Commercio und Umgang untereinander tüchtig machen könne?“ (BRED I, 199.) – Ein anderer Fall liegt vor, wenn Breitinger den Dichter ermahnt, sich mit Bezug auf die Tierfabel nicht unnötig weit von „unsern Begriffen, die wir von der Natur, dem Wesen und der Fähigkeit solcher Dinge haben, und mit dem ordentlichen Lauffe und den eingeführten Gesetzen der Natur“ zu entfernen (BRED I, 211). Geht es hier doch um Differenzen zur Erfahrung des Rezipienten, die kein entsprechender psychologischer Mechanismus ihm ‚schmackhaft‘ machen kann. Die scharfe Kritik Breitingers an den Fabeln Trillers (die an die Kritik Lessings die Fabeln z. B. La Fontaines betreffend erinnert) konzentriert sich vornehmlich auf diesen Aspekt: So habe Triller etwa seine Version der Fabel von der Stadt- und der Feldmaus mit allerhand „Zusätzen“ (BRED I, 249) (der Beobachtung des Sonntags, dem Kirchgang, der gegenseitigen Gevatterschaft etc.) ausgerüstet, welche das Leben und Handeln der Mäuse dem der Menschen in einer Weise annähern, für deren Wahrscheinlichkeit sich keiner der bislang genannten Gründe anführen lässt (und die zudem für die eigentliche Absicht der Fabel ganz unerheblich sind) (vgl. BRED I, 249f.). Aus diesem Grunde kritisiert Breitinger sie als „unvernünftig[...]“ und „unnatürlich[...]“ (BRED I, 250; vgl. auch weiter 251f.). Geradezu „abentheuerlich“ (BRED I, 260) erscheint Breitinger Trillers Version der Fabel vom Dornstrauch und der Zeder:

Als „unbetrüglich[...]“ (BRED I, 299) kann Breitinger die poetische Darstellung sprechender Tiere insofern darstellen, als es sich bei den relevanten Prinzipien um allgemein-menschliche, grundsätzlich in ihrer Wirkungsweise bekannte Mechanismen handelt.²⁵⁴ Ihre Effekte können so identifiziert und *prinzipiell* auf ihre objektive Basis zurückgeführt werden.²⁵⁵ Tatsächlich scheint eine realistische Sichtweise der Dinge, zumindest in Form einer Art Erwartungshaltung, als Hintergrund poetischer Rezeption stets impliziert zu bleiben, da das Wunderbare der poetischen Sichtweise nur vor dieser ‚Folie‘ zu wirken vermag. Das *movens* in der „intellektuelle[n] Neugierde des Kunstbetrachters“²⁵⁶ zu lokalisieren, die durch das „widersinnige Aussehen“ (BRED I, 141) eines derartigen Wunderbaren geweckt werden soll (stets gefolgt vom notwendigen „Rückschluß vom Wunderbaren zum Wahrscheinlichen“ wodurch „die genannte Paradoxie gedanklich auflöst“²⁵⁷ wird), und diesen Mechanismus zur Voraussetzung einer unterhaltsamen Rezeption zu machen, erscheint dennoch verfehlt. Zwar legen bestimmte Äußerungen Breitingers eine derartige Interpretation durchaus nahe, dennoch lässt diese sich nur sehr bedingt mit den weit zahlreicheren Beschreibungen des empfindlichen Ergötzens in Übereinstimmung bringen. Wie bereits Du Bos bemerkt, erstreckt sich der Eindruck der poetischen Darstellung, im Unterschied zu dem des realen Gegenstandes, ohnehin „nicht bis auf die Vernunft [...], die sich in dergleichen sinnlichen Empfindungen nicht hintergehen“ lasse.

Während in der ursprünglichen Fassung die Interaktion zwischen beiden durch ein ‚Hinsenden‘ vonstatten geht (s. BRED I, 257), kommen bei Triller die Bäume selbst „vom Berge herunter in den Thal angezogen“, was Breitinger zu dem Urteil veranlasst, „daß er [(Triller)] die Regel von dem Wahrscheinlichen, in so ferne dieselbe in der Natur und Beschaffenheit der Dinge gegründet ist, gänzlich aus den Augen gesetzt hat. Die Bäume haben ihre ganze Natur abgelegt [...]“ (BRED I, 259f.)

²⁵⁴ Von einer gesteigerten Subjektivität bzw. „Tendenz zur Subjektivierung“ der Dichtung (Stahl 1975, 136) lässt sich daher, wie bereits H.-M. Schmidt anmerkt, nur in einem eingeschränkten Sinne sprechen (wie Stahl selbst anzudeuten scheint (s. ebd., 152)). Dennoch lassen sich mit Bender zweifellos „erste Ansätze und die Voraussetzung für die Subjektivierung der Kunst [...] mit ihrer Hinwendung zu Gefühls- und Bewußtseinsvorgängen“ (Bender 1966c, 17*) konstatieren. Allerdings ist auch Schmidts Reduzierung von „Bild, Vorstellung und Begriff“, also auch der poetischen Malerei, auf deren „repräsentative Leistung“, die Bestimmung „über den logico-ontologischen Merkmalskatalog der Gegenstände bzw. Sachverhalte, auf die sie sich repräsentierend beziehen“ (H.-M. Schmidt 1982, 41), nicht überzeugend. Schließlich wird hier der von Schmidt immer wieder beschworene gegenstandstheoretische Bezug des Vorstellungsbegriffs von einem Konzept der Erscheinung in den Hintergrund gedrängt, dessen Objektbezug zumindest zunächst stark gelockert erscheint.

In diesem Zusammenhang sei auf eine interessante Parallele verwiesen, die sich 1915 in Heinrich Wölfflins Gegenüberstellung des zeichnerischen und des malerischen Stils findet: „Wenn man den Unterschied der Kunst Dürers und der Kunst Rembrandts auf einen allgemeinen Ausdruck bringen will, so sagt man, Dürer sei zeichnerisch und Rembrandt sei malerisch. [...] Die abendländische Malerei, die im 16. Jahrhundert linear gewesen ist, hat sich im 17. Jahrhundert nach Seite des Malerischen im besonderen entwickelt.“ Wölfflin konstatiert eine „einschneidende Umgewöhnung des Auges“: „Der malerische Stil [...] hat sich von der Sache, wie sie ist, mehr oder weniger losgesagt. [...] Zeichnung und Modellierung decken sich nicht mehr im geometrischen Sinne mit der plastischen Formunterlage, sondern geben nur den optischen Schein der Sache.“ – „Nur die *Erscheinung* der Wirklichkeit ist aufgefangen [...]. Das eine ist eine Kunst des Seins, das andere eine Kunst des Scheins.“ (Wölfflin 2004, 58.)

²⁵⁵ Von einer „Aversion“ „der poetischen Nachahmung gegenüber dem Erkenntnis- und Wahrheitsaspekt“ zu sprechen, wie Wetterer es tut (s. Wetterer 1981, 189), wirkt daher zu stark.

²⁵⁶ Möller 1983, 68.

²⁵⁷ Ebd., 69.

Er bleibt von vornherein „auf der Oberfläche der Seele“²⁵⁸ – im Bereich des Sinnlich-Affektiven. Es ist die flüchtige Impression, nicht die bleibende Einsicht, die der Dichter Breitinger zufolge im Leser hervorzurufen bestrebt ist.²⁵⁹ Eine Desillusionierung muss also nicht notwendig bewusst und explizit stattfinden. Solange der Eindruck – wie im realen Leben – auf den Moment beschränkt ist, bleibt es beim „Schein der Falschheit“ (BRED I, 141).²⁶⁰ Sinnlichkeit und Verstand einander als Antagonisten gegenüberzustellen, ist in diesem Zusammenhang verfehlt. Nicht die Sinnlichkeit an sich ist, wie bereits Wolff deutlich macht, ‚betrüglich‘ (sie bildet vielmehr die notwendige Grundlage jedes Erkenntnisprozesses), sondern allein die – voreiligen und ungerechtfertigten – Schlüsse, welche der Betrachter möglicherweise daraus zieht. Die Möglichkeit von „Irrtum und Fehlverhalten“²⁶¹ wird nicht zuletzt durch den Kontext poetischer Rezeption minimiert, die, auf empfindliches Ergötzen ausgerichtet, gründlicher Überlegung nicht günstig ist.

Entscheidend für die ‚Wahr-Scheinlichkeit‘ des Werkes, so lässt sich zusammenfassend folgern, ist nicht das – letztlich intellektuell verfasste – Modell der möglichen Welten, sind nicht

„jene formalen, vernünftigen Denk- und Erkenntnisprinzipien, die für die Abgrenzung der Poesie von der Lüge maßgeblich sind und die – bei Gottsched wie bei den Schweizern – für die Konstituierung der möglichen Welten überhaupt unerlässlich sind: das Prinzip der Widerspruchsfreiheit und das Prinzip des logisch stimmigen Ineinandergegründetseins aller Teile eines poetischen Ganzen nach dem Muster der Natur in toto.“²⁶²

Entscheidend ist vielmehr die Kompatibilität der Darstellung mit den primär visuell geprägten Mechanismen der Einbildungskraft.²⁶³ Daher erscheinen Wunderbares (und, damit verbunden,

²⁵⁸ Du Bos 1760 I, 27. – Dagegen sieht Kowalik Breitingers Funktionalisierung des (metaphysisch) Möglichen weiterhin als Quelle einer besonderen, schwer zu fassenden dynamischen Form neuer Erkenntnis (vgl. dazu Kowalik 1992, 43f., 60f.) und als Korrelat einer von Breitinger projektierten Funktion der Literatur, die „more serious and significant“ sei als die von Gottsched anvisierte (ebd., 61). Im Übrigen möchte sie auch die Affinität Breitingers zu Du Bos, wenn auch nicht die Bedeutung der von ihm empfangenen Impulse, relativieren (vgl. etwa ebd., 8, 62, 73-80 und auch 127 – hier gibt sie in Fn. 21 zu 73 eine „preliminary list of [...] borrowings from Du Bos that Breitinger worked into his text as if they were his own words“). Die Auffassungen Du Bos’ und Breitingers kontrastiert sie folgendermaßen: „[W]hereas Dubos argued for vivid seeing [...] as a means of simple stimulation, Breitinger argues for vivid seeing as a means of structuring experience“ (ebd., 80). Hier will sie die Begriffe „structuring“ wie auch „experience“ allerdings offenbar in einem sehr (bzw. zu) weiten Sinne verstanden wissen. Kowalik spricht in diesem Zusammenhang von einem Prozess der Assimilation oder Integration des zunächst für falsch Gehaltene in unser Verständnis der Welt (vgl. ebd., 83f.; zur Rolle der Metapher in diesem Zusammenhang vgl. auch 90f.). Dieser Prozess scheint jedoch nicht mit dem von Möller angesprochenen „graduellen Anstieg vom Neuen, das sich zwar nicht mit dem herkömmlichen Erfahrungsbereich, wohl aber mit den Denkkategorien des Kunstbetrachters vereinbaren lässt“, und der nachfolgenden Auflösung der „genannte[n] Paradoxie“ (Möller 1983, 69) zusammenzufallen, sondern soll auf dem ‚Aufstieg‘ von *petites perceptions* (im Leibniz’schen Sinne) zum Bewusstsein beruhen (vgl. Kowalik 1992, 82f.).

²⁵⁹ Nicht zufällig vergleicht Martens Brockes Darstellung optischer Effekte – Spiegelungen, Reflexe auf der Wasseroberfläche etc. – mit dem „170 Jahre später“ sich entwickelnden „literarische[n] Impressionismus“ (Martens 1989, 266).

²⁶⁰ Hervorhebung A. F.

²⁶¹ Zu welchen derartige „Erkenntniseinstellungen und Verhaltensmuster“ (H.-M. Schmidt 1982, 137), wie H.-M. Schmidt zu Recht betont, in der Realität führen können.

²⁶² Wetterer 1981, 188; vgl. auch Bruck 1972, 174 (hier bezogen auf das Konzept der Naturnachahmung).

²⁶³ Eine Identifikation der Logik der Einbildungskraft mit der der möglichen Welten, wie Blackall sie anvisiert („Die Welt der dichterischen Phantasie sei eine mögliche Welt; die poetische Einbildungskraft habe also ihre eigene Logik“ (Blackall 1966, 210)), wird weder dem rationalistischen Konzept der möglichen Welten noch Breitingers Projekt einer Logik der Phantasie gerecht.

Wahrscheinliches) in Breitingers Darstellung auch nicht als „konsequente Stilform“ (bzw. Stilformen) „einer Mimesiskonzeption, die – wie Breitinger in Anlehnung an Aristoteles formuliert – nicht die Nachahmung dessen, was ist, sondern dessen, was sein könnte oder sollte, zum Ziel hat“²⁶⁴. Ebenso wenig scheint es zunächst nötig, anzunehmen, „die Gelehrten“ würden bei Breitinger „tendenziell [...] aus dem Kreis des Publikums heraus[fallen]“²⁶⁵, müssen sie doch nur bereit sein, sich, wie Bodmer es in den *Poetischen Gemälden* formuliert, zu „bequemen“, „zu den sinnlichen Ergetzlichkeiten hinunterzusteigen.“ (BOG, 83.)

Wenn trotzdem zu befürchten steht, dass den Gebildeten die poetische Darstellung „,abentheuerlich‘ und ,verdrüßlich‘ sein“²⁶⁶ werde, so liegt dies daran, dass Breitinger in einzelnen Punkten seine grundsätzlich erfolversprechende Strategie überstrapaziert. Dort nämlich, wo sich der flüchtige Eindruck, auf den Breitinger insgesamt setzt, ‚verfestigt‘, sich in Form längerfristiger Überzeugungen – als „Sage“ und „allgemein angenommene[r] Wahn[...]“ (BRED I, 338) – etabliert und seinen Charakter als oberflächliches ästhetisches Phänomen verliert, gerät die Dichtung in Konflikt mit den Ansprüchen anderer Felder.

„Die Sage ist eine After-Historie, die nichtsdestoweniger bey dem grösten Haufen der Menschen mehr Glauben findet, als die wahrhafte Historie [...]. Was vor seltsame Meinungen haben nicht bey gantzen Geschlechtern und Völckern einen allgemeinen Beyfall erhalten, und sich durch die Verjährung ein solches Ansehen erworben, daß die Vernunft, da sie sich unterstanden, diese so tief eingewurzelten Meinungen zu bestreiten, dadurch eine allgemeine Empörung des menschlichen Geschlechts wider sich veranlasset, und sich in den verhaßten Ruf einer abgesagten Feindin der Religion gese[t]zet hat. Man erinnere sich nur, was vor Lermen sich in der gelehrten Welt selbst wider diejenigen erhoben, welche sich erkühnet haben, die durchgängige Meinung von den Gegenfüßern, von dem Umlaufe der Sonne um die Erden, von den Cometen, als Weissagern allgemeiner Land-Plagen, und andere dergleichen anzutasten. Die Unwissenheit und der Aberglaube sind die Zeuge-Mütter [von] dergleichen seltsamen Meinungen, daher solche auch in denen Zeiten, da sie die Welt beherrscheten, ihre Brut am meisten vermehret haben.“ (BRED I, 338f.)

Breitingers generelle Strategie, welche das Wunderbare als vergängliche, am Modell des momentanen visuellen Eindrucks orientierte Erscheinung begreift, droht dort zu versagen, wo der Rezipient die Art und Weise der Darstellung ‚objektiviert‘ und mit der Sache selbst verwechselt. Sein Modell des „unbetrüglischen Schein[s]“ (BRED I, 130) ist an den unmittelbaren quasi-visuellen Eindruck gebunden. Wo dieser Bereich verlassen wird, wo es sich nicht mehr um einen Eindruck handelt, der „auf der Oberfläche der Seele“ verbleibt und die Vernunft nicht berührt, ist dieses Modell überfordert. Die Sinnlichkeit an sich ist ja ursprünglich nicht (weder was die Dichtung noch was die Realität betrifft) dem Wahren des Verstandes entgegengesetzt: Ein Widerspruch tritt erst dann ein, wenn der (unbedarfte) Rezipient vom ästhetischen Genuss der Dichtung dazu übergeht, aus deren Darstellung (falsche) Schlüsse zu ziehen. Muss jedoch der Poet dem Publikum „vorschwatzen“ (BRED I, 162), was immer Letzteres aufgrund seiner irreführenden Vorannahmen zu glauben geneigt ist, so scheint der Missbrauch der Dichtung quasi vorprogrammiert oder wird zumindest billigend in Kauf ge-

²⁶⁴ Schrader 1991, 52.

²⁶⁵ Wetterer 1981, 199.

²⁶⁶ Ebd., 202.

nommen. Wenn „die gemeine Sage bey dem grösten Haufen der Menschen“ wirklich „in einem so grossen Ansehen“ steht, „ihre Lehren und Meinungen“ beim Leser „so leicht Eingang finden“ (BRED I, 339), wie Breitinger behauptet, dann fragt es sich, wie der Dichter, der auf dieser Grundlage aufbaut, gleichzeitig den ethischen Ansprüchen genügen soll, die Breitinger an die Dichtung stellt. (So warnt Breitinger etwa davor, die „Poesie [zu] mißbrauche[n], den Aberglauben in seinen abentheuerlichen Träumen zu bestEIFen, und dieselben noch weiter auszubreiten.“ (BRED I, 339.))

Entsprechend droht umgekehrt diese poetische Quelle des Wunderbaren dort zu versiegen, wo die jeweilige Sage nicht mehr ernst genommen wird. Haben „[u]nsere erleuchteten Zeiten“, wie es an anderer Stelle heißt, tatsächlich „einer unzählbaren Menge dergleichen wunderbaren Meinungen den Glauben gänzlich verderbet“ (BRED I, 341), so hat es in der Tat „den Anschein [...], als ob diese Quelle von Wunderbarem nunmehr gänzlich verfallen und mit Schutt verworffen wäre“ (BRED I, 342). Mit den oben skizzierten Grundsätzen der Einbildungskraft nähert Breitinger sich bereits der Theorie einer genuin ästhetischen Einstellung an, die, dem autonomen Status des sich entwickelnden literarischen Feldes entsprechend, von den jeweiligen Alltagsmeinungen des Rezipienten weitestgehend unabhängig ist. Diese Unabhängigkeit wird durch die Indienstnahme des „allgemein angenommenen Wahnes“ (BRED I, 338) infrage gestellt.

Eine Einbindung in sein ursprüngliches Modell gelingt allein dort, wo der Dichter sich der verschiedenen abergläubischen Ansichten nur insoweit bedient, als diese „zu der Zeit, da die Personen, die er aufführet, gelebet, einen durchgehenden Beyfall gehabt“ hätten (BRED I, 340). In diesem Falle werden die „wunderbaren Vorstellungen“ allein als „Meinung“ seiner Akteure präsentiert (BRED I, 340).²⁶⁷ (Man denke auch an Gottscheds Diskussion der Teufelsbeschwörer bei Voltaire.) Damit stellt er entsprechende Vorstellungen in einen intensionalen Kontext und entzieht sie so den üblichen Ansprüchen an Wahrheit wie Wahrscheinlichkeit. Zwar lassen sich keineswegs alle infrage stehenden Fälle in diese Klasse einordnen. Dennoch scheint Breitinger die Möglichkeit einer Ausweitung dieses Verfahrens anzudeuten. So verweist er darauf, dass, wie „seltsam und abentheuerlich“ die „Erzehlungen“ (BRED I, 206) von „heidnischen Gottheiten und fantastischen Wesen, die zuweilen als

²⁶⁷ Die Schwierigkeiten, vor welche dieses Modell Breitinger stellt, kommen auch in der entsprechenden Diskussion in der „Critische[n] Untersuchung, Wie weit sich ein Poet des gemeinen Wahnes und der Sage bedienen könne“ (*Sammlung Critischer, Poetischer und anderer geistvollen Schriften* Bd. 12 (1744), 1-32) zum Ausdruck. (Dabei handelt es sich um eine Reaktion auf entsprechende Kritik aus dem Gottsched-Kreis; es zeichnet „Erlenbach Conrektor“, also nach Bender Breitinger selbst.) Hier wird der Wahn als etwas Ungewisses definiert, welches richtig scheint und für gewiss gehalten wird (s. ebd., 8f.). Entsprechend habe auch der als „irrig“ erkannte Wahn „noch immer eine historische Wahrheit“ – der Begriff wird hier in einem offensichtlich vom normalen Verständnis abweichenden Sinne verwendet –, „weil doch einmal Menschen gewesen sind, die denselben für wahr gehalten haben.“ (Ebd., 16f.) Und eben auf diese Weise, im Munde anderer, könne auch der Dichter sich dieses Wahnes noch bedienen. Die Fortsetzung der Diskussion legt allerdings nahe, dass der Verfasser selbst diese Erklärung noch nicht vollständig befriedigt und der Vorwurf, die empfohlene Vorgehensweise könne zur Verbreitung des Aberglaubens beitragen, nicht ohne Basis erscheint. Gleichzeitig wird hier jedoch auch nahegelegt, dass der Dichter im Zweifelsfalle eben als Dichter und nicht als Aufklärer zu wirken habe (vgl. ebd., 20f.; zum letzten Punkt auch 27, wo der Kritiker davor gewarnt wird, indem „er vermeynet die Rechte der Poesie über den Wahn zu beschützen, die Poesie selbst [zu] bestreite[n] und [zu] verurtheile[n]“).

Personen in einer Fabel aufgeführt werden“ (BRED I, 205f.), auch „immer scheinen“ würden, der Rezipient doch „sich oder die Scene nur durch einen Schwung der Einbildungs-Kraft in diese leichtgläubige Zeiten versetzen“ dürfe, „so werden sie uns fast eben so glaubwürdig vorkommen, als viele wunderbare historische Erzählungen, die durch die gemeine Sage fortgepflanzt worden.“ (BRED I, 206.)

Nimmt der Leser so freiwillig und auf Zeit die Rolle eines Zeitgenossen mitsamt dem zugehörigen ‚Meinungsinventar‘ ein, ließe sich mit Hilfe dieses Verfahrens tatsächlich ein deutlich größerer Bereich sonst problematischer Darstellungen integrieren.

Die mögliche „figürliche[...] Deutung“ strittiger Passagen als „physicalische[...] und moralische[...] Allegorien“ hingegen (vermittels derer man schließlich „selbst die unwahrscheinlichsten Erdichtungen“ Homers habe „retten und entschuldigen können“ (BRED I, 162)),²⁶⁸ welche die entsprechenden Quellen des Wunderbaren auch dem zeitgenössischen Dichter erhalten soll,²⁶⁹ ist mit Breitingers Theorie poetischer Rezeption insgesamt weit schwerer in Einklang zu bringen.²⁷⁰ Schließlich vertritt er grundsätzlich, wie Van Laak zu Recht konstatiert, ein „Bildlichkeitskonzept [...], das absieht von Metapher und Allegorie als bloß rhetorische[n] Figuren“²⁷¹: „Ins Zentrum rückt [...] die spezielle Perspektivität der Darstellung, also der ästhetische Modus der Präsentation.“²⁷² Dabei tritt die Zuordnung von Bild und Bedeutung in den Hintergrund zugunsten eines weniger konventionell-intellektuell denn ästhetisch-assoziativen Prozesses. Dieser mündet in einer „ästhetisch konstituierte[n] Gegenständlichkeit, die aus der Wirkung resultiert und letztlich ihre Ursache in der

²⁶⁸ Vgl. auch BRED I, 345.

²⁶⁹ Vgl. BRED I, 342-347.

²⁷⁰ Vgl. auch Kowaliks Kommentar: „It is in fact a striking anomaly in his [(Breitingers’s)] work that he would list [(BRED I, 162f.)] a series of commentators on Homer who support, he says, the view that Homer was a brilliant framer of allegories, given the fact that he himself does not resort to allegorical interpretations.“ (Kowalik 1992, 33; vgl. zu diesem Punkt auch die „Critische Untersuchung, Wie weit sich ein Poet des gemeinen Wahnes und der Sage bedienen könne“ (*Sammlung Critischer, Poetischer und anderer geistvollen Schriften* Bd. 12 (1744), 1-32; hier: 19f.))

²⁷¹ Van Laak 2003, 119. Vgl. auch – etwas vorsichtiger – ebd., 110: „Bildlichkeit [...] wird zwar im ‚ut-pictura-poesis‘-Modell noch allegorisch wechselweise rückgebunden, zunehmend aber stärker von der Bestimmung der Lebhaftigkeit her akzentuiert.“

²⁷² Ebd., 118f.

„Kraft“ der ästhetischen Organisation selbst hat.²⁷³ Dieses „Konstrukt“ jedoch hat die Verweisfunktion der Allegorie weder nötig noch lässt sich diese Funktion hier wirklich integrieren.²⁷⁴

Exkurs: Religiöse Wertvorstellungen als Hintergrund der Breitingerschen Dichtungskonzeption?

Die sinnlich erfahrbare Natur bleibt, sowohl als Quelle der poetischen Materie als auch als Modell und Ideal der poetischen Wirkung, Grundlage und Ausgangspunkt der Breitingerschen Poetik. Von einer rezeptiv-passiven, „kontemplativen“ oder „demütigen“²⁷⁵ Haltung des Dichters (und Dichtungstheoretikers) der Schöpfung gegenüber kann dennoch kaum die Rede sein. Von einer derartigen Einstellung der Schweizer als Zuordnungsvoraussetzung ihrer Wertordnung, die auch die Rolle der „mahlenden“ Poesie²⁷⁶ bzw. die Rolle der Malerei (da diese dem Ideal einer möglichst naturnahen Darstellung am ehesten zu entsprechen fähig ist) als Paradigma der Kunst begründen soll,²⁷⁷ geht offenbar Herrmann aus. Letzterem zufolge besteht das Hauptanliegen der Schweizer „im Kern nicht“ darin, eine bestimmte „Wirkung“ zu erzielen, sondern in der „Wahrheit“²⁷⁸ (nicht Wahrheitsvermittlung) der Darstellung. Anstelle eines (oder mehrerer) wirkungsbezogenen(r) Letztwerte(s) postuliert Herrmann hier also einen seinsbezogenen; das Gebot der Naturnachahmung sieht er „ursprünglich“ als „säkularisiertes Glaubensgebot“²⁷⁹.

Für eine derartige Haltung könnte der konfessionelle Hintergrund Bodmers und Breitingers sprechen. So zeichnet sich die seit der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Zürich vorherrschende Mischung von Zwinglianismus und Calvinismus²⁸⁰ von vornherein aus durch eine besonders kunstskeptische

²⁷³ Ebd., 122. – Zu widersprechen allerdings ist van Laaks Ansicht, angesichts der (hier konkret mit Bezug auf eine Passage aus der Frühschrift *Von dem Einfluß und Gebrauch der Einbildungskraft* konstatierten) „Eigendynamik“, welche die Einbildungskraft in der Poetik der Schweizer entwickle, und welche „die Beschreibung und Dinge in der Wahrnehmung“ forme, erweise es sich „als heikel“, „die Künste in ihrer Verknüpfung zu denken, mithin das ‚ut-pictura-poesis‘-Modell aufrechtzuerhalten“ (ebd., 117). Schließlich erfolgt diese ‚Formgebung‘ doch gemäß Prinzipien, die wesentlich die der visuellen Wahrnehmung sind bzw. auf diesen ‚aufsitzen‘ – und die das Kunstwerk damit keineswegs als „eine psychologisch sinnträchtige Manifestation des dichterischen Subjekts“ (Stahl 1975, 127; vgl. dazu auch 126) darstellen. Die Einbildungskraft selbst ist und bleibt für Breitingers ein grundlegend sinnlich-visuell bestimmtes Vermögen, die Kraft des *ut pictura poesis* bleibt Bedingung und Grundlage jeder Form auch der wunderbaren poetischen Präsentation.

²⁷⁴ Am Übergang jener zur „Umwälzung des gesamten poetologischen Systems“ führenden Entwicklung vom „allegorischen zum mimetisch-illusionistischen Darstellungsstil“ (Willems 1989, 272) sieht Willems Breitingers und – zu Recht – auch Gottsched. Eine „Zwischenstellung“ im Hinblick auf die Einstellung zur Allegorie („begrenzte Allegorieräume“) bescheinigt Alt, der auch den Wandel ihrer Haltung der Allegorie gegenüber nachzuzeichnen bemüht ist, Bodmer und Breitingers (Alt 1995, 372). Aussagekräftig erscheinen in diesem Zusammenhang insbesondere Alts Ausführungen zu der in Bodmers Milton-Diskussion deutlich werdenden „Skepsis gegenüber der Allegorie“ (ebd., 380 und ff.).

²⁷⁵ Herrmann 1970, 211, hier bezogen auf Breitingers und Wolff; vgl. auch ebd., 212.

²⁷⁶ Ebd., 213.

²⁷⁷ Vgl. ebd., 213f., auch 211.

²⁷⁸ Ebd., 224. In der Folge allerdings scheint Herrmann gewillt, diese These wenigstens teilweise wieder zurückzunehmen, ja teilweise sogar zu verkehren (vgl. ebd., 264).

²⁷⁹ Ebd., 217.

²⁸⁰ Nachdem Zwinglis Nachfolger Heinrich Bullinger sich 1549 im *Consensus Tigurinus* mit Johannes Calvin auf eine gemeinsame Bekenntnisformel geeinigt hatte, kann man auch von einem zwinglianisch geprägten Calvinismus sprechen: „[Der] Zwinglianismus [wird] zu einem Substrat des Calvinismus [...], so daß man Calvins

Haltung. (Kulturell bedeutsam werden vor allem Zwinglis Abschaffung des Kirchengesanges sowie der kirchlichen Kunst und Bilder.) Die „sehr enge Verflechtung von geistlicher und weltlicher Macht“²⁸¹, die Zürich auszeichnet, führt dazu, dass entsprechende religiöse Bedenken im gesamten kulturellen Leben der Stadt wirksam werden können. Dies tun sie u. a. in Form der strikten, gegen Ende des 17. Jahrhunderts noch im Zunehmen begriffenen „Sitten- und Luxusmandate[...]“²⁸² der Zeit.²⁸³ Als für Breitingers Poetik bedeutsamer dürfte allerdings die strenge Präventivzensur²⁸⁴ der Stadt einzuschätzen sein, deren Verordnungen 1717 noch einmal maßgeblich verschärft werden und die bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts wirksam bleibt.²⁸⁵ Symptomatisch für die insgesamt „kulturasketische[...] Atmosphäre“ Zürichs²⁸⁶ erscheint das 1624 durch die theaterkritische Schrift *Bedencken Von Comoedien oder Spilen* (Verfasser ist ein Vorfahre und Namensvetter Breitingers, der Antistes Johann Jacob Breitingen) bewirkte fast 200jährige Theaterverbot innerhalb der Stadt. Gegen letztlich jede Form fiktionalen Schreibens richtet sich noch 1698 Gotthard Heideggers *Mythoscopia Romantica: oder Discours von den so benannten Romans*. Wenn Heidegger, damit einen alten christlichen Vorwurf aufnehmend,²⁸⁷ die „*Romans*“ insgesamt der Unwahrheit bezichtigt (wer „*Romans list / der list Lügen*“²⁸⁸), so spricht er der Dichtung damit eben jenen Sonderstatus ab, der es erlauben würde, den im Alltagsdiskurs geltenden Wahrheitsanspruch²⁸⁹ (der hier vornehmlich religiös motiviert wird)²⁹⁰ zu negieren bzw. zumindest partiell zu brechen. Heidegger setzt hier auf dem Gebiet der Poetik konsequent das von Zwingli wie Calvin propagierte Realismusgebot um. Dieses fordert, um

„Institutio Religionis Christianae“ als Grundlagentext für die reformierte Kultur Zürichs ansehen darf.“ (Schäfer 1987, 23.)

²⁸¹ Ebd., 37.

²⁸² Lösel 1983, 236.

²⁸³ Diesen Mandaten stehen Bodmer und Breitingen, wie entsprechende Artikel ihrer moralischen Wochenschrift *Die Discourse der Mahlern* deutlich machen, keineswegs durchweg ablehnend gegenüber. Man denke etwa an die Warnungen vor übermäßigem Luxus im Hinblick auf Kleidung (Spitzen) und Lebensführung, vor eitler ‚Putzsucht‘ oder frevelhafter ‚Curiosität‘ etc.

²⁸⁴ S. dazu Schäfer 1987, 48. Vgl. dazu auch Meyer, der erklärt, die weitgehende künstlerische Verkümmern Zürichs ließe sich maßgeblich zurückführen auf den „Calvinismus in seiner speziellen Züricher Ausprägung [...], der sich nicht mit theologischen Bedenken gegen künstlerische Betätigung begnügte, sondern sich mit der Zensur und der Monopolisierung des Druckereigewerbes einschlägige Kontroll- und Drosselungsmittel des geistigen Lebens schuf“ (Meyer 1980, 54).

²⁸⁵ Als Mitherausgeber und ‚Beiträger‘ der moralischen Wochenschrift *Die Discourse der Mahlern* kommt Breitingen selbst bereits zu Beginn seiner Tätigkeit als Autor mit der Zensur in Konflikt (s. dazu z. B. Crüger 1965 = 1884, XII). Zwar verlieren derartige ‚kulturfeindliche‘ religiöse Tendenzen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zunehmend an Bedeutung, so dass sich nun sogar die Beteiligung einer ausgesprochen hohen Zahl von Geistlichen am literarischen Leben der Stadt feststellen lässt (vgl. dazu etwa Schöffler 1925, 40), deren Potential bislang offenbar ‚brachgelegen‘ hatte. Dennoch finden sich Klagen von Schriftstellern über die strenge Zensur der Stadt noch bis in die zweite Jahrhunderthälfte (zu einem entsprechenden Brief Gessners 1766 an Nicolai s. Wysling 1983, 131).

²⁸⁶ Meyer 1980, 55.

²⁸⁷ Zur langen christlichen Tradition dieses Vorwurfs s. z. B. Schöffler 1925, 28.

²⁸⁸ Heidegger 1969 = 1698, LX (71). „[V]erbotten“, so betont Heidegger, seien dem Menschen nicht allein „die Lügen [...] / [...] die wir thun / sondern auch *Die Wir Lieb Haben*“ (ebd., (72)), sprich: die Werke der Dichtung.

²⁸⁹ Also die, um es auf S. J. Schmidts Begriffe zu bringen, T-Konvention.

²⁹⁰ Wie nicht zuletzt der von Heidegger konstruierte Kontrast zwischen ‚lügenhaften‘ Romanen und ‚wahrhaften Historien [...] als Schau-Bürgen der wundersamen *Providenz Gottes*“ (Heidegger 1969 = 1698, LVI (66)) deutlich macht.

dem verderblichen Einfluss des „eigne[n] Stör-Kopff[s]“²⁹¹ zu wehren, die Orientierung der Dichtung, Malerei und bildenden Kunst an der durch ihren göttlichen Schöpfer sanktionierten *natura naturata*.²⁹² Entsprechend habe sich die „malerische oder bildliche Darstellung“, so Calvin (der sich hier bereits deutlich liberaler zeigt als Zwingli) in der *Institutio christianae religionis*, auf solche Dinge zu beschränken, „die unsre Augen fassen können.“²⁹³

Tatsächlich scheint es nicht unplausibel, das insbesondere zu Beginn der *Critischen Dichtkunst* auffällige Bestreben Breitingers, etwaigen religiösen und/oder philosophischen²⁹⁴ Bedenken entgegenzutreten, auf einen Legitimationsdruck zurückzuführen, der sich dem theologischen Umfeld Zürichs verdankt. (Man darf nicht vergessen, dass Breitinger selbst Theologe ist.) Obgleich Breitinger jedoch stets bemüht bleibt, die ‚Wahrheit‘ und ‚Naturtreue‘ der Dichtung herauszustellen, ermöglicht es ihm das Theorem der möglichen Welten, das Gebiet des Dichters weit über die Grenzen des Realen hinaus auszudehnen, ohne doch *formal* das Gebot der Naturnachahmung aufzugeben oder das Gebiet derjenigen Wahrheit zu verlassen, die „in der allesvermögenden Kraft des Schöpfers der Natur gegründet ist.“ (BRED I, 56f.)²⁹⁵ Breitinger beruft sich darauf, dass auch und gerade die möglichen Welten „dem poetischen Mahler zum Gebrauche bereit und offen“ stünden und „ihm die Muster und die Materie zu seiner Nachahmung“ liehen (BRED I, 57). Die Aufgabe des Dichters sieht er hier nicht zuletzt darin, dem Rezipienten das Unsichtbare, nur Mögliche sichtbar vor Augen zu stellen. Klar ist jedoch, dass die Rede vom „Muster“ hier nur noch in einem schwachen Sinne zu verstehen ist, der – allen theologischen Bezügen zum Trotz – den Intentionen Calvins keinesfalls entspricht.

Tatsächlich erfordert die ‚malerische‘ Natur poetischer Darstellung eine Orientierung an empirischen Originalen, doch diese eben nur in der Weise, dass die „erdichteten Gemälde[...]“ der Poesie, um „in keinem geringern Grade sinnlich und fühlbar [zu sein], als die Bilder [...], welche die Phantasie durch den Vorschub der Sinnen empfangen hat“, „aus lauter Theilen und Stücken der sinnlichen, körperlichen Bilder [...] zusammengesetzt“ sein müssen. (BOG, 66.) Hier bleibt die sinnlich

²⁹¹ Ebd., LXII (74); hier insbesondere bezogen auf Veränderungen der Geschichte in historisch fundierten Romanen.

²⁹² Auf entsprechende pietistische Tendenzen (auch das Verhältnis zur Historie einschließend) geht etwa Martens ein (vgl. Martens 1989, 102f.).

²⁹³ Calvin 1963, 48.

²⁹⁴ So „empfahl“ sich etwa Platon, auf dessen Bedenken Breitinger bereits in BRED I, 11 eingeht, dem Calvinismus „durch seinen moralischen Rigorismus und seine Kunstskepsis“ (Meyer 1980, 57).

²⁹⁵ In diesem Sinne auch Wetterer 1981, 212. – Theoretisch trägt der Verweis auf die „Kraft“ bzw. *Macht* Gottes in diesem Zusammenhang im Lichte der Wolff’schen Philosophie betrachtet allerdings gar nichts aus. Ist doch allein die Realität dieser unserer Welt, der besten der Welten, ein Werk dieser göttlichen Macht. Die *Möglichkeit* potentieller Weltzusammenhänge hingegen (die eben nur Gedanken im Geiste Gottes sind) muss von dieser Macht grundsätzlich unabhängig gedacht werden. Im Lichte der Leibniz’schen Überlegungen ist die Macht Gottes dabei insofern keineswegs „allesvermögend[...]“, als er zwar grundsätzlich fähig ist, alles Mögliche, jedoch – dies ist ja gerade Leibniz’ von theologischer Seite vielfach kritisierte These – nichts Unmögliches hervorzubringen (vgl. auch BRED I, 135). Will Breitinger mit diesem Hinweis daher offenbar noch einmal die ‚theologische Validität‘ des entsprechenden philosophischen Konzeptes besonders herausstreichen, so begibt er sich damit in Wirklichkeit auf gefährliches Terrain. Dass ihm die entsprechende Problematik selbst ahnt, darauf deutet sein Hinweis hin, das „in gewissen Absichten Unmögliche“ sei eigentlich „ein Zero, ein Nichts“ (BRED I, 63) (das also offenbar überhaupt nicht unter das ‚alles‘ des „allesvermögend[...]“ fällt).

erfahrbare Welt zwar in gewissem Sinne der ‚Schau-Platz‘ der Dichtung, doch in einem ganz auf die Form poetischer Rezeption, nicht auf seinsbezogene theologische Wertmaßstäbe ausgerichteten Sinne. Wenn Bodmer erklärt, eben diese Art der ‚Konstruktion‘ der Dichtung garantiere auch ihre Wahrheit – „Oder wie wollte man diesen Vorstellungen eine gewisse Wahrheit streitig machen, da sie von lauter solchen Bildern zusammengesetzt sind, die der Poet durch die Sinnen empfangen hat [...]?“ (BOG, 64) –, so scheint der hier verwendete Wahrheitsbegriff für eine theologische Rechtfertigung kaum mehr geeignet. Schließlich lassen sich auf eben diesem Wege (darauf weist bereits Locke hin) durchaus Wesen (z. B. Zentauren) kreieren, deren ‚Bestandteile‘ (Flügel und Pferdekörper) zwar der sinnlichen Wahrnehmung entnommen wurden, die sich jedoch kaum mit einer ‚kontemplativen‘ Haltung der Schöpfung gegenüber vereinbaren lassen. (Bodmer allerdings schränkt zumindest an dieser Stelle – er äußert sich hier im Kontext der Diskussion einer poetischen Darstellung Jesu; befindet sich also auf höchst gefährlichem Gebiet – die Möglichkeiten der Dichtung sofort weitergehend ein, indem er ergänzt, die ‚wahren‘ Vorstellungen seien darüber hinaus „dem Laufe der erschaffenen Natur und den würcklich eingeführten und herrschenden Gesetzen derselben gemäß“ und würden „von keinen widerwärtigen Nachrichten oder Erfahrungen wiederleget“ (BOG, 64). Hier lässt sich deutlich erkennen, dass der Grad der Brechung, welche der ursprüngliche, empirisch-korrespondenztheoretisch geprägte Wertmaßstab der Alltagerfahrung und (wissenschaftlichen) Erkenntnis bei seinem Eintritt in den Bereich der Dichtung(stheorie) erfährt, noch kein wirklich großer ist – Bodmers emphatischer Rede von einer „Wahrheit“, die „eine andere ist, als diejenige, so in der Würcklichkeit besteht!“ (BOG 64), zum Trotz.)

Zwar ist Breitingers Poetik stets auf die Sinneserfahrung bezogen, die Beobachtung der Natur stellt hierbei jedoch den Ausgangs-, nicht den Endpunkt seiner Überlegungen dar. Die Natur bleibt – in einem weiten Sinne – das einzige Reservoir der Dichtung. Zudem ist die Dichtung in Breitingers Wertordnung über ihre an der Sinneserfahrung orientierten Produktions- und Rezeptionsmechanismen stets eng an die Natur gebunden. Dennoch beruht diese Bindung klar auf wirkungs-, nicht seinsorientierten Wertmaßstäben: Zum Modell der Dichtung wird die Natur als ästhetisches, sinnlich-affektiv wirksames Phänomen. Zwar mutet Breitingers „erste und [...] Grund-Regel“, „nach welcher sich alle Künste, hiermit auch die Künste des Mahlers und des Poeten [...] richten sollen“, die Forderung nämlich, „daß sie in ihrer Nachahmung alleine auf die Kräfte der Natur sehen, ihre Materie, Muster, und Urbilder von derselben entlehnen, und hiermit ihre Arbeit auf das Wahre oder Wahrscheinliche gründen“ (BRED I, 63), strikt calvinistisch an. Im Lichte seiner Ausführungen zum Wertmaßstab der Wahrscheinlichkeit und den diesem konkret zuzuordnenden Textmerkmalen erhält diese Regel – ganz parallel zu Breitingers ursprünglich so vernünftig anmutenden Grundsätzen des Wahrscheinlichen der Einbildungskraft – jedoch eine neue Bedeutung.

Dabei gilt es, sich klar zu machen, dass dadurch die Darstellung der realen, sinnlich erfahrbaren Natur keineswegs an Wert verliert. So lobt Breitinger die Naturdarstellungen Brockes und Hallers, die jene „kleine[n], aber wichtige[n] Umstände [...] in das Gemüthe des Lesers“ einprägen, welche der

Betrachter in seiner „achtlose[n] Sicherheit in Beschauung einer mahlerischen Vorstellung, oder des wahren Gegenstandes selbst, nicht leicht wahrgenommen hätte“ (BRED I, 24f.). Damit macht er nicht allein deutlich, was eine Dichtung zu leisten vermag, die das ursprüngliche Potential der sinnlich erfahrbaren Natur voll ausschöpft. Er etabliert auf diese Weise auch geradezu das Wirkungsmodell der poetischen Malerei, die letztlich nur auf den hier angesprochenen natürlichen Ressourcen und den Mechanismen sinnlicher Wahrnehmung aufbaut. Wo derartige Beschreibungen zum Lob Gottes beitragen, spielen die entsprechenden religiös motivierten Wertmaßstäbe jedoch offenbar – wenn überhaupt – nur eine untergeordnete Rolle innerhalb der Breitinger'schen Wertordnung. Selbst in der Diskussion Brockes und Hallers (ähnlich neutral präsentiert Breitinger, was theologische Implikationen betrifft, auch die ‚Gemälde‘ Miltons) wird die offenkundig religiöse Intention ihrer Schriften nur am Rande erwähnt. In den *Gleichnissen* etwa erklärt er, der „erbauliche Inhalt und der gottselige Zweck des Verfassers“ (nämlich Brockes') verdienten „schon vor sich allein das höchste Lob, wenn gleich die Vortrefflichkeit der Gedichte [...] nicht dazu käme“ (BREG, 428).²⁹⁶ Damit trennt er die in moralisch-religiöser Perspektive lobenswerte Intention von der ästhetisch-literarisch betrachtet wertvollen Ausführung. Auch von den in Bodmers *Poetischen Gemälden* so dominanten religiösen Assoziationen des Erhabenen ist bei Breitinger nichts zu spüren. Das Große, Ungestüme etc. wird in seiner Unterhaltungsfunktion, nicht in seiner religiösen Wirkung betrachtet.²⁹⁷

3. Die sinnliche Lehrart – Formen und Bedeutung

3.1 Die gattungsspezifische Differenzierung der Doppelspitze

Wie Gottsched impliziert auch Breitinger ursprünglich eine Doppelspitze seiner Wertordnung: Dem „empfindlichen Ergetzen“ (BRED I, 8) korrespondiert vor dem Hintergrund der sinnlichen Natur des Rezipienten die, wie Bodmer es in den *Gemälden* ausdrückt, Vermittlung „geistliche[r] Wahrheiten“ auf eine „sinnliche Weise“ (BOG, 139). Tatsächlich sei es, so Breitinger auf den ersten Seiten der *Critischen Dichtkunst*, ursprünglicher und erster Zweck der Poesie, „Weißheit und Tugend [...] dem Menschen gantz angenehm, und darum auch allgemein [zu machen].“ (BRED I, 7.) Ebenso wie Gottsched präsentiert also auch Breitinger das durch die Dichtung hervorgerufene Vergnügen zugleich als

²⁹⁶ Auf die „rational logische[...] Struktur“ verschiedener Gedichte Brockes', wie sie an einem Beispiel etwa Martens analysiert (Martens 1989, 268), geht Breitinger bezeichnenderweise nicht ein.

²⁹⁷ Tatsächlich findet sich bei Breitinger (wiewohl er die ‚unspezifische‘ Verwendung des Prädikats kritisiert), anders als bei Bodmer (vgl. dazu auch Alt 1996, 83f., 86-88), keine Theorie des Erhabenen im eigentlichen Sinne; Letzteres erscheint in seiner Poetik eher als spezifische Form des Wunderbaren.

Zelle ist, wie bereits erwähnt, bestrebt, über eine Trennung unterschiedlicher Realisationsformen des Wertmaßstabes des Wunderbaren (des Betrugs der Sinne als intellektualistischer, des Betrugs der Affekte als emotionalistischer Ausprägung) auch in Breitingers Poetik eine doppelte Ästhetik, eine „Dualität von Schönheit und Erhabenheit“ nachzuweisen. Dieser Versuch überzeugt jedoch so nicht. Wiewohl die Unterscheidung von „Modus“ und „Materie der Nachahmung“ (Zelle 1995, 136) grundsätzlich sinnvoll erscheint, stehen die doppelte Funktion des Wunderbaren zusammen mit der für den Betrug der Sinne typischen ‚oberflächlichen‘ Wirkungsweise und der engen Verbindung von starken Affekten und Sinnestäuschungen einer scharfen Trennung im von Zelle anvisierten Sinne entgegen.

eigenständigen und abgeleiteten Wertmaßstab. Zwar werden die besondere Darstellungsform der Dichtkunst und das daraus resultierende Gefallen von Beginn an als das ihr Spezifische benannt. Dennoch erscheint die Unterhaltung zunächst primär als Mittel zum Zweck (Nützen *durch* Ergötzen). Von Philosophie und Rhetorik scheint die Dichtkunst sich dabei mehr durch ihre Verfahrensweise als ihre Ziele zu unterscheiden. Komplizierter stellt sich das Verhältnis wenig später dar, wenn Breitinger „das Ergetzen“ zum „Hauptzweck der Poesie“ erklärt, darunter allerdings „nicht ein schädliches Ergetzen“ verstanden wissen will,

„welches seinen Ursprung von dem Laster nimmt, und den schlimmen Lüsten schmeichelt, sondern [...] ein Ergetzen, welches der Vernunft und Würdigkeit der menschlichen Natur gemäß, und auf das Wahre und Gute gegründet ist, oder wenigstens ein unschuldiges Ergetzen, das der Ehrbarkeit und Tugend nicht nachtheilig ist.“ (BRED I, 101.)

Ohnehin, so Breitinger ganz im Sinne der Wolff'schen Theorie menschlicher Vollkommenheit, könne „nichts in seinem rechten und vernünftigen Gebrauche [...] ergetzlich seyn, was nicht zugleich nützlich ist.“ „[D]as Nützliche von dem Ergetzlichen [zu] sondern“, öffne daher lediglich „dem schändlichsten Mißbrauch der Künste Thür und Thor“ (BRED I, 101).

Dabei deutet Breitinger allerdings bereits durch die Art und Weise, in welcher er den Wertmaßstab des Nutzens begründet, an, dass es sich dabei nicht um das eigentliche Ziel des Dichters *als Dichter*, also nicht um einen eigentlich literaturspezifischen Wertmaßstab handelt. Der Poet, so Breitinger, der sich hier fast derselben Worte wie Gottsched bedient, sei „zugleich ein Mensch, ein Bürger und Christ.“ (BRED I, 101.) Folglich müsse auch „das Ergetzen, welches die poetische Kunst gewähren kan, den Menschen zur Beobachtung der natürlichen, bürgerlichen und christlichen Pflichten aufmuntern, und also seine Glückseligkeit zu befördern dienen.“ (BRED I, 102.)

Zwar macht Breitinger deutlich, dass der Wert des Poeten *insgesamt* sich vor allem auf die Beurteilung im Lichte der entsprechenden menschlichen, bürgerlichen und christlichen Wertmaßstäbe gründet, beruhe doch auf eben „diesen Titeln“ seine „Vortrefflichkeit und Würde, und die Hoffnung einer zeitlichen und ewigen Glückseligkeit.“ (BRED I, 101f.) Gleichzeitig jedoch stellt eben die Unterscheidung seiner unterschiedlichen Funktionen selbst bereits einen ersten Schritt dar auf dem Weg hin zu einer Ausdifferenzierung separater Wertordnungen,²⁹⁸ die es dem Dichter schließlich erlauben wird, sich zumindest den Pflichten des Bürgers und Christen weitestgehend zu entziehen.²⁹⁹

²⁹⁸ Vgl. tendenziell in diese Richtung gehend auch Wetterer 1981, 168 (hier mit Bezug auf Breitingers Charakterisierung der Dichtung als vergnügliche Naturnachahmung einer- und „Geschenk des Himmels“ (BRED I, 105), welches der Beförderung von Weisheit und Tugend diene, andererseits). Eine andere Sichtweise vertritt etwa Stahl, der in diesem Zusammenhang sogar von einer „Gleichsetzung ästhetischer und ethischer Werte“ bei den Schweizern spricht (s. Stahl 1975, 146).

²⁹⁹ Vgl. entsprechend auch BREG, 428: „Der erbauliche Inhalt und der gottselige Zweck des Verfassers verdienen schon vor sich allein das höchste Lob, wenn gleich die Vortrefflichkeit der Gedichte [...] nicht dazu käme.“ – Eine ähnliche Deutung liegt nahe, wenn Bodmer aufgrund der propagierten Lehrsätze, die an sich ein „verderbliche[s] Gift“ enthielten, ein insgesamt negatives Urteil von „den Malebarischen Prinzessen“ als einem „verwerflichen Buche“ (BOG, 606) fällt, sich im Folgenden aber daranmacht, die (weitestgehend) ‚literaturspezifischen‘ Vorzüge dieses Werkes *in extenso* darzulegen (vgl. BOG, 607ff.).

Einig ist sich Breitinger mit Gottsched auch über die Notwendigkeit einer gattungsspezifischen Differenzierung, was die Geltung dieses Wertmaßstabes (des Nutzens) angeht. Müssen die kleineren Gattungen, indem sie „den vornehmsten und Hauptzweck der Poesie, nemlich das Ergetzen, gewähren“, nur „unschuldig[...]“, also im Hinblick auf Schaden und Nutzen neutral sein, so sollen die „grössern Hauptstücke der Poesie“ (BRED I, 104) einen positiven moralischen Effekt aufweisen. Damit wird der insgesamt höhere Wert der Hauptgattungen gegenüber den kleineren Formen begründet, da die Poesie „ihre grösseste Vollkommenheit“ erst erreicht habe, wenn neben dem bzw. durch das Ergetzen zugleich „das Gemüthe durch das Nützliche verbessert“ werde (BRED I, 102).

Dabei empfängt die Dichtung die Lehren, welchen sie in die ihr eigentümliche ‚sinnliche‘ Form einkleiden soll, zwar offenbar aus anderen Feldern. Sie kann jedoch immerhin, wie Bodmer betont, frei unter den unterschiedlichen Diskursen wählen:³⁰⁰

„Alle diese drey Reiche der Natur enthalten in sich eine unendliche Menge verschiedener und mannigfaltiger Wahrheiten, und eben diese Wahrheiten sind und werden der Gegenstand und das Thema der Poesie. Die Meßkunst, und die Physick betrachten alleine dasjenige wahre, was in dem Materialischen Reiche, die Gottesgelahrtheit, was in dem himmlischen, und die Sittenlehre, was in dem menschlichen befindlich ist. Aber die Poesie kann von allen Wahrheiten dieser drey Reiche handeln.“ (BOG, 57.)

Allerdings unterliegt die Poesie Breitingers Darstellung zufolge hier einer internen, gattungsspezifischen Beschränkung: Ist es etwa Aufgabe des Epos, eine „allgemeine moralische“, „meist politische“ (BRED I, 197) „Wahrheit“ (BRED I, 87) begreiflich zu machen, so widmet sich z. B. die aesopische Fabel dem „gemeine[n] bürgerliche[n] Leben des Menschen“ (BRED I, 198). Die Lehr- oder dogmatischen Gedichten wiederum unterrichteten „von den Geheimnissen gantzer Wissenschaften oder besonderer Stücke derselben“ (BRED I, 88).³⁰¹

Genauer geht Breitinger auf die Realisationsformen des *prodesse* bzw. *docere* jedoch allein im Zuge seiner Diskussion der aesopischen Fabel ein. (Diese Diskussion fällt allerdings, insbesondere durch die nahezu obsessiv geführte und wohl nicht zuletzt aus diesem Grunde insgesamt eher unklare und teilweise widersprüchliche³⁰² Auseinandersetzung mit den Fabeln des Gottsched-Anhängers Triller,³⁰³ sehr ausführlich aus.) Bereits die Definition der Fabel als eines „lehrreiche[n] Wunderbare[n]“ (BRED I, 166) lässt eben dieses Wunderbare als spezifisches Charakteristikum der Dichtung, das Lehrreiche der Fabel hingegen als Spezialfall innerhalb der Poesie erscheinen.³⁰⁴ Im Falle der

³⁰⁰ Wenn Breitinger die Dichtung als Dolmetscherin der Philosophie bezeichnet, dann offenbar deshalb, weil die Weltweisheit zu diesem Zeitpunkt, zumindest dem eigenen Anspruch nach, noch fast alle anderen Wissenschaften beinhaltet.

³⁰¹ Vgl. zu den möglichen „verschiedene[n] Lehrfunktionen“ und „Lehrabsichten“ der Fabel auch Schrader 1991, 57.

³⁰² Vgl. z. B. Noel 1975, 56, 57f.: „The thoroughness and intensity of Breitinger’s protracted assault on Triller’s fables and concepts indicates that his aim was annihilation rather than constructive criticism.“ Zum weiteren Verlauf des Streites, der sich aus den genannten Gründen für die Rekonstruktion der Breitinger’schen Wertordnung als wenig hilfreich erweist, s. ebd., 58f.

³⁰³ Die auch in der *Sammlung Critischer, Poetischer und anderer geistvollen Schriften* noch fortgeführt wird (vgl. dazu auch Schrader 1991, 58ff.).

³⁰⁴ Die These, dass Breitinger „wie [...] Gottsched“ die Fabel „als Modell seines Dichtungsbegriffs“ verstanden wissen will (vgl. Schrader 1991, 45), erscheint daher von vornherein fraglich.

aesopischen Fabel allerdings fungiert das Wunderbare, welches „dem Vortrage [...] eine anzügliche reizende Kraft mittheilen“ solle, „sich die aufmerksame Gewogenheit der Leser zu erwerben und sie zu unterhalten“ (BRED I, 167), tatsächlich nur als die „reizende Maßke“, unter welcher dem unwilligen Patienten die „bittern Wahrheiten“ (BRED I, 166) schmackhaft gemacht werden. Die „Erzählung[...]“ selbst diene, „die wahre Absicht des Moralisten“ – nicht des Dichters – „künstlich zu verbergen, und allen Verdacht, als ob er mit seinen Vorstellungen befehlen oder beschämen wollte, zu entfernen“ (BRED I, 167). Als „Cörper“ der Fabel ist es ihre einzige Funktion, „die Würckungen der Seele“ – d. h. der „Lehre“ – „zu offenbaren, und sie zu dem Commercio mit der materialischen Welt tüchtig zu machen“ (BRED I, 169). Dazu muss sie jenen „unsichtbaren“ Teil der Fabel „in die Sinnen“ fallen „und gantz sichtbar“ werden lassen (BRED I, 169) bzw. ihn „den Sinnen und der Einbildung vernehmlich [...] machen“ (BRED I, 170). Die moralische Absicht muss *inventio*, *dispositio* und *elocutio* dominieren. Was nicht ihrer Realisation diene, sei als „gantz unnütze und müssig“ zu verwerfen: „Und hierinnen bestehet die Einheit der Fabel, wenn nemlich alle Züge und Linien derselben in einem gewissen Gesichtes-Punct“ – der Lehre – „mit einander übereintreffen.“ (BRED I, 171.)

Eigens „erfunden“, um „moralische Lehren und Erinnerungen auf eine verdeckte und angenehmergetzende Weise in die Gemüther der Menschen einzuspielen“ (BRED I, 166), könne die Fabel als „historisch ausgeführte Metapher“, anders als die philosophische Demonstration, allerdings „allein [...] belustigen und [...] erklären, oder auf eine angenehme Weise [...] unterrichten“, keinesfalls aber „beweise[n]“ (BRED I, 213) bzw. strenge Allgemeingültigkeit beanspruchen. Wo es darum geht, die Wirkung der Erzählung genauer zu beschreiben, schwankt Breitinger zwischen der Charakterisierung als „Allegorie, oder als [...] moralisches Beyspiel, welches neben andern ähnlichen Handlungen in einem allgemeinen Lehrsätze gegründet ist, und uns nothwendig auf die Betrachtung desselben führt“ (BRED I, 172). Dabei mischt er immer wieder die Spezifika beider Formen der Darstellung:

„Er [der Moralist] muß[...] also die dogmatische und gebietende Lehrart in die historische verwandeln, und seine wahre Absicht unter dem durchsichtigen Vorhange einer zwar fremden aber allegorischen Geschichte so künstlich zu verbergen wissen, daß der Leser zwar anfänglich diese verborgene Absicht nicht vermuthen würde; hernach aber an dem Ende der Erzählung aus der Aehnlichkeit des Bildes zu errathen, und den Schluß, *mutato nomine de te fabula narratur*, auf sich zu machen, gezwungen wäre. Dergleichen Erzählungen ähnlicher Handlungen und Begegnisse, deren Moralität in einem und eben demselben allgemeinen moralischen Lehrsätze gegründet ist, heisset man Beyspiele und Exempel, und sie dienen als so viele Erfahrungen, die Schönheit und die glücklichen Folgen der Tugend, wie eben so wohl die Häßlichkeit und die traurigen Folgen des Lasters vor Augen zu legen. Die Fabel ist demnach nichts anders, als eine Erinnerung, die unter die Allegorie einer Handlung verstecket wird, sie ist eine historisch-symbolische Morale, die durch fremde Beyspiele Klugheit lehret [...].“ (BRED I, 168f.)³⁰⁵

Breitinger selbst scheint sich, wenn überhaupt, nur dunkel möglicher Differenzen zwischen den unterschiedlichen Modi der Vermittlung bewusst zu sein und übernimmt in seiner Beschreibung der

³⁰⁵ Entsprechend konstatiert Alt: „Wer Breitingers Allegorieverständnis auf die Spur kommen möchte, sieht sich zunächst einem schwer entwirrbaren terminologischen Dickicht gegenüber.“ (Alt 1995, 386f.; s. auch 390, 398f.)

Fabel bestimmte Spezifika beider Modelle.³⁰⁶ Die Bezeichnung „symbolisch[...]“ könnte dabei auf eine weitere Variante zwischen Exempel und Allegorie³⁰⁷ verweisen, die Schrader – hier mit Bezug auf von Bodmer empfohlene Verfahren zur Erfindung der Tierfabel – als „symbolische[...] Stilisierung“ kennzeichnet: Gemeint ist eine „pointenhafte Stilisierung einzelner Charakterzüge unter dem Gesichtspunkt der Ähnlichkeit zwischen Mensch und Tier“³⁰⁸, die gleichzeitig die Notwendigkeit einer natürlichen Verbindung zwischen Bild und Lehre wie die einer der poetischen „Rolle“³⁰⁹ gemäßen Bearbeitung betont.

Allgemein mag die Tierfabel der Allegorie näher stehen als dem Exempel. Wenn Breitinger die Nähe von Mensch und Tier betont, welche dem Rezipienten die Vorstellung animalischer Akteure wahrscheinlich machen soll, rückt er sie allerdings eher in die Nähe des Letzteren.³¹⁰ Ohnehin ist seine bisherige Rekonstruktion poetischer Rezeption als Form der Illusion kaum geeignet, ein allegorisches Modell zu unterstützen, das letztlich das Auseinandertreten der Dichtung in Bild- und Sinnebene impliziert.³¹¹ Eine intellektualistische Deutung, welche die Erkenntnis der Allegorie der „geschickten Scharfsinnigkeit“ (BRED I, 178) des Rezipienten zuschreibt, entspricht dem bislang entworfenen Bild des Rezeptionsvorgangs, in welchem insgesamt für „Vergleichung und [...] Nachdenken“ (BRED I, 169) nur wenig Raum zu sein scheint, weit weniger als die Forderung nach einer „aus den Umständen der ähnlichen Handlung [...] leicht und ohne tiefes Nachsinnen“ erkennbaren Lehre (BRED I, 173).³¹² Darüber hinaus meint Breitinger offenbar, sich, was die erfolgreiche sinnliche Vermittlung der Lehre anbetrifft, nicht auf Exempel oder Allegorie allein verlassen zu können.³¹³ So darf der Dichter, wie Breitinger nach anfänglichem Zögern zugesteht, um die richtige Interpretation des Erdichteten sicherzustellen, „die in der Fabel gegründete Lehre“ gegebenenfalls „mit ausdrücklichen und bequemen Worten aussetze[n]“ (BRED I, 174) – wenn auch, offenbar um einen ‚penetrant behrenden‘ Eindruck zu vermeiden, erst am Ende der Erzählung.

³⁰⁶ Vgl. zu unterschiedlichen Vor- und Nachteilen von Fabel und Exempel bei Bodmer auch Bodmer 1760, 303-308. (Dabei ‚punktet‘ die Fabel, die Bodmer hier als „*erdichtetes* Exempel“ einführt (ebd., 303), nicht zuletzt durch ihre Affinität zum Wunderbaren: „Sie giebt ihren Erzählungen ein ganz neues Aussehen, und reizet die Aufmerksamkeit theils durch das Ausserordentliche und Unerwartete in der Handlung; theils durch das Fremde und Seltsame bey den Personen.“ (Ebd., 307; vgl. auch 306.)

³⁰⁷ Alt versucht zunächst, die Spannung zwischen historischem Beispiel und Allegorie aufzuheben, indem er beide als Ergebnis unterschiedlicher Perspektiven auf die Geschichte (einerseits „für sich genommen“, andererseits „unter wirkungsspezifischen Gesichtspunkten“ betrachtet) darstellt (Alt 1995, 400) und so einen „reduzierten Allegoriebegriff“ etabliert, aus dem jedoch, wie er anmerkt, schon bald darauf „die einzig mögliche Konsequenz gezogen wird: die, ihn ganz zu meiden.“ (Ebd., 401.)

³⁰⁸ Schrader 1991, 70.

³⁰⁹ Ebd.

³¹⁰ Schrader hingegen sieht die Fabel bei Breitinger grundsätzlich als „Sprachform der Allegorie“ (ebd., 45), freilich ohne Differenzen zwischen „Beispiellehre“ (ebd., 56) und allegorischer Lehrart zu diskutieren.

³¹¹ Eine Problematik, die Schraders Analyse vernachlässigt (vgl. ebd., besonders 55-57).

³¹² S. auch BRED I, 220; vgl. auch Alt 1995, 385 (hier im Kontext der Diskussion der Beziehung von Allegorie und Erhabenem): „Weil die Allegorie einseitig den Verstand stimuliert, ist sie im Zusammenhang mit erhabenen Motiven, die ganz auf das Gemüt des Lesers zielen, gänzlich deplatziert.“ Zur „Allegoriekritik der sensualistischen Ästhetik“ vgl. ebd., 412ff.

³¹³ Vgl. zu dieser Problematik Punkt II. 1.4 dieser Arbeit (Literaturspezifisch oder nur dichtungsbezogen? Der Wertmaßstab des *docere* und seine Realisationsmöglichkeiten).

3.2 Rivalisierende Konzepte des *docere*

Anders als Gottsched versteht Breitinger die Bezeichnung ‚Fabel‘ primär im engen Sinne der Gattungsbezeichnung. Die aesopische Fabel, als von Natur aus kurze Form, ermöglicht es dem Leser, eine etwaige tiefere Bedeutung des Dargestellten gegebenenfalls nach Abschluss des eigentlichen Rezeptionsvorgangs, also nachdem die Illusion sich bereits verflüchtigt hat, zu reflektieren – zumal entsprechenden Überlegungen, wie Breitinger anmerkt, auch durch den expliziten Kommentar des Dichters ‚nachgeholfen‘ werden kann. Unter diesen Umständen lassen sich sowohl die allegorisch-exemplarische Form der Belehrung als auch das besondere Gewicht, welches hier dem Wertmaßstab des *docere* zukommt, als Sonderfall in das bislang rekonstruierte Breitinger’sche System von Wertmaßstäben und Zuordnungsbedingungen integrieren.

Schwieriger wird es, wenn Breitinger – in Übereinstimmung mit seinem Gewährsmann La Motte³¹⁴ – suggeriert, das Modell der aesopischen Fabel ließe sich auch auf größere Gattungen (insbesondere die ‚epische Fabel‘ (BRED I, 197)) übertragen. Unter der Hand überführt er den Begriff der ‚Fabel‘ von seiner gattungsspezifischen in die weitere, allgemeine Bedeutung:

„Denn gleichwie das Helden-Gedicht eine prächtige Fabel ist, so ist hergegen, wie La Motte mit Grund angemercket hat, die Fabel ein kleines und ins Kurze gefaßtes episches Gedichte [...]. Beyde gehören unter ein Geschlecht und haben ein gleiches Wesen, die oben gegebene Erklärung der Fabel schliesset darum auch beyde ein. In beyden muß die Handlung, die erzehlet wird, nur einfach seyn, und eine Haupt-Lehre zur Absicht haben.“ (BRED I, 195f.)

Bereits zuvor hatte Breitinger erklärt, „das Epische Gedichte“ diene „vornehmlich eine allgemeine moralische Wahrheit durch die geschickte Nachahmung einer grossen Handlung, die ihrer Wichtigkeit halber gantzen Nationen angelegen ist, nach ihren ausführlichen Umständen mit Ergetzen begreiflich zu machen“ (BRED I, 87) – eine Aussage, die sich nur schwer mit den bisherigen Ausführungen Funktion und Wirkungsweise der Dichtung betreffend in Einklang bringen lässt.

Das empfindliche Ergötzen, die sinnlich-affektive Wirkung der Dichtung, das flüchtige Vergnügen des Rezipienten am wunderbaren Schein und die generelle Oberflächlichkeit poetischer Darstellung im Allgemeinen unterstützen weder eine Deutung des Epos als ernsthafter Quelle der Erfahrung³¹⁵ noch seine Rekonstruktion als allegorischen Sinnzusammenhang, dessen Aussage der Rezipient durch Bedeutungsübertragung zu erschließen hat. Weit angemessener scheint dem bislang von Breitinger entworfenen Bild der Dichtung eine Form moralischer Wirkung zu sein, welche das Gefühl selbst zum

³¹⁴ Vgl. zum Einfluss La Mottes auf Breitingers Fabeltheorie auch Noel 1975, 56f.

³¹⁵ In diesem Zusammenhang muss daher auch die Eignung des von Breitinger entworfenen Ideals der poetischen Malerei für die von Willems identifizierte neue Form poetischer Wahrheitsvermittlung bezweifelt werden. Diese beschreibt Willems – hier mit Bezug auf Addison – folgendermaßen: „[D]ie Kunst soll nicht mehr in erster Linie die Aufgabe haben, diese oder jene bestimmte Wahrheit zu vermitteln, ihr finis ultimus ist nicht mehr das *docere*, sondern sie soll primär die Kräfte in Bewegung setzen, die die Erkenntnis solcher Wahrheit leisten. Sie zu üben, soll zugleich die Quelle und der Zweck des Vergnügens sein, das die Kunst zu bereiten in der Lage ist.“ (Willems 1989, 278.)

hauptsächlichen Träger der Belehrung oder Erziehung macht.³¹⁶ Ein Beispiel liefert Bodmer, der die Tragödie infolge ihrer Länge und der durch sie verursachten starken Gemütsbewegung³¹⁷ für die Illustration einer daraus zu ziehenden „einzele[n] Lehre“ (BOG, 432) für ungeeignet hält. Ihren moralischen Auftrag sieht er vielmehr darin, „eine moralische, tugendhafte und nützliche“ – insbesondere patriotische – „Empfindung von einem großen Umfange beyzubringen“ (BOG, 432) bzw. bestimmte Pflichten „nicht auf eine überzeugende Weise zu lehren, sondern in das Hertz einzupflantzen.“ (BOG, 433.)³¹⁸ Hier steht am Ende des Rezeptionsvorganges zwar nicht das Wissen um eine bestimmte, eindeutig zu formulierende Wahrheit, aber doch die Disposition zu einem tugendhaften Verhalten, welches im Einklang mit solchen Wahrheiten steht.³¹⁹

Obleich sich Bodmer hier nur auf die Tragödie bezieht, ließe sich das entsprechende Konzept durchaus auch auf andere Gattungen von größerer Länge und voraussichtlich stärkerer affektiver Wirkung, vornehmlich also auf das Epos, übertragen.³²⁰ Breitinger selbst scheint ein ähnliches Modell vor Augen zu haben, wenn er erklärt,

„die grössern Hauptstücke der Poesie“ hätten – neben dem Hauptzweck des „Ergetzen[s]“, „die Besserung des Willens zum Zwecke [...]. Das epische oder heroische Gedichte ist eine Schule für den Leser, wo er zu hohen, tugendhaften und großmüthigen Unternehmungen aufgewecket und vorbereitet wird [...].“ (BRED I, 104f.)

Die folgende bunte Mischung der (zum größten Teil mehr oder weniger konventionellen) moralischen Wirkungsweisen der unterschiedlichen Gattungen relativiert allerdings die Aussagekraft dieser Ansätze deutlich. Gleichzeitig finden sich bei Breitinger bereits Anfänge einer Beschreibung der moralisch-poetischen Wirkung der Dichtung als Einüben in die Anteilnahme am Schicksal anderer oder ‚Übung in Sympathie‘, wie sie später insbesondere die Empfindsamkeit favorisieren wird.

³¹⁶ Vgl. in diesem Zusammenhang auch Böckmann, der wiederum potentielle pietistische Einflüsse betont (vgl. Böckmann 1967, 570ff.). Allerdings kann man von der von Breitinger geforderten Gemütsbewegung keineswegs einfach zur Erregung *ethisch relevanter* Gefühle übergehen, sollen doch die entsprechenden Effekte der Dichtung zunächst offenbar vor allem unterhaltsam sein.

³¹⁷ Vgl. BOG, 430f.

³¹⁸ Eine andere, jedoch ebenfalls schwerpunktmäßig affektiv bestimmte Wirkung projiziert Breitinger für die Tragödie, wenn er deren „Haupt-Absicht“ folgendermaßen beschreibt: „[D]ie Tragödie sucht durch die lebhafteste Vorstellung eines harten und unvermutheten Schicksals, das vornehme Personen sich durch ihre Mißhandlungen zugezogen haben, bey den Zusehern Traurigkeit, Schrecken und Miteiden zu erwecken, und sie auf ihre eigene Unglücks-Fälle vorzubereiten [...].“ (BRED I, 87.)

³¹⁹ Vgl. auch BOG, 434.

³²⁰ Ohnehin zeigt Bodmer sich stärker am Wertmaßstab des *docere* interessiert und widmet entsprechend auch der Handlungsführung größeres Interesse. Das Zusammenspiel von Charakter und Handlung in seiner erzieherischen Wirkung auf den Leser wird auch diskutiert im ersten Band des von ihm herausgegebenen *Archiv der schweizerischen Kritik*. Im „Ersten Abschnitt“ desselben (Dokumente zur Epopöe) diskutieren Polycletus und Crito in einem „fingierte[n] Dialog empfindsamer Briefe zu[...] Richardsons ‚Clarissa‘“ (Hiebel 1974, 180) die moralische Dimension des Werkes. Dabei vertritt Polycletus die Meinung, die moralische Wirkung des Romans könnte durch die explizite Belohnung der verfolgten Tugend noch deutlich verbessert werden: Der Dichter „soll uns die ganze Kette, alle Räder und Federn“ seines Planes „zu sehen geben. Dabey hat er die moralische Verbesserung zu seiner Absicht. Daraus folget, daß er die Zufälle so vorstellen muß, wie sie zur Beförderung der moralischen Tugend vorfallen können. Die Ausspendung des Glücks und seiner Güter, die also geschieht, daß die Tugend vor unsern Augen ihre Belohnung empfängt, thut ungezweifelt bey den Menschen einen so heilsamen Eindruck, dergleichen man von der Vorstellung der Belohnung, die nur in einer Entfernung, in einem andern Leben gezeigt wird, sich kaum schmeicheln darf.“ (Bodmer 1968, 33.)

„Die *figürliche* Schreibart machet uns glauben, wir sehen die Sachen als gegenwärtig vor uns, und betriegeret uns auf eine unschuldige Weise durch den Schein der Wahrheit und Würcklichkeit; die *bewegliche* hergegen erweist ihre Kraft damit, daß sie uns nöthiget, an den vorgestellten fremden Handlungen und Angelegenheiten, als Menschen von gleicher Natur Theil zu nehmen, und durch die Gemeinschaft eben derselben innigen Rührungen für ihr Wohl nicht weniger besorget und unruhig zu seyn, als für unser eigenes [...]“ (BRED II, 353.)³²¹

4. Konsequenzen: „reichlich versehene Bilder-Säule“ – zum Bild der Dichtung im Lichte des *ut pictura poesis*-Modells

Das relative Desinteresse, das Breitinger (von der Behandlung der aesopischen Fabel einmal abgesehen) praktisch am Nutzen der Dichtung zeigt, steht in deutlichem Kontrast zur zunächst theoretisch behaupteten zentralen Stellung des Wertmaßstabs. Im Verlaufe der *Critischen Dichtkunst* offenbart dieses Desinteresse sich zunehmend deutlicher, bis es gegen Ende geradezu zur Verkehrung der ursprünglichen Gewichtung und funktionalen Stellung der Wertmaßstäbe des *delectare* und des *prodesse* bzw. *docere* kommt: „Seine [(des Poeten)] Pflicht zu ergetzen, höret niemals auf, und wenn er auch unterrichtet, oder überredet, und zu diesem Ende sich der Prosopopeia bedienet, thut er solches mit der Absicht zu ergetzen.“ (BRED II, 456.)³²²

Von der Rhetorik grenzt Breitinger die Dichtung bzw. Poesie nun ausdrücklich dadurch ab, dass Erstere zum Ziel habe, „zu unterrichten, und zu überreden“, worin sie von der Letzteren „gänzlich unterschieden“ sei (BRED II, 401). Die Dichtkunst mache dasjenige, was dort nur Mittel zum Zweck sei, nämlich die „Entzü[c]kung der Phantasie“ und das Vergnügen, welches der Mensch an der Erregung der Emotionen empfindet, zu ihrem „einzige[n] Zweck und [...] Hauptwerck.“ (BRED II,

³²¹ Diese Position findet sich in dem soeben erwähnten Briefwechsel vertreten von Polycletus' ‚Gegenspieler‘ Crito, der in seiner Antwort eine andere Art moralischer Wirkung geltend macht: „die menschlichen, edelmüthigen und adelnden Triebe des Mitleidens“ (ebd., 34), welche der Verfasser „so geschickt in Bewegung gebracht, sie auf solche Begegnisse gelenket, die ihrer würdig sind, und durch diese Uebung“ das „Herz“ des Lesers „desto fertiger zum Mitleiden gemacht hat.“ (Ebd., 37.) Im letzten Brief fordert Crito Polycletus dazu auf, seine Vorstellungen in einem eigenen Roman umzusetzen, was als eine Art von Kompromiss gedeutet werden kann (wiewohl die Vermutung ausgesprochen wird, Richardson's *Clarissa* werde dennoch den Sieg davontragen) (s. ebd., 47; vgl. auch 52).

³²² „Gedankliche Arbeit [...] wenden die Schweizer an die Begriffe der Poesie, der Natur und des Ergötzens, nicht jedoch an die Begriffe, die für die moralische Seite der Poesie zuständig sind: [den] Nutzen und [die] Lehre.“ (Herrmann 1970, 219; zu einer eigenständigen Werthaftigkeit des Vergnügens bei den Schweizern s. z. B. auch Bruck 1972, 157, Wetterer 1981, 164-168). Eine Höhergewichtung des *prodesse* gegenüber dem *delectare* nimmt dagegen z. B. Bing an. Sie stuft zwar das Interesse an dem durch die Dichtung entstehenden Vergnügen als für die Schweizer charakteristisch ein (s. Bing 1934, 57), sieht den Wertmaßstab des *delectare* jedoch trotzdem als von dem des *prodesse* abgeleitet, da ihrer Meinung nach die „Überbetonung des moralischen und lehrhaften Inhaltes oder Gehaltes dazu führt, der Gestaltung dieses Inhaltes eine größere Aufmerksamkeit zu widmen“ (ebd., 59; vgl. auch 60 (Fn. 12), 72). Diese Meinung gründet sie jedoch hauptsächlich auf die am Anfang der *Critischen Dichtkunst* gemachten theoretischen Aussagen; konkrete Werturteile kommen kaum in den Blick. Schmidt geht noch weiter, wenn er die „poetologische Legitimation“ der poetischen Fiktion „noch ausschließlich über ihre veranschaulichende Leistung“ bei der Vermittlung „allgemeine[r] Wahrheiten“ gegeben sieht (H.-M. Schmidt 1982, 135), da er die „Phantasie“ nur als „erkenntnispsychologische[s] Korrelat der poetisch-rhetorischen Lehrart“ betrachtet (s. ebd., 141). Dies ist umso erstaunlicher, als Schmidt die von Breitinger gewählten Verfahrensweisen insgesamt überzeugend rekonstruiert (vgl. besonders ebd., 140-151) und auch die Bedeutung des „affektiven Moment[s]“ anzuerkennen bereit ist (s. ebd., 139). Wie „das Erstaunen und die Rührung selbst funktional der lehrhaften Aufgabe der Poesie zugeordnet“ werden (ebd., 141), ja worin genau die zu vermittelnden Inhalte bestehen, bleibt bei Schmidt im Dunkeln.

403.)³²³ Die Handlung, die Gottsched als wichtigsten Träger der Lehre darstellt, erscheint in Breitingers Wertordnung vorzugsweise als ein Mittel, den Leser zu bewegen. Wo er sie explizit erwähnt, behandelt Breitinger sie zunächst und vor allem als eine Form der Vergegenwärtigung. Damit zieht er die Konsequenz aus dem von ihm propagierten Ideal der poetischen Malerei, dem zufolge der Dichter vor allem danach streben muss, den Leser zum ‚Zuschauer‘ zu machen:

„Die poetische Erzählung, damit sie die Leser zu sich ziehe, und in einer beständigen Unruhe unterhalte, mahlet die Sachen so lebhaft vor, als wenn sie indem geschähen, weil dann die Erzählung nicht mehr eine Erzählung ist, sondern zu einer Handlung wird, welche sich in dieser Stunde zuträgt. Zu diesem Ende ist nichts gewohnters, als daß die Poeten in ihren Erzählungen die vergangene Zeit in die gegenwärtige verändern, wodurch die Sachen dem Leser vor Augen gestellt werden, die er als ein Zeuge gleichsam gegenwärtig mit ansehen kan.“ (BRED II, 389f.)

Entsprechend definiert sich für Breitinger Vollkommenheit wesentlich über die Anordnung der Umstände innerhalb der jeweiligen thematischen Einheit, des Bildes bzw. Gemäldes, nicht (wie bei Gottsched) über die Gestaltung der Handlung. Auch die Einheit des Werkes bestimmt sich nicht über die zugrunde liegende Lehre, sondern über die hauptsächlich zu erregende(n) Gemütsbewegung(en):³²⁴

„Der Poet kan freylich nach Belieben solche Geschichten erfinden, die bequem sind, die Verwunderung, das Mitleiden, das Schrecken, die Freude, oder irgend eine andere Gemüthes-Bewegung zu erwecken; aber wenn sie einmal erwehlet sind, so muß die Ausführung das Absehen derselbigen unterstützen.“ (BRED I, 426.)³²⁵

Obleich Breitinger allenthalben gerade die Lebendigkeit innerhalb des einzelnen Bildes ins Zentrum stellt, bedingt seine Auffassung doch eine gewisse Statik seiner Dichtungskonzeption insgesamt. Diese wird auch und gerade dort sichtbar, wo die Handlung für Breitinger selbst im Zentrum steht. Wie der „Cörper“ des Menschen, wie Breitinger im Zuge seiner Fabel-Diskussion ausführt, „alleine dienen [muss], die Würckungen“ (BRED I, 169), „die Schlüsse und den Willen der Seele [...] deutlich zu

³²³ Parallel dazu erklärt Bodmer – der sich wie gesagt insgesamt deutlich stärker an der nützlichen, erbaulichen und belehrenden Funktion der Dichtung interessiert zeigt als Breitinger – es in den *Poetischen Gemälden* zum „Endzwecke“ der Poesie, durch ihre Darstellungen „Lust und Vergnügen zu machen“, während die Wohlredenheit sich die Überredung, die Historie den Unterricht und Nutzen zum Ziel gesetzt hätten (BOG, 126; vgl. auch 142). Bereits in seiner Vorrede zum ersten Teil der *Critischen Dichtkunst* erwähnt Bodmer nur das Gefallen als Ziel des Poeten. Die in einer Poetik aufzustellenden Regeln hätten „keinen andern Zweck [...], als den Weg zu zeigen, in den man einschlagen muß, wenn man gefallen will“, d. h. die „Annehmlichkeit und Schönheit“ eines Werkes sicherzustellen, „weil die Regeln und das, was gefällt, nicht zwey streitende Dinge seyn können“ (BOV, Bl.)(3^r).

Die einzigen Gattungen, „da die Absicht nicht auf die Erregung des Gemüthes gerichtet ist, damit dasselbe auf eine angenehme Weise unterhalten werde, sondern da dieser Endzweck der Poesie dem Endzweck der Weltweißheit weichen muß, indem man sich vornimmt zu unterrichten“, seien die „dogmatische[n]“ Beschreibungen bzw. Gemälde: „[I]n denselben herrschet demnach der Unterricht und was sie Ergetzliches mit sich führen, ist nur eine beyfällige Zugabe.“ (BOG, 149.) Diese Formen werden denn auch von Bodmer ausdrücklich als Ausnahmen gekennzeichnet, die eben mehr der „Weltweißheit“ als der Poesie zuzurechnen seien. Selbst für die Bewertung dieser ‚Sonderfälle‘ gilt jedoch – so deutet Bodmer hier zumindest an – auch der Wertmaßstab des Gefallens: So lobt Bodmer Hofrat Drollingers „Gedicht[...] auf die Hyacinthe“, welches die vorgenommene Materie „*ebenso anmuthig* als lehrreich“ abhandele (BOG, 150; Hervorhebung A. F.).

³²⁴ Einzelne kleinere Gattungen, wie z. B. Elegie und Ode, werden ja ohnehin von vornherein allein durch die von ihnen hauptsächlich erregten Emotionen charakterisiert, ohne dass ein damit verbundener nützlicher Endzweck genannt würde (vgl. BRED I, 88).

³²⁵ Ganz parallel sieht Breitinger auch das Verfahren der *abstractio imaginationis*, dessen potentielle Funktion für die ebenso nützliche wie erbauliche Darstellung einer ‚sinnhaften‘ Weltordnung Schrader zu Recht hervorhebt (vgl. dazu Schrader 1991, 50, 62), nicht so sehr als Mittel zur Realisation des *docere* als vielmehr des *delectare* bzw., spezifischer, des von diesem abgeleiteten Wertmaßstabs des Wunderbaren.

offenbaren“ (BRED I, 170), so wird auch die Handlung dort, wo sie herrscht (wie etwa in den „dramatischen Gedichte[n]“), primär zum Mittel, „durch welche[s] der Gemüthes-Zustand der Menschen deutlich characterisiert, und gleichsam sichtbar gemachet wird“ (BRED I, 90).

„Indessen hat die poetische Kunst der Nachahmung in der Vorstellung des Menschen einen ganz besondern und vorteilhaften Weg genommen, sie giebt sich damit nicht zufrieden, daß sie seine Neigungen nur erzehle, sondern sie leget dieselben vor Augen, damit ihr Werck desto mehr Leben und desto mehr Bewegung bekomme.“ (BRED I, 469.)

Die Darstellung des Menschen „nach dem verschiedenen Zustande des Gemüthes, und der mannigfaltigen Vermischung der Regungen und Begierden“ (BRED I, 468) gebe dem Dichter „die meiste Kraft zur Bewegung der Gemüther“ (BRED I, 467). Wenn Breitinger die Dichtung in diesem Zusammenhang „gröstentheils“ als „eine Nachahmung der menschlichen Handlungen“ charakterisiert, so wird die Handlung also stets rückbezogen auf die innere Disposition der Akteure gedacht, deren Ergebnis und Ausdruck sie darstellt:

„[D]enn in einer Handlung ist nichts als die Sitten und die Gedancken, welche sie characterisieren, und von allen andern unterscheiden können. Die Sitten formieren solche, und die Gedancken erklären sie und geben zu erkennen, was sie vor Ursachen und Beweggründe gehabt haben.“ (BRED I, 471.)³²⁶

Wahrscheinlichkeit wie Einheit der „Entschlüsse und Unternehmungen“, der „Reden und Handlungen“ definieren sich über den „Charakter“ (BRED I, 478), in welchem sie „gegründet seyn“, aus dem sie „nothwendig [...] herfliessen“ (BRED I, 477f.) und mit dessen „Hauptsumme“ sie „übereintreffen müssen“ (BRED I, 486). Der Leibniz'schen Monade gleich, deren Geschichte sich im Laufe der Zeit nur ‚auswickelt‘, enthält der Charakter bereits jede seiner Aktivitäten.

„Denn wenn die Entschlüsse und Unternehmungen einer Person nicht nothwendig aus ihrem besondern Character herfliessen, und damit übereinstimmen, so wird man dieselben unmöglich vorhersehen, und noch viel weniger deutlich unterscheiden können, indem aller Unterschied der Handlungen von dem Unterschied des Characters entsteht [...]“ (BRED I, 478.)

Da Handlung und Charakter allerdings, wie bereits mit Bezug auf Gottsched diskutiert,³²⁷ auch hier letztlich nur zwei Seiten derselben Medaille sind, lässt sich umgekehrt nun die Charakterdarstellung moralisch funktionalisieren. Ebenso konsequent wie charakteristisch erscheint in diesem Zusammenhang die Beschreibung der Fabel (die hier freilich einem fiktiven „Fabuliste[n]“ in den Mund gelegt wird) als

„ein[es] sonderbare[n] Stück[es] von einem Charakter, einer Neigung, Leidenschaft, Lebensregel, welche ich in ein kleines Begegniß, einen kleinen Zufall einkleide, daß es dadurch in dem Werke und der Ausübung erscheint, und also ganz lebhaft wird. Das erste, das ich zur Fabel haben muß, ist das Stück des Characters [...]“³²⁸

³²⁶ Vgl. auch BRED I, 469. Auch „[w]as [...] die Gemüths-Meinungen, Sprüche und Sätze anbelangt“, dienen diese uns „mehrentheils die Grundsätze, nach welchen sich eine Person in ihrem Thun und lassen richtet“, zu „entde[c]ken“ und „durch kurze Lehren [...] die Eindrü[c]ke, so eine solche aufgeführte Person durch ihre beweglichen Vorstellungen auf die Einbildung und das Hertz des Lesers gemachet hat, in dem Geist zu befestigen.“ (BRED I, 501f.)

³²⁷ So legt auch Gottsched, wiewohl bei ihm die Handlung im Vordergrund steht, Wert darauf, dass diese sich quasi ‚organisch‘ aus dem Charakter ergebe (in diesem Sinne auch Batteux in GB, 91; vgl. dazu auch Borjans-Heuser 1981, 229).

³²⁸ Bodmer 1746, 164 (10. Brief). – Vgl. dazu auch Schrader 1991, 66f. Konsequent fordert Bodmer daher auch eine strikte Begrenzung, was die Länge der Tierfabel anbelangt, da animalische Akteure kaum mehr als einen Zug

Je stärker allerdings der Charakter primär als Träger von Emotionen in den Blick genommen wird, desto schwieriger gestaltet sich wiederum die moralische Funktionalisierung, wie Van Sant deutlich macht:

„Ob als moralisch nützlich oder nicht eingeschätzt, eine Theorie des Lesens, welche auf die Übung der Empfindsamkeit verwiesen wird, verlagert die Aufmerksamkeit weg von der Handlung hin zum Sein und führt damit weg von der Nachahmung. *Die Nachahmung einer Handlung* erschien lange sinnvoll sowohl als Modell dramatischer Gestaltung wie als ethisches Programm. Die traditionelle Theorie der Rezeption fiktionaler Literatur beklagt schlechte Beispiele [...], verlässt sich jedoch auf den ethischen Nutzen der Nachahmung. Mit der Idee der Empfindsamkeit erhält die Nachahmung einen anderen Status. Wie die *man of feeling*-Erzählung nicht die Nachahmung einer Handlung ist, so ist der *man of feeling* selbst nicht so sehr ein Muster zur Nachahmung als vielmehr ein Mittel, Gefühle im Leser zu erzeugen.“³²⁹

Diese Gefühle jedoch sind nicht unbedingt moralisch eindeutig und vom Dichter nur schwer zu kontrollieren.

Ein Konzept des poetischen Werkes als Sinneinheit, wie Gottsched es zumindest ansatzweise entwickelt (man denke etwa an seine Ausführungen die Einheit der ‚großen‘ und ‚kleinen‘ *Ilias* betreffend), fehlt weitestgehend. Davon abgesehen lässt sich bei Breitinger insgesamt eine Tendenz zur Auflösung des Werkes in seine einzelnen Momente erkennen: Zwar erklärt auch er, „die Verbindung aller Begebenheiten, die das gantze Gedichte ausmachen“, dürfe „nur eine einzige allgemeine Würckung haben“, während die (ebenfalls in sich einheitliche) Wirkung der „Verbindung der Umstände in einer jeden absonderlichen Geschichte [...] auf gewisse Weise auf den Hauptzweck“ sehen, „und denselben zu befördern diene[n]“ müsse (BRED I, 427). Da es sich jedoch offenbar als schwierig erweist, den Zusammenklang unterschiedlicher Affekte zu einer übergeordneten Gemütsbewegung zu untersuchen, führt seine Bestimmung faktisch dazu, dass er kaum jemals die einheitliche Wirkung eines größeren Werkes, sondern zumeist die einzelner Teilabschnitte bewertet. Als übergeordneter Maßstab wird dabei entsprechend die Erregung der jeweils vorherrschenden Emotion³³⁰ (als Form des Vergnügens) angenommen.³³¹ Da das Konzept des empfindlichen Ergötzens

des menschlichen Charakters darzustellen geeignet seien (vgl. Bodmer 1746, 169 (10. Brief), dazu auch 196f. (11. Brief); vgl. auch Noel 1975, 63f., 66).

³²⁹ „Whether evaluated as morally beneficial or not, a theory of reading referred to the exercise of sensibility shifts attention away from action and toward being. And thus away from imitation. *Imitation of an action* had long made sense both as dramatic design and as ethical program. The traditional theory of fiction-reading deplores bad examples [...], but depends on the ethical usefulness of imitation. With the idea of sensibility, imitation gains a different status. As the man of feeling narrative is not an imitation of an action, the man of feeling himself is not so much a model for imitation as an instrument to produce feeling in readers.“ (Van Sant 1993, 121; vgl. in diesem Zusammenhang auch 119.)

³³⁰ Z. B. Angst, erzeugt durch den „sinnlich ab[ge]bilde[ten]“ „Grimm des Löwen“ (BRED I, 38); eine „zärtliche [...] Bewegung“, bewirkt durch die gelungene „Schilderey“ des „zärtlichen Abschied[s] des Hectors und der Andromacha“ (BRED I, 39); Erschrecken und Erstaunen angesichts der großen Gefahr und „kühne[n] Verwegenheit der Seefahrenden“ (BRED I, 312) oder Schrecken allein (vgl. BRED I, 444 – hier scheitert der Versuch, da die Umstände zu angenehm und verwundersam sind).

³³¹ Die tendenziell destruktive Wirkung eines stark affektiv ausgerichteten Dichtungsverständnisses für den *plot* analysiert für den Bereich des englischen Romans der Empfindsamkeit (auf welche Breitingers Auffassung bereits in bestimmten Punkten vorausweist) ausführlich und überzeugend Van Sant: „If readers read for sensation (in order to be thrilled or to have their fibers shaken), the evidence of a writer’s talent lies in the reader’s body. With the signs of a writer’s ability to be located in the physiology of the reader, accomplishment has to do only secondarily with treatment of formal features or adherence to publicly stated standards. Such an understanding of

zudem gerade den Wechsel der Empfindungen positiv bewertet, Sinne und Einbildungskraft leichter ermüden als der Intellekt, zeigt Breitinger sich insgesamt ohnehin stärker für die Mannigfaltigkeit denn die Einheit des Werkes besorgt:

„Mithin muß man nicht fürchten, daß durch diese künstliche Verbindung und Harmonie der Absichten und Würckungen die ergetzende Mannigfaltigkeit und Veränderung der Eindrücke aufgehoben, und an deren statt eine verdrüßliche Gleichförmigkeit und Monotonie eingeführet werde; denn wie in der Musick aus der Verbindung unendlich verschiedener Thöne eine liebliche Harmonie entspringt; also muß diese Einheit der Würckungen durch die kunstreiche Verbindung unendlich verschiedener Eindrücke befördert und erhalten werden.“ (BRED I, 427.)³³²

Was den Erhalt dieser übergeordneten Einheit betrifft, muss der Dichtungstheoretiker, wie Breitinger erläutert, allerdings auf die Spezifikation konkreter Textmerkmale verzichten.

„Da nun die besondern Absichten eines verständigen Scribenten unendlich verschieden seyn können, indem er seinen Haupt-Zweck durch die Verbindung so unendlich vieler und verschiedener Eindrücke zu befördern suchen muß, so sind auch die Gesetze und Regeln, nach welchen sich das Urtheil in der Wahl der Umstände richten muß, eben so unzählbar und unendlich verschieden, als die besondern Absichten sind, so diese Wahl bestimmen. [...] Darum ist es auch unmöglich, daß der gute Geschmack durch Regeln, die ein vollständiges Systema der Kunst ausmachen, gelehret und vorgetragen werde, weil seine Urtheile sich auf besondere Stellen beziehen, die nach ihren besondern Absichten, und nach der Beschaffenheit besonderer Dinge beurtheilet werden müssen.“ (BRED I, 429f.)³³³

Hier verweist Breitinger auf die natürlichen Grenzen jeder Wertordnung, was ihre Spezifik angeht. Diese Grenzen scheinen ihm weit deutlicher bewusst zu sein als dies augenscheinlich bei Bodmer der Fall ist. Dem Dichter wie dem Kritiker kann die Poetik zwar allgemeine Wertmaßstäbe vorgeben und – in Grenzen – selbst die diesen zuzuordnenden Textmerkmale spezifizieren. Wie genau diese im einzelnen Fall jeweils anzuwenden sind,³³⁴ lässt sich in letzter Instanz jedoch erst angesichts der konkreten Umstände entscheiden. Aus Breitingers Verweis auf die unendliche Vielfalt der Absichten und Phänomene sowie die daraus folgende Unmöglichkeit eines vollständigen Regelsystems der Kunst folgt freilich keine grundsätzliche Relativierung der aufgestellten Wertmaßstäbe. Ebenso wenig will Breitinger den subjektiven Eindruck an die Stelle des fundierten Werturteils setzen. Allein darauf möchte er aufmerksam machen, dass auch das ausgefeilteste Regelsystem³³⁵ dem Urteilenden notwen-

reading affects the demands made on narrative: whatever coherence or continuity exists occurs in the reader's experience, not in narrative form. The episode becomes the height of narrative achievement, its immediate effect registered on the reader's interior structures. Such a view of reading coincides with the fragmentary fictional forms of the period.

[...] In its simplest form, reading to the moment demands no more than vignettes. [...]

Plot is thus potentially undermined when sensibility governs narrative structure. [...] In the man-of-feeling narrative, plot is displaced because all external action is subordinated to the responses created in a physiologically imagined interior landscape. When plot is significant in a sensibility narrative, as it is in Gothic fiction, it becomes parodic because subordinated to producing sensations – in this case the shocking sensations of the sublime. It becomes ‚sensational‘.“ (Van Sant 1993, 117f.)

³³² Vgl. auch BRED I, 428.

³³³ Vgl. auch BRED I, 428.

³³⁴ Dies deutet auch Gottsched gelegentlich an, der sich interessanterweise insbesondere über die seiner Ansicht nach ausufernden Ausführungen Breitingers die sprachliche Gestaltung des poetischen Kunstwerks betreffend mokiert.

³³⁵ Je schwieriger die richtige Lösung zu treffen ist, desto spezifischer muss auch der entsprechende Teil der Wertordnung ausgestaltet werden, wie Breitinger deutlich macht, wenn er etwa erklärt, von dem, was das prekäre ‚Lavierens‘ des Dichters zwischen den beiden bedrohlichen „Klippen, dem Gemeinen und dem Unglaublichen“,

dig einen gewissen Spielraum für (richtige oder falsche) Entscheidungen lassen wird. Diese sollten jedoch ebenfalls begründet sein und entsprechend auch im Lichte der übergeordneten Wertordnung diskutiert und gegebenenfalls kritisiert werden können.

Anders (und in diesem Punkte zumindest oberflächlich betrachtet deutlich konsequenter) als Gottsched³³⁶ hält Breitinger es „für unnöthig, die besondern Regeln, nach welchen die[...] verschiedenen Gattungen der Gedichte müssen eingerichtet werden, anzuführen“ (BRED I, 88). Dies allerdings, zumindest dem eigenen Bekunden nach, nicht, weil er diese Regeln generell für unsinnig hielte, sondern weil er voraussetzt, dass der angehende Poet sich dieselben bereits aus anderen theoretischen Schriften oder anhand prominenter Beispiele „bekannt gemacht“ habe (BRED I, 89) bzw. sich dieselben erschließen kann, indem er sich die Voraussetzungen der unterschiedlichen Gattungen bzw. „poetischen Formen“ vergegenwärtigt, nach deren „Unterschied“ sich der Dichter – etwa in der Wahl seiner Materie – „allezeit [...] richten müsse.“ (BRED I, 91.) (Während der erste Vorschlag auf die Barockpoetik zurück verweist, passt der letztere besser zur angestrebten systematischen Natur der philosophischen Poetik.)

Auch die Möglichkeit einer produktiven Umsetzung der von ihm aufgestellten Wertmaßstäbe durch den Dichter stellt Breitinger, dessen *Dichtkunst* ja gelegentlich als Rezeptionspoetik der Anweisungspoetik gegenübergestellt wird,³³⁷ nicht wirklich infrage. So identifiziert er mit Hilfe bestimmter Rezeptionsmechanismen nicht allein überzeitliche, allgemein-menschliche Formen des Wunderbaren, die der Notwendigkeit einer historischen Relativierung und Perspektivierung deutliche Grenzen setzen. Er spezifiziert auch eine Reihe ganz konkreter, zum Teil längst aus der Rhetorik bekannter Textmerkmale. Diese soll sich der Dichter allerdings weniger ‚anlernen‘ und sie quasi mechanisch einsetzen, er vermag sie vielmehr selbst jederzeit zu generieren, indem er, um die Wirkung einer bestimmten Gemütsverfassung überzeugend darzustellen, dieselbe annimmt, sich also in die entsprechenden Affekte setzt, wodurch die von Breitinger genannten Textmerkmale prinzipiell immer noch erweitert werden können. Erhält die Kreativität des Dichters hierdurch auch insgesamt größere Bedeutung, ist Breitinger doch von einer Genieästhetik dabei noch weit entfernt.

also die „künstlich[e]“ Verbindung des „Wunderbare[n]“ mit dem Wahrscheinlichen[n]“ betreffe, habe er „mit besonderm Fleisse ausführlich gehandelt“ (BRED I, 431). So erklären sich möglicherweise auch seine breiten Ausführungen die sprachliche Gestaltung des poetischen Kunstwerks betreffend.

³³⁶ Der gattungsbezogene Teil der Gottsched'schen *Dichtkunst* enthält notwendig zahlreiche Bestimmungen, die sich nicht fundiert aus übergeordneten Wertmaßstäben ableiten lassen, sondern rein konventioneller Natur sind. Auf einen entsprechenden „Kompromiß“ Gottscheds (Rieck 1972, 144), den Rieck – zumindest zum Teil – auf eben diese Behandlung bestimmter „Gattungen und Genres, über die er im praktischen Teil seines Lehrbuchs handelt“ (ebd., 145), bezieht, wurde bereits hingewiesen (vgl. dazu auch Fuhrmann 1973, 257: „zumal im zweiten Teil überwuchert der vielfältige Stoff die Linien, die der Autor zu ziehen versucht hat“). Er erscheint allerdings weniger als „Ausdruck der nicht bewältigten Widersprüche zwischen philosophischen Ideale und gesellschaftlicher Praxis“ (Rieck 1972, 144) denn als Tribut an die Vorgaben der Barockpoetik.

³³⁷ In diesem Sinne etwa Zelle 1995, 134f.: „Während Gottsched unter dem Dichtungsvermögen die Fähigkeit reflexiver Regelanwendung versteht, zielen Bodmer und Breitinger, gestützt auf ‚Longins‘ Passus (15, 1-12) über die überwältigende Kraft vergegenwärtigender Phantasie, auf einen Begriff von Einbildungskraft, bei dem Gesetzmäßigkeit zwar impliziert ist, diese jedoch das Dichten nicht vorgängig und bewußt reguliert, sondern nur nachträglich durch vernünftige Kritik interpretativ expliziert werden kann.“

Allerdings scheint seine kurz zuvor zitierte Weigerung, genauer auf das Zusammenspiel der unterschiedlichen emotionalen Effekte zu einem Hauptzweck einzugehen, keineswegs allein dem Bewusstsein geschuldet, nicht für jeden besonderen Zweck konkrete Anweisungen geben zu können. Sie entspricht auch, wenn nicht sogar vor allem der bereits erwähnten Tendenz Breitingers zu einer ‚Fragmentarisierung‘ des poetischen Werkes, dessen Rezeption er als Abfolge wechselnder Emotionen darstellt.

Diesem Bild der Dichtung korrespondiert die Auffassung jener Natur, die nachzuahmen dem Dichter aufgegeben ist. Die Absicht Gottes betrachtet Breitinger nicht mehr primär unter dem Aspekt der Vermittlung einer wie auch immer gearteten Erkenntnis; die Natur stellt sich weniger als Kausal- und Sinnzusammenhang dar denn als bunte Vielfalt einander abwechselnder Eindrücke. Als Zweck des Schöpfers erscheint es, parallel zu dem des Dichters, „den Menschen eine vernünftige und stets reizende Lust empfinden zu lassen“ (BRED I, 428), wobei mit „vernünftig[...]“, wie das anschließende „empfinden“ deutlich macht, hier offenbar eher ‚unschädlich‘ denn ‚rational‘ gemeint ist.

„Die weise und gütige Natur lehret uns solches mit ihrem eigenen Exempel, indem sie durch die mannigfaltige Vermischung der Eindrücke, die durch so unendliche Gegenstände auf die Sinne und die Gemüther würcken, eben für die Vermehrung unsrer Lust gesorget hat; denn ohne diese regelmässige Abwechselung der Empfindungen würden uns hier lauter starke und anhaltende Eindrücke in eine dumme Entzückung mit sich fortreissen; dorten aber würden uns lauter matte und gleichmässige Eindrücke in einen beständigen Eckel versencken. Nun war aber die Absicht des Schöpfers, den Menschen eine vernünftige und stets reizende Lust empfinden zu lassen, und darum hat er in unsren Empfindungen eine so regelmässige Abänderung und ergeztliche Harmonie eingeführet, die kein menschlicher Verstand genug zu ergründen, noch eigne Kunst nachzuahmen tauget.“ (BRED I, 427f.)

Das poetische Werk wird Breitinger in diesem Zusammenhang zu einer Abfolge von Gemälden, von denen jedes den Betrachter auf seine ganz eigene Weise unterhält und bewegt. Die Epen Homers lobt er als „zween reichlich versehene Bilder-Sääle [...],³³⁸ in welchen eine unzehlige Menge der vortrefflichsten Originalien und Meisterstücke dieses berühmten Kunst-Mahlers aufgestellt, und zur Schau vorgeleget werden.“ (BRED I, 35f.) Hier handelt es sich nicht etwa um eine mehr oder weniger zufällige Metapher, sondern um den eigensten Ausdruck der Breitinger’schen Dichtungskonzeption.³³⁹ Damit erliegt Breitinger bis zu einem gewissen Grade jener „Verführung“, die Lessing 1766 im *Laokoon* gleichermaßen treffend wie kritisch beschreiben wird:

³³⁸ Bezeichnend erscheint in diesem Zusammenhang ein Kommentar Härters zu Gottsched, der – ohne dass ein Vergleich beabsichtigt ist – die Differenzen der Breitinger’schen und der Gottsched’schen Auffassung deutlich ins Licht setzt. Zu Gottscheds Kritik an einer Darstellung Homers, dem langen Gespräch der Helden inmitten der Schlacht nämlich, bemerkt Härter: „[M]öglicherweise läuft die Beschreibung nicht gegen eine Erzählweise, die episodisch strukturiert ist, die einen Bilderteppich webt, der nicht an einer schlanken Handlungsführung orientiert ist [...]“. (Härter 2000, 186.)

³³⁹ Damit soll natürlich nicht eine grundsätzliche Unvereinbarkeit der beiden Aspekte ‚Beschreibung‘ und ‚Handlung‘ behauptet werden. Wie Wall bemerkt, erfreuten sich „[b]oth basic kinds of description – the ekphrastic display and the enargiac examples“ – eines „fairly comfortable companionship with narrative in classical literature. Epics were always happy to pause for long displays of objects, and vivid depictions of ‚the person ... thynges ... tymes ... places ... acttes‘ (Rainolde, li) essentially permeated what was later made

„Was wir poetische Gemälde nennen, nannten die Alten Phantasien, wie man sich aus dem Longin erinnern wird. Und was wir die Illusion, das Täuschende dieser Gemälde heißen, hieß bei ihnen die Enargie. [...] Ich wünschte sehr, die neuern Lehrbücher der Dichtkunst hätten sich dieser Benennung bedienen, und des Worts Gemälde gänzlich enthalten wollen. Sie würden uns eine Menge halbwarer Regeln erspart haben, derer vornehmster Grund die Übereinstimmung eines willkürlichen Namens ist. Poetische Phantasien würde kein Mensch so leicht den Schranken eines materiellen Gemäldes unterworfen haben; aber sobald man die Phantasien poetische Gemälde nannte, so war der Grund zur Verführung gelegt.“³⁴⁰

Wesentlichen Anteil an der Ausrichtung der Dichtung am Ideal der poetischen Malerei hat, wie gesehen, Breitingers Auffassung der Einbildungskraft als für die Rezeption von Poesie zentralen Vermögen. Er konzipiert dieses Vermögen (seiner ursprünglichen philosophischen Bestimmung als ‚Sammelbecken‘ von Sinnesempfindungen in der Nähe zum Gedächtnis durchaus entsprechend) als wesentlich visuell bestimmt – ein Bild, das Lessing für verfehlt hält: „Ich höre in jedem Worte den arbeitenden Dichter, aber das Ding selbst bin ich weit entfernt zu sehen.“³⁴¹

Die Orientierung am Ideal des *ut pictura poesis* führt bei Breitinger zu einer Wertsetzung, die den Dichter dazu anleitet, das sinnliche und affektive Potential einzelner poetischer Passagen voll aususchöpfen. Andererseits scheint es, als ob das Modell der poetischen Malerei Breitinger gleichzeitig den Blick auf bestimmte andere mögliche Werte des poetischen Werkes verstellt. Insbesondere die Orientierung am Visuellen – denn Breitingers Logik der Phantasie ist, wie gezeigt, wesentlich eine Logik der Sinnlichkeit – führt dazu, dass die Dichtung als eine Folge von Momentaufnahmen erscheint, fixiert auf den ‚(schönen) Schein‘. Dieses Bild jedoch marginalisiert das intellektuelle Potential der Erzählung als Sinneinheit und alternative Form der Realitätserfahrung.

Einerseits ermöglicht es das Konzept der poetischen Malerei, die Wertmaßstäbe der Dichtung – und damit auch diese selbst – von denen der Philosophie abzugrenzen und ihren spezifischen, von den Prinzipien der Alltagskommunikation unabhängigen Charakter herauszustellen. Indem er die Dichtung

oppositional: narrative.“ (Wall 2006, 17.) In seiner Darstellung eliminiert Breitinger jedoch tendenziell eben diesen Aspekt des Homer’schen Werkes und trägt damit zur Bildung jener Opposition bei.

³⁴⁰ Lessing 1990, 113f. (Anm. 2).

³⁴¹ Ebd., 126 (hier bezogen auf die Beschreibung des Enzians in Hallers von Breitinger hochgelobten *Alpen*). – Ähnlich wie Lessing hatte sich kurz zuvor bereits Burke in seinem *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* bei der Frage nach der Wirkung der Worte in diesem Sinne auf Erfahrung bzw. Introspektion berufen: „But I am of opinion, that the most general effect even of these words,“ – der *simple abstracts* wie blau, kalt etc. und der *aggregate words* wie Mensch, Pferd etc. (*compounded abstracts* wie Ehre, Gerechtigkeit etc. würden ohnehin keine Bilder der Dinge erzeugen) – „does not arise from their forming pictures of the several things they would represent in the imagination; because on a very diligent examination of my own mind, and getting others to consider theirs, I do not find that once in twenty times any such picture is formed [...]“ (Burke 1958, 167.) Gleichzeitig machen Burkes Ausführungen erneut deutlich, dass es sich bei der von Breitinger vertretenen Meinung keineswegs um eine Außenseiterposition handelt: „As Burke’s appeal to empiricism suggests [...], it was not at all uncommon in 1757 [...] to assume that words, especially words in poems, could represent and even present pictures.“ (Marshall 1997, 681.) Auch Lessing zeigt sich im *Laokoon* der Dichtung als Illusionskunst ja durchaus noch verbunden und empfiehlt teilweise selbst anerkannte Verfahren der Versinnlichung, die sich auch bei Breitinger finden – so wenn er Homers Darstellung der Schönheit Helenas anhand ihrer Wirkung auf die Zeitgenossen lobt, die er als der Dichtung angemessener als die ‚direkte‘ Beschreibung empfindet (s. Lessing 1990, 154). Gleichzeitig werfen die entsprechenden Kontroversen eine Frage auf, die freilich weder Gottsched und Breitinger noch Lessings selbst zu formulieren wagen: ‚Sieht‘ ein Rezipient vom Schlage Lessings das gleiche wie einer vom Schlage Breitingers? Oder gibt es möglicherweise tatsächlich unterschiedlich konstituierte Leser, die eben auch unterschiedlicher Formen von Literatur bedürfen?

so eindeutig als zum Bereich des Ästhetischen gehörig kennzeichnet, stärkt er ihre Autonomie. Andererseits droht die Orientierung an der Malerei die Dichtung, obschon innerhalb des ästhetischen Feldes, des Feldes der Kunst selbst, erneut fremden, nicht literaturspezifischen Wertmaßstäben zu unterstellen.³⁴² Diese werden den besonderen medialen Bedingungen der Dichtung möglicherweise nicht (oder nicht optimal) gerecht und drohen sie daher gleichzeitig zu über- wie zu unterfordern – eine Tendenz, die sich auf dem Gebiet der sprachlichen Gestaltung fortsetzt. Dass Breitinger auch hier das Ideal der poetischen Malerei konsequent umzusetzen gedenkt, macht er deutlich, wenn er bereits auf den ersten Seiten des zweiten Teils der *Critischen Dichtkunst* um „Erlaubniß“ ersucht, „die Vergleichung zwischen den Künsten des Mahlers und des Redners oder Poeten [...] wieder hervorzunehmen, und noch ein wenig fortzusetzen.“ (BRED II, 5.)

5. Die „Mischung der poetischen Farben“³⁴³

„Gesetzt“ nun, „daß ein Redner sich die Sachen in seinem Kopf noch so lebhaft vorstelle, so daß er durch diese Vorstellungen selbst nicht weniger gerühret wird, als von den würcklichen Gegenständen in der Natur“ (BRED II, 291), so werde doch zusätzlich noch

„eine besondere Kunst und Geschicklichkeit dazu erfordert, diese Vorstellungen durch Zeichen ohne Abbruch ihrer Deutlichkeit und ihres Nachdrucks in die Phantasie anderer Menschen hinüberzutragen. Folglich wird zu einer guten und deutlichen Schreibart, neben der Richtigkeit der Gedancken, eine genugsame Kundschaft der Sprache, in welcher man sich auszudrücken gesinnet ist, erfordert. Da muß man nicht alleine einen guten Vorrath von Wörtern, als absonderlichen Zeichen der Begriffe, in Bereitschaft haben, und die bestimmte Kraft eines jeglichen nach den verschiedenen Graden ihrer Bedeutung genau kennen, sondern man muß auch wissen, wie diese Zeichen und Wörter nach der besondern Art einer jeden Sprache sich am bequemsten lassen zusammensetzen, um dadurch diese oder jene Gedancken in ihrem Zusammenhang gantz genau und in dem rechten Lichte auszudrücken.“ (BRED II, 291f.)

³⁴² Wie bereits erwähnt macht Kristeller darauf aufmerksam, dass eine Annäherung der Künste und ihrer Diskurse im engeren Sinne überhaupt erst im 18. Jahrhundert erfolgt, zu einer Zeit also, in welcher das moderne Kunstsystem sich konstituiert (s. Kristeller 1965, 164). Eine solche Annäherung – und damit auch die Betonung der Gemeinsamkeiten von Dichtung und Malerei – ist also zunächst sicher vor allem als Stärkung der Position der Kunst insgesamt zu begreifen. Dennoch resultiert aus der größeren Nähe der Künste andererseits auch die zunehmende Notwendigkeit einer Abgrenzung untereinander, will jede Kunst ihren eigenen Platz behaupten. Dieser letztere Aspekt dürfte umso mehr an Gewicht gewinnen, je weiter die Etablierung des Kunstsystems fortgeschritten ist.

³⁴³ Die Bezeichnung „poetische[...] Farben“ erinnert an den Begriff *color* für sprachliche „Mittel zur Beschönigung und Ausschmückung“ (Quinn 1994, Sp. 273) (sowohl was den Bereich der *dispositio* wie auch was den der *elocutio* betrifft), der allerdings bereits in der Antike nicht einheitlich verwendet und beurteilt wurde (vgl. ebd., Sp. 273ff.). Im Mittelalter werden unter der Bezeichnung *colores rhetorici* „in engerem Gebrauch“ hauptsächlich diejenigen „Wortfiguren“ verstanden, die „der AUCTOR AD HERENNIIUM in Buch IV (dort *exornationes verborum* genannt) bietet, [...] weitergehend übrige Kunstmittel des Redeschmucks (*ornatus*): Sinnfiguren und/oder Tropen.“ (Kühne 1994, Sp. 282; vgl. auch Quinn 1994, Sp. 276.) Später verschwindet der Begriff allerdings weitestgehend aus den rhetorischen Erörterungen (vgl. ebd., Sp. 277f.; Kühne 1994, Sp. 290). Dass Breitingers Verwendung der Bezeichnung (die Kühne in diesem Zusammenhang immerhin erwähnt) von dieser Tradition angeregt wurde, liegt nahe. Gleichzeitig zeigt seine Begriffswahl jedoch vor allem die konsequente Fortführung seiner Theorie des *ut pictura poesis* an; daher sollte der (ohnehin eher vagen) Tradition des Begriffs in der antiken und mittelalterlichen Rhetorik hier nicht zu viel Bedeutung zugemessen werden. Allerdings erinnern bestimmte Fälle des antiken Gebrauchs insofern an Breitinger, als sie etwa „die Verknüpfung von Farbe mit der physischen Erscheinung bei[behalten]“ (Dionysios von Halikarnassos) oder die Bezeichnung verwenden, „um die Ähnlichkeit zwischen Malerei und Dichtung hervorzuheben“ (Cicero) (Quinn 1994, Sp. 273).

Die Konzeption des Werkes kann im Wesentlichen als abgeschlossen gelten; der Dichter selbst ‚sieht‘ es bereits vor dem eigenen inneren Auge. Um seiner Aufgabe als poetischer Maler gerecht zu werden, muss er nun aber noch eben „dieses bey sich formierte, ähnliche, und entzückende Bild andern mit Worten, als so vielen Pinsel-Zügen, in ihre Phantasie so lebhaft schildern, daß diese dadurch eben so sehr, als sie [(der Redner und der Poet)] selbst gerühret werden.“ (BRED II, 7.)

Gelingt es ihm nicht, seine Vorstellungen in Worte zu fassen und sie so vermittels der „Auftragung und Mischung der poetischen Farben“ (BRED II, 5) „als Zeichen der Gedancken unmittelbar in die Einbildung des Lesers und Zuhörers hinüberzutragen“, müssen seine „Bilder“ (BRED II, 6) für andere unsichtbar und damit wirkungslos bleiben. Welches Gewicht Breitinger diesem Aspekt für die Bewertung des poetischen Werkes insgesamt zumisst, wird aus der Überlegung erkennbar, „daß der Mangel in der Kundschaft der Sprache in den poetischen Beschreibungen mehr verderbe“ als die „Un- geschicklichkeit im Denken“ bzw. „der Mangel an natürlichen Gaben“³⁴⁴ (BRED II, 10).³⁴⁵

Die „gute Schreibart“ definiert Breitinger als „eine Fertigkeit seine Gedancken so auszudrücken, wie es die Natur der Dinge, die vorgestellt werden, und die Natur der Sprache, in welcher sie vorgestellt werden, erheischt“ (BRED II, 294f.). Angesichts des Vorangegangenen ist klar, dass ihm nicht primär – wie es die Rede von der „Natur der Dinge“ suggeriert³⁴⁶ – daran gelegen sein dürfte, das ‚Wesen‘ des Dargestellten sprachlich adäquat zu erfassen. Vielmehr geht es darum, genau jenen Eindruck im Rezipienten zu reproduzieren, den die Anwesenheit des Gegenstandes hervorriefe, würde der Rezipient ihn in eben dem Lichte betrachten, in dem der Dichter ihn erscheinen lassen möchte.

Breitinger fordert zwar, die „Begriffe und Vorstellungen, die sich der poetische Mahler von den Dingen in seinem Kopfe machet“, müssten „den Sachen“ ebenso „gantz gerecht und gemäß, d.i. natürlich seyn“, wie „der Ausdruck, mittelst dessen er seine Begriffe in die Phantasie seiner Leser sichtbar ab- zuschildern³⁴⁷ vorhat“, da „in dieser natürlichen Vorstellung und Uebereinstimmung [...] so wohl die Wahrheit der Gedancken und Begriffe, als der Schildereyen gegründet“ sei (BRED II, 290f.). Dabei ist jedoch bereits der jeweilige Eindruck der Dinge Breitingers eigener Darstellung nach durch Affekte und Einbildungskraft des Rezipienten bestimmt und geformt: „[D]en Sachen gantz gerecht und gemäß“ sind diese Vorstellungen offenbar nurmehr insofern, als sie über allgemein-menschliche

³⁴⁴ Zumal da man das Letztere zwar ohne das Erstere, nicht aber das Erstere ohne das Letztere haben könne (vgl. BRED II, 11).

³⁴⁵ Vgl. auch BRED II, 4f.

³⁴⁶ Vgl. auch BRED II, 295: „[U]nd eben darum wird die gute Schreibart sonst auch die natürliche Schreibart genennet, weil sie in der Natur der Dinge und der Rede gegründet ist [...]“

³⁴⁷ Hier wie an anderer Stelle (vgl. etwa BRED II, 230, wo er von dem beim Leser hervorzubringenden „Eindruck“ spricht, aber auch wenn es um den Nachdruck bestimmter Ausdrücke geht) haben Breitingers Beschreibungen offenbar einen durchaus noch ernst gemeinten ‚physischen‘ Beiklang.

und insofern reguläre psychologische Mechanismen intersubjektiv nachvollziehbar mit den Objekten der Wahrnehmung verbunden sind.³⁴⁸

Breitinger selbst gliedert rhetorische Figuren wie die der Amplificatio, der Personifikation etc. – ohne dieselben überhaupt noch explizit als Stilfiguren zu benennen – bereits rein formal aus dem Bereich der *elocutio* aus und integriert sie in den der eigentlichen Konzeption des poetischen Werkes (Anordnung und Ausführung des Plans). Damit trägt er seiner Konzeption der Dichtung als an der Erscheinung orientierter Kunst Rechnung. Das philosophische Denken mag zum Wesen der Dinge vordringen und diese unabhängig vom Kontext und Standpunkt des Betrachters so erfassen, wie sie ‚wirklich‘ sind. Die Bilder der Dichtung jedoch, der Oberfläche verhaftet, zeigen das Objekt notwendig jeweils in einem bestimmten ‚Licht‘³⁴⁹, aus einer bestimmten Perspektive. Was der Rezipient sieht, hängt hier wesentlich davon ab, wie er es sieht. So muss Breitinger den Begriff der Deutlichkeit von vornherein in einem anderen als dem ursprünglichen philosophischen Sinne definieren: Der Rezipient soll weniger verstehen, wovon die Rede ist, er soll sehen, was der Dichter ihm zeigen will. „Die Worte sollen die Gedanken und Bilder, gleichwie diese die Sachen deutlich und lebhaft ausdrücken.“ (BRED II, 290.)

5.1 Wertmaßstäbe, welche die Bedeutungsseite des Ausdrucks betreffen

Die mentalen Bilder „vollkommen ausdrücken“: Deutlichkeit als Detailgenauigkeit

Breitingers Erwartungen an die sprachliche Form der Poesie sind offenbar wesentlich geprägt von zwei Voraussetzungen, die seine Sicht der Aufgabe des poetischen Malers kennzeichnen und für die er bereits bei der Behandlung der *inventio* und *dispositio* im ersten Teil seiner *Critischen Dichtkunst* die Basis geschaffen hat. Will er die visuelle Erfahrung des direkten Beobachters imitieren, muss der Dichter dem Rezipienten nicht allein vermitteln, wovon rein sachlich die Rede ist. Soll seine Darstellung, dem Unterschied zwischen Beschreibung und Erklärung entsprechend, dem unmittelbaren sinnlichen Eindruck gerecht werden, ist es nötig, eine Fülle ganz ‚zufälliger‘ Eigenschaften und kontextabhängiger Details zu spezifizieren. Gleichzeitig muss der Autor dabei dem Bild die vom Rezipienten einzunehmende besondere Perspektive ‚einschreiben‘.³⁵⁰

„Betrachten wir [...] die Wörter in Ansehung ihrer Bedeutung, oder der Gedanken, die sie als Zeichen vorstellen sollen, so ist unstreitig, daß es verschiedenen Wörter giebt, die zwar eine und eben dieselbe Sache überhaupt bezeichnen, die aber in ihrer Bedeutung entweder nach den Graden, nach der Erweiterung

³⁴⁸ Diesen größeren Zusammenhang scheint Möller, der Breitingers Ausführungen zum poetischen Stil im Lichte der soeben angeführten Zitate „auf der Grundlage einer allgemeinen Erkenntnis- und Sprachtheorie“ aufgebaut sieht, „die in der Wolffschen Philosophie ihr Vorbild hat“ (Möller 49, s. auch 50), nicht zu berücksichtigen.

³⁴⁹ BRED II, 7.

³⁵⁰ In diesem Zusammenhang scheint Breitinger, dem die Unterscheidung von Bedeutung und Referenz im heutigen Sinne selbstverständlich noch nicht zur Verfügung steht, auch bezüglich der Funktion der Sprache zu schwanken: So spricht er abwechselnd davon, dass die Worte bzw. sprachlichen Ausdrücke die mentalen Bilder oder Gedanken „ausdrücken“ (BRED II, 7), dass sie „Zeichen der Gedanken“ (BRED II, 6) seien oder Begriffe „bezeichne[n]“, diese „[ein]kleiden“ oder „aus[...]schmücken“ (BRED II, 10), wobei „Begriff“ hier teils für die einem Wort eigentümliche Bedeutung, eine abstrakte Idee, zu stehen scheint, teils für eine konkrete Vorstellung im Geiste des Poeten.

oder Einschränkung, mehr oder weniger Licht, Kraft, und Nachdruck haben, nachdem die Begriffe selbst, die damit verknüpft sind, mehr oder weniger determiniert sind. Und weil ins besondere in poetischen Schildereyen die Sachen von ihren absonderlichsten und erhabensten Umständen müssen characterisiert werden, so haben diejenigen Wörter, deren Bedeutung am wenigsten eingeschräncket ist, auch die mindeste Kraft; eben wie ungewisse und weitschweifende Begriffe gar nicht taugen, eine Sache zu erklären und kennbar zu machen [...]“ (BRED II, 304.)

Das Wesen eines Dinges ist eins, seine Erscheinungen sind vielfältig – diese Einsicht schärft offenbar Breitingers Gefühl für die Notwendigkeit eines Ausdrucks, der geeignet ist, auch minimale Differenzen in Sichtweise und Einschätzung, graduelle Unterschiede bestimmter Qualitäten etc. auszudrücken. Ist doch „eine jede Redensart“ Ausdruck „eine[r] besondere[n] Art zu denken, und die Sachen anzusehen“ (BRED II, 99).³⁵¹ Wenn Breitinger erklärt, „das Vermögen uns eine Sache vorzustellen“, sei „nur auf gewisse von andern abgesonderte Eigenschaften eingeschräncket“ (BRED II, 251), so macht bereits die vorab von ihm getroffene Unterscheidung von poetischer Beschreibung und philosophischer Erklärung deutlich, dass es ihm hier keineswegs auf die distinktiven Merkmale einer Sache ankommt. Es geht ihm um die Vielzahl unwesentlicher Bestimmungen, welche den sinnlichen Eindruck eines Einzeldinges auszeichnen. Über das Ideal der poetischen Malerei grenzt Breitinger damit erneut den Dichter nicht nur dem Philosophen, sondern auch dem Historiker gegenüber ab. So wenn er Voltaires Kritik an poetischen „Kleinigkeiten“ (BRED II, 244) – hier den „mechanischen und anatomischen Beschreibungen“ (exemplifiziert etwa durch eine Homer’sche Beschreibung der Verwundung eines Kriegers) (BRED II, 243), deren sich Voltaire zufolge ein „wackerer Geschichtschreiber schämen würde“ (BRED II, 244) – seinerseits kritisiert: Eine ‚Selbstzensur‘, wie sie Voltaire vorschlägt, hieße nichts anderes, als „eckler sein wollen als die Natur“ (BRED II, 245) – die Quelle all jener Empfindungen, mit denen die Dichtung den Menschen zu unterhalten sich vornimmt.

Anders als der Geschichtsschreiber, der allein über den allgemeinen Verlauf des Krieges berichten will, strebt der poetische Maler danach, einzelne Szenen desselben dem Leser im Detail vor Augen zu stellen. Ein Gemälde im eigentlichen Sinne ist in jedem Punkte exakt bestimmt:³⁵² Während man etwa über Blumen ganz allgemein sprechen kann, wird das Bild stets eine ganz konkrete Blume in einer individuellen Farbnuance, einer genau determinierten Größe, einer bestimmten Umgebung zeigen.³⁵³ Je differenzierter nun die Beschreibung, je genauer Dinge einer Art „nach ihren Graden, Umständen, und Absätzen“ (BRED II, 49) unterschieden werden, desto eher wird der Dichter in der Lage sein, dem Leser die Dinge genau in der Perspektive, in dem Lichte zu zeigen, in dem sie ihm selbst vor dem

³⁵¹ Diese Grundsätze bestimmen auch Breitingers Auffassung der anspruchsvollen Aufgabe des Übersetzers. Keinesfalls dürfe man sich hier damit begnügen, „bloß ungefehr dasjenige [zu] sagen, was der Urheber gesagt, sondern [man muss es] auf die Weise und mit dem Nachdruck [sagen], wie er es gesagt hat.“ (BRED II, 61.)

³⁵² Wenn auch der Maler den Betrachter, wie Breitinger zu Beginn des ersten Teils deutlich macht, nicht zwingen kann, jedem Punkt die nötige Aufmerksamkeit zu schenken.

³⁵³ „Words can say what is abstract; images can only show what is concrete. The reason for the difference is their basic difference in syntax. Words have meanings that are abstract; images can only have meanings that are concrete.“ (Graham 1992, 162.)

‚inneren Auge‘ stehen. Unter diesen Voraussetzungen wird der Leser in der Lage sein, seine Vorstellungen zu individualisieren und sich ein real erscheinendes Bild zu machen. Dies wiederum ist Breitingers Aussagen im ersten Teil der *Critischen Dichtkunst* zufolge eine notwendige Voraussetzung dafür, dass die Vorstellungen die „den Dingen eingepflanzte Kraft [...], dem Menschen zu gefallen“ (BRED II, 8), ausüben können. „Was die Farben dem Mahler“, das seien „die Wörter und der Ausdruck dem Redner und dem Poeten.“ (BRED II, 9.) Wie jener in Hinblick auf Wahl, Mischung und Einsatz der Farben, von „Perspectiv[e]“, „Licht“ und „Schatten“ etc. „seine Kunst“ beherrschen müsse (BRED II, 9),

„[a]lso muß ein Redner vor allen Dingen seine Sprache wohl verstehen, er muß [...] die Kraft und Eigenschaft eines jeden Wortes, oder dessen mannigfaltige und bestimmte eigene Bedeutung und Gebrauch wohl erwogen haben, also daß er unterscheiden könne, welches einen Begriff am nachdrücklichsten bezeichne, und was für einen Zusatz an Schönheit und Stärke die Wörter mittelst der Zusammenfügung mit andern erhalten können; er muß Verstand und Urtheil besitzen, zu erkennen, welcher Ausdruck am bequemsten sey, einen Begriff darinnen zu kleiden, und auf dessen besten Vortheil auszuschmücken.“ (BRED II, 9f.)

Wenn Breitinger in diesem Zusammenhange von „Licht und Deutlichkeit“ (BRED II, 49) als wertvollen Qualitäten des poetischen Ausdrucks spricht, geht es ihm daher weniger um die Verständlichkeit eines Textes in der von Gottsched intendierten Bedeutung. Es geht vielmehr um Genauigkeit und Angemessenheit in einem doppelten Sinne: um die größtmögliche Übereinstimmung des Kommunizierten mit den spezifischen mentalen Bildern, welche der Dichter „bey sich formiert[...]“ (BRED II, 7) hat.³⁵⁴

Angesichts der Überdeterminiertheit, d. h. des unendlichen Reichtums an kontingenten Bestimmungen der Einzelsituation, der Informationsfülle des visuellen Eindrucks und der Spezifität des individuellen Blicks ringt der Dichter beständig mit der relativen Armut der Sprache und der Allgemeinheit der Wortbedeutung. Ist diese doch, der Natur des Wortes als symbolischen, seinem Wesen nach abstrakten Zeichens gemäß, grundsätzlich darauf angelegt, auf eine Vielzahl von Dingen anwendbar zu sein. So muss der Poet sich stets bemühen, das Potential der Sprache in jeder erdenklichen Weise voll auszuschöpfen, keinen noch so minimalen Unterschied in der Bedeutung zu übersehen und genau den einen Ausdruck zu finden, der seiner Vorstellung am nächsten kommt. Die Idee, dem Autor stünden eine Reihe gleichbedeutender („gleichgültige[r]“), „alleine dem Thone nach“ unterschiedener „Wörter und Redensarten“ (BRED II, 91) zur Verfügung, erscheint Breitinger offenbar geradezu absurd.³⁵⁵ Ein „Scribent[...]“, der diesem (verbreiteten) „Irrwahn“ verfallen sei, würde durch diesen

³⁵⁴ Mit Blick auf die Rolle, welche Breitinger dem Detailreichtum auch in diesem Zusammenhang beizumessen scheint, lassen sich erneut Verbindungen zu Baumgarten und Georg Friedrich Meier ziehen. Bei Baumgarten erhält die „Verständlichkeit“ („*perspicuitas*“) im Zusammenhang mit dem Konzept der extensiven („*extensiv größer[en]*“ – „*extensive maior*“) Klarheit, „die auf der Menge der Merkmale beruht“ (Baumgarten 1983, 15 (§531)), ebenfalls eine neue Bedeutung. Ähnliches lässt sich über „die Lebhaftigkeit der Gedanken“ oder „auch, die *aesthetische Verständlichkeit* derselben, und *das aesthetische Licht (perspicuitas & lux aesthetica)*“ bei Meier sagen (Meier 1976 = 1754, 252 (§119); s. hier auch Möller 1983, 52).

³⁵⁵ Tatsächlich wird nicht ganz klar, inwieweit Breitinger hier eine These die Realität jeder Sprache betreffend intendiert (es gibt genau betrachtet gar keine wirklich gleichbedeutenden Worte) oder ob es sich möglicherweise

„verführet, ohne Bedencken einen Ausdruck für den andern niederschreiben, und dadurch dem Leser gantz andere Begriffe beybringen, als er bey ihm hat hervorbringen wollen: Hingegen wird ein anderer, der in den Gedancken stehet, daß kein Wort den Sinn eines andern vollkommen und mit allen Umständen in sich einschliesse, und daß eine jede Redensart eine besondere Art zu dencken, und die Sachen anzusehen, ausdrücke, sich mit dem äussersten Fleisse bestreben, den einzigen Ausdruck, der für seine Begriffe und Gedancken bequem ist, und dieselben erschöpfet, aufzusuchen [...]“ (BRED II, 99.)

Vor diesem Hintergrund werden Genauigkeit und Nuanciertheit zu entscheidenden Wertmaßstäben sprachlichen Ausdrucks, anhand derer Breitinger eine Vielzahl von Fragen den praktischen Umgang mit bestimmten sprachlichen Phänomenen betreffend entscheidet. Ungebräuchlich gewordene „Wörter und Redensarten als ungewöhnlich und veraltet zu verwerffen“ (BRED II, 203), ohne doch „die vorbestimmten Gedanken und Begriffe mit neuen und gleichgeltenden Zeichen“ (und zwar „nicht nur überhaupt, sondern in einer gleichen Absicht und Einschränkung“ (BRED II, 205)) „auszudrücken [...] im Stande“ zu sein (BRED II, 204), verurteilt Breitinger als unverantwortlich.³⁵⁶ Aus demselben Grunde billigt er grundsätzlich die Einführung neuer Wörter, sofern diese neue Begriffe bezeichnen, wobei er freilich eine gewisse Vorsicht anmahnt.³⁵⁷

Auch was die Stilhöhe bzw. den „edle[n]“ oder „pöbelhafte[n]“ (BRED II, 226) Charakter der Wörter betrifft, darf der Rezipient sich nicht durch einen „allzu verzärtelten Geschmack [...] in der Wahl der Wörter“ (BRED II, 236) einschränken lassen (wenn er auch die den Wörtern eigentümliche Konnotation durchaus berücksichtigen müsse):³⁵⁸ Sei doch „die Dürftigkeit [der] Sprache in der Vorstellung unzehlicher kleiner Dinge“ (BRED II, 236) die unvermeidliche Folge. Auch in diesem Falle komme es jedoch

„lediglich darauf an, daß man beständig diejenigen vor andern erwehle, welche sich vor die Sache, die man dadurch vorstellen will, am besten schicken, und bey andern eben denselben Eindruck hervorbringen, den der Scribent selbst aus der Vorstellung der Sache bey sich empfindet.“ (BRED II, 230.)³⁵⁹

Die französischen Kritiker, die sich auf ihre empfindliche Zurückhaltung noch etwas einzubilden schienen,³⁶⁰ übersähen, dass die „verächtlichen“ Konnotationen – Breitinger gebraucht hier den ebenso originellen wie aussagekräftigen Ausdruck „Neben-Ideen“ (BRED II, 240) –, welche viele

eher um eine Idealvorstellung handelt (vgl. dazu z. B. BRED II, 100f., 96f.), welche mit der Vorstellung aufräumen soll, gleichbedeutende Wörter konstituierten eine besondere Schönheit einer Sprache. Zumindest was das Instrumentarium der deutschen Sprache anbelangt, sieht Breitinger noch Handlungsbedarf, wobei, da sich hier das wissenschaftliche Ideal von Genauigkeit und Exaktheit mit dem poetischen Bedürfnis nach Bedeutungsfülle trifft, Philosoph und Dichter ‚Hand in Hand‘ arbeiten können. Generell könnten „die Sprachen nicht eher zu ihrer Vollkommenheit gelangen[...] biß philosophische Köpfe, welche alleine nach deutlicher Erkenntniß streben sich ihrer annehmen, die Bedeutungen der Wörter in ihren Schrancken fest setzen, und so gar die Sprache mit neuen Wörtern bereichern.“ (BRED II, 101.) Lobend erwähnt er in diesem Zusammenhang die „grossen Weltweisen Deutschlands, Leibnitz und Wolf[...]“, aber auch die „gelehrten Gesellschaften“ (BRED II, 101f.). Dass Breitinger selbst sich zu dieser auserwählten Gruppe zählt, zeigt er durch einen eigenen „kleinen Versuch mit etlichen Wörtern [...], welche ohne Unterscheidung sehr oft mit einander verwechselt werden“ (BRED II, 10; s. auch ff.).

³⁵⁶ Vgl. BRED II, 204f., 211.

³⁵⁷ Vgl. BRED II, 212ff. – Stand ursprünglich schon einmal ein Wort für den entsprechenden Begriff zur Verfügung, empfiehlt Breitinger, dieses zu reaktivieren, „woferne man nicht im Stande ist, den Abgang desselben mit einem deutlichern, nachdrücklichern, und bequemern zu ersetzen.“ (BRED II, 213.)

³⁵⁸ Vgl. z. B. BRED II, 235f.

³⁵⁹ Vgl. auch BRED II, 231f.

³⁶⁰ Wie Blackall anmerkt, „beklagt“ Breitinger insbesondere „die Säuberungen des französischen Wortschatzes im siebzehnten Jahrhundert.“ (Blackall 1966, 216.)

alltägliche Wörter durch konstante Assoziation mit den „niederträchtigen Personen, die sie gemeiniglich gebrauchen“ (BRED II, 238), unbrauchbar machten, keineswegs notwendig mit der Vorstellung dieser Dinge und Umstände verbunden seien. „Man weiß von Homer, daß kein Poet sich in mehrere Umstände eingelassen, noch kleinere Sachen so gerne gesagt hat, als er, dennoch hat ihm kein griechischer Criticus einige Niedrigkeit in den Worten vorgeworfen.“ (BRED II, 240f.)

„Wir Leute von gröbern Empfindungen“, so kommentiert Breitinger die von Voltaire empfohlene vornehme Zurückhaltung des Poeten der Vorstellung ‚niedriger Kleinigkeiten‘ gegenüber, seien bereit, all das „mit Vergnügen“ anzunehmen, was in Kunst und Natur vorhanden sei,

„denn es mögen noch so geringscheinende Kleinigkeiten seyn, so dienen sie uns allezeit zur Ausfüllung der Abstände zwischen ihnen und den grössern Sachen, und lassen uns durch ihre Niedrigkeit die Erhöhung derselbigen wahrnehmen. Das Lähre in der Poesie muß nothwendig so verderblich seyn, als in der Schöpfung selbst, wo mit Hinauswerffung eines Grades alles Ebenmaaß aufhöret [...]“ (BRED II, 245f.)

Die Notwendigkeit, die Details der sinnlichen Erscheinung darzustellen,³⁶¹ rechtfertigt auch den großzügigen Einsatz von Adjektiven oder Adverbien. Zunächst und an sich genommen seien manche Wörter (hier: die „Zeit-Wörter“) „in ihrer allgemeinen Bedeutung viel zu ungewiß, als daß sie uns einen deutlichen Begriff sollten erwecken können“ (BRED II, 250). Meist ermöglichten es erst die „Bey- und Neben-Wörter überhaupt“, welche Nomen und Verben „zugesetzt werden, eine gewisse Beschaffenheit derselben zu erklären“ (BRED II, 249f.), „die ungewisse und verwirrte[!] Bedeutung der Nenn- Haupt- und Zeit-Wörter zu bestimmen und einzuschräncken, die Begriffe zu unterscheiden, und also die Rede deutlich zu machen.“ (BRED II, 251.) Insbesondere für den Dichter handelt es sich daher bei den entsprechenden Wörtern um „ihrem Ursprung und Wesen“ nach „nothwendige“ (BRED II, 249), ja „unentbehrlich nothwendig[e]“ (BRED II, 251)

„Teile der Rede [...], welche dienen, unsre Gedancken zu bestimmen, einzuschräncken und zu unterscheiden; ohne welche hiemit eine Rede voller Dunckelheit und Ungewißheit seyn würde: Da nun aber die Deutlichkeit die erste und vornehmste Eigenschaft einer guten Rede ist, in so ferne sie eine getreue Dolmetscherinn unsrer Gedanken seyn soll, so ist offenbar, daß diese Bey- und Neben-Wörter in allen Gattungen der Rede gantz unentbehrlich sind, und ohne Nachtheil der Deutlichkeit nicht können weggelassen werden.“ (BRED II, 249f.)

Bei der Suche nach dem passendsten Ausdruck kann der Poet sich um der Deutlichkeit des Textes willen jedoch nicht allein auf die ihm zur Verfügung stehenden Wörter in ihrem eigentlichen Gebrauch beschränken. Zwar diene die Verwendung letzterer im Allgemeinen, „eine Rede gar deutlich und verständlich zu machen.“ (BRED II, 306.) Dennoch sei (hier wird einmal mehr deutlich, dass Breitingers Sprachverständnis sich grundlegend von dem Gottscheds unterscheidet)

„keine Sprache in der Welt so reich, daß sie alle die unterschiedenen Absätze, Gestalten, Beziehungen und Relationen der Dinge, unter welchen der Geist des Menschen dieselben sich vorzustellen und zu betrachten vermögend ist, mit eben so viel eigenen Wörtern bezeichnen könne.“ (BRED II, 306f.)

³⁶¹ Hier geht es um „besondere Eigenschaften“ der Dinge, das „gantz ungleiche[...] Licht[...]“ (BRED II, 250), in welchem diese betrachtet werden können, die unterschiedlichen Ursachen, Grade, begleitenden Symptome etc. von Tätigkeiten, Vorgängen, Bestimmungen und Eigenschaften also (s. BRED II, 250f.), die nicht als wesentliche Beschaffenheiten in ihrem Begriff enthalten sind, sondern einer Sache mehr oder weniger „zufällig[...]“ zukommen, es aber dem Rezipienten erst ermöglichen, sich diese wirklich vorzustellen (s. S. BRED II, 251).

Breitinger führt dieses Manko u. a. auch auf den Mangel an an den „Geheimnisse[n] der Natur“ Interessierten zurück (BRED II, 307). Dennoch lassen seine Ausführungen deutlich werden, dass der Reichtum an zu beschreibenden Phänomenen sich nicht zuletzt der kontingenten Natur und den durch die unterschiedlichen möglichen Perspektiven und Assoziationen des Betrachters multiplizierten Erscheinungsformen der poetischen Materie verdankt.³⁶² Ursache ist also nicht allein die „unendliche[...] Zahl derjenigen Wesen, die das Reich der würcklichen und möglichen Dinge dem menschlichen Geist zur Betrachtung vorleget“, sondern auch die

„unbeschreibliche Hurtigkeit und Fertigkeit, nach welcher der Geist des Menschen ein jedes dieser Dinge entweder für sich selbst, oder in Vergleichung mit andern in hunderterley verschiedenen Stellungen, Ausichten und Verwandtschaften, betrachten, und durch die Auflösung, Zusammensetzung, Vergrößerung, Verkleinerung, Verbindung, Vertheilung [etc.] gleichsam vermannigfaltigen kann [...]“ (BRED II, 307.)

Diesen Mangel zu beheben, den Wertmaßstab der Deutlichkeit, und nicht etwa, wie man meinen könnte, den der Zierde zu realisieren, ist Breitinger zufolge die erste und, wie es scheint, keineswegs die am wenigsten wichtige Funktion „verblümete[r]“ (BRED II, 306) Ausdrücke, d. h. von Metaphern, Gleichnissen und ähnlichen Formen uneigentlichen Sprechens.³⁶³ So sei die Verwendung von Gleichnissen (im weitesten Sinne) „in einer Schildererey der Dinge, die vollkommen seyn soll“ (BREG, 13), bereits deshalb unabdingbar, weil „eine Menge Begriffe sich unmöglich anderst als durch ähnliche Bilder und Gleichnisse erklären und ausdrücken“ ließen (BREG, 12f.).

Generell dienen die „erleuchtenden Gleichnisse[...]“ (BREG, 3f.) (die Bezeichnung hat hier keinen religiösen Beiklang), „unsere undeutlichen und ungewissen Begriffe klar zu machen“ (BREG, 12) bzw. „einen Gedancken in ein volles Licht [zu] setzen, damit der Leser von demjenigen was man vorstellig machet, einen deutlichern und lebhaftern Eindruck bekomme“ (BREG, 13). Dies sei vor allem hinsichtlich einer „Menge Dinge“ nötig,

„von welchen niemand andere als dunckele Begriffe haben kan, und welche sich nicht beschreiben lassen, weil keine Merckmahle in denselben vorhanden sind, die man voneinander unterscheiden könne. Da ist kein anderer Weg, diese dunckele[n] Begriffe anders beyzubringen, als daß man ihnen die Sachen selbst in ihrer Natur, oder wenigstens in einem ähnlichen Bilde, vor Augen leget.“ (BREG, 13f.)

Dabei denkt Breitinger vor allem an die bereits erwähnten sekundären Qualitäten.³⁶⁴ So ließe sich „mit Worten nicht erklären, worinnen die rothe Farbe von der weissen, der gelben, der schwarzen oder einer andern unterschieden sey.“ (BREG, 14.) Wolle man also „einem andern einen vernehmlichen Begriff davon beybringen,“ so müsse man ihm „entweder [...] die Sache selbst vor Augen legen“ – was jedoch dem Dichter, anders als dem Maler, eben (zumindest auf direktem Wege) verwehrt ist – „oder ihm eben dieselbe Farbe in einem ähnlichen und ihm nicht unbekanntem Bilde sehen lassen“

³⁶² S. BRED II, 307.

³⁶³ Vgl. BRED II, 306-311.

³⁶⁴ Offenbar allerdings ohne die entsprechenden philosophischen Überlegungen in vollem Umfange nachzuvollziehen bzw. die Materie selbst absolut gründlich durchdrungen zu haben, da er den Bereich der ‚von Natur aus dunklen‘ Begriffe auf alle Begriffe ausdehnt, „welche mittelst der äusserlichen Sinne erlanget werden“ – also auch „die Begriffe [...] des Gefühles“ (BREG, 14), Prädikate von Bewegungen etc., d. h. Bezeichnungen primärer Qualitäten, die nicht, oder zumindest nicht unbedingt unter diejenigen Begriffe fallen, für die sich keine unterscheidenden Merkmale angeben lassen.

(BREG, 14). Breitinger erläutert dies anhand einer Beschreibung Brockes' („Der reiffen Erd-Beer holdes Roth/ Vergleichet sich dem Schmuck, womit die Wangen/ Der Rosen-reichen Jugend prangen“):

„Ich setze den Fall, daß ihr niemahls keine Erd-Beere gesehen habet, dennoch wird dieses Gleichniß-Bild von einem so angenehmen und bekannten Phänomenon vor sich alleine genugsam seyn, euch von ihrer Farbe einen so lebhaften Begriff zu erwecken, als kein Mahler vermögen wird, mittelst seines Pinsels hervorzubringen.“ (BREG, 16.)

Allerdings scheint es bei näherem Hinsehen wenig wahrscheinlich, dass einer relevanten Zahl von Lesern etwa die Bedeutung des Wortes „Roth“ nicht bekannt sein sollte, so dass der Dichter sich den entsprechenden Rezipienten erst durch Verweis auf die Farbe der Wangen und der Rosen „vernehmlich“ (BREG, 15), d. h. verständlich machen kann.³⁶⁵ Für die Verwendung dieser Art von Gleichnissen relevanter dürften die folgenden Überlegungen sein: Hier erinnert Breitinger daran, dass etwa „die vermischten Farben“ – darunter fallen auch Nuancen bzw. Abstufungen bestimmter Farben, die an sich durchaus über eigene Bezeichnungen verfügen – „keine eigenen Nahmen haben“ (BREG, 18). Da sich im Falle der sekundären Qualitäten keine erklärenden Merkmale angeben lassen, müsste jede Nuance im Prinzip ihre eigene Bezeichnung erhalten. An diesen jedoch mangelt es den meisten Sprachen. Will der Dichter nun diese unterschiedlichen Schattierungen exakt benennen,³⁶⁶ muss er daher die Bezeichnung „jedemahl von einem Dinge, das einerley Farbe mit ihnen hat, entlehnen“:

„Also nennet hier der Poet die Pferde Kästen-braun, Hirsch-fahl, Mause-falb, Rappen, [etc.]. Wenn euch nun die Farbe der Kästen, der Hirsche, der Mäuse, der Rappen, bekannt ist, so könnet ihr euch in der Einbildung die Farben der verschiedenen Pferde gantz deutlich vorstellen.“ (BREG, 18.)

Ähnlich verhält es sich mit ganz bestimmten Tönen – auch hier hätten „die reichsten Sprachen nur wenige Wörter, womit sie einige allgemeine Eigenschaften des Thones bezeichnen können. [...] Also sind die Sprachen viel zu arm und mangelhaft, die unzehlig verschiedenen Veränderungen des Thones durch absonderliche Wörter auszudrücken.“ (BREG, 24.)

Zwar kann man allgemeinverständlich durchaus einfach von braunen (schwarzen, grauen etc.) Pferden (bzw. hellen, sanften etc. Tönen) sprechen, und für den täglichen Gebrauch werden diese Wörter häufig durchaus genügen. Ein ‚Gemälde‘, eine ‚sinnliche‘ Darstellung allgemein kann jedoch jedes einzelnen Tier notwendig nur in einem konkreten Braunton, jeden Ton nur in einer ganz bestimmten Tonlage und Qualität darstellen. Eben diesen Braunton, diesen Klang ruft der poetische Maler in der Erinnerung des Rezipienten ab, indem er die Einbildungskraft dazu bringt, den einmal an einem be-

³⁶⁵ Zumal der Dichter selbst die Farbe der Früchte, noch bevor irgendein Vergleich herangezogen wurde, zu allererst einfach als „Roth“ (BREG, 16) benannt hat. Hätte der Leser tatsächlich nie eine Erdbeere gesehen, gäbe es sicher einige Aspekte ihres Aussehens, die in der Beschreibung mehr Schwierigkeiten bereiten würden als gerade ihre Farbe.

³⁶⁶ Gerade auf diesem Gebiet attestiert Martens (hier mit Bezug auf das Gedicht *Betrachtung verschiedner zu unserem Vergnügen belebten Insecten*) dem von Breitinger hochgeschätzten Brockes besonderes Können: „Aufällig ist hier, wie Brockes gerade das Farbige in seinen bunten Schattierungen und Kombinationen zu fassen und wiederzugeben versucht: braun, gelblich, rötlich, schwarz und grau, grün, rot, gelb, hell- und dunkelblau! Brockes' Palette ist außerordentlich reich besetzt, und er begnügt sich nicht mit den Grundfarben, sondern versucht Mischungen, Übergänge, Abstufungen zu schildern. Er besitzt eine in der deutschen Lyrik bisher unbekannt Sensibilität für Optisches [...]“ (Martens 1989, 264f.)

kannten Tier wahrgenommenen Farbeindruck, die von einem alltäglichen Gegenstand erzeugte Klangqualität zu reproduzieren.³⁶⁷ Bei Licht betrachtet scheint es Breitinger also auch hier eher um eine möglichst weitgehende Spezifizierung ganz konkreter sinnlicher Qualitäten zu gehen, die sich aus bestimmten Gründen einer anders gearteten genaueren Beschreibung verschließen, also darum, die „ungewissen“ bzw. „ungemessen[en]“³⁶⁸ Begriffe „an[zu]setze[n]“, und nicht im eigentlichen Sinne die „dunkeln [zu] erkläre[n]“³⁶⁹ (BREG, 38). (Dies sind die beiden Absichten, unter denen Breitinger die Verwendung erleuchtender Gleichnisse subsumiert.) Schließlich müsse es dem Dichter nicht allein darum zu tun sein, die unterschiedlichen Arten von Dingen, von denen die Rede ist („gantz verschiedene Begriffe“ (BRED II, 48)) mittels entsprechender, meist rein willkürlich festgesetzter ‚einfacher‘, d. h. nicht weiter interpretierbarer Ausdrücke³⁷⁰ zu benennen. Vielmehr sollen auch graduelle und kontextuell bedingte, eigentlich unwesentliche Differenzen („kleine Absätze“ der Bedeutung (BRED II, 49)) sprachlich vermittelt werden, um so das Dargestellte weitestgehend zu individualisieren, „die verschiedenen Grade und Absichten gleichmässiger Begriffe nach ihren unterschiedenen Schrancken zu verändern, und auszudrücken; wovon die Deutlichkeit und der Nachdruck einer Sprache gröstentheils entsteht.“ (BRED II, 48.)

Diese Aufgabe ist Breitinger zufolge durchgängig, d. h. nicht nur im Falle von Farben, Tönen etc., vor allem der „figürlichen Anwendung der Wörter“ (BRED II, 48) vorbehalten. Sekundäre Qualitäten stellen in dieser Hinsicht nur einen (wenn auch möglicherweise besonders dringenden) Fall unter anderen dar, in dem der Einsatz von Gleichnissen, aber auch Metaphern und ähnlichen Formen uneigentlicher Rede geboten erscheint.³⁷¹ Dabei setzt Breitinger vor allem auf solche Ausdrücke, die

³⁶⁷ Entsprechend etwa Brockes' Vergleich des Gesangs der Nachtigall mit dem Rauschen einer Quelle, dem Klingen einer Glocke und dem Lachen und Seufzen eines Menschen etc. (vgl. BREG, 25). – Zu den auf Gefühl, Geschmack, Geruch zurückgehenden Wahrnehmungsqualitäten vgl. parallel BREG, 29f.

³⁶⁸ Mit dieser letzten Bezeichnung bezieht Breitinger sich auf eine weitere Gruppe von Qualitäten, die von ihm so genannten „*Idea relativa*“ – gemeint sind relationale Prädikate wie ‚schnell‘, ‚groß‘, ‚stark‘ etc. –, die er in besonderem Maße der ‚Erleuchtung‘ durch entsprechende Gleichnisse für bedürftig hält, da sie durch ihre „nothwendige Absicht oder Beziehung auf ein anderes Ding“ nur eine „zufällige“ oder „Verhältniß-Wahrheit“ hätten (BREG, 31). D. h. sie benötigen stets ein Vergleichsmoment, einen Maßstab, um „die Grade und Stafel ihres Masses eigentlich [zu] determinieren“ (BREG, 32). Tatsächlich erschließt sich die genaue Bedeutung relationaler Prädikate wie ‚stark‘ oder ‚schnell‘ jedoch bereits, wenn bekannt ist, auf welche Entität sie im konkreten Falle angewendet werden (diese zu spezifizieren ist freilich unabdingbar). Ein starker Mensch, ein schnelles Pferd, ein großer Elefant sind für gewöhnlich stark, schnell, groß im Vergleich zu anderen ihrer Art, ohne dass darüber hinaus, wie Breitinger zu suggerieren scheint, notwendig noch eine besondere Vergleichsgruppe genannt werden müsste (vgl. dazu BREG, 31-37) (obwohl auch hier ein Vergleich die Genauigkeit der Bestimmung durchaus signifikant zu erhöhen vermag).

³⁶⁹ Breitingers Verwendung bestimmter Begriffe wie ‚klar‘, ‚dunkel‘, ‚deutlich‘, ‚erklären‘, die im philosophischen Kontext *termini technici* darstellen, ist, wie dieses und andere Zitate deutlich machen, im Grunde wenig systematisch, sollte also nicht überbewertet werden.

³⁷⁰ S. BRED II, 48.

³⁷¹ Dies tritt auch im korrespondierenden Kapitel der *Critischen Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse* (Von den erleuchtenden Gleichnissen) zutage. So bilde etwa Homer den „dunkeln, schwachen und ungewissen Eindruck“, den die Blendung Polyphems (zunächst von Odysseus selbst mit ‚dürren Worten‘ beschrieben) „in das Gemüthe des Lesers machen“ müsse (BREG, 22), „mittelst eines ähnlichen und bekannten Bildes, wovon jedermann einen deutlichen Begriff hat“ (BREG, 22) (nämlich durch den Vergleich mit der Tätigkeit eines Schiffszimmermanns, der eine Planke durchbohrt (s. BREG, 21)), „nach dem

„durch einen langen Gebrauch in in einer Sprache so geläufig worden, daß man sie durchgehends für eigentliche Bedeutungen nimmt“ (BRED II, 47).³⁷² Neure Metaphern hingegen dienten eher zum Schmuck eines Werkes bzw. seien geeignet, seinen „Glantz“ zu befördern (BRED II, 47 und f.), erfüllen also primär andere Wertmaßstäbe.

Zu dieser Gruppe von Wörtern, die Breitinger den „Absätze[n] von den Farben einer Art [...], die alleine nach den verschiedenen Graden der Heiterkeit oder Dunckelheit absetzen“, vergleicht (BRED II, 49), zählen u. a. Komposita, Ableitungen oder Analogbildungen, d. h. all jene sprachlichen Zeichen, deren genaue Bedeutung der Leser (noch) mehr oder minder aus den jeweiligen ‚Grundbausteinen‘ sowie ‚Ableitung, Zusammensetzung, oder Aehnlichkeit‘ erschließen kann (BRED II, 48). Bei diesen ‚Grundbausteinen‘ scheint es sich eben um Bezeichnungen sinnlich erfahrbarer Objekte und Tätigkeiten zu handeln. Auf diese Art entstehen die „Machtwörter“, welche jeweils „einen weitläufigen und in allen Stücken genau ausgemachten Begriff bezeichnen“ (BRED II, 50). Aufgrund ihres metaphorischen Ursprungs rufen sie bestimmte Assoziationen im Leser wach und versehen ihn auf diesem Wege mit einer Fülle zusätzlicher Informationen den jeweiligen Gegenstand, die Tätigkeit etc. betreffend. So erinnere etwa die „Redensart *auf etwas gehen*“, (Breitingers Ansicht nach) ursprünglich „von der Jagd entlehnet“ (BRED II, 51), in der Konstruktion „*auf Pracht und Ehre gehen*“ an die

„Gemüthes-Verfassung eines Jägers, der auf das Wild gehet, [...] also daß dieser Begriff eine heftige und brennende Begierde, die von der schmeichelnden Hoffnung einer reichen Beute ernehret wird, in sich einschließt, und zu verstehen giebt, daß man aus Hoffnung Ehre zu erjagen weder Ungemach noch Gefahr scheuet [...].“ (BRED II, 52).³⁷³

Nachdruck: Details im Bild hervortreten lassen

Die Verwendung derartiger in den regulären Wortschatz übernommener Gleichnisse (von Breitinger mit typischem Enthusiasmus als „herrlichste Zierde einer Sprache“ bezeichnet (BRED II, 50))³⁷⁴ dient jedoch nicht allein dazu, die Deutlichkeit eines Textes zu befördern. „[A]uf eine geschickte Weise

Leben vor Augen“ (BRED, 22). Breitingers Lob betrifft hier bereits einen komplexen Vorgang, der gar keine sekundären Qualitäten im eigentlichen Sinne involviert.

³⁷² Der literaturspezifische Charakter dieser Form der Sprachverwendung ist also hier noch nicht so ausgeprägt, wie man meinen könnte.

³⁷³ Mit ähnlicher Begründung verteidigt Bodmer nachdrücklich den Gebrauch guter alter, auch mundartlicher Wörter gegen Forderungen Gottscheds (vgl. z. B. die „Abhandlung von der Schreibart in Miltons verlohrnen Paradieste“ (*Sammlung Critischer, Poetischer und anderer geistvollen Schriften* Bd. 3 (1742), 75-133; hier z. B. 79, 93f., 114f.; ebd., Bd. 7 (1743): „Von dem wichtigen Antheil, den das Glück beytragen muß, einen Epischen Poeten zu formiren. Nach den Grundsätzen der *Inquiry into the live and the Writings of Homer*“, 3-24; hier: 15).

³⁷⁴ Bodmers Wertung deckt sich hier mit der Breitingers. Zum Einfluss seiner Mittelalter-Begeisterung in diesem Zusammenhang vgl. Blackall 1966, 225ff. Bodmers Assoziationen derartiger Ausdrücke mit (positiven) Eigenschaften (bzw. Wertmaßstäben) wie Naivität, Einfachheit, Stärke, ja Rauheit (vgl. dazu auch ebd., 233f.), die immer auch moralische Implikationen zu haben scheinen, sucht man innerhalb der Breitinger’schen Wertordnung allerdings weitestgehend vergeblich.

gebraucht“ sind sie daneben fähig, „einer Rede das beste Gewicht“ bzw. „ein Ding mit besonderm Nachdruck zu verstehen [zu] geben.“ (BRED II, 50.)³⁷⁵

Als nachdrücklich bezeichnet Breitinger allgemein Wörter und Wendungen, welche – auf ganz unterschiedliche Art und Weise, wie sich herausstellen wird – geeignet sind, die Art, wie der Leser von einer bestimmten Materie, einem bestimmten Gemälde affiziert wird, gezielt zu steuern und die entsprechenden Eindrücke und resultierenden Emotionen zu intensivieren. Dabei wird erneut die Orientierung am Ideal der Malerei deutlich. Die Dichtung befindet sich der Letzteren gegenüber, was den unmittelbaren und daher besonders nachdrücklichen Eindruck betrifft, im Nachteil. Hier kann der Rezipient, der nicht-natürlichen Natur der Wörter halber,³⁷⁶ denen der direkte Bezug (die „Verwandtschaft“ (BRED II, 315)) zum Gegenstand fehlt, „die Gedancken [...] bloß aus willkürlichen Zeichen errathen“ (BRED II, 316), während natürliche Zeichen ihm diese zu zeigen, quasi vor Augen zu stellen vermögen. Diesen Nachteil hofft Breitinger nicht zuletzt durch den massiven Einsatz der „figürliche[n] und verblühte[n] Schreibart“ auszugleichen, deren „grossen

³⁷⁵ Tatsächlich lassen sich bei Breitinger Wertmaßstäbe wie Wärme und Licht, Nachdruck und Deutlichkeit (die zudem in weiten Teilen durch dieselben Arten von Textmerkmalen realisiert werden) nicht immer scharf voneinander abgrenzen. Da alle diese Wertmaßstäbe aufs engste mit dem Verständnis der Dichtung als poetischer Malerei korreliert sind, muss es, vor allem im Lichte der bisherigen Ausführungen, irritieren, wenn Breitinger erklärt, in Brockes Beschreibung eines Fischeschwarms – „Schau, wie sich dort/ Ein *blauer* Schwarm *beschuppter* Fische / Mit frohem Wimmeln reget, / Und *wunder-schnell* sein *flüssigs* Wohnhaus trennt“ (BRED II, 265) – seien *alle* Beiwörter „für die Deutlichkeit des Verstandes gantz müssig“ (BRED II, 265). Ähnlich problematische Fälle finden sich z. B. in BRED II 266f. („*schmeichelnd-sanfte*[...] Hand“, „*bunter Ring*“ ...) und BRED II, 271 („*flüsternd* Zischen“, „*leicht-bewegte*[s] Schilf[...]“). In dem Bemühen, Deutlichkeit und Nachdruck voneinander abzugrenzen, übersieht Breitinger gelegentlich die besondere Bedeutung, welche Erstere – auch seinen eigenen Aussagen nach – für die Dichtung hat. So erklärt er, „[i]n der gemeinen Rede“ dienen die Beiwörter zwar, „die Deutlichkeit des Verstandes zu befördern“, in der Poesie hingegen „haben sie überdas noch einen gantz besondern Gebrauch, indem sie dienen, uns die Sachen so lebhaft vorzustellen, als ob wir sie vor Augen sähen“ (BRED II, 261). Dass diese Ausführungen nur bedingt seine eigentliche Intention ausdrücken und er dabei offenbar vornehmlich an (im Hinblick auf die Bedeutung) *redundante* Adjektive bzw. Adverbien denkt, wird deutlich, wenn er nur wenige Seiten später ausführt, die Beiwörter dienen, „die Wahrscheinlichkeit einer poetischen Schilderey“ (und diese Wahrscheinlichkeit, wie sie hier verstanden wird, beruht eben auf der Lebhaftigkeit der Darstellung) „recht *deutlich* zu machen“ (BRED II, 263; Hervorhebung A. F.). Gleiches gilt, wenn er die „poetisch-mahlerische[n] Anmerkungen“ lobt, „die sich mit dem Pinsel nicht *deutlich* genug ausdrücken lassen“ (BRED II, 266; Hervorhebung A. F.). Entsprechend überschneiden sich auch die Funktionen „nachdrücklicher“ und „erleuchtender“ Gleichnisse. So bediene sich Vergil des „nachdrücklichen Gleichni[sses]“ vom Fällen eines Baumes, um den „gänzlichen und äussersten Untergang“ Trojas darzustellen, da „er [...] besorgete, das *ex imo verti*“ – die ‚eigentliche‘ Beschreibung also – „mögte viel zu schwach und *undeutlich* seyn, als daß es einen genugsamen Eindruck in dem Gemüth des Lesers machen sollte“ (BRED, 70; Hervorhebung A. F.). Nachdrückliche Gleichnisse dienen u. a. „trefflich, [...] die Grade der Höhe, auf welche eine Leidenschaft gestiegen ist, deutlich zu bestimmen“ (BRED, 77). So ersetzt Homers nachdrücklicher Vergleich der Freude des Odysseus beim Anblick des Landes mit derjenigen der Kinder, welche glücklich den Vater von langer Krankheit genesen sehen, den ansonsten „viel zu matten und ungewissen Begriff“ (BRED, 78), den eine „einfältig[e]“ Aussage vermitteln würde.)

³⁷⁶ „Die eigenen Wörter werden von dem grösten Theil der Menschen für bloß willkürliche Zeichen angesehen, weil der Grund ihrer Bedeutung aus fremden und meistens unbekanntem Sprachen, aus welchen sie abstammen, muß hergeleitet werden, daher auch sehr wenige in den alten Grund-Sprachen geübte Köpfe einzusehen taugen, warum ein Wort eher diesen, als einen andern Begriff zu bezeichnen angewendet worden.“ (BRED II, 312.) Hier bezieht Breitinger sich offenbar indirekt auf die an anderer Stelle von ihm referierte Theorie Lockes, der zufolge „alle Wörter, mit welchen die abgezogenen Begriffe von uncörperlichen Dingen ausgedrückt werden, figürlich“ (nämlich gebildet vermittelt der „eigene[n] Wörter“, welche „alleine die Begriffe von körperlichen Dingen“ hätten, „die in die Sinne fallen“) „seyn“ (BRED II, 308; vgl. dazu auch Kowalik 1992, 13).

Vorzug [...] in Absicht [...] auf den Nachdruck der Rede“ der „gemeine[n] und eigene[n]“ gegenüber er in ihrer bildhaften, der des Gemäldes ähnlichen ‚natürlichen‘ Verweisungsfunktion sieht.³⁷⁷ Handelt es sich doch bei den „figürlichen Wörter und Redensarten“ um

„nothwendige, natürliche und würckliche Zeichen: Denn da wird eigentlich, wie der gelehrte Italiäner Gravina in seinem Gespräche *ce linguæ latinæ præstantia* wohl angemercket hat, die eigentliche und wahre Bedeutung des Worts nicht geändert, sondern die ähnlichen Bilder, die in gewisser Absicht eine nothwendige Beziehung auf einander haben, werden künstlich mit einander verwechselt [...]. Man muß demnach diese verblühtte und figürliche Schreibart nicht anderst betrachten, als eine Art der ehemahls bey den Egyptern gewohnten hieroglyphischen Schreibart, da anstatt der Worte gewisse emblematische Bilder gebraucht wurden, die ähnlichen Eigenschaften in Dingen von einer andern Art zu bedeuten [...].“ (BRED II, 312f.)

Der Theorie des empfindlichen Ergötzens entsprechend muss die Darstellung – neben einem Zuwachs an Deutlichkeit – auch an Kraft und Intensität des Eindrucks („Wärme“ (BRED II, 312)) wesentlich gewinnen, wenn dem Rezipienten der Gegenstand auf diese Weise „gleichsam sichtbar“ gemacht (BRED II, 316) und „durch ähnliche Bilder [...] vor Augen [ge]mahlet“ (BRED II, 315f.) wird.³⁷⁸ Aus diesem Grunde werde „die verblühtte Schreibart auch zuweilen [...] die *Nachdrückliche* genennet“ (BRED II, 316). Der Umstand, dass auch diese „mahlerische Figur“ die Sachen nur dadurch „nicht bloß zu verstehen“ zu geben, „sondern unter ähnlichen emblematischen Bildern ganz sichtbar vor Augen“ zu stellen vermag (BRED II, 320), dass sie sich zunächst eben derselben willkürlichen Zeichen bedient, die sie ersetzen soll, wird dabei von Breitinger zwar erwähnt, in seiner Bedeutung jedoch marginalisiert.³⁷⁹

³⁷⁷ S. BRED II, 315.

³⁷⁸ Eine ähnliche Auffassung scheint sich anzudeuten, wenn Breitinger die poetischen Beschreibungen von sinnlich Erfahrbarem, „wiewohl in ihnen viele verschiedene Stücke“ – und, so möchte man hinzufügen, viele Wörter – „vorkommen, [...] doch zu den ersten und einfachen Bildern der Phantasie“ zählt (BRED II, 8).

³⁷⁹ „Und es ist zwischen jener hieroglyphischen und der figürlichen und verblühtten Schreibart kein grösserer Unterschied, als daß hier einerseits die Wahl der Bilder mit mehrerer Sorgfalt vorgenommen und auf eine nothwendige Uebereinkunft gegründet wird; andererseits aber, daß diese emblematischen Bilder anstatt der Figuren mit Wörtern bezeichnet werden.“ (BRED II, 314.) Bruck vermutet „ein Mißverständnis bzw. eine falsche Applikation der auf Platons ‚Kratylos‘ zurückgehenden, aber dort schon widerlegten ‚physei-Lehre‘.“ (Bruck 1972, 171.) – Interessant ist, wie eng später Lessings Überlegungen (wenn auch mit anderer, eher an Gottscheds Position erinnernder Stoßrichtung) hier an die – zugegebenermaßen weit weniger expliziten – Ausführungen Breitingers anschließen: Um die Unterschiede zwischen bildender Kunst und Poesie herauszuarbeiten, verweist Lessing in den Entwürfen zum *Laokoon* darauf, dass die Dichtkunst sich im Gegensatz zur Malerei, die natürliche Zeichen verwende, willkürlicher Zeichen bedienen muss (s. Lessing 1990, 209). (Wobei er diese Aussage später dahingehend relativiert, als auch die Zeichen der bildenden Künste nicht im strengen Sinne natürlich, da nicht in jeder Hinsicht mit dem Bezeichneten vollkommen übereinstimmend seien, während einige Zeichen der Poesie – auch hier lassen sich Parallelen zu Breitinger konstatieren – eine natürliche Komponente hätten, so z. B. die onomatopoetischen Ausdrücke, aber z. B. auch die Interjektionen in der Sprache des Affektes.) Auch Lessing zieht dann die Verbindung der Metapher zu den natürlichen Zeichen: Sie sei „ein Mittel“, die „willkürlichen Zeichen [der Poesie] zu dem Werte der natürlichen zu erheben.“ (Ebd., 310f.) Er erkennt jedoch offenbar die mit dieser Aussage verbundenen Schwierigkeiten und bezeichnet Gleichnis und Metapher im Folgenden als „eine Art von Zeichen [...], welche die Kraft der natürlichen haben, nur daß [...] diese Zeichen selbst hinwiederum durch willkürliche“ ausgedrückt werden müssen (ebd., 311). Im Gegensatz zu Breitinger, der aufgrund des Wertmaßstabs der poetischen Malerei eine Aufwertung eben derjenigen sprachlichen Zeichen vornimmt, welche direkt (Onomatopoetik etc.) oder indirekt (Metapher) Charakteristika natürlicher Zeichen aufweisen (s. dazu auch die folgenden Abschnitte dieser Arbeit), versucht Lessing die Differenz nicht zu überwinden, sondern nimmt sie – letztlich ganz im Sinne Gottscheds – zum Anlass, die entsprechenden Konsequenzen etwa im Hinblick auf Thema (Körper versus Handlung) und Form der Dichtung zu ziehen, d. h. eine Differenzierung der jeweiligen

Die Orientierung am Ideal der ‚malerischen‘, visuellen Darstellung wirkt sich in diesem Zusammenhang jedoch nicht allein auf die Bewertung der Metapher aus. Erblickt Richardson, den Breitinger im ersten Teil der *Critischen Dichtkunst* als Gewährsmann anführt,

„1715 in seiner *Theorie der Malerei* [...] [d]en Vorzug der Malerei vor der Dichtung [...] besonders in der Universalität ihrer ‚Sprache‘ (in den natürlichen Zeichen also) und in ihrem gleichzeitigen Charakter, der es dem Betrachter ermöglicht, das ganze Bild auf einmal zu genießen“³⁸⁰,

so sieht Breitinger den wesentlichen Vorteil der Machtwörter (wie letztlich aller spezifischen, stark determinierten Ausdrücke)³⁸¹ eben darin, dass diese den Rezipienten in ‚geballter‘ Form mit einer Vielzahl von Details und Umständen konfrontieren. Dies geschieht, ohne dass die entsprechenden Informationen (wie es „in Ansehung des Verstandes gleichgültig[e]“ (BRED II, 58) „Umschreibung[en] oder Erklärung[en]“ (BRED II, 57f.) erfordern würden) explizit dargelegt werden müssten –, so wie ein einziger Blick den Betrachter eine Situation erfassen lässt und ihm eine Fülle von Eindrücken gleichzeitig vermittelt.³⁸² Von einem derartigen Ansturm von Impressionen erwartet sich Breitinger ganz offensichtlich eine besonders intensive affektive Wirkung, eine stärkere Bewegung, Wärme, kurz: Kraft,³⁸³ die er dem „matten und weitläufigen Geschwätze“ (BRED II, 59) und der „periphrastische[n] Kaltsinnigkeit“ (BRED II, 61) langwieriger Ausführungen bzw. ausführlicher Merkmalsanalysen kontrastiert: „[D]enn wenn diese Erklärungen gleich mit den [entsprechenden Macht-] Wörtern in Ansehung des Verstandes gleichgültig wären, so leiden sie dennoch einen großen Abgang am Nachdruck, und versinken in das Matte.“ (BRED II, 58.)³⁸⁴

Eine ähnliche Funktion erfüllen die „poetischen Beywörter“, deren „geschickte[r] Gebrauch“ den „Nachdruck der poetischen Vorstellungen“ (BRED II, 261) maßgeblich zu befördern geeignet ist, wenn sie nämlich als „kleine Beschreibungen“ (BRED II, 285) speziell dort eingesetzt werden, wo eine ausführliche Beschreibung weder notwendig noch angebracht wäre, sondern den „Lauf der Erzählung“ unnötig unterbrechen und die „neugierige Aufmercksamkeit des Lesers ab[matten]“ würde

Wertmaßstäbe auf eine literaturspezifischen Form hin vorzunehmen. Die Überbetonung der Ähnlichkeit von Malerei und Dichtung habe insbesondere für die Poesie, deren eigentümliche Grenzen und Stärken dadurch vernachlässigt würden, abträgliche Konsequenzen; die resultierende „*Schilderungssucht*“, die das poetische Werk in ein „redende[s] Gemälde“ zu verwandeln versuche, bewertet Lessing entsprechend negativ (ebd., 209; vgl. auch 149ff.). Dass allerdings auch Lessing die Anziehungskraft des ‚malerischen‘ Ideals spürt, zeigt etwa seine prinzipielle Anerkennung der besonderen ‚Kraft‘ natürlicher Zeichen der ihnen eigenen Lebhaftigkeit und Unmittelbarkeit halber, weshalb er auch die dramatische Dichtung zur höchsten Gattung der Poesie erklärt.

³⁸⁰ Nivelle 1971, 117.

³⁸¹ Vgl. BRED II, 304f.

³⁸² Vgl. dazu Graham 1992, 144: „It is relatively easy to understand the fact that images can seem more compelling than words; it is not so easy to explain why that should be the case. There is first a greater density. As the cliché has it, an image is worth a thousand words. But density is not really semantic, if images just carry more information. There is also the effect of display. Images convey that information all at once, in a mode of exposition that is simultaneous rather than sequential. Hence they have an advantage of immediacy which again seems pragmatic, much like efficiency.“

³⁸³ Vgl. BRED II, 58f.

³⁸⁴ Vgl. dazu auch BRED II, 304f. – Wenn Breitinger argumentiert, „Wörter, welche viele ausgemachte“ – d. h. genau bestimmte – „Begriffe enge zusammenschliessen, machen eine Rede kräftig, und beschäftigen das Gemüthe des Lesers mit vielem Nachdencken“ (BRED II, 58), sollte man daher nicht auf einen intellektuellen, über längere Zeit andauernden Reflexionsprozess schließen.

(BRED II, 286). Eine quasi redundante Verwendung im Sinne des Hendyadyoins entspricht dabei in etwa dem Einsatz einer besonders intensiven Farbe, um den Leser auf das eine oder andere im Text eigentlich bereits implizit enthaltene Detail, diesen oder jenen bereits angelegten Aspekt des poetischen Gemäldes hinzuweisen, der ihm andernfalls entgehen könnte. Vorwiegend geht es dabei um solche Eigenschaften, die man bereits

„aus dem blossen Nennwort, zu welchem sie gesetzt werden, verstehen könnte, oder [die] zum wenigsten jedermann von einer Sache bekannt [sind]; welche hiemit“ „in Absicht auf die Deutlichkeit des Verstandes der Rede beynahe gantz müßig und überflüssig sind, und [...] zur blossen Zierde und zum Nachdruck dienen.“ (BRED II, 261.)

Ein anschauliches Beispiel bietet Brockes „Sinngedicht von dem Wasser im Frühlinge“:

„Schau, wie sich dort
Ein *blauer* Schwarm *beschuppter* Fische
Mit frohem Wimmeln reget,
Und wunder-schnell sein *flüssigs* Wohnhaus trennt.“ (BRED II, 265.)

Sowohl die Tatsache, dass Fische Schuppen haben, wie auch die, dass Wasser flüssig ist,³⁸⁵ sind so selbstverständlich, dass sich unter normalen Umständen jeder Hinweis darauf verbieten würde. (Man denke nur an Grices (zweite) Konversationsmaxime der Quantität: „Mache deinen Gesprächsbeitrag nicht informativer als nötig.“³⁸⁶) In der Dichtung hingegen, wo der Dichter „seine Gemälde [...] so lebhaft auszubilden“ bestrebt sei, „daß es den Leser fast bedünckt, er höre die Sachen nicht bloß erzehlen, sondern er sehe sie würcklich vor Augen, und sey ein gegenwärtiger Zeuge davon“ (BRED II, 264), werden die Gesetze der Alltagskommunikation gebrochen bzw. durch das Ideal der poetischen Malerei mit den ihm eigentümlichen Wertmaßstäben ersetzt. Diesem Ideal dienen derartige Adjektive (und Adverbien)

„vortrefflich; mittelst derselben kan er [(der Poet)] den Geist des Lesers und seine eilfertige Neugierigkeit angenehm aufhalten, und ihm so viel besondere Eigenschaften, mahlerische Absätze und sinnliche Abstände in den Sachen zur Beschauung vorlegen, als er kaum selber wahrnehmen würde, wenn er sie würcklich in der Natur betrachten sollte.“ (BRED II, 264.)

Als poetischem Maler geht es dem Dichter darum, dem Rezipienten das Beschriebene sicht- und fühlbar zu machen (und es eben dadurch auch emotional wirksam werden zu lassen). Auf die beschriebene Weise erinnert er Letzteren an die besonderen (wiewohl eigentlich selbstverständlichen) sinnlich wahrnehmbare Qualitäten der Dinge, wie etwa „Farbe, Gestalt, Stellung und andere sichtbare Beschaffenheiten“ sowie „die sinnlichen Abstände“ (BRED II, 264),³⁸⁷ und erzielt so den gewünschten ‚empfindlichen‘ Eindruck.

³⁸⁵ Gleiches gilt etwa für die „weisse Milch, das nasse Wasser“ (problematischer „die schimpfliche Armuth“) (BRED II, 262), die „fette Milch“ (BRED II, 266) oder den „runde[n] Ball“ (BRED II, 26); inwiefern blau die ‚gängige‘ Farbe von Fischen ist, mag allerdings strittig sein.

³⁸⁶ Grice 1980, 113. Dabei handelt es sich um eine der beiden mit der Kategorie der Quantität assoziierten Maximen; die erste lautet: „Mache deinen Gesprächsbeitrag so informativ wie (für die augenblicklichen Gesprächszwecke) nötig.“ (Ebd., 113.) (Infrage kämen auch Verstöße gegen die Maxime der Modalität: „Vermeide Weitschweifigkeit“ (ebd., 114).)

³⁸⁷ Vgl. zu den übrigen „sinnlichen Abständen“ z. B. BRED II, 271f.

Auf ganz ähnliche Weise wirken auch die nachdrücklichen Gleichnisse, indem sie bestimmte (im Prinzip bereits bekannte) Aspekte des Dargestellten wieder aufgreifen, d. h. diese „in einem veränderten Aufputz gedoppelt“ (BREG, 68) vorstellen. Wenn es bei Homer heißt: „Ulysses quälete sich und badete die Wangen in Thränen, wie eine Frau ihren werthsten Ehegatten beweinet“, so erweitert das Gleichnis überdies, allein indem es denselben Affekt in eine andere Situation ‚transponiert‘, die Möglichkeiten seiner – sichtbaren – Darstellung: So kann die trauernde Ehefrau ihren Schmerz im Folgenden nicht allein durch Tränen (wie sie auch Odysseus selbst vergießt), sondern auch durch Zü-Boden-Werfen, „überlaut[es]“ Heulen etc. (BREG, 86) zeigen. Diese Verhaltensweisen geben die Größe ihrer Trauer sinnlich und nachdrücklich zu verstehen, wären aber an Odysseus selbst ganz unpassend gewesen, auch wenn die Intensität der eigentlichen Empfindung bei beiden die gleiche ist. Weiterhin können entsprechende Gleichnisse Umstände explizit machen, welche die ursprüngliche Situation zwar implizit in sich begreift, die jedoch nicht einzeln Erwähnung finden – so etwa wenn Besser bezüglich der Bombardierung Stettins die zerstörerische Wirkung der von allem Seiten angreifenden Mörser erwähnt, der damit einhergehende Schrecken, der Lärm und die furchtbaren Erschütterungen jedoch allein im Bild des Gewitters angesprochen werden.

Im zweiten, die „Machtwörter“ betreffenden Abschnitt des zweiten Teils der *Critischen Dichtkunst*³⁸⁸ zeigt Breitinger sich überzeugt, dass ein Nagel „mit dem einzigen Schläge einer starcken Faust“ in die Wand getrieben „viel fester stecken“ würde als ein „mit vielen mühsam wiederholten matten Schlägen“ (BRED II, 58) befestigter. Nun gibt er jedoch zu bedenken, ein Gedanke könne sich im Gemüt des „zuweilen allzuflüchtig[en], zuweilen allzu ungedultig[en] und eilfertig[en]“ Lesers durch eine solche „gedoppelte Vorstellung [...] desto tiefer und fester“ einprägen, „wie ein Nagel durch einen verdoppelten Schlag desto tiefer in das Holz hineingehet“ (BREG, 67f.) – ein Effekt, den man auch dem ‚Heranzoomen‘ an ein bereits aus der Ferne wahrgenommenes Detail vergleichen könnte.

Dabei denkt Breitinger möglicherweise wiederum an die fundamentale Unterscheidung zwischen Erzählen auf der einen und Beschreiben auf der anderen Seite. So kann der Fortgang der Erzählung es erfordern, „eine gantze Reyhe der Dinge in ihrer Folge und Verbindung mit fertigen und raschen Pinsel-Zügen [zu] entwerffen“ (BRED II, 249). An anderer Stelle hingegen hat der Poet Muße, „die Sachen mit einer mahlerischen Sorgfältigkeit abzuschildern“ (BRED II, 249). Zwar können treffende Adjektive in beiden Fällen Verwendung finden,³⁸⁹ nachdrückliche Gleichnisse und ausführliche Beschreibungen sind jedoch offensichtlich eher im zweiten Fall das Mittel der Wahl.

Wichtig ist hier, dass – wie bereits Breitingers konsequent dem Bereich der Malerei entnommene Terminologie deutlich macht –, in *beiden* Fällen, nicht etwa dem der Beschreibung allein, das (wenn auch ‚bewegte‘) Gemälde Modell und Ideal des Dichters bleibt. Betrachtet man zudem die von Breitinger angeführten Beispiele, so wird deutlich, dass Breitingers Auffassung eines ‚schlanken‘

³⁸⁸ BRED II, 42ff.

³⁸⁹ S. BRED II, 249.

Erzählstils immer noch deutlich mehr beschreibende Textmerkmale erlaubt, als etwa Gottsched zu gestatten bereit wäre.³⁹⁰ Diese Tatsache scheint sich wiederum dem Umstand zu verdanken, dass Breitinger auch dort, wo es um ‚aktionsorientierte‘ Elemente geht, stärker in einzelnen Szenen denkt: Generell bleibt sein Rezeptionsmodell das des Bildersaals, in welchem der Rezipient von Bild zu Bild fortschreiten und sich so lange mit jedem beschäftigen soll, bis er alle in emotionaler Hinsicht relevanten Details aufgenommen hat. Dem Grundsatz getreu, dass der Mensch, um gerührt zu werden, gemeinhin bei einer Materie länger verweilen müsse, tritt dabei die Erzählung der Beschreibung gegenüber deutlich in den Hintergrund.

Strukturell ganz analog konzipiert Breitinger offenbar auch die Gestaltung der einzelnen Szene, innerhalb derer die Abfolge von Gleichnissen und – als deren verkürzte Form – Metaphern das Modell des Bildersaals ‚im Kleinen‘ realisiert. Hier liegt der Grund für Breitingers Gottsched so unverständliche und unverhältnismäßig erscheinende Abhandlung der Gleichnisse über fünfhundert Seiten: Was sich Gottsched nur als eine Art der poetischen Figuren darstellt, verkörpert für Breitinger sozusagen *in nuce* nahezu sein gesamtes poetologisches Programm. Immer wieder macht Breitinger selbst auf die enge Verbindung von Figurengebrauch und gedanklicher Konzeption aufmerksam, die er unter dem Titel der „Anordnung und Ausführung des Plans“ als zentrales Element seiner Poetik etabliert hat. Insbesondere ermöglichten es „nachdrückliche Bilder [...], die Gegenstände nach dem rechten *Puncto Optico*, oder Gesichts-Puncten, und nach derjenigen Seite, welche unsrer Zuneigung und Neugierigkeit ein Genügen thut, vorzustellen.“ (BREG, 67.)

Generell fokussiert das Gleichnis (der bereits im ersten Teil der *Dichtkunst* erhobenen zweifachen Forderung nach sinnlicher Darstellung und der Auswahl affektiv wirksamen Materials korrespondierend) dabei eben die Eigenschaften eines Dinges, diejenigen Umstände einer Situation, welche für den vom Dichter beabsichtigten Eindruck des Dargestellten (und das bedeutet auch hier zunächst und vor allem das Erregen bestimmter Emotionen auf Seiten des Rezipienten) zentral sind.³⁹¹ Als nachdrücklich ordnet Breitinger insbesondere solche Gleichnisse ein, welche „die besondern Grade der Höhe, auf welche eine Leidenschaft gestiegen ist, deutlich [...] bestimmen, damit das Gemüthe dadurch in der angenehmen Unruhe und Aufwallung nach denen jedes mahl herrschenden Umständen unterhalten

³⁹⁰ Insbesondere angesichts der zahlreichen von Breitinger exemplarisch als positiv zu bewertend angeführten Beispiele aus den Schriften Brockes und Hallers scheint Blackall (dem diese Beispiele allerdings natürlich auch nicht unbekannt sind) die Bedeutung der „knappe[n] Ausdrucksweise“ (Blackall 1966, 19) für Breitingers Poetik eher überzubewerten.

³⁹¹ So beschreibt Opitz das außerordentliche Ansehen des „Burg-Grafen von Dohna“ „am Kaiserlichen Hof“, indem er ihn dem Abendstern im Kreise der geringeren Sterne vergleicht (BREG, 68f.), Besser zieht, um die „erschrecklichen Umstände“ der „Bombardierung der Stadt Stettin“ – die Plötzlichkeit des Angriffs, die Angst der Bewohner, den Lärm, das Feuer, die Erschütterungen des Bodens, die Zerstörung der Gebäude – „heraus zu streichen“, zum Vergleich die entsprechenden Momente eines Frühlingsgewitters heran (s. BREG, 75) und Homer vergleicht, wie bereits erwähnt, die „äusserst-empfindliche Betrübniß“ (BREG, 87) des Odysseus angesichts des Liedes des Demodocus dem Schmerz einer liebenden Ehefrau, die sich, „überlaut“ heulend, über den im Kampf gefallenen, „röcheln[d] sterben[den]“ Gatten wirft, ohne der Verletzungen zu achten, welche die Feinde ihr selbst gleichzeitig zufügen (BREG, 86).

werde.“ (BREG, 77.)³⁹² Erneut wird das Bemühen sichtbar, die durch das Medium der Sprache bedingte Abstraktion und Allgemeinheit soweit möglich zu überwinden zugunsten des in jeder Hinsicht eindeutig determinierten sinnlichen Eindrucks. Wie eng der Wertmaßstab des Nachdrucks von der Vorstellung des dichterischen Werkes als eines (bewegten) Gemäldes, also von einem primär visuellen Modell, abhängt, wird deutlich, wenn Breitinger erklärt, unentbehrlich seien „Vergleichung[en]“ und „ähnliche[...] Beyspiel[e]“ vor allem dort, wo es um diejenigen „stummen und sanften Leidenschaften“ gehe, „die sich entweder gar nicht durch äusserliche Merckmahle oder nur ziemlich undeutlich offenbaren, als z. E. die Freude, die Bestürzung, das Verlangen [etc.]“ (BREG, 84).

Was die konkrete Bildung der Gleichnisse anbelange, könne der Dichter etwa – da, „wo die Beweg-Ursache einerly ist, [...] die Würckung oder der Erfolg ebenfalls gleich beschaffen seyn [müssen]“ (BREG, 93f.) – die „verschiedenen Grade und Stufen“ einer Leidenschaft durch die „Abbildung“ (BREG, 93) einer hinsichtlich der Ursache der Bewegung ähnlich beschaffenen Situation ausdrücken.³⁹³ Fragt man sich, warum die im Gleichnis angeführte „Beweg-Ursache“ den Grad der resultierenden Emotion deutlicher bestimmen oder nachdrücklicher vorstellen sollte als die ursprüngliche, so scheinen sich zwei Erklärungen anzubieten: Zum einen wird der Dichter Situationen wählen, in welchen die Ursache des jeweiligen Affekts sich leichter oder eindrücklicher visuell darstellen lässt, als dies in der Ursprungssituation der Fall ist. So gibt das „von den Winden und den Wellen“ herumgeworfene, schließlich an einer Klippe zersplitternde Schiff und die Not der im „schäumenden Meer“ um ihr Leben kämpfenden Seeleute (BREG, 81) sicherlich ein unmittelbar eingängigeres Bild ab als die still zuhause wartende Penelope. Schließlich liegt die Ursache ihrer Befürchtungen (welche offenbar wiederum ihre große Freude bei seiner Rückkehr motivieren sollen) gerade in der *Abwesenheit* des Geliebten, die eben nicht sichtbar gemacht werden kann.)³⁹⁴ Zum anderen vermag der Dichter dem Leser die Situation auch dadurch näher zu bringen, dass er eine Gefahr wählt, die innerhalb des eigenen Erfahrungshorizonts liegt, z. B. die Bedrohung durch einen über seine Ufer tretenden reißenden Bach anstatt durch einen feindlichen Überfall.³⁹⁵

Auch im Falle der heftigeren,

„hitzige[n], feindselige[n] und wilde[n] Neigungen; Z.E. [der] Verwegenheit, [der] Ungedult, [der] Rache, [der] Wuth und so fort“ (BREG, 98), die sich ohnehin „schwerlich in der Brust verschliessen lassen, und sich nicht bloß durch geringe und ungewisse Merckmahle in den Gliedmassen erzeugen [...], sondern so

³⁹² Womit im Grunde genommen wieder Deutlichkeit und Nachdruck gleichermaßen gedient ist.

³⁹³ So vergleicht Homer Penelopes „Hertz-empfindliche Freude“ beim Anblick des bereits totgeglaubten Gatten mit dem Entzücken der im Sturm gekenterten Seeleute, die sich endlich doch noch ans Land retten konnten und nun „fröhlich auf das Gestade heraus springen“ (BREG, 81), Vergil beschreibt die Bestürzung des vom einbrechenden Feind aus dem Schlaf gerissenen Aeneas unter dem Bild eines von einem „aufgeschwellte[n] wüthende[n] Wald-Wasser“ überraschten Hirten (BREG, 94) und Homer charakterisiert Odysseus Verlangen nach baldiger Abreise durch den Vergleich mit der Sehnsucht des müden Ackermannes nach dem Tagesende, das ihm Ruhe und Erholung verspricht (s. BREG, 83).

³⁹⁴ Vgl. BREG, 81.

³⁹⁵ S. BREG, 94; vgl. auch BREG, 91f.

bald sie im Hertzen erzeuget sind, mit Ungestüm hervor- und loßbrechen, und sich durch schädliche Würckungen offenbaren“ (BREG, 97),

kann das nachdrückliche Gleichnis noch dazu beitragen, die „verschiedenen Grade und Staffeln“ derselben „genau [zu] bestimmen“ (eigentlich handelt es sich also wiederum um einen Beitrag zur Deutlichkeit der Darstellung) oder „nachdrücklich [zu] erhöhen“ (BREG, 98.). In diesem Zusammenhang empfiehlt Breitinger insbesondere die „gewaltthätige[n] und meistens verderbliche[n] Würckungen“ der entsprechenden Affekte, durch welche diese ihre genaue Beschaffenheit „am deutlichsten entdecken“, die er also offenbar für gleichermaßen augenfällig wie charakteristisch hält,³⁹⁶ mittels eines „richtige[n] Bild[es]“ „nach denen dabey vorkommenden, vergrößernden Umständen in dem rechten Masse lebhaft ab[zu]bilde[n].“ (BREG, 98.) Seine Gleichnisse solle der Poet zu diesem Zwecke entweder „von solchen Wesen“ entlehnen, „so einer gleichen Neigung unterwürfig sind, und welchen diese wilden und schädlichen Leidenschaften von Natur angestammet sind, und gleichsam für eigen zugehören“ (BREG, 98), i. e. den (Raub-)Tieren,³⁹⁷ deren ‚Bilder‘, so scheint Breitinger zu suggerieren, affektiv bereits in bestimmter Weise besetzt und mit Vorstellungen von Wildheit, Gewalt und Blutdurst verbunden sind. Alternativ könne er sich der Naturgewalten wie Wind, Donner, Hagel, Feuer, Wasser etc. bedienen,³⁹⁸ deren gewaltige und zerstörerische Wirkungen den Leser ebenfalls auf den (ungemeinen) Grad des jeweiligen gewalttätigen Affektes zu verweisen geeignet sind. Wenn Breitinger in diesem Zusammenhang immer wieder davon spricht, dass bestimmte Bilder, Umstände etc. einen Affekt „vergrößer[n]“ (BREG, 106), scheint es ihm weniger darum zu gehen, dass das Bild den Grad des infrage stehenden Affektes tatsächlich höher darstellt, als dieser eigentlich ist. Es geht eher darum, die Wirkung desselben auf den Leser auf ein angemessenes Niveau zu heben. Und eben dies bedeutet es, die Darstellung nachdrücklich zu machen.

Zeigen statt beschreiben: bereichsspezifische Vorgaben für die „herzrührende Schreibart“ als natürlichen Ausdruck der Affekte

Voraussetzung der Wirkungspoetik Breitingers bleibt stets seine Konzeption der Dichtung als poetische Malerei, die darauf abzielt, dem Rezipienten die Dinge gleichsam sinnlich erfahrbar und diese damit affektiv maximal effizient zu machen. Der psychologischen Beschreibung emotionaler Zustände ‚von innen heraus‘ bzw. der Verfeinerung des entsprechenden psychischen Vokabulars misst Breitinger entsprechend wenig Bedeutung bei, kann der Mensch doch nie in sein Gegenüber hineinsehen. Stets sind seine Bemühungen darauf ausgerichtet, die entsprechenden Leidenschaften zu ‚verkörpern‘, dem Rezipienten über Ursache, Wirkung oder auch das sichtbare Erscheinungsbild der Affekte, zu de-

³⁹⁶ Die Ursache hält Breitinger der Wirkung in dieser Hinsicht für unterlegen, da Menschen von unterschiedlicher ‚Gemüths-Art[...]‘ (BREG, 107) sehr ungleich auf ein und dieselbe Ursache reagieren können.

³⁹⁷ Als Beispiel dient Breitinger hier Homers Vergleich vom Angriff des Odysseus auf die Freier mit dem Wüten eines Habichts unter den Singvögeln (s. BREG, 99).

³⁹⁸ S. BREG, 98f.

ren spontanem Ausdruck neben Mimik und Gestik nicht zuletzt die formalen Charakteristika affektgeladener Rede gehören, einen natürlichen sinnlichen Zugang zum Inneren der Akteure zu verschaffen. Anders als über den Inhalt der Rede, der dem Angesprochenen die Gefühle seines Gegenübers letztlich nur symbolisch vermittelt zugänglich macht, ‚sprechen‘ die Leidenschaften hier vermittels natürlicher Zeichen bzw. der „eigene[n] Sprache der Natur“ (BREG, 170) und machen sich dem Rezipienten damit unmittelbar sinnlich vernehmbar, auch wenn der zuständige Sinn in diesem Falle nicht das Gesicht, sondern das Gehör ist. Breitinger setzt hier seine eigene Erklärung, der Poet „mahle[...] nicht für das Auge allein, sondern auch für die übrigen Sinnen“ (BRED I, 19), in die Tat um. Im Falle der „herzrührenden Schreibart“ ist es die Sprache selbst, die zum Gegenstand der Nachahmung bzw. der Darstellung wird, hier muss der Poet nicht in Bilder ‚übersetzen‘, sondern die entsprechenden sinnfälligen Besonderheiten, welche den Affekt anzeigen, lediglich reproduzieren. Konkrete Textmerkmale sind, je nach Art des Affektes, die bekannten rhetorischen Figuren,³⁹⁹ Frage, Ausruf, Ironie, Hyperbole, Wiederholung, eine „abgebrochen[e], abgeschnitten[e] und verwirrt[e]“ (BREG, 170) Redeweise, welche Grammatik bzw. Syntax⁴⁰⁰ und Logik (dies letztere allerdings ein auf den Inhalt bezogenes Merkmal) außer Acht setzt.⁴⁰¹

Da die Dichtung im Falle der von sich aus maximal affektiv wirksamen Materie nur die reale Präsenz derselben zu simulieren bestrebt sein muss, um die gewünschte Wirkung zu erzielen, sollte der Poet den Affektausdruck ‚natürlich‘ halten. Die emotionale Reaktion des Rezipienten, nicht, wie in den schwülstigen Varianten der Barockdichtung, seine Bewunderung für die Kunstfertigkeit des Dichters ist die Form des poetischen Vergnügens. So muss auch die Verwendung von Metaphern hier nach anderen Vorgaben – im Lichte des für die Sprache der Leidenschaften relevanten Wertmaßstabs der Natürlichkeit – bewertet werden: Der heftige Affekt lasse etwa das Verfertigen kunstvoller

³⁹⁹ Obwohl Breitinger sich gegen eine schematische Auflistung bestimmter Figuren zur Erregung der Affekte in Form eines Musterkatalogs wendet, vielmehr den Fokus auf die allgemeinen psychologischen Gesetzmäßigkeiten richten will, welche eine überzeugende Begründung und Fundierung des jeweiligen Ausdrucks liefern (vgl. BRED II, 370f.; auf Einflüsse Longins – den er generell „im Kapitel über die ‚herzrührende Schreibart‘ der ‚Critischen Dichtkunst“ als zentralen Bezugspunkt sieht (s. Till 2006, 273) – verweist in diesem Zusammenhang etwa Till (vgl. ebd., 279ff.)), sind derartige Überlegungen doch nicht insgesamt als anti-rhetorisch zu bewerten (wie Till anzudeuten scheint – vgl. ebd., 278f.). Sie richten sich vielmehr gegen eine Form der Rhetorik, in welcher der Affektausdruck zur rein äußerlichen Konvention geworden ist.

⁴⁰⁰ Vgl. dazu auch Blackall 1966, 219: „Hier“ – in der pathetischen Schreibart – „wollte er eine lockerere, gefühlsmäßigere Syntax erlauben. Asyndeton, Aposiopese und Anakoluth seien daher ihrem Wesen genau angemessen. Breitinger erkennt richtig, daß der Ursprung poetischer Inversionen (‚Versetzungen‘) in dieser ‚Sprache der Affecte‘ zu suchen sei.“ Auch in anderer Hinsicht – mit Bezug auf den (generell von ihm nicht besonders hoch gewichteten) Vers – lehnt Breitinger eine enge Bindung poetischer Syntax an die ‚reguläre‘ Prosaonstruktion ab (vgl. dazu BRED II, 463f.).

⁴⁰¹ Als „eigene Sprache der Natur“, hier im Sinne eines natürlichen Ausdrucks der Verzweiflung, des Zorns und der Trauer, nennt Breitinger etwa „Frage, [...] Ausruff, [...] Ironien, Hyperbolen und dergleichen mit grosser Geschicklichkeit in einander geflochten, [...] abgebrochen, abgeschnitten und verwirret“ (BREG, 170), wie sie in Vergils Version der Rede der Dido beim Abschied Aeneas‘ zu vernehmen seien. Als „matt und unglücklich“ (BREG, 172) verurteilt er hingegen Amthors Übersetzung des letzten Teiles derselben: So habe dieser einen ursprünglich aus sechs kurzen Fragen bestehenden Abschnitt „größtentheils in dogmatische Sätze und Schlüsse ausgedäht“ „nicht mehr als zwei Fragen beybehalten“, so dass „nicht mehr die Leidenschaft, sondern ein stiller, ruhiger Geist“ zu vernehmen seien (BREG, 173).

Metaphern, die nur ein ruhiger Verstand sich auszudenken in der Lage sei, nicht zu; folglich hätten diese auch in „der Sprache der Gemüthes-Bewegungen“ (BREG, 166) keinen Platz.⁴⁰² So tadelt Breitinger in Königs Gedicht *Der befriedigte Elbe-Strohm* den Ausdruck des trauernden Elb-Gottes: „„Dieß zarte Rauten-Reiß blüht noch kaum zehen Wochen/ Fängt kaum zu sprossen an, und ist schon abgebrochen““ mit dem Hinweis, das „fremde Bild der Raute“ sei „für eine grosse Betrübniß allzu gesucht“ (BRED I, 146).⁴⁰³

„Abwechslung“ und „Zierde“: bunte Bilder

Eine andere Funktion erfüllt das Bild der Raute in Königs „Ode auf die glückliche Geburt einer Chur-Sächs. Princeßin“: Hier dient es, einen „sehr gemein[en] und bekannt[en]“ Gedanken (die Beschreibung der zukünftigen sorgfältigen und behüteten Erziehung der Prinzessin), der an sich „nichts seltenes noch verwundersames an sich“ habe, zu „unterstütze[n], und ihm einen fremden Schmuck“ anzulegen (BREG, 43f.). Es fällt damit in die Kategorie der auszierenden Gleichnisse,⁴⁰⁴ vermittels derer der Dichter den Wertmaßstab des Wunderbaren im Bereich der *elocutio* zu realisieren sucht. Tatsächlich sind letztere Gleichnisse, die vor allem dazu dienen, denjenigen „Gedanken und Begriffe[...], welche in ihrer nackenden Gestalt nicht gefallen können“ (BREG, 41), „einen Schein der Neuigkeit und Seltenheit“ mitzuteilen (BREG, 42), den „Mitteln, die schlechte Materie aufzustützen“, die Breitinger dem Bereich der *dispositio* zurechnet, offenbar nahe verwandt. Dennoch handelt es sich, und hierin sieht Breitinger offenbar den wesentlichen Unterschied, um einen der Materie (mehr

⁴⁰² Vgl. auch BREG, 191, 218, (modifizierend:) 201. – Allerdings hat auch diese Regel ihre Ausnahme: So entschuldigt Breitinger etwa Metaphern, welche dienen, „die Umstände einer Sache zu vergrössern, alldieweil man sich in der Gemüths-Bewegung ein Ding niemahls nach seinem wahren Verhältniß vorstellet“ (BREG, 168) – eine Einsicht, die bereits Breitingers Ausführungen zur konzeptuellen Aufbereitung einer an sich wenig interessanten Materie zugrunde lag. Entsprechende Gleichnisse, Hyperbolen etc. erweisen sich nun als natürliche Ausdrucksformen einer derartigen ‚Sichtweise‘.

⁴⁰³ Überdies sei das Gleichnis auch in anderer Hinsicht defizitär, „angesehen ein Rauten-Reiß, das zehn Wochen blühet, in eigentlichem Sinne genommen wider die Wahrheit“ liefe, „und nichts beklagenswürdiges“ sei (BRED I, 146). Fehlt jedoch das *tertium comparationis*, so mangelt es dem Gleichnis an Wahrscheinlichkeit. – Vgl. auch BREG, 176 (erneut zur Amthor’schen *Aeneis*-Übersetzung): „Was die Virgilianische Dido mit vier Worten ausdrucket, nimmt Amthors Dido Zeit in zwo gantze Zeilen auszudähnen. Was jene ein fältig *fletus nostros* nennt, das giebt diese weit prächtiger: [...] Der heisse Bach, der meine Wangen nasset; [...] Sie ist kaltsinnig genug, die Thränen in einen Bach zu verwandeln, und durch das Beywort heiß den Unterschied zwischen einem eigentlichen und einem figürlichen Thränen-Bach zu bemercken; ihr erwartet vielleicht, daß sich dieser Bach als eine Flut ergiesse, und das Wangen-Feld überschwemme, aber ihr betrieget euch, er wird beym Frost des Übersetzers plötzlich eingefroren seyn, so daß er kaum noch Wasser geben kann, die Wangen zu netzen.“ Den „sinreiche[n] Schluß“ (BRED I, 409) – „Dem Tod ist dieser Streich durch Hinterlist gerathen./ Er rechnet nicht die Jahr, er zehlt des Königs Thaten“ (BRED I, 408) – in Königs *Trauer-Gedichte über den allzu frühen Tod des Königs Augustus von Pohlen* kritisiert Breitinger mit dem Argument, er sei „hier nicht glücklich noch an seinem rechten Orte angebracht [...], weil er die inwendige Wehmut des klagenden Poeten weder unterstützt noch rechtfertiget, sondern eine spielende Kaltsinnigkeit offenbaret.“ (BRED I, 409.) „Wer würde nun bey einer solchen Gemüthes-Verfassung und bey einer so tiefen Traurigkeit erwarten, daß der Poet ruhig genug seyn sollte, einen so künstlichen Einfall des Witzes anzubringen [...]?“ (BRED I, 410.) (Anhand dieses letzten Beispiels lässt sich schön der Bedeutungswandel des ursprünglich positiv wertenden Kennzeichnung ‚künstlich‘ im Sinne von ‚kunstvoll‘ hin zu ihrem neuen, pejorativen Gebrauch im Sinne von ‚unnatürlich‘ nachvollziehen.)

⁴⁰⁴ S. BREG, 39ff.

oder weniger) „fremden Schmuck“ (BREG, 44),⁴⁰⁵ der zudem konstant mit einer bestimmten sprachlichen Form korreliert ist. Ähnlich verhält es sich mit der Metapher (die Breitinger zufolge „in der That nichts anders“ sei „als ein kurzgefaßtes Gleichniß“ (BRED II, 321),⁴⁰⁶ dem „Allegorische[n] Ausdruck“ (BRED II, 319) und den „symbolischen Figuren“ (BRED II, 320) bzw. dem „verblühte[n] Ausdruck“ (hier in seiner Funktion als wesentlicher Form der „[z]ierlichen“ Schreibart) insgesamt, insofern dieser „uns die Sachen nicht gerade in ihrer nackten Blöße vor das Gesicht [stelle]; sondern [...] uns dieselben in ihrem besten Vortheil, in dem angenehmsten Gesichtspuncten, und der vortheilhaftesten Entfernung, unter einem fremden, aber ganz geschickten Bilde“ zeige (BRED II, 316). Sache und Bild sind durch eine gemeinsame Eigenschaft verbunden, „die den Grund der Verwandtschaft zwischen den Bildern in sich einschliesset“ und die „künstlich[e]“ Verwechslung beider erlaubt (BRED II, 312f.). Ihren „Glantz“ (BREG, 42) bzw. ihr „neues und verwundersames Ansehen“ (BRED II, 318) erhält die Materie jedoch offenbar weder durch diese sachliche Grundlage noch durch das Bild allein (das an sich betrachtet häufig kaum weniger ‚gemein‘ ist als der ursprüngliche Gegenstand), sondern durch die Zusammenschau beider, das gleichzeitige Verhältnis von Fremdheit, die es verwundersam macht, und Verwandtschaft, die es wahrscheinlich wirken lässt.⁴⁰⁷ Dabei darf das Bild im Falle der Metapher, die als ‚Schwundform‘ des Gleichnisses „den Grund der Gleichheit zwar in sich hat, aber denselben verbirgt oder verschweigt“ (BRED II, 321),

„nicht [...] zuweit hergeholet, noch die Aehnlichkeit allzu entfernt und unbestimmt, sondern [sie soll] so beschaffen seyn, daß man den Grund der Aehnlichkeit und Uebereinstimmung [...] gleich bey dem ersten Anblick ohne mühsames Nachdencken nothwendig einsehen und erkennen muß [...]“ (BRED II, 322.)

Mit der Metapher verfügt der Dichter über ein ‚auf breiter Front‘ und ohne größeren Aufwand einsetzbares Mittel, um auch auf unterster Ebene, innerhalb des einzelnen Satzes, dem Bedürfnis des Rezipienten nach Neuem und Abwechslung Rechnung zu tragen.⁴⁰⁸ In ähnlicher Funktion dürfen etwa die

⁴⁰⁵ Hervorhebung A. F. Vgl. auch BREG, 42. – In dieser Hinsicht unterscheiden sich die „auszierenden Gleichnisse“ von den funktional verwandten Beiwörtern, „da dieselben dienen einer Vorstellung ein recht wunderbares Ansehen mitzuthemen“ (BRED II, 274). Letzteres erreicht der Poet, indem er diejenigen Aspekte einer Materie ausfindig macht, welche ihm Gelegenheit zu einer (scheinbar) widersprüchlichen bzw. paradoxen Kombination unterschiedlicher Adjektive bzw. Adverbien mit den entsprechenden Nomen und Verben geben: So wenn Brockes von den Schlittschuhläufern berichtet, sie liefen mit „*trocknem* Fuß, selbst in der Flut“, von der „*kühle[n]* Glut“ der Rosen spricht (BRED II, 275) oder den Blumen pflückenden Kindern eine „*süsse[...]* Müh“ attestiert (BRED II, 277). Das entsprechende Verfahren gehört offenbar eher zum Bereich der gedanklichen Konzeption der Materie; unverkennbar ist die Affinität zu dem von Breitinger empfohlenen Vorgehen, die Gegenstände dem Leser durch das Ausfindigmachen bislang verborgener Umstände interessant zu machen – die entsprechenden Adjektive stellen hier allein das Werkzeug dar, mit Hilfe dessen der entsprechende Gedanke umgesetzt wird.

⁴⁰⁶ Vgl. auch BRED II, 332f.

⁴⁰⁷ Vgl. z. B. BRED II, 321.

⁴⁰⁸ „Und darinnen besteht auch der vornehmste Reichthum einer Sprache, denn durch diese reiche Abwechslung der Bilder wird sie in den Stand gesetzt, daß sie die bekannteste und eben dieselbe Sache auf ganz verschiedene Arten und immer in einer neuen Gestalt ausdrücken und vorbilden kan.“ (BRED II, 336f.) – Wenn Breitinger davor warnt, „nur seltsame, ungewöhnliche, prahlhaft-klingende, und weitgesuchte Wörter und Redensarten“ zur Bezeichnung an sich ganz gewöhnlicher Dinge bzw. Gedanken zu verwenden und „z. Ex. prächtig-klingende und zusammengesezte Beywörter, gelehrte und von unbekanntem Dingen entlehnte Gleichnisse,

auszierenden Gleichnisse die Aufmerksamkeit des Lesers gelegentlich sogar bewusst ein Stück weit vom Gegenstand abführen. Verhindern sie doch, indem sie für „Abwechslung“ (BREG, 54) sorgen und „dem Geist allezeit neue Szenen und Durchsichten eröffnen“ (BREG, 48), das Ermüden des Rezipienten, um letztlich die „Aufmerksamkeit des Lesers“ für die vom Dichter präsentierte Materie insgesamt eben dadurch zu „unterstütze[n] und [zu] ernehre[n]“ (BREG, 44).⁴⁰⁹

Diese tendenziell unterschiedlichen Funktionen lassen sich anhand der von Breitinger unter dem Titel der auszierenden Gleichnisse subsumierten Beispiele erläutern:⁴¹⁰ Wenn Breitinger die Wirkung eines der *Ilias* entnommenen Gleichnisses, welches die Feuer der Trojaner auf der dunklen Ebene dem Lichterglanz der Sterne in windstiller Nacht vergleicht,⁴¹¹ mit den Worten beschreibt: „Dieses Gleichniß verwandelt die Erden schier in einen gestirnten Himmel“ (BREG, 51), so erinnert diese Form an dasjenige Wunderbare, „das in einem Betrug der Sinne besteht“ (BRED I, 291): Indem der Leser Himmel und Erde, Sterne und Feuer zusammen vorstellt, erhält das ursprüngliche Bild selbst einen „Schein der Neuigkeit und Seltenheit.“ (BREG, 42.) Anders verhält es sich, wenn Homer zwei unermüdlich Seite an Seite kämpfende Krieger mit einem Paar im selben Joch auf dem Feld gehender Ochsen vergleicht. Obgleich ein solcher Vergleich möglicherweise die Konstanz und Determination beider Krieger, die Symmetrie ihrer Bewegungen u. Ä. herauszustellen (und damit nachdrücklich zu machen) geeignet wäre, scheint das Bild des kämpfenden Paares durch dasselbe doch nur wenig „Glantz“ zu empfangen – Ziel des Dichters dürfte es kaum sein, die beiden Krieger ‚schier in pflügende Ochsen zu verwandeln‘. Das Gleichnis, so führt Breitinger denn auch aus, diene „an diesem Orte alleine, die Folge der Erzählung von dem blutigen Gefechte um etwas zu unterbrechen, und das Gemüth mit einem anmuthigern Gegenstand zu erquickern“ (BREG, 50). Ohne dass der eigentliche Gegenstand dadurch wirklich mehr Schönheit empfinde, andererseits aber auch ohne die Aufmerksamkeit des Rezipienten wirklich dauerhaft von diesem Gegenstande abzulenken, sorgt der Dichter hier für eine gewisse abwechslungsreiche Gestaltung der Materie und kann doch gleichzeitig bei seinem eigentlichen Thema bleiben. Seine Funktion erhält das – an sich betrachtet weder besonders neue noch besonders wunderbare – Bild allein im Kontext: Mögen die Kampfszenen auch noch so aufregend sein – im Übermaß genossen führen sie zu Gewöhnung, Überdruß und dem Gefühl

weitschweifige Umschreibungen, ungeschickte Translationen und Figuren [etc.] ohne Maasse [zu] häuffen und unnöthiger Weise [zu] verschwenden, und so lange an dem Ausdruck [zu] künsteln, bis die gemeinen und schülerhaften Gedancken in [der] närrischen Einbildung [ihrer Schöpfer] ein gantz prächtiges und grosses Ansehen bekommen haben“ (BRED II, 298), so überzeugt diese Kritik angesichts der hier entwickelten Wertsetzung daher vor allem mit Hinblick auf die hier mit Longin als „,k]indisch[...].“ („in Absicht auf die Gedancken“) und „,frostig“ („in Absicht auf die Würckung“) gebrandmarkten „gesuchte[n] *Aequivoca*“ oder „Wortspiele“ (BRED II, 299).

⁴⁰⁹ Zwar erklärt Breitinger selbst, die beiden hier angeführten Gleichnisse seien „[v]on eben derselben Art“ (BREG, 50), er bezieht sich damit jedoch offenbar nur auf die Abgrenzung der auszierenden gegenüber den erleuchtenden Gleichnissen: zur Deutlichkeit der Darstellung trägt weder das eine noch das andere Bild wesentlich bei.

⁴¹⁰ Eine entsprechende Klassifizierung wird auch in BREG, 43 angedeutet.

⁴¹¹ S. BREG, 50f.

von Monotonie, während die friedliche, „anmuthiger[e]“ und fast idyllisch anmutende Szene aus dem Landleben eine angenehme Abwechslung darstellt.

Dem Gewicht dieser Wertmaßstäbe entsprechend ist Breitinger offenbar bereit, hinsichtlich der Neubildung (und Übernahme) von Metaphern ein größeres Risiko (was Ähnlichkeit und sprachliche Angemessenheit bzw. Sprachrichtigkeit betrifft) einzugehen, als Gottsched dies für gerechtfertigt hält.⁴¹² Der „entzückende[n] Lust“ wegen, welche Materie, Form und Ausdruck gleichermaßen befördern können, müsse dem „poetischen Ausdruck[...]“ größere „Freyheit“ zugestanden werden als der „prosaische[n] Schreibart“ (BRED II, 400f.). Dies gilt sowohl was die

„Zahl, als die Neuheit der Bilder und die Verwegenheit der Translationen oder Verwendungen anbelangt [...]. Man kan ihn [(den Poeten)] keinmahl einer allzu grossen Verwegenheit beschuldigen, so lange sein Ausdruck nicht aller Wahrscheinlichkeit gänzlich beraubet ist, er mag auch dem Scheine nach so wunderbar seyn als er will; weil er nicht, wie der Redner, durch das Glaubwürdige den Willen lencken, sondern durch das Wunderbare die Phantasie angenehm zu entzücken, und die Leidenschaften ins Spiel zu bringen sucht.“ (BRED II, 404.)

Den Rezeptionsvorgang stellt Breitinger dabei mit Du Bos als selbstverstärkenden Prozess dar, der die nötigen Rezeptionsbedingungen vermittels der Darstellung zum Teil allererst generiert, indem die Leser, durch die „Kraft des poetischen Ausdrucks [...] gantz entzückt und beschäftigt, öfters die Mängel, die sich in der Einrichtung eines gantzen Gedichtes finden, nicht einmahl wahrnehmen“ (BRED II, 405).

Stärker noch als in Bezug auf seine qualitativen Anforderungen an die einzelne Metapher weicht Breitinger von Gottsched ab, was deren quantitative Beschränkung betrifft. Schädlicher als das Übermaß sei hier die allzu strenge Selbstbeschränkung, durch welche man „in das entgegen stehende Laster der ekelhaften Kargheit und Filtzigkeit fallen würde.“ (BREG, 245.)⁴¹³ In der *Critischen Dichtkunst* erklärt er entsprechend, ohne Ansehen der Zahl „alle Metaphern, woferne sie nur geschickt, und am rechten Orte angebracht sind, in einer Rede als besondere Schönheiten ansehen“ zu wollen (BRED II, 325). Diese Differenzen hinsichtlich der Bewertung der Metapher lassen sich auf zwei Ursachen zurückführen: Zum einen fungieren die Metapher und verwandte Formen innerhalb der Breitinger'schen Wertordnung als Realisationsformen einer größeren Anzahl von Wertmaßstäben als bei Gottsched. Sie sollen den Vorstellungen nicht nur „mehr [...] Zierde und Ansehen“, sondern auch mehr „Kraft“, „Nachdruck“ und „Licht“ (BRED II, 327) (d. h. Deutlichkeit, die Breitinger eben anders konzipiert als Gottsched) verleihen. Bei näherem Hinsehen ist zudem meist (wie z. B. im Falle Lohensteins) nicht die Quantität der Gleichnisse, sondern die Qualität derselben für eine negative Bewertung verantwortlich.⁴¹⁴ Schließlich, so argumentiert Breitinger, sei es (eine geschickte Zusammensetzung vorausgesetzt) unverständlich, wie eine Kombination von Elementen den Text sollte „unverständlich machen können“, wenn jedes einzelne von ihnen, „absonderlich betrachtet“ (BRED II, 325), positiv bewertet würde.

⁴¹² Vgl. BRED II, 331-339.

⁴¹³ Vgl. auch BRED II, 433f.

⁴¹⁴ Vgl. dazu besonders BREG, 269.

Dieser scheinbar offensichtliche Fehlschluss – kann das Ganze doch selbstverständlich Qualitäten aufweisen, über die jedes einzelne seiner Teile für sich genommen nicht verfügt – wird allerdings aufgrund eben der besonderen Sichtweise Breitingers auf das literarische Werk als Gemälde bzw. Bildersaal oder Sukzession poetischer Bilder, auf seine Rezeption als Abfolge diesen Gemälden entsprechender Emotionen und schließlich aufgrund seiner Auffassung der Metapher als eines quasi natürlichen Zeichens verständlich. Den Rezeptionsvorgang konstruiert Breitinger weniger als sukzessives Erschließen von Sinn denn als Zusammenschau, in welcher der Rezipient das Gemeinte „nicht ohne Ergetzen unter einem [...] durchscheinenden Bilde erkennen und entdecken“ müsse (BRED II, 316). Die Abfolge von Metaphern sieht er weniger als das Lösen aufeinanderfolgender Rätsel denn als „reiche Abwechslung der Bilder“ (BRED II, 336) (ein Bild erscheint an Stelle eines anderen, bereits bekannten): „[E]ben dieselbe Sache“ wird dem Rezipienten „auf gantz verschiedene Arten und immer in einer neuen *Gestalt* aus[ge]drück[t] und vor[ge]bilde[t]“ (BRED II, 337).⁴¹⁵ Als eine Form des natürlichen Zeichens *ist* das sprachliche Bild gewissermaßen bereits die zu bedeutende Sache, ein Transfer vom Zeichen auf das Bezeichnete im eigentlichen Sinne ist nicht mehr nötig. Dem entspricht der Übergang vom Witz zur Phantasie als entscheidendem geistigen Vermögen.⁴¹⁶ Auch dass die Fülle der Bilder sich störend auf den übergeordneten Sinnzusammenhang auswirken könnte, macht Breitinger in diesem Zusammenhang weniger Kopfzerbrechen als Gottsched. Erklärt er doch, wenn er von der „Kraft des poetischen Ausdrucks“ spricht (hier zitiert er Du Bos), das „empfindliche Ergetzen, das uns die häufigen Schönheiten *in einem jeglichen Absatze der Rede* verursachen“, entzücke den Rezipienten oft derart, dass Letzterer „die Mängel, die sich in der Einrichtung eines *ganzten Gedichtes* finden, nicht einmahl“ wahrnehme (BRED II, 405).⁴¹⁷ Insbesondere seine Argumentation die quasi additive Akkumulation von Wert im Falle einer Metaphernhäufung betreffend, die geradezu offensiv außer Acht lässt, dass die Qualität des Ganzen keineswegs notwendig mit der Summe der Qualitäten jedes einzelnen Elements gleichzusetzen ist, macht deutlich, dass Breitingers Interesse im Hinblick auf das poetische Werk stärker der Momentaufnahme denn dem ‚großen Ganzen‘ gilt.

Der „mahlerische Ausdruck“: Inbegriff poetischen Schreibens

Als „mahlerische Figur“ hatte Breitinger zuerst die Metapher bezeichnet, da „sie die Sachen nicht bloß zu verstehen giebt, sondern unter ähnlichen emblematischen Bildern gantz sichtbar vor Augen stellet.“ (BRED II, 320.) dies geschieht etwa, wenn die „Auszierungs-Bilder“ auch „abgezogene Gedancken und Betrachtungen“ sowie „Begriffe von uncörperlichen und geistlichen Dingen“ „in

⁴¹⁵ Hervorhebung A. F.

⁴¹⁶ Vgl. dazu auch Lindner 1999, 260: „Trotz der ‚rationalistischen‘ Bestimmung“ – über die Ähnlichkeit, die bei Wolff in den Zuständigkeitsbereich des Witzes fällt (s. ebd., 259) – „ist die Metapher für die Schweizer vor allem Mittel der sinnlichen, nicht der geistreichen Rede.“

⁴¹⁷ Hervorhebungen A. F.

Philosophischen Lehr-Schriften“ „durch sinnliche Vorstellungen unter symbolischen von körperlichen Wesen entlehnten Bildern abschildern und gleichsam sichtbar machen“ (BREG, 58).⁴¹⁸

Wenn Breitinger vom „mahlerischen Ausdruck“ spricht, so will er diesen Begriff jedoch offenbar nicht in dem hier skizzierten engeren Sinne und als selbständigen Wertmaßstab, sondern als Sammelbegriff der bereits genannten Werte (Deutlichkeit, Nachdruck, Glanz) bzw. Inbegriff der typisch poetischen, literaturspezifischen Form des Ausdrucks verstanden wissen:

„Danach besteht der mahlerische Ausdruck der Poesie darinnen, daß man allem demjenigen, dem man die Rede mittheilet, hertzrührende Gedancken beyleget, so daß man dasjenige durch Figuren ausdrucket, und unter beweglichen Bildern vorstellt, was uns nicht einnähme, wenn es in einer prosaischen Schreibart gesagt würde.“ (BRED II, 406.)

Durch die Kennzeichnung „mahlerisch[...]“ betont Breitinger noch einmal den Beitrag, den letztlich alle Spezifika poetischen Sprechens zur sinnlichen Vergegenwärtigung des Dargestellten zu leisten haben. Wie im Falle der Materie denkt Breitinger offenbar auch im Bereich des Ausdrucks Sinnesempfindung und Gemütsbewegung als untrennbar verbunden. Wo es darum geht, „der Schreibart“, wie Breitinger es – hier mit Bezug auf das Trauerspiel – charakteristischerweise ausdrückt, „einen Leib zu machen“ (BRED II, 419), müssen sinnlich-lebhafte, nachdrückliche Form und affektive wie wunderbare Elemente Hand in Hand gehen. So weist Breitinger etwa das Gleichnis zunächst als male- rische Figur im engeren Sinne aus, indem er es charakterisiert als „ein besonderes Stück, womit die Wohlredenheit auch den abstractesten und abgezogensten Gedancken ein fühlbares Wesen mittheilet“; gleichzeitig beinhaltet diese Beschreibung bereits einen Verweis auf den Wertmaßstab des Nachdrucks. Von dort ausgehend verweist er auf den Beitrag, den das Gleichnis zum Wertmaßstab der Deutlichkeit zu leisten vermag, da es „die unterschiedlichen Grade unsichtbarer Dinge eben so leicht als die Grösse der Körper ausmißt“ (BREG, 113). Er schließt mit einem Hinweis auf den Wertmaßstab der Zierde bzw. des Glanzes als bereichsspezifischer Formen des Neuen und Wunderbaren: Letzterem genügt das Gleichnis, indem es „das Gemüthe des Lesers durch die künstliche Vorbringung eines sonst nicht gar angenehmen Gedanckens, der unter dem fremden Bild einer ergetzlichen Sache vorgestellt wird, mit einer empfindlichen Lust anfüllet und an sich zieht“ (BREG, 113).⁴¹⁹

⁴¹⁸ So könne auch, wie Breitinger es an anderer Stelle formuliert, „den Sinnen begreiflich“ gemacht werden, „was der Verstand sonst [...] nicht ohne ein tiefes Nachdencken erreichen kan“ (BREG, 112). Dies findet z. B. statt, wenn die Aussage, dass „eine erhitzte und feurige Phantasie [...] durch den Verstand geleitet werden [müsse]“, durch das Bild des schwer lenkbaren Pegasus, der seine beste Leistung doch erst bei straffer Führung der Zügel erreicht, ausgedrückt wird (BREG, 60), wodurch die „unbändigen Leidenschaften“ (BREG, 112) den Einsichten wie dem Einfluss der Vernunft zugänglich gemacht würden.

⁴¹⁹ Einen Sonderfall stellen die „lehrreichen Gleichnisse[...]“ (BREG, 110 und ff.) dar: Darunter sind nicht (oder zumindest nicht in erster Linie) Gleichnisse zu verstehen, welche, wie soeben beschrieben, eine abstrakte Aussage des ‚Haupttextes‘ in sinnliche Bilder übersetzen, sondern Vergleiche, mittels derer der Dichter bei passender Gelegenheit „wie im Vorbeygang“ (BREG, 119) einen (der Materie ursprünglich fremden!) lehrreichen Gedanken, eine nützliche Wahrheit in den Text ‚einstreut‘. Derartige Gleichnisse sind damit primär dem Wertmaßstab des *docere* verpflichtet, zur Gestaltung der eigentlichen Thematik tragen sie im Extremfall nichts bei. (Tatsächlich legen die von Breitinger herangezogenen Beispiele allerdings die Vermutung nahe, dass auch die Gruppe der lehrreichen Gleichnisse unterschiedliche Varianten beinhaltet, die zu differenzieren Breitinger sich nicht die Zeit nimmt.) Entsprechend sieht er, obgleich lehrreiche Gleichnisse theoretisch in allen Gattungen gebraucht werden können, ihren „eigene[n]“ (d. h. eigentlichen) „Sitz in den Lehr- den Sitten- und den Straff-

Metapher, Gleichnis, Hyperbole und andere Formen der Vergrößerung, die Anrede abwesender Personen im Zuge der herzerwühlenden Schreibart etc. sind im Wesentlichen Mittel, die unter dem Stichwort der „Anordnung und Ausführung [des] Plans“ (BRED I, 297) beschriebenen Verfahren sprachlich umzusetzen.⁴²⁰ Entsprechend gehören zu den „höchsten“, der „Poesie ganz eigen[en]“ – also literatur-spezifischen – „Farben“ (BRED II, 420) der poetischen Schreibart sowohl solche „Translationen“, welche (den Mitteln, „gemeinen Dingen das Ansehen der Neuheit beyzulegen“ (BRED I, 291) auf Seiten der *dispositio* korrespondierend) die „Werckzeuge[...]“ (BRED II, 420) der Natur als Verursacher des durch sie Bewirkten darstellen,⁴²¹ als auch „Figuren, die abgezogene Dinge, so kein eigenthümliches Wesen besitzen, in Personen verwandeln, und ihnen sichtbare Bewegungen, Veränderungen und Handlungen beylegen“ (BRED II, 421) oder dasselbe mit „leblosen Dingen“ (BRED II, 422) tun (und also insgesamt dazu dienen, den Betrug durch die Phantasie darzustellen).

Auf den ersten Blick erinnert das von Breitinger entworfene Ideal des literaturspezifischen, malerischen Stils an den überbordenden, bilderreichen Stil der Barockdichtung. Indem Breitinger die Figuren jedoch in den Dienst des empfindlichen Ergötzens stellt, nimmt er gegenüber der Barockpoetik eine (zumindest partielle) „Umfunktionierung“ vor:

Gedichten“ (BREG, 117), also Formen mit eindeutig moralischer Ausrichtung. (Zu nennen wären außerdem möglicherweise die Lobgedichte – vgl. dazu auch BREG 126.) Die Affinität dieser Formen zur Philosophie, Morallehre, Politik etc. verweist sie von vornherein in den ‚Randbereich‘ des literarischen Feldes und damit stärker in den Einflussbereich feldfremder Wertmaßstäbe. Tatsächlich lässt sich mit Gründen bezweifeln, dass es sich bei den lehrreichen Gleichnissen überhaupt um Gleichnisse im eigentlichen Sinne handelt, sollen hier doch „angenommene[...] philosophische[...], moralische[...], oder politische[...]“ Sätze als „Gleichniß-Bild[er]“ (BREG, 115) fungieren. Ohnehin bereitet die Funktionsweise „lehrreicher“ Gleichnisse Schwierigkeiten. Das erste in diesem Zusammenhange von Breitinger angeführte Beispiel ist erneute Pope entnommen: „Die Natur, wie die Monarchie, wird durch keine andere, als diejenigen Gesetze eingeschräncket, welche sie selbst zuerst angeordnet hat.“ (BREG, 118.) Der „politische“ Satz (die Monarchie betreffend) sei der „bekanntere[er]“, wiewohl nur unter den Gelehrten (BREG, 118), der „philosophische“ hingegen „weit seltener und neuer“ (BREG, 118f.). Wenn Breitinger erklärt, der bekannte politische Satz diene „zu dem Zwecke des Poeten“ nicht, sondern werde „alleine um des letztern“ (philosophischen) „willen angebracht“ (BREG, 118), so ist dies offenbar so zu verstehen, dass das Ziel des Dichters die Vermittlung der philosophischen Wahrheit ist. Der Dichter bediene sich dieses Gleichnisses, „theils dem Leser, wie im Vorbeygang einen zwar fremden aber richtigen Lehr-Satz beyzubringen, ohne daß er von Haupt-Zweck abgeföhret werde“ (BREG, 119), „theils“ jedoch auch um eben diesen „Haupt-Zweck“ zu befördern, indem die philosophische Wahrheit durch die politische „einen mehrern Grad der Wahrscheinlichkeit“ erhalte (BREG, 119). Tatsächlich scheinen beide Funktionsweisen jedoch nur schwer miteinander zu vereinen: Das Gleichnis der Monarchie vermag die zweite, ‚unterstützende‘ Funktion mit Hinblick auf die „philosophische Wahrheit“ nur zu erfüllen, weil es das „bekanntere[er]“ (BREG, 118) der beiden ist (ob es freilich in irgendeinem Sinne ‚sinnlicher‘ als die Vorstellung der Natur ist, darüber ließe sich streiten). Wenn jedoch der „politische Satz“ als „schier durchgehends angenommen“ (BREG, 118) gelten kann, warum sollte der Dichter es noch darauf anlegen, ihn dem Leser – wenn auch nur als Nebenzweck – beizubringen? Handelt es sich hingegen, wie ursprünglich behauptet, um einen „fremden“ Lehrsatz (BREG, 119), wie sollte dieser den philosophischen unterstützen können? (Breitinger selbst versucht diese Spannung offenbar aufzulösen durch den Hinweis, die politische Wahrheit sei „nur bey Gelehrten“ bekannter (BREG, 118), was jedoch zur Klärung der Sachlage nicht wirklich beiträgt.)

⁴²⁰ Immer wieder verweist Breitinger auf den engen Zusammenhang beider Aspekte: „Ich kan inzwischen nicht unerinnert lassen, daß die hyperbolischen Vergrößerungen mehr im Gedancken als in der Ausdrückung liegen, und also viel eher zu der besondern Art der Gedancken, als zu der Sprache der Leidenschaften gehören. Ich habe auch von dieser phantastischen Gedenkens-Art der Leidenschaften im ersten Theile ausführlich gehandelt.“ (BRED II, 388.)

⁴²¹ S. BRED II, 420f.

„Den barocken Theoretikern ging es um artistische ‚Verstandesbelustigung‘, nicht um Herzensrührung. [...] Breitinger wendet den Bildstil in eine neue Richtung. Seine Angriffe auf die barocke Metaphorik sind damit nicht nur Scheingefechte. An ihr kritisiert er die Verrätselung, Verknäulung, Exotik,⁴²² das Unvermögen, abgestufte Herzensregungen bildlich zu erfassen. Er bekämpft nicht den barocken Bildreichtum an sich, sondern den nach seiner Ansicht falschen Einsatz.“⁴²³

Wie bereits angedeutet, liefern eben diejenigen psychologischen Mechanismen, welche der Materie ihren wunderbaren Anschein geben und also letztlich auch für die entsprechende sprachliche Form entscheidend sind, gleichzeitig den Maßstab für Qualität und Quantität des Figurengebrauchs. Wahrheit oder Wahrscheinlichkeit der entsprechenden Stilformen bemessen sich daran, was dem Menschen, der unter dem Einfluss der einen oder andern dieser Leidenschaften steht (und in dessen Position sich der Dichter daher probeweise versetzen muss, indem er die entsprechenden Affekte ‚annimmt‘), noch glaublich vorkommt.⁴²⁴ Wie im Falle verwegener Metaphern oder sonstiger kühner, bei näherem Hinsehen jedoch möglicherweise nicht ganz einwandfreier Konstruktionen scheint Breitinger auch hier von einer Art selbstverstärkendem Effekt auszugehen: Wo die Emotionen des Lesers durch die sinnlich-lebhafte Darstellung besonders rührender oder generell affektiv wirksamer Gegenstände angesprochen werden, ist die Einbildungskraft wiederum eher zu einer derartigen sinnlichen Vorstellungsweise disponiert. (Hier handelt es sich um eine Auffassung, welche die Schweizer bereits zum Ende ihrer Abhandlung *Von dem Einfluss und Gebrauche der Einbildungskraft* explizit Ausdruck verliehen hatten.)

„Der poetische Ausdruck hat eine entzückende und bezaubernde Kraft auf die Sinnen und die Einbildung, und machet, daß wir, indem wir wohlgeschriebene Verse lesen oder hören, uns bereden, wir sehen die Sachen in der Natur gegenwärtig vor uns: *Ut pictura Poesis erit*, sagt daher Horatz.“ (BRED II, 406.)

5.2 „[L]ähre Thöne“: Wertmaßstäbe, die den „körperlichen Theil“ der Worte betreffen

Die bisher genannten Wertmaßstäbe beziehen sich durchgängig auf die Wörter als Zeichen mit bestimmter Bedeutung,⁴²⁵ deren „wesentliche Kraft“ darin besteht, „die Gedanken auszudrücken“ (BRED II, 14). Was ihren „körperliche[n] Theil“ (BRED II, 13) „als lähre von den Gedancken abgesonderte Thöne“ anbelangt, so seien sie zwar auch in dieser Hinsicht einer gewissen „Kraft auf die Gemüther fähig“ (BRED II, 14), dennoch warnt Breitinger davor, diesem Aspekt des poetischen Werkes allzu große Bedeutung beizumessen:

„Alleine wenn ich den Worten eine solche musicalische Kraft zuschreibe, so geschieht dieses in gewissen Schrancken. Ich wollte nicht gerne, daß man dieselbe zu weit erstreckete, oder vergässe, daß dieser Wohlklang nur ei[n]e zufällige Schönheit der Wörter ist, und daß die Seele und das Wesen derselben in den Gedancken bestehet, welche sich durch die Thöne an den Tag geben; woraus unschwer geschlossen wird, daß

⁴²² Allerdings weist Blackall zu Recht darauf hin, dass nicht nur der übertrieben schwülstige, weil ‚gekünstelte‘, sondern auch sein Widerpart, der trockene Stil sich (etwa mit Weise, dem stilistischen Gegenpol zum Schwulst) im Barock vertreten findet (s. Blackall 1966, 219f.).

⁴²³ Windfuhr 1967, 5*.

⁴²⁴ Vergleicht etwa der Dichter eine Flotte von Segelschiffen einem Schwarm über das Meer ziehender Vögel, so rechtfertigt Breitinger dieses Vorgehen damit, dass es der Phantasie des Poeten angesichts des dahineilenden Schiffes wirklich so vorkäme, als flöge es.

⁴²⁵ Vgl. BRED II, 13f.

diese zufällige Schönheit alleine dienen muß, die wesentliche Schönheit der Gedanken zu erheben, und vollkommener zu machen.“ (BRED II, 22f.)

Im Gegensatz zur Musik sei es nicht hauptsächliche Funktion der Sprache, den Menschen durch „die harmonische Vermischung und Abwechslung der Thöne“ (BRED II, 37) zu entzücken; „ihre Natur und ihr Wesen“ (BRED II, 36) seien mit der vom Wohlklang häufig geforderten „Magische[n] Kraft“ (BRED II, 37) überfordert. Es sei daher ein Fehler, den bloßen „Klang des Verses höher [zu] schätze[n], als erleuchtende Begriffe und Hertz-rührende Empfindungen“ (BRED II, 459) – ein Fehler, der in der Vergangenheit, aber auch von „den neuern Kunstlehrern“ (BRED II, 36) nicht selten begangen worden sei.⁴²⁶

„Der Vers mag wohl in seiner Natur tüchtig seyn, ein mässiges Ergetzen für die Organa des Gehörs oder der Aussprache hervorzubringen, wie wir oben davon geredet haben, aber ein solch bezauberndes Ergetzen, wie das von Hrn. La Motte erwähnte ist, muß eine andere Ursache haben, und diese muß nicht in dem Verse liegen, sondern in den Personen, an welchen diese zauberische Würckung geschieht. Diese Leute müssen einen starcken Abgang an den Kräften des Verstandes gelitten haben, daß etwas äusserliches und so flüchtiges sie mit solcher Gewalt einnehmen kan.“ (BRED II, 459.)

Damit wird das Gewicht der entsprechenden Wertmaßstäbe bzw. der Beitrag der diesen korrespondierenden Textmerkmale zum Gesamtwert des Werkes von vornherein relativiert. Inhaltliche Mängel ließen sich durch Klangqualitäten nicht wettmachen; kein Gedanke, der in Prosa inakzeptabel sei, könne allein durch die Versform ‚rehabilitiert‘ werden.⁴²⁷ Daher dürfe die lautliche Gestaltung nie zu Lasten der Gedanken und des ihnen gemäßen Ausdrucks gehen:⁴²⁸ im Zweifelsfalle sei es stets löblicher, „den Verstand als das Gehör [...] vergnügen [zu] wollen“ (BRED II, 455).

Beim Wohlklang handelt es sich um einen vom übergeordneten Maßstab des *delectare* abgeleiteten, notwendigerweise bereichsspezifischen Wertmaßstab. Bei der Bestimmung seiner Realisationsformen geht Breitinger von der (als Zuordnungsvoraussetzung fungierenden) Annahme einer allgemeinen „Lust“ des Menschen „an der Harmonie der Dinge“ aus (BRED II, 16).⁴²⁹ Diese manifestiert sich im „natürlichen Geschmack des Ohres“ (BRED II, 16) an bestimmten Tönen bzw. den aus diesen glücklich gebildeten Kombinationen (Wörtern und Phrasen)⁴³⁰ (als angenehm wird etwa all das empfunden, was die leichte und flüssige Artikulation einer Sprache begünstigt),⁴³¹ sowie in der Wahrnehmung einer „gewisse[n] Anmuth“ in der „Abzehlung der Sylben [und] dem Accente auf

⁴²⁶ So scheint er auch den „widrig[en]“ Eindruck (BRED II, 132), den die Wiederholung desselben Wortes beim Leser hervorzurufen vermag, mit dem „Abt Girard“ (BRED II, 133; s. auch f.) weniger der „verdrüßlich[en]“ Wirkung auf das „Ohr[...]“ (BRED II, 132) zuzuschreiben als vielmehr dem monotonen Eindruck der immer gleichen Bedeutungen auf den Geist (vgl. BRED II, 133ff.). In jedem Falle warnt Breitinger davor, allein der bloßen Abwechslung des Tones halber die Bedeutung des Gesagten zu ändern (vgl. BRED II, 133) und so unter Umständen der Deutlichkeit, dem Nachdruck oder der emotionalen Wirkung des Textes Eintrag zu tun.

⁴²⁷ Vgl. z. B. BRED II, 458f.

⁴²⁸ Vgl. z. B. BRED II, 28, 34.

⁴²⁹ Vgl. auch BRED II, 443, 446, 449.

⁴³⁰ Vgl. BRED II, 15.

⁴³¹ Vgl. z. B. BRED II, 20f. – So geht Breitinger aufgrund der physischen Gemeinsamkeiten aller Menschen von einer grundsätzlichen Abneigung z. B. gegenüber Konsonantenhäufungen aus.

bestimmten Plätzen“ (BRED II, 442). Im Rahmen ihrer Möglichkeiten können diese Harmonien damit zur „Quelle eines neuen sinnlichen Ergetzens“ (BRED II, 17) werden.

Allerdings sei nicht jede Sprache in dieser Beziehung in gleichem Maße schön. Auch die Empfänglichkeit für die entsprechenden Formen der Harmonie fände sich bei unterschiedlichen Nationen verschieden stark ausgebildet: Je mehr Wert eine Nation insgesamt „nicht alleine [auf] die Befö[r]derung nützlicher Wissenschaften, sondern auch [auf] das Ergetzen der Menschen“ (BRED II, 17) gelegt habe, desto weiter habe sie es in ihrer Sprache bei der Entwicklung dieser natürlichen Ressourcen gebracht. So seien etwa die Franzosen, die sogar bei der Abhandlung „ernstliche[r], geistliche[r], und selbst physicalische[r] und metaphysicalische[r], Wahrheiten [...] eine gewisse Sorge für die Artigkeit, zur Belustigung des Lesers“ (BRED II, 17) erkennen ließen, in diesem Punkte den deutschsprachigen Gebieten, wo man „in einem Vortrage insgesamt mit der Artigkeit zufrieden“ sei, „welche unmittelbar von der vorgestellten Wahrheit entsteht“ (BRED II, 17f.), weit voraus. (Da Breitinger insgesamt davor warnt, den Wertmaßstab des Wohlklangs überzubewerten, gereicht diese Tatsache den Deutschen in seinen Augen allerdings wohl nicht unbedingt zum Nachteil.) Auch wo eine Nation „eine natürliche Neigung zur Wollust [...], und von Natur oder aus Gewohnheit zartere Organe“ habe, finde man „eine ungemeine Fertigkeit zu der Beförderung des Wohlklanges.“ (BRED II, 18.) (National-)Charakter, Gewohnheit und Training formen die Fähigkeiten und Präferenzen des Rezipienten, so dass es hier zu Differenzen in der Bewertung kommen kann. Derartige Abweichungen, so spekuliert Breitinger, ließen sich allerdings auch als unterschiedliche Stadien in einer allgemeinen, natürlichen Evolution der Lautentwicklung einer Sprache sowie der Sensibilität derselben gegenüber deuten.⁴³² Am Ende dieser Entwicklung könnte ein ähnlicher Grad von Harmonie in jeder Einzelsprache stehen (wenn auch nicht unbedingt auf dieselbe Art und Weise realisiert). Feststehende nationale Differenzen scheint Breitinger eher im Falle der von „verschiedene[n] Völker[n]“ und „Nation[en]“ bevorzugten „Vers-Arten“ und „*Metris*“ (BRED II, 446) vorauszusetzen. Jedes Metrum weise eine Art natürlicher Verbindung mit bestimmten Emotionen auf (wie sich in den unterschiedlichen Verbindungen der Töne in der Musik „ähnliche Abdrücke“ der Gefühle ausmachen ließen), die wiederum den „Gemüthes-Arten“ (BRED II, 445) der unterschiedlichen Länder korreliert seien, was die besonderen Vorlieben bestimmter Rezipienten(gruppen) für diese oder jene Versform bzw. Art des Metrums erkläre.⁴³³

Vom Wertmaßstab des Wohlklangs leitet Breitinger jedoch nicht allein den der Harmonie, sondern auch den der Abwechslung (immer bezogen auf die lautliche Seite der Sprache) ab. Dem natürlichen Vergnügen an der Harmonie korrespondiert (ähnlich wie im Falle des Wahrscheinlichen und Wun-

⁴³² Vgl. BRED II, 19f.

⁴³³ Allerdings betont Breitinger auch im Hinblick auf die „Ungleichheit in den Vers-Arten“, diese hebe „die Erfahrung von der allgemeinen Empfindung der Harmonie, und der Neigung für dieselbe nicht auf, sondern bekräftig[e] sie vielmehr, indem sie einen Beweißthum giebt, wie die Menschen solche auf so verschiedene Weise zu erhalten trachten.“ (BRED II, 445f.)

derbaren) ein fast noch stärkeres Bedürfnis nach Veränderung, das sich Breitinger zufolge als mindestens ebenso wichtige anthropologische Konstante erwiesen hat. Auch im Hinblick auf die Klangqualität seines Werkes laviert der Dichter also stets zwischen zwei Extremen: unschönen Misstönen auf der einen und einer in Monotonie ausartenden Homophonie und Regelmäßigkeit auf der anderen Seite. Dabei sind im Konfliktfall Erstere offenbar Letzteren vorzuziehen, „denn man muß sich erinnern, daß der Mensch noch ein grösserer Freund der Mannigfaltigkeit ist, als der Proportionen.“ (BRED II, 447.)

Nun impliziert ursprünglich bereits das Konzept der Einheit in der Mannigfaltigkeit gerade den harmonischen Zusammenklang *unterschiedlicher* Elemente; insofern mag Breitingers Abwägung auf den ersten Blick eigentümlich anmuten. Tatsächlich deutet er – mit Bezug auf das Zusammenspiel der Emotionen – gelegentlich eine solche ‚höhere‘, wiederum aus der Abweichung resultierende Form der Harmonie als eine Art versöhnendes Ideal an. Wenn Breitinger Harmonie *tendenziell* mit Monotonie, Abwechslung mit Unregelmäßigkeit assoziiert – ähnliche Tendenzen ließen sich ja bereits in seiner Diskussion der notwendigen Variation emotional wirksamer sprachlicher Bilder erkennen –, tut er *de facto* jedoch nicht allein einen Schritt hin zur Ablösung klassizistischer, sondern auch fundamentaler rationalistischer Prämissen. Gleichzeitig wird verständlich, warum der (Meta-)Wertmaßstab der Schönheit in Breitingers, anders als in Gottscheds Wertordnung, keine Rolle spielt.

Um dem Wertmaßstab der Abwechslung gerecht zu werden, muss der Dichter etwa dem Vers „verschiedene Proportionen verschaffen“ (BRED II, 447), was konkret z. B. gegen den Alexandriner spricht.⁴³⁴ (Letzterer ist für die deutsche Sprache mit ihren zahlreichen langen Komposita Breitingers Meinung nach ohnehin kaum geeignet.)⁴³⁵ Gleichzeitig wird im Lichte dieses Maßstabs auch der Wert des Reims (dem Breitinger ohnehin wenig Bedeutung beimisst) in Frage gestellt.

Handelt es sich bei den bislang genannten Qualitäten um Merkmale, welche dem Text unabhängig von dessen inhaltlicher Gestaltung einen im wahrsten Sinne des Wortes zusätzlichen Wert verleihen können, so vermag die Lautgestaltung daneben auch als spezifische Realisationsform inhaltlicher Wertmaßstäbe zu fungieren. Benehme der durch „widrige Mißthöne“ hervorgerufene „verdrüßliche Eindruck dem Verstand die Freyheit die Gedancken herauszusuchen, und sich vorzustellen, die durch diese Thöne bezeichnet werden“, so kann der Wohlklang (hier zunächst noch rein negativ verstanden als Abwesenheit des Missklangs) den zu transportierenden „Vorstellungen“ „den Weg zu dem Gemüthe“ ebnen (BRED II, 21). Daneben verfügt die „musicalische Kraft“ der Poesie Breitingers Ansicht nach überall dort über eine positive Macht, „die Schönheit der Gedancken“ zu erhöhen und der Rede „Zierlichkeit, Anmuth und Stärke“ mitzuteilen (BRED II, 22), wo der Dichter ihre Qualitäten auf die des Bezeichneten abstimmt und auf diese Weise die Wirkung der Gedankens verstärkt. Dies ist etwa der Fall, wenn „das sanfte, anmuthige, und liebliche“ durch entsprechend „sanfte, anmuthige, und

⁴³⁴ Vgl. BRED II, 447f., 452f.

⁴³⁵ Vgl. BRED II, 454.

lieblich-schallende Thöne“ „bedeute[t]“ wird (BRED II, 24). Hier geht es Breitinger, anders als man zunächst vermuten könnte, offenbar weniger um die bereits erwähnte Affinität bestimmter Metren zu den unterschiedlichen Gemütsarten bzw. –leidenschaften, sondern primär um das Potential onomatopoetischer Ausdrücke, die lautmalerische Wirkung bestimmter Kombinationen⁴³⁶ und Versmaße.⁴³⁷

Vermittels dieser Harmonie von sinnlicher Form und Inhalt gelingt es der Sprache, ihren grundsätzlich willkürlichen Bezug auf die Welt zu transzendieren und zu einer der der Malerei qualitativ ähnlichen natürlichen Zeichenhaftigkeit zu gelangen,⁴³⁸ wie sie ähnlich auch bestimmten Charakteristika der herzerwühlenden Schreibart eignet.⁴³⁹ (Wie stark für Breitinger die affektive Wirkung der Kunst inhaltlich an die Darstellung der sinnlich wahrnehmbaren Natur gebunden bleibt, wird nicht zuletzt deutlich, wenn er letztlich offenbar auch die Musik selbst auf dieses repräsentative Modell verpflichten möchte:

„[E]ben wie in der Musick dieses eine besondere Schönheit ist, wenn z. Ex. in einer Symphonie, die einen Sturm nachahmen soll, der Klang, der Gesang, die Harmonie, uns ein Getöse hören lassen, wie das Getümmel ist, so die Winde in der Luft machen, oder das Gebrülle der Wellen, die auf einander prallen, oder sich an den Klippen des Gestades brechen.“ (BRED II, 303.)

Derartige Zeichen verliehen der poetischen Darstellung – offenbar eben aufgrund ihrer besonders ‚naturnahen‘, direkten sinnlichen Wirkung – „einen solchen Zusatz von Nachdruck und Wahrheit“ (BRED II, 303),⁴⁴⁰ „daß wir glauben, die Sachen werden uns nicht alleine vorgemahlet und beschrieben, sondern wir vernehmen selbige würcklich als gegenwärtig“ (BRED II, 303).⁴⁴¹

5.3 Der malerische Ausdruck zwischen Aufwertung und Überfremdung

Auch auf dem Gebiet der Sprache bzw. Versprachlichung erweisen sich die Wertsetzungen Breitingers als wesentlich am Ideal des *ut pictura poesis* orientiert. Unmittelbarkeit, Detailreichtum und Sinnlichkeit der Malerei, Qualitäten, von denen Breitinger sich offenbar eine optimale bewegende Wirkung bzw. ein empfindliches Vergnügen verspricht, fungieren als Richtwerte, denen sich weitestgehend anzunähern auch der Dichtung erstrebenswert scheinen muss. Dabei geht es – je nach

⁴³⁶ Vgl. BRED II, 25f.

⁴³⁷ Vgl. BRED II, 30-34. – Zu Letzteren weist die deutsche Sprache, hierin der Griechischen ähnlich, im Vergleich etwa zur französischen Breitingers Meinung nach eine besondere Befähigung auf (vgl. BRED II, 25f.) (hier, wo er dem entsprechenden Wertmaßstab größeres Gewicht beimisst, zeigt sich Breitinger also wieder deutlich stärker um den ‚Ruhm‘ der deutschen Sprache besorgt).

⁴³⁸ Vgl. BRED II, 24f.

⁴³⁹ Wie stark für Breitinger die affektive Wirkung der Kunst inhaltlich an die Darstellung der sinnlich wahrnehmbaren Natur gebunden bleibt, wird nicht zuletzt deutlich, wenn er letztlich offenbar auch die Musik selbst auf dieses repräsentative Modell verpflichten möchte: „[E]ben wie in der Musick dieses eine besondere Schönheit ist, wenn z. Ex. in einer Symphonie, die einen Sturm nachahmen soll, der Klang, der Gesang, die Harmonie, uns ein Getöse hören lassen, wie das Getümmel ist, so die Winde in der Luft machen, oder das Gebrülle der Wellen, die auf einander prallen, oder sich an den Klippen des Gestades brechen.“ (BRED II, 303.)

⁴⁴⁰ Vgl. auch BRED II, 302, 24.

⁴⁴¹ Als bewundernswertes Beispiel führt Breitinger etwa „Virgils Vers in dem ersten B. von dem Feldbau v. 448“ an („*Tam multa in tectis crepitans falit horrida grando*“), angesichts dessen man meine, „in dieser Nachahmung den Hagel auf den Dächern rasseln zu hören“ (BRED II, 25). Eine besondere Bedeutung weist Breitinger hier den Adjektiven (insbesondere den zusammengesetzten Adjektiven) und Adverbien zu (vgl. BRED II, 271-273).

Perspektive – darum, die Ressourcen und die sich aus der übergeordneten Wertsetzung (eben dem Ziel des empfindlichen Ergetzens) ergebenden Freiheiten poetischen Sprechens durch den Einsatz aller zur Verfügung stehenden Mittel auszunutzen. Der Dichter kann sich alter, neuer, ungewöhnlicher etc. Wörter bedienen sowie großzügigen Gebrauch von Adjektiven und Adverbien oder verwegenen Metaphern und Gleichnishäufungen machen. Dies alles geschieht (jedenfalls tendenziell) letztlich mit dem Ziel, die natürlichen Grenzen der Sprache zu überschreiten, sei es durch die Überwindung ihrer willkürlichen Zeichenhaftigkeit mittels der Metapher und des onomatopoetischen Ausdrucks, die Überwindung ihres sukzessiven Rezeptionsmodus durch Machtwörter oder die Überwindung der allgemeinen (und dadurch zwangsweise jeweils auch ein Stück weit abstrakten) Bedeutung sprachlicher Zeichen durch Häufung spezifizierender Merkmale oder Entwicklung immer konkreterer Ausdrücke.

Wie bereits durch die bereichsübergreifenden Wertmaßstäbe vorgegeben und für die Bereich der Erfindung und Ausgestaltung des Plans innerhalb der Breitinger'schen Wertordnung umgesetzt, orientiert sich auch die sprachliche Form weniger an einem Verständnis des Textes als übergreifenden Sinnzusammenhangs: Er wird vielmehr wahrgenommen als eine Abfolge einzelner Bilder und – in der Rezeption – mit diesen verbundener Gefühlserlebnisse. Einige wenige Sonderfälle (etwa den Ausdruck eines in bestimmten Affekten stehenden Menschen, der für sich genommen bereits über eine natürliche Zeichenhaftigkeit und unmittelbar eingängige affektive Wirkung verfügen sollte) ausgenommen,

„muß die Schreibart der Poesie mit Bildern angefüllt sein, welche die beschriebenen Sachen so geschickt schildern, daß wir sie nicht vernehmen können, ohne daß unsre Phantasie beständig mit Gemälden angefüllt sey, die darinnen in der Ordnung auf einander folgen, wie die Absätze der Rede aus einander her-vorfallen.“ (BRED II, 418f.)

Stellt jede Metapher in Gottscheds Augen offenbar ein kleines „Räthsel“ (GD, 302) und damit eine Herausforderung für die Verständlichkeit des Textes dar, sieht Breitinger hier primär eine Folge „durchscheinende[r] Bilde[r]“ (BRED II, 316), deren Wahrheit oder Wahrscheinlichkeit sich wiederum visuell definiert.⁴⁴² Gottsched denkt an die Probleme, welche eine Häufung von Adjektiven oder Adverbien dem Leser verursacht, der den Sinn einer immer länger und komplexer werdenden Bedeutungseinheit durch eine Folge möglicherweise verschachtelter Phrasen sukzessive erschließen und zusammensetzen muss. Breitinger betrachtet die entsprechenden Informationen wie einzelne Farbtupfer, zusätzliche Details innerhalb eines (mehr oder weniger) statischen und daher auch simultan zu rezipierenden Gemäldes.

Die dieser Abfolge inhärente Logik ist die einer sinnlich definierten, assoziativen Ordnung bzw. Abfolge von Bildern innerhalb der Phantasie. Unter diesen Bedingungen wird etwa der Wertmaßstab der Deutlichkeit in beiden Wertordnungen von vornherein ganz unterschiedlich interpretiert. Resultat

⁴⁴² Vgl. z. B. BRED II, 431f.: „Es kömmt der Phantasie des Poeten würrklich so vor, als ob die Schiffe, die von einem günstigen Winde gejagt werden, auf dem Meere flögen, theils wegen der Gestalt der Ruder, theils wegen der Geschwindigkeit ihres Laufes.“

sind u. a. die divergierenden Bewertungen (ver)alt(et)er Wörter oder Wortneuschöpfungen, aber auch Gottscheds strengere Regelung und weitaus größeres Interesse an der syntaktischen Gestaltung des Satzes.⁴⁴³ Auch den Klang betrachtet Breitinger allein hinsichtlich seines lautmalerischen Potentials (man erinnere sich an Gottscheds Ablehnung onomatopoetischer ‚Auswüchse‘ etwa bei den Pegnitzschäfern), also letztlich immer noch ausgerichtet am Ideal einer ‚Malerei für alle Sinne‘, auf deren Modell er partiell sogar die Musik verpflichten möchte, während Gottsched den Wohlklang, die reine Harmonie des Verses höher gewichtet.

Gleichzeitig führt diese Sichtweise der Poesie bei Breitinger insgesamt zu einer Aufwertung des Ausdrucks gegenüber dem Inhalt der Dichtung: Indem

„die Schweizer [...] erkennen, daß die Sinnlichkeit der Poesie nicht nur ein Ergebnis der bloßen Nachahmung, sondern auch der Wahl der ‚Umstände‘ und ‚Bilder‘ ist, lenken sie das poetologische Interesse weg von den Problemen der Nachahmung auf die des Ausdrucks (der Sprache), und ihre Bestimmung der ‚poetischen Malerei‘ kann als Vorstufe der Definition der Dichtung als ‚sinnliche Rede‘ durch Baumgarten und A.J. Schlegel betrachtet werden.“⁴⁴⁴

Breitingers Vorliebe für die Epen Homers und Vergils (die er jedoch, wie gezeigt, letztlich fragmentarisiert) zum Trotz treten damit wiederum die kleineren Gattungen, insbesondere die Lyrik,⁴⁴⁵ in den Vordergrund – nicht zufällig ist der Einfluss der Schweizer auf diesem Gebiet besonders groß.⁴⁴⁶ Mit Klopstocks *Messias* lassen sich zwar erneut Verbindungen auch zum Epos ausmachen. Der lyrische Charakter gerade dieses christlichen Epos ist jedoch unverkennbar – so tritt die Gestaltung der (allseits bekannten) Handlung ganz hinter die affektiv ansprechende Ausgestaltung der einzelnen Szenen zurück.⁴⁴⁷ Begünstigt werden durch die Wertordnung Breitingers insbesondere die Ausdrucks- und Erlebnislyrik. Der kommenden Gattung des Romans hingegen wird eher partiell – nämlich soweit es den Ausdruck der Empfindungen betrifft – Rechnung getragen. In diesem Sinne scheint es bezeichnend, dass es sich bei dem einzigen von Breitinger erwähnten Roman um einen Briefroman handelt.

⁴⁴³ Vgl. dazu bei Breitinger BRED II, 463f.

⁴⁴⁴ Bruck 1972, 169.

⁴⁴⁵ Brucks Aussage, Bodmer und Breitinger seien „weniger am Drama und Epos als an der deskriptiven Naturpoesie interessiert“ (ebd., 186), bedürfte allerdings mit Hinblick auf Bodmers Interessen einer Überprüfung.

⁴⁴⁶ Vgl. zum Einfluss der Schweizer auf die Lyrik Immanuel Pyras, Samuel Gotthold Langes und der Bremer Beiträger oder die Oden (natürlich aber auch den *Messias*) Klopstocks Bender 1966c, 21*f.

⁴⁴⁷ Vgl. in diesem Zusammenhange auch Klopstocks Beschreibung der typisch poetischen Wirkung in seinem Aufsatz *Von der heiligen Poesie* (1760): „Aber sein“ – des Dichters – „Zweck geht weiter, als Eine Kraft der Seele, indeß daß die andern schlummern, nur zu erregen, sie sanft zu unterhalten, und ihr einen stillen Beifall abzulocken. [...] Er bringt uns [...] mit schneller Gewalt dahin, daß wir ausrufen, uns laut freuen; tiefsinnig stehn bleiben, denken, schweigen; oder blaß werden, zittern, weinen.“ (Klopstock 1855, 229.) Bezeichnend Benders Kommentar hierzu: „Die Sprache verliert ihren Mitteilungscharakter, wird zur gestaltenden Kraft, die den bewegten Menschen“ – hier allerdings wäre Bender angesichts der zentralen Bedeutung der Sinnlichkeit zumindest im Hinblick auf Breitinger zu widersprechen – „über alles Irdische hinausheben soll.“ (Bender 1966c, 22*f.)

IV. Schluss

1. Sehen und Verstehen – komplementäre Funktionen der Wertordnungen Gottscheds und Breitingers

Die Rekonstruktion der Gottsched'schen wie der Breitinger'schen Wertmaßstäbe zeigt, dass beide ihre Wertordnungen nicht allein als Aussagen darüber verstehen, was gute, wertvolle Dichtung ausmacht, sondern auch darüber, was Dichtung überhaupt ist, oder umgekehrt: dass sie ihre Wertmaßstäbe entwickeln in konstanter Auseinandersetzung mit der Frage nach den Spezifika poetischer Werke und den Grenzen des literarischen Feldes. Forderungen nach einem grundsätzlichen erkenntnistheoretischen Methodenwechsel und der Etablierung neuer Maßstäbe für Wissen, wie sie die zeitgenössische Philosophie erhebt, aber auch der mit diesen Forderungen einhergehende Fortschrittsoptimismus finden im deutschsprachigen Raum mit Wolff einen Popularisierer, der die entsprechenden Impulse direkt an die Poetik weitergibt. Dies scheint einer der wesentlichen Gründe für das deutsche Spezifikum der philosophischen Poetik zu sein.

Nach einer längeren Periode relativer Konstanz innerhalb der deutschen Dichtungstheorie, in der die Sprachpflege und das Erschließen im Ausland bereits etablierter Techniken insbesondere lyrischen Schreibens im Mittelpunkt stehen, beginnt sich ein Bewusstsein des Nachholbedarfs der deutschen Dichtung und ihrer Theorie auch auf anderen Gebieten durchzusetzen. Diese Überzeugung von der Notwendigkeit einer neuen Poetik wird durch den Blick auf die Dichtungstheorie (die Werke der italienischen Renaissance, der französischen Klassik und zeitgenössische englische ästhetische Schriften) wie die Literatur (die Werke Miltons, Voltaires oder Racines) der europäischen Nachbarn bestätigt. Erst die Wolff'sche Philosophie¹ jedoch verleiht² der deutschen Poetik das nötige Selbstbewusstsein und den methodischen Rahmen, um öffentlichkeitswirksam zu werden, sich konsequent in entsprechenden Wertordnungen zu manifestieren und die neuen Wertmaßstäbe gegen die barocke Poetik zu vertreten.

Gleichzeitig allerdings stellt das von Wolff entworfene Wissenschaftsideal selbst in seinem Anspruch auf Allgemeingültigkeit eine Herausforderung, ja Bedrohung der Poetik dar, für die in ihrer alten Form kein Platz in der sich neu formierenden Landschaft der Disziplinen ist. Die Philosophie droht auch die Dichtung funktional zu vereinnahmen und Letzterer die eigenen Wertmaßstäbe aufzuzwingen. Die Poetik muss in diesem Zusammenhang nicht allein ihre Fähigkeit zur Wissenschaftlichkeit unter Beweis stellen, sondern auch die Spezifik ihres Gegenstandes ausweisen, will sie nicht von anderen Disziplinen ‚geschluckt‘ werden.

Während Gottsched sich offensichtlich an den Vorgaben des Wolff'schen Wissenschaftsideals orientiert und eine argumentativ gestützte, intersubjektiv nachvollziehbare Rechtfertigung des jeweiligen

¹ Auf weitere bislang wenig beachtete von Wolff beeinflusste Poetiken und Rhetoriken der Frühaufklärung weist Grimm hin (s. Grimm 2007, 226).

² Nach ersten mehr oder weniger zaghaften Anfängen (man denke etwa an die Poetik Rotths).

konkreten Werturteils vor dem Hintergrund einer zusammenhängenden Wertordnung fordert, scheint er doch nicht bereit, die Poetik den Standards der Wolff'schen Philosophie in dieser Hinsicht vollständig zu unterwerfen. So vermeidet er es, sich das Modell einer streng deduktiven Ableitung³ für seine Wertordnung zu eigen zu machen, wie bereits die formalen Differenzen zwischen seiner *Dichtkunst* und seiner *Weltweisheit* deutlich machen. Auch impliziert die Übernahme bestimmter philosophischer methodischer Vorgaben für ihn keineswegs – wie für viele Philosophen – den Bruch mit der (poetischen wie poetologischen) Tradition. Erstere begreift er vielmehr als Mittel, etablierte Formen der Poesie und traditionelle dichtungsbezogene Wertmaßstäbe zusammenzuführen, zu systematisieren und gegebenenfalls zu korrigieren.

Indem er den Begriff der Naturnachahmung, vor dessen Hintergrund alle Wertmaßstäbe zu entwickeln sind, ins Zentrum seiner Poetik stellt, wie auch durch die Berufung auf Aristoteles markiert Gottsched dabei von vornherein seine gegenüber der Barockpoetik veränderte Schwerpunktsetzung. Als wesentlicher Aspekt des poetischen Werkes wird über das Prinzip der Naturnachahmung sein Inhalt identifiziert, dessen Bewertung Gottsched dem Beitrag der Ausdrucksseite gegenüber von Beginn an größeres Gewicht beimisst. Diese Gewichtung kommt einerseits der Wertsetzung der Philosophie entgegen. Gleichzeitig vollzieht Gottsched damit jedoch den Anschluss an die europäische Dichtungstheorie (und über diese, auch in seiner eigenen Einschätzung, an die Antike, d. h. Aristoteles). Seine Wertordnung verleiht den großen, im deutschsprachigen Raum bis dahin innerhalb der Poetik vernachlässigten Gattungen, insbesondere dem Epos, mehr Bedeutung und bereitet zugleich eine Aufwertung des noch im Entstehen begriffenen (modernen) Romans vor. Damit deuten sich bereits erste fundamentale Differenzen zur Wertordnung Breitingers an, muss doch die Aufmerksamkeit, welche Bodmer wie Breitinger der poetischen Schreibart widmen, von Gottsched grundsätzlich⁴ als eine Überbewertung der *elocutio* und damit als Rückfall in die Fehler barocker Wertsetzung interpretiert werden.

Naturnachahmung bedeutet für Gottsched, in Übereinstimmung mit dem Weltbegriff der deutschen rationalistischen Philosophie, die Darstellung eines in sich geschlossenen, sinnhaften Kausalzusammenhanges. Dieser macht dem Rezipienten bestimmte der Welt inhärente, in ihrer Allgemeinheit abstrakte Strukturen und Zusammenhänge erfahrbar, indem er dieselben konkretisiert und in ihrer Komplexität reduziert. Diese Struktur ist es auch, die der Rezipient des poetischen Werkes als wesentliche Realisationsform literarischer Schönheit wahrnimmt. Auf diese Weise macht Gottsched zugleich diese gemeinhin sinnlich definierte Qualität, die zunächst im Bereich der bildenden Kunst beheimatet ist, den Bedingungen der Dichtung gemäß. Da Gottsched Schönheit als eine formale Eigenschaft auffasst, lässt sich der entsprechende Wertmaßstab jedoch prinzipiell in allen Bereichen

³ Das auch innerhalb der rationalistischen Philosophie selbst nur als Form der Präsentation von Erkenntnissen, nicht als alleinige Methode ihrer Gewinnung Geltung besitzt.

⁴ Und zunächst unabhängig von Unterschieden, welche die einzelnen für diesen Bereich zuständigen Wertmaßstäbe betreffen.

des poetischen Werkes – Inhalt, Ausdruck, Klang etc. – umsetzen (was auch die Rede von den unterschiedlichen Schönheiten des Werkes erklärt).

Wenn der entsprechende Zusammenhang sich auf der inhaltlichen Ebene dabei wesentlich über die zugrunde liegende Lehre definiert, so geschieht dies offenbar vor dem Hintergrund eines Weltbildes, in welchem die moralische Ordnung als Bestandteil der optimalen Verfasstheit der Welt und in diese integriert, quasi naturalisiert erscheint. Obgleich Gottsched sich in diesem Punkte wesentlich vom Weltbild der Wolff'schen Philosophie beeinflusst zeigt, lassen sich deutliche Bezüge zur Ästhetik Shaftesburys nachweisen, dessen Einfluss auf Gottsched immer noch unterschätzt wird. Gleichzeitig wird deutlich, dass Gottsched, indem er die Dichtung insgesamt auf den Wertmaßstab der Schönheit verpflichtet, auch die Bedingungen definiert hat, unter denen alle anderen für die Poesie relevanten Wertmaßstäbe realisiert werden müssen. Dass Schönheit so zu einer Art Meta-Maßstab wird, der als regulatives Prinzip der Wertordnung insgesamt fungiert, erklärt auch, warum Gottsched das Prädikat ‚schön‘ mit Bezug auf das poetische Werk teilweise geradezu als Synonym für ‚wertvoll‘ gebrauchen kann. Indem er das poetische Werk – dem Weltverständnis Wolffs entsprechend – primär als Sinnzusammenhang definiert, erscheint der auf den ersten Blick feldfremde, lehrhafte Aspekt poetischer Werke als literaturspezifische Form von Schönheit.⁵

Gleichzeitig gelingt es Gottsched auf diese Weise, die Lehre zur Bedingung eben jenes Merkmals der Dichtung zu machen, das auch heute noch als ihr wesentliches Kennzeichen gilt und auf welchem letztlich auch die Schmidt'sche Ä- und P-Konvention gründen. Die Rede ist von der Fiktionalität der Darstellung, deren Bedeutung Gottsched zwar nicht als erster, doch im deutschsprachigen Raum erstmals in dieser Deutlichkeit und Tragweite herausarbeitet. Dabei handelt es sich nicht um einen Wertmaßstab, sondern um ein Kriterium, welches dazu dient, den Anwendungs- bzw. Gegenstandsbereich literaturspezifischer Wertmaßstäbe und Werturteile festzulegen und gegenüber dem anderer verwandter Disziplinen – Rhetorik, Historie und Philosophie – abzugrenzen. Indem Gottsched den Wertmaßstab der Belehrung auf diese Weise mit dem konstitutiven Merkmal der Dichtung verbindet, löst er ihn tendenziell aus seinem ursprünglichen philosophisch-ethischen Zusammenhang. Als „eine Geschichte aus einer andern Welt“ (GD, 150) vermag das poetische Werk abstrakt-allgemeine Strukturen mit dem Leser konkret erfahrbaren Phänomenen zu verbinden und damit Lehre und Fabel in einer Weise zu integrieren, welche tendenziell den direkten Einfluss philosophischer Wertmaßstäbe bricht und eine Trennung von (philosophischer) Lehre und (poetischem) ‚Kleid‘ erschwert. Der Handlung als primärem Träger der zu vermittelnden (kausalen) Zusammenhänge kommt daher innerhalb der Gottsched'schen Wertordnung vor der Beschreibung besondere Bedeutung zu. Gleichzeitig gewichtet Gottsched die Beschreibung selbst offenbar auch deshalb geringer, weil die Dichtung aufgrund ihrer spezifischen medialen Verfasstheit hier die ihr eigentümlichen Stärken nicht wirklich ausspielen kann. Dennoch realisiert Gottsched die

⁵ Und damit als Form einer genuin ästhetischen Qualität.

diesbezüglich in seinem Modell bereits angelegten Möglichkeiten insofern nicht vollständig, als er ‚offiziell‘ den isolierten Lehrsatz und dessen allegorische Einkleidung zur typischen Realisationsform des Unterrichtens erhebt.

Dass er die Verbindung von Lehre und Fabel im Grunde bereits weit enger konzipiert, als diese Aussagen implizieren, deutet allerdings auch die von ihm geforderte Systematik in der Behandlung des poetischen Wunderbaren an. Mit der Diskussion des Wunderbaren als Wertmaßstab, der primär den Inhalt des poetischen Werkes betrifft, schließt Gottsched die Lücke, die sich zwischen der deutschen Poetik und der italienischen und französischen Dichtungstheorie aufgetan hat. Die europäische Poetik diskutiert die Problematik des Wunderbaren zunächst vor allem bezogen auf seine inhaltlichen Formen. Die deutsche Barockpoetik hingegen behandelt diese Kategorie im Anschluss an die Spätzeit der italienischen Renaissance ganz überwiegend im Hinblick auf die Ausdrucksseite der Dichtung, wo sie sich vor allem in eben den manieristischen, schwülstigen Formen manifestiert, die Gottscheds Meinung nach den Irrweg der deutschen Dichtung markieren. Obgleich Gottscheds Behandlung des entsprechenden Wertmaßstabs den zeitgenössischen philosophischen Hintergrund integriert, erweisen sich viele der von ihm diskutierten Probleme, aber auch Texte, vor allem Epen und ‚Romanzen‘, entsprechend als direkt aus der italienischen und französischen Debatte ‚erbt‘. Die Behandlung des Wunderbaren auch bezogen auf den Inhalt der Dichtung zu regeln, muss Gottsched als notwendige Voraussetzung einer Aufwertung der erzählenden Gattungen erscheinen. Schließlich sind diese von derartigen Fragen weit stärker betroffen als kürzere lyrische Formen, denen das besondere Interesse des deutschen Barock gilt.

Gottscheds Behandlung der entsprechenden Maßstäbe (dem Wertmaßstab des Wunderbaren korrespondiert als Ergänzung und Korrektiv von vornherein der des Wahrscheinlichen) wirkt zunächst widersprüchlich und willkürlich. Vor dem Hintergrund der bis dahin in weiten Teilen außeliterarischen Tradition des Wunderbaren (das seine nahezu exklusive Verbindung zum Bereich der Fiktion und der Phantasie und damit der Literatur erst im Laufe des 18. Jahrhunderts ausbildet) erschließt sich bei näherem Hinsehen jedoch eine Systematik, die der besonderen historischen Situation gerecht wird. Diejenigen Formen des poetischen Wunderbaren, die bereits eindeutig als fiktional erkennbar sind, haben im Wesentlichen nur den ‚Mindestanforderungen‘ der rationalistischen Philosophie an die Verständlichkeit – dem Prinzip des zu vermeidenden Widerspruchs und des zureichenden Grundes – zu genügen. In allen anderen Fällen müssen hingegen auch die Erkenntnisse der empirischen Wissenschaften Berücksichtigung finden. Wenn Gottsched hier zahlreiche Themen – Hexerei, Himmelszeichen, Wunder – aus dem Bereich der Literatur verbannt, so erklärt sich dies vor dem Meinungshintergrund einer Zeit, in welcher derartige Phänomene durchaus noch als potentiell real und (dies gilt insbesondere für religiös gefärbte Wunder) zum Teil gefährlich kontrovers gehandelt werden. So können sie noch nicht eindeutig als ‚bloß erdichtet‘ (und damit, da die Maßstäbe des naturwissenschaftlichen, theologischen etc. Diskurses hier ohnehin nicht greifen, allein den der Literatur eigentümlichen Wertmaßstäben unterstellt) identifiziert

werden. Die systematische Integration beider Formen des poetischen Wunderbaren in seine Wertordnung fällt Gottsched offenbar umso leichter, als er sich in beiden Fällen auf Prinzipien der Wolff'schen Philosophie berufen kann: auf deren ‚klassisch‘ rationalistische wie auch mehr empiristische Züge. Dabei skizziert Gottsched einerseits Strategien zur Immunisierung der Dichtung gegen außerliterarische Ansprüche dort, wo Konflikte bzw. durch die Dichtung beförderte Irrtümer auf Seiten des Rezipienten bereits weitgehend ausgeschlossen werden können. (Zu nennen sind hier etwa deutliche Signale wie bestimmte Gattungsbezeichnungen oder der Bezug auf konventionelle poetische Form(e)l(n).) Gleichzeitig identifiziert er die Bedingungen, welche die Dichtung auch in dieser freieren Form von den Fieberphantasien eines Kranken unterscheiden: Das Prinzip des zu vermeidenden Widerspruchs und das des zureichenden Grundes garantieren, dass die Dichtung innerhalb bestimmter, für den Leser erkennbarer (wenn auch gegenüber denen der Realität veränderter) Prämissen konsistent und kohärent aufgebaut ist. Dies ermöglicht es dem Leser, sich auch in die fremden fiktionalen Welten hineinzudenken und darin zu orientieren.

Andererseits trägt Gottsched dort, wo die T-Konvention noch nicht bzw. nicht in jeder Hinsicht als überholt gelten kann, dem Weltbezug der großen Gattungen Rechnung. Ihr Modus der Sinnvermittlung und Weltinterpretation folgt nicht dem allegorischen Modell mit seiner Trennung von Inhalt und Lehre, sondern sucht, dem modernen Weltbild entsprechend, den Sinn innerhalb der Welt. In diesen Fällen gilt Gottsched das natürliche und menschliche Wunderbare, das außerordentliche Züge der Welt nur versammelt bzw. steigert, als ausgezeichnete Realisationsform des entsprechenden Wertmaßstabs. Ihn in dieser Form zu erfüllen scheint erneut gerade der Roman prädestiniert. In dieser und ähnlichen Gattungen wird sich, will man der Literatur ihre hier skizzierte Rolle bei der Welterschließung erhalten, die T-Konvention nur modifizieren, nie jedoch vollständig ersetzen lassen. (Nicht zufällig erscheint stets die Poesie im engeren Sinne als bevorzugte Kandidatin für die Position im Kern des literarischen Feldes, während die breitenwirksamen Gattungen, insbesondere der Roman, eher am Rande anzusiedeln sind.)

Auf die erzählenden Gattungen ist entsprechend auch Gottscheds Wertsetzung die Ausdrucksseite des dichterischen Werkes betreffend ausgerichtet. Hält er einen großzügigeren Umgang mit Stilfiguren etc. zwar durchaus für ein Merkmal des poetischen im Unterschied zum wissenschaftlichen oder Alltagsdiskurs, so darf das Edle und Ungemeine des Ausdrucks doch die Hauptaufgabe des Textes, die Vermittlung eines bestimmten Inhalts, nie in Frage stellen. So behält der Wertmaßstab der Deutlichkeit im Sinne von Verständlichkeit in Gottscheds Wertordnung auch für die Dichtung höchste Priorität. Die konventionelle Natur des sprachlichen Zeichens als Zuordnungsbedingung vorausgesetzt, ist angesichts dieses Wertmaßstabs sowohl der Gebrauch in irgendeiner Hinsicht allzu entlegener (veralteter, mundartlicher, neu formierter) Wörter als auch der stark von der üblichen Stellung der Satzglieder abweichender syntaktischer Konstruktionen negativ zu bewerten.

Die notwendig sukzessive Rezeption sprachlich verfasster Kommunikate verbietet die gehäufte Verwendung von Adjektiven und Adverbien (hier wird deutlich, dass die Vorrangstellung der Handlung

gegenüber der Beschreibung nicht zuletzt medialen Erwägungen geschuldet ist) ebenso wie die von Gleichnissen, Metaphern etc. Letztere begreift Gottsched als ‚kleine Rätsel‘, deren Auflösung den Leser immer wieder Zeit und Nachdenken kostet, und die daher eine offensichtliche Ähnlichkeit zum ursprünglich Gemeinten aufweisen müssen. Wie den Text insgesamt, so begreift Gottsched auch dessen Elemente – von der Verbindung Adjektiv-Substantiv über die Metapher und die Phrase bis hin zum Textabschnitt – als Sinneinheiten, die der Leser sich sukzessive erschließen muss.

Nachdruck und edler Ausdruck spielen zwar eine gewichtigere Rolle als im nicht-poetischen Schreiben, müssen sich jedoch der Fabel unterordnen. Auch für den Bereich des Ausdrucks gilt: Zwar weisen sowohl die der Sprache primär zugeordnete Funktion – die Vermittlung bestimmter Inhalte – als auch die darauf basierenden Wertmaßstäbe eine große Ähnlichkeit mit den für den Bereich der Alltagskommunikation geltenden Regeln auf. Daher scheint die Brechung der entsprechenden Maßstäbe nicht besonders stark zu sein. Gottscheds Wertsetzung erweist sich hier jedoch erneut als notwendige Konsequenz der Erfordernisse der von ihm favorisierten poetischen Formen. Außerdem trägt sie der Natur und Funktionsweise des literarischen Mediums, der sprachlichen Verfasstheit des poetischen Werkes, Rechnung. Damit grenzt Gottsched die Dichtung nicht zuletzt auch innerhalb des Feldes der Künste von ihrer Schwester, der Malerei, ab, deren Wertmaßstäbe – so Gottscheds Überzeugung – die Dichtung nicht übernehmen kann, soll sie ihren eigenen Möglichkeiten gerecht werden.

Auch Breitinger konzipiert die Dichtung als Nachahmung der Natur und Ort alternativer Welterfahrung, geht dabei jedoch von wesentlich anderen Bedürfnissen des Rezipienten aus. Er stellt das Verlangen eines Großteils der Menschheit nach Unterhaltung im Sinne affektiver Bewegung in den Vordergrund. Die Rolle der Dichtung als Naturnachahmung sieht er entsprechend wesentlich in der sinnlichen Vergegenwärtigung abwesender, unsichtbarer oder erfundener Dinge, dem Vorführen lebendiger Bilder, die beim Rezipienten eine Abfolge unterschiedlicher Emotionen auslösen. Die korrespondierenden Wertmaßstäbe entwickelt er vor dem Hintergrund im weitesten Sinne sensualistisch zu nennender zeitgenössischer Theorien das Verhältnis von Sinnesempfindung und Affekt betreffend. Gleichzeitig stützt er sich dabei jedoch offenbar auf Thesen Wolffs und bekannte Elemente der Poetik und Rhetorik, insbesondere die Kategorie der *enargeia*. Im Ideal der poetischen Malerei verbindet er den Wertmaßstab der sinnlichen Darstellung bzw. Vergegenwärtigung mit dem der Affekterregung. Die Einbildungskraft, in der empiristischen wie der rationalistischen Psychologie zunächst vor allem aufgefasst als Vermögen zur ‚Aufbewahrung‘, Reproduktion und Rekombination von Sinneseindrücken, wird zum für die Dichtung wesentlichen Vermögen sowohl der Rezeption als auch der Produktion.⁶

⁶ Tatsächlich handelt es sich bei dieser Annahme also einerseits um eine Zuordnungsvoraussetzung, die als Prämisse die Ableitung jeder Form der Realisation der übergeordneten Wertmaßstäbe (Vergnügen wie Nutzen) wesentlich mitbestimmt, andererseits erfolgt die Bestimmung dieser Zuordnungsbedingung bereits aufgrund einer ganz bestimmten Vorstellung der für die Dichtung relevanten Formen der Wirkung.

Strukturen der Sinneserfahrung, insbesondere der visuellen Wahrnehmung, bleiben daher grundlegend für die von Breitinger entwickelte Logik der Phantasie, die für die Konzeption aller untergeordneten Wertmaßstäbe entscheidend ist, und für die er Ansätze – in Form der Beschreibung der assoziativen Arbeitsweise der Einbildungskraft und der Konzeption einer vernunftähnlichen Form mentaler Tätigkeit – ebenfalls bereits bei Wolff findet. Die Einbildungskraft als für die Rezeption des poetischen Werkes entscheidende Instanz erlaubt und erfordert gleichzeitig die Konzentration auf die Oberfläche der Dinge, den Bereich der Erscheinung, die Personifizierung abstrakter Kräfte, ihre Charakterisierung anhand ihrer sichtbaren Wirkungen, die Darstellung des nicht sinnlich Erfahrbaren durch dem Bereich des Sichtbaren entnommene Bilder.

Entsprechend gilt Breitinger das Wunderbare vor allem als Effekt einer in besonderer Weise perspektivierten, durch innere wie äußere Umstände geformten Wahrnehmung, der unreflektierten Sinneswahrnehmung bzw. des wunderbaren An- oder Augenscheins. Auf ihren Mechanismen baut die Logik der Phantasie auf, die – dies ist eine wesentliche Konsequenz der von Breitinger konzipierten Rezeptionsbedingungen – gleichzeitig die Prinzipien zur Generierung des Wunderbaren wie des Wahrscheinlichen spezifiziert. Tatsächlich speisen sich aus dieser Quelle nicht allein jene Textmerkmale, die Breitinger offiziell als Realisationsformen dieser Wertmaßstäbe im Bereich der *dispositio* nennt, sondern auch viele der dem Wunderbaren im Bereich der Materie und des Ausdrucks zugeordnete Formen.

Vor dem Hintergrund des von ihm postulierten spezifischen, an den Strukturen der (weitestgehend unreflektierten) Sinneswahrnehmung orientierten Modus der poetischen Rezeption vollzieht Breitinger den Bruch mit bestimmten philosophischen Werten bzw. Maßstäben wissenschaftlicher Welterkenntnis allgemein. Tatsächlich ist dieser Bruch bereits mit dem Wertmaßstab des sinnlich-affektiven Vergnügens als Letztwert seiner Wertordnung angelegt. Der gründlichen Erkenntnis setzt er die extensive Klarheit poetischer Weltempfindung entgegen. Gleichzeitig bindet er die Dichtung dadurch jedoch wesentlich an die Bedingungen und Werte visueller Medien, insbesondere der Malerei. So steht ein hoher Grad der Brechung philosophisch-wissenschaftlicher Wertmaßstäbe einem relativ ungebrochenen Verhältnis den Idealen der bildenden Kunst gegenüber, wodurch gleichzeitig das Wirkungspotential der Dichtung beschränkt wird. Indem er das Wunderbare als flüchtiges, auf grundsätzlich bekannten Mechanismen der Wahrnehmung aufbauendes Phänomen begreift, weicht Breitinger Problemen einer stärker an den intellektuellen Bedürfnissen des Rezipienten orientierten Fundierung und Systematisierung aus, denen Gottsched sich stellen muss. Breitinger fixiert die Dichtung damit jedoch auch auf das Modell einzelner Bilder, welche das poetische Werk nacheinander vor dem inneren Auge des weitestgehend passiven Lesers entstehen lässt. Ihr Zusammenhang ist wesentlich durch die unterhaltsame Abfolge von Emotionen gegeben, welche diese ‚Impressionen‘ im Rezipienten hervorrufen. Entsprechend beruht auch der ‚unbetrüglige‘ Charakter der Darstellung, die Erfüllung des Wertmaßstabs der Wahrscheinlichkeit, auf dem Status des

Dargestellten als momentanen Erlebnisses ohne weitergehende intellektuelle Implikationen oder Konsequenzen.

Bei der hier von Breitinger vorausgesetzten Haltung handelt es sich zwar insofern bereits um eine genuin autonome, als sie die poetische Darstellung von allen mit der T-Konvention verbundenen funktionalen Bezügen befreit. Gleichzeitig erschwert sie jedoch die Konstruktion einer weitergehenden innerpoetischen Sinnebene. Lässt sich so davon sprechen, dass auch Breitinger auf empiristische Strömungen in der zeitgenössischen Philosophie reagiert, nimmt er die Sinneswahrnehmung doch, anders als Gottsched, nicht als Grundlage der Welterfahrung ernst und funktionalisiert sie ebenso wenig für die Konzeption einer literaturspezifischen Bedeutungskonstitution mit Hilfe der Handlung. Er setzt vielmehr auf ihren – ebenfalls bereits in der Wolff'schen Philosophie vermerkten – Scheincharakter. An seine Grenzen stößt das Modell entsprechend dort, wo der Leser beginnt, weitergehende Schlüsse aus dem Dargestellten zu ziehen, wo die Dichtung sich vorwagt auf das Gebiet des „allgemein angenommenen Wahnes“ (BRED I, 338). Hier, wo der flüchtige, rein ästhetische Eindruck, der „unbetrügliche[...] Schein des Falschen und Widersprechenden“ (BRED I, 130) sich zur feststehenden (falschen) Aussage über die Realität verdichtet, fehlt Breitinger eine überzeugende Antwort auf die Probleme, die sich aus der Durchlässigkeit der Grenze zwischen Fiktion und Realität ergeben. Entsprechend verweist er auch im Zuge der Diskussion des christlichen Wunderbaren etwa bei Milton allein auf die spezifischen Kompetenzen der Poesie im Hinblick auf die sichtbare Darstellung religiöser Themen und deren hohes Potential, was die Realisation des Wunderbaren betrifft, geht aber nicht wirklich auf die Problematik einer derartigen fiktionalen Behandlung theologischer Materie ein.

Tatsächlich erscheint Breitingers Haltung hier allerdings insofern durchaus konsequent, als er selbst wenig Wert auf eine erbauliche Wirkung der Werke der Dichtung legt, die – zumindest in bestimmten Formen – einen Transfer zwischen poetischer Darstellung und Meinungen über die Realität erfordert. Das von Breitinger entworfene Bild des poetischen Werkes stellt dieses dar als Abfolge einzelner, in sich sorgfältig ausgestalteter Gemälde, deren Wirksamkeit wesentlich auf dem flüchtigen Charakter der in ihnen vermittelten Impressionen beruht und deren Zusammenhang primär in ihrem Beitrag zu einer bestimmten Emotion bzw. einem abwechslungsreichen ‚Ensemble‘ entsprechender Affekte besteht. Dieses Bild setzt der lehrhaften Wirkung der Poesie enge Grenzen. Handlung und Handlungsstruktur, kausale Zusammenhänge und möglicher Weltbezug treten dabei gleichermaßen in den Hintergrund. Die Lehre kann Breitinger entsprechend allein in kurzen Gattungen wie der aesopischen Fabel überzeugend in seine Wertordnung integrieren: Hier kann der Leser die Applikation der Handlung, gegebenenfalls unterstützt vom Kommentar des Autors, nach Abschluss des eigentlichen Rezeptionsvorgangs vornehmen. Eine Alternative, die seiner Dichtungskonzeption weit gemäßer erscheint, ist die Besserung des Lesers über emotionale Einflüsse. Einen Ansatzpunkt bieten in diesem Zusammenhang Breitingers Überlegungen zur Charakterdarstellung, deren affektiv-

didaktisches Potential sowohl der tendenziell statischen Natur des poetischen Gemäldes als auch der insgesamt emotional konzipierten Natur der poetischen Wirkung gerecht wird.

Bodmers Überlegungen zur Vereinbarkeit von Allgemeinem und Besonderem in der Charakterdarstellung belegen das Interesse an dieser Realisationsform des *docere*. Tatsächlich deutet sich bei Bodmer im Unterschied zu Breitinger eine generelle Höhergewichtung des entsprechenden Wertmaßstabs an, der eine stärker religiös motivierte Sichtweise auf das christliche Wunderbare, das Erhabene in der Poesie und die erbauliche Wirkung der Dichtung zu korrespondieren scheint. Entsprechende Differenzen zwischen den Wertordnungen der ‚Schweizer‘ konnten im Rahmen dieser Arbeit nur angedeutet werden. Eine umfassende eigenständige Untersuchung zu Bodmers Wertmaßstäben – zu der inzwischen durch separate Studien zu Einzelthemen wichtige Grundlagen geschaffen sind – erscheint daher als Desiderat. Dass eine solche Untersuchung noch nicht in Angriff genommen wurde, ist allerdings auch der zwar theoretisch durchaus ambitionierten, letztlich jedoch wenig systematischen und zum Teil widersprüchlichen Form von Bodmers Überlegungen geschuldet. Diese konnten im Zuge der Rekonstruktion seiner theoretischen Begründung einer dichtungsbezogenen Wertordnung bereits ansatzweise herausgearbeitet werden.

Die Orientierung am Ideal der poetischen Malerei dominiert auch die Wertsetzung Breitingers mit Bezug auf die Ausdrucksseite des poetischen Werkes. Im Vordergrund steht die exakte Visualisierung des vom Dichter konzipierten Bildes. Dieses soll dem Sinneseindruck in seiner Genauigkeit entsprechen, was die sinnlich wahrnehmbaren Einzelheiten, seinen Detailreichtum und die Unmittelbarkeit seiner Wirkung betrifft. Unter diesen Voraussetzungen wird der Wertmaßstab der Deutlichkeit durch deutlich andere Textmerkmale erfüllt als bei Gottsched: Gelten Letzterem veraltete, neu formierte oder mundartliche Ausdrücke tendenziell als Bedrohung der Verständlichkeit, propagiert Breitinger sie als wesentlichen Beitrag zur Genauigkeit. Da Breitinger die Sprache der Dichtung vor allem im Hinblick auf ihre ‚malerischen‘ Qualitäten betrachtet, tendiert er dazu, genuin sprachlichen Phänomenen – etwa der Sukzessivität der Bedeutungskonstitution innerhalb der Phrase – weniger Bedeutung beizumessen. So erlaubt er mit Hinweis auf die Wertmaßstäbe des Nachdrucks und des Glanzes eine grundsätzlich freiere Gestaltung der Syntax oder befürwortet den gehäuften Einsatz von Adjektiven und Adverbien.

Onomatopoetische Ausdrücke, deren Verständnis – zumindest bis zu einem gewissen Grade – nicht auf der üblichen konventionellen Beziehung von Zeichen und Bedeutung beruht (und die Gottsched entsprechend weitestgehend für sprachliche Verirrungen hält) gelten Breitinger aufgrund ihrer dem Bild ähnlichen natürlichen Zeichenhaftigkeit als zentrale Realisationsformen des Nachdrucks. Auch Gleichnis und Metapher, die sich weitestgehend an eben denselben visuell geprägten Regeln orientieren, die Breitinger im Rahmen der Behandlung der *dispositio* entwickelt hatte, sind für ihn hauptsächlich den Piktogrammen der alten Ägypter ähnliche Bilder, ‚durch‘ die hindurch der Leser wie hinter einem farbigen Schleier das ursprünglich Gemeinte ‚erblickt‘. Während Breitinger so die bildhaften Qualitäten der Sprache hervorhebt und positiv bewertet (hier wie an anderer Stelle

erscheint die Lyrik im Lichte der Breitingerschen Wertordnung als ideale Form poetischen Schreibens), übergeht er eine Reihe potentieller, in den Spezifika gerade sprachlicher Zeichenhaftigkeit angelegter Probleme. Aus diesem Grund gerät er immer wieder in Konflikt mit der Wertordnung bzw. den Werturteilen Gottscheds. Dabei weist Breitingers Wertsetzung im Bereich des poetischen Ausdrucks dieselbe Zweiseitigkeit auf, die bereits mit Bezug auf seine Behandlung des Inhalts konstatiert wurde: Befördert sie einerseits die Entwicklung im Vergleich mit der Alltagssprache, der Historie etc. literaturspezifischer sprachlicher Formen, so droht sie das mediale Potential der Dichtung doch, indem sie es primär der Malerei zugehörigen Wertmaßstäben unterstellt, auch gleichzeitig zu über- und zu unterfordern.

Beschreibung und Fabel, Charakter und Handlung, lyrische Dichtung und Roman, flüchtige Impression und mögliche Welt, rein ästhetischer, zweckfreier Schein und spezifisch poetischer Weltbezug, Verständlichkeit und bunte Sinnlichkeit des Ausdrucks, die Abgrenzung der Dichtung gegenüber dem Feld der Wissenschaften und die innerhalb des Feldes der Künste – die Wertordnungen Breitingers und Gottscheds illustrieren unterschiedliche Schwerpunktsetzungen im Prozess der Entwicklung eines Konzeptes von Dichtung, das letztlich im modernen Literaturbegriff mündet. Dabei setzt jede der beiden Wertordnungen für sich genommen wichtige Akzente, denen jedoch einzeln eine gewisse Einseitigkeit eignet, die den Dichtungsbegriff sowie den Kreis potentieller Rezipienten zu beschränken droht. Während viele Leser sich mit Lessing weit entfernt davon finden werden, anhand der Beschreibung von Brockes' Enzian sich ein entsprechendes Gesamtbild vorstellen zu können, gibt es zweifellos andere, denen dies gelingt. Während der eine die stimmungsvollen Landschaftsbeschreibungen hastig überblättert, um dem Verlauf der Handlung zu folgen, lässt der andere sich gerade von derartigen Darstellungen besonders affizieren.

Dennoch erweisen sich beide Wertordnungen zumindest tendenziell stets auf die konsistente Konstruktion eines Dichtungskonzeptes ausgerichtet, welches das besondere Potential dieser Kunstform in der einen oder anderen Form entwickelt. Beide tragen auf ihre Weise dazu bei, der (künftigen) Literatur und ihrer Theorie einen Platz im sich ausdifferenzierenden Feld der unterschiedlichen Disziplinen und Künste zu sichern, die Herausbildung eines literarischen Feldes im deutschsprachigen Raum zu befördern. Die Einflüsse und Wertansprüche anderer Felder, seien es die der (rationalistischen) Philosophie oder der Malerei, werden dabei zumindest teilweise nicht allein in literaturspezifischer Weise gebrochen, sondern der Dichtung auch produktiv anverwandelt.

Tatsächlich manifestiert sich gerade in der Auseinandersetzung mit notwendig heterogen beeinflussten Wertmaßstäben wie dem der Wahrscheinlichkeit die Überzeugung von der Eigenständigkeit der Dichtung. Diese darf die entsprechenden Maßstäbe weder eins zu eins aus anderen Feldern übernehmen noch einfach unter Verweis auf feldfremde, insbesondere ethisch-moralische Wertmaßstäbe (die Wahrheit der Lehre rechtfertigt das ‚Falsche‘ des poetischen ‚Kleides‘) zurückweisen. Beide Lösungen würden letztlich die grundsätzliche Abhängigkeit der dichterischen Wertordnung von nicht-literaturspezifischen Wertmaßstäben festschreiben. Aus diesem Bewusstsein

resultiert das oft komplizierte Austarieren des Gewichts der verschiedenen Wertmaßstäbe untereinander sowie die zum Teil langwierige Differenzierung und Systematisierung unterschiedlicher Anwendungsfälle, aus denen die komplexen Strukturen beider Wertordnungen resultieren. Gerade diese Komplexität macht jedoch bereits formal den tendenziell eigenständigen Status der Dichtung sichtbar. Sie markiert ein notwendiges Stadium im Übergang zu stärker situativ operierenden Modellen der Literaturkritik, wie sie sich nach dem Ende der großen Poetiken der Frühaufklärung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts durchsetzen. Die Haltung, die sich in den Wertordnungen beider Parteien, so unterschiedlich (und keineswegs durchgängig erfolgreich) sie ihre Einsicht auch umzusetzen versuchen, widerspiegelt, verdankt sich letztlich auch ihre Bedeutung für die Entwicklung eines modernen Literaturkonzeptes, das Einflüsse beider Seiten modifiziert und integriert.

2. Wertmaßstäbe ohne Literatur: Carl Friedrich Brämer – abschließender Blick auf einen Außenseiter der deutschen philosophischen Poetik

Im Lichte dieser Ergebnisse soll abschließend in gebotener Kürze ein alternatives Konzept philosophischer Poetik in den Blick genommen werden – ein Konzept freilich, in dem die eben angesprochene Einsicht in die Eigenständigkeit der Literatur sich, wenn überhaupt, nur sehr bedingt ausgeprägt zeigt. Nicht zuletzt deshalb, so die These, ist sein Verfasser stets ein Außenseiter der deutschen Poetik geblieben. Die Rede ist von der *Gründlichen Untersuchung von dem wahren Begriffe der Dichtkunst* Carl Friedrich Brämers, die 1744 in Danzig erscheint.

Dem zunehmenden Interesse an der Poetik der Frühaufklärung zum Trotz, das in jüngster Zeit selbst Figuren aus der ‚zweiten Reihe‘ wie etwa Jakob Immanuel Pyra ihren Platz in der Geschichte der Dichtungstheorie sicherte, hat die *Gründliche Untersuchung*, das einzige bekannte Werk Brämers, kaum Beachtung gefunden.⁷ Damit folgt die Forschung nur der Haltung der Zeitgenossen: In einer Zeit intensiver Diskussion und Interaktion auf privatem wie öffentlichem Gebiet wird Brämers Beitrag kaum zur Kenntnis genommen,⁸ während er selbst sich wohlvertraut zeigt mit den Werken seiner Zeitgenossen, die er ausführlich bespricht.

⁷ Die ausführlichste Behandlung erfährt Brämer immer noch in Bruno Markwardts *Geschichte der deutschen Poetik* (Markwardt 1956, s. besonders 119-125). Weitere Referenzen finden sich bei Borinski 1886, 382-384 und, in jüngerer Zeit, u. a. bei Wiegmann 1977, 64, Grimm 1983, 648 (Fn. 148) und Trappen 2001, 114 (Fn. 64), 132 (Fn. 155), 142. – Der mangelnden Bekanntheit des Werkes korrespondiert das Wissen über seinen Autor: tatsächlich liefert allein sein eigenes Vorwort Informationen zur Person Brämers, der offenbar nicht in Danzig geboren wurde, sich später jedoch dort verheiratete, möglicherweise mit der Tochter eines der ortsansässigen Honoratioren.

⁸ Ausnahmen sind Pyras unmittelbare Reaktion auf Brämer in einem kurzen Postscriptum („Ueber einige andre neue hierher gehörige Schriften“) zu seiner *Fortsetzung des Erweises, daß die G*tt*sch*dianische Sekte den Geschmack verderbe* (Pyra 1744, 110). Hinzu kommen einige Verweise auf- sowie kurze Auseinandersetzungen mit Brämer in den Michael Conrad Curtius’ Aristoteles-Übersetzung (1753) beigefügten Abhandlungen (s. Curtius 1753, 349 (Abhandlung von dem Wesen und dem wahren Begriffe der Dichtkunst, §6), 354 (ebd., §8); 406f. (Abhandlung von der Wahrscheinlichkeit, §4)) sowie eine kurze Kritik Brämers in Bodmers *Lessingischen unäsoptischen Fabeln* (Bodmer 1760, 319f.). Hier geht Bodmer gegen Brämers Erklärung an, die aesopischen Fabeln könnten „in keiner Absicht wahrscheinlich heissen“ (diesem Thema widmet sich auch Curtius am Ende der letztgenannten Abhandlung). Bodmer zufolge ist dieses Urteil Brämers auf seinen zu engen

Tatsächlich erscheint Brämer in gewisser Hinsicht als Epigone jener philosophischen Poetik, als deren Hauptvertreter Gottsched, Bodmer und Breitinger gelten. So könnte die folgende Passage aus der Vorrede seines Werkes ebenso oder doch fast ebenso in der *Dichtkunst* Gottscheds oder Breitingers stehen: Bislang, so Brämer, habe es an den Voraussetzungen gefehlt, die Poetik wie die Rhetorik „auf feste Gründe zu setzen“, sie zu einer Wissenschaft im eigentlichen Sinne des Wortes auszubilden. Man habe „von der Sprache überhaupt, und von so vielen andern Materien“, denen wiederum andere zugrunde lägen, noch keine „untrügliche[n] Erfahrungen, Begriffe und Sätze“ (BRÄU, Bl.)(f) und so liege „in der Philologie das mehreste noch in der dunkeln Tieffe verborgen“ (BRÄU, Bl.)(v).

„Nummehro aber ist es, meinem Bedünken nach, Zeit, an eine Verbesserung zu gedenken. Cartesius, Leibniz, Wolf haben die Philosophie in einen ganz andern Stand gesezt, und sie sowohl zum gemeinen Leben, als zum Gebrauch aller übrigen Disciplinen bequem gemacht. Die Erkenntnis von den Dingen überhaupt, und von unserer Seele insbesondere, ist so erweitert und befestiget, daß es uns nicht mehr unmöglich fallen wird, auch die Philologie in bessere Umstände zu setzen, und gründlicher und ausführlicher abzuhandeln.“ (BRÄU, Bl.)(v.)

Mit der Hinwendung zur rationalistischen Philosophie (hier insbesondere der Wolff'schen Psychologie und Ontologie) als Hoffnungsträger der Poetik vollzieht Brämer denselben Schritt wie Gottsched, Bodmer und Breitinger. Was immer ihre Differenzen, gemeinsam ist ihnen das Vorhaben, die Regeln und Wertmaßstäbe der Dichtung mit Hilfe der Philosophie auf eine sichere Grundlage zu stellen.

Anders als die Genannten begreift Brämer sein Werk jedoch von vornherein als Teil eines größeren Projekts, das des Aufbaus der Philologie insgesamt. Dabei ist er offenbar einerseits von Wolff⁹ andererseits, und dies ist ein Novum in der Geschichte der deutschen Poetik, von Francis Bacon beeinflusst. Letzterer skizziert das entsprechende Vorhaben in seinem 1605 erstmals erschienenen *Advancement of Learning* und dessen 1623 gedruckter lateinischer Version, *De Dignitate et Augmentis Scientiarum*,¹⁰ auf welche sich Brämer in seiner *Gründlichen Untersuchung* explizit bezieht. Hier preist Bacon nicht allein die Vorteile eines fortschrittlichen und umfassenden Wissenschaftssystems, sondern unternimmt selbst einen ersten Überblick und ein vorläufiges Ordnen der Disziplinen. Bacons Plan für sein *opus magnum*, die *Instauratio Magna* (die er nie vollendete), enthält ein enzyklopädisches System der Wissenschaften, die Darstellung seiner Methode sowie eine umfangreiche Sammlung von Material für eine Naturgeschichte. Seine Beschreibung des *human learning* (welches Historie, Poesie und Philosophie umfasst) in *De Augmentis Scientiarum*, Bacons „unvergleichliche[m] Buch[...]“ (BRÄU, §70 (88)) nimmt offensichtlich Einfluss auf Brämers Projekt

Wahrscheinlichkeitsbegriff zurückzuführen (ebd., 319, s. auch f.); zusätzlich findet sich eine Erwähnung Brämers im Kommentar der von Bodmer und Breitinger besorgten Opitz-Ausgabe (Bodmer/Breitinger (Hrsg.) 1745, 14 (Anm.)). In allen Fällen handelt es sich dabei um ausgesprochen kurze Bezüge auf Brämer innerhalb von Werken, die hauptsächlich der Auseinandersetzung mit anderen Autoren gewidmet sind.

⁹ Signifikant scheint hier insbesondere dessen systematische Darstellung eines umfassenden Wissenschaftssystems im *Discursus praeliminaris*.

¹⁰ Relevant erscheint in diesem Zusammenhang auch Bacons 1653 erschienenes Werk *Descriptio Globi Intellectualis*.

und die Form der Philologie, wie er sie versteht,¹¹ obgleich Brämer weit davon entfernt ist, Bacons Gliederung (die nicht einmal das Konzept einer separaten Philologie enthält) zu übernehmen. Seine Ansprüche an eine strikte systematische Ordnung der Disziplinen und seine Vorstellungen die Frage betreffend, wie der *wahre Begriff* einer bestimmten Wissenschaft oder Kunst (hier: der Dichtkunst) zu bestimmen sei, sind jedoch offensichtlich (auch) stark Wolff geschuldet.

Die Affinität zur ‚mathematischen‘ Methode des Letzteren wird bereits formal sichtbar durch Brämers Gebrauch der Paragrapheneinteilung, die er nutzt, um durch Rückverweise die Argumentationsstruktur seines Werkes sichtbar zu machen. Dieses Vorgehen lässt (im Vergleich etwa zur Poetik Gottscheds, deren Form sich deutlich von der seiner *Weltweisheit* unterscheidet) auf den ersten Blick erkennen, wie ernst Brämer die Vorgaben der Philosophie nimmt. Dennoch kann man sein Verfahren kaum im eigentlichen Sinne als deduktiv bezeichnen, etabliert er den gesuchten Begriff doch erst nach einer ausführlichen Diskussion gegen Ende des Werkes. Stattdessen beginnt er mit einem extensiven, nahezu ein Drittel des gesamten Werkes umfassenden Überblick über sämtliche verfügbare (explizite oder implizite) Definitionen der Dichtkunst bzw. Dichtung von der Antike bis zu den Zeitgenossen. Dieser Überblick bildet die Grundlage der anschließenden Untersuchung.

Damit erinnert Brämers Vorgehen an die von Bacon favorisierte Herangehensweise, der zufolge das Sammeln relevanter ‚Daten‘ den Beginn jeder systematischen Untersuchung bilden muss. Der Weg zu gesicherten Erkenntnissen sei, so heißt es in der *Descriptio Globi Intellectualis*, der der „wahren und rechtmäßigen Induktion“¹²: Dieser Weg

„zur Untersuchung und Erfindung der Wahrheit“ „leitet aus den einzelnen Fällen, welche die Sinne hergeben, die Grundsätze so her, dass er nur bedachtsam und stufenweise höher steigt und ganz zuletzt erst zu den höchsten und allgemeinsten Sätzen gelangt; und diess ist der richtige, aber noch unbetretene Weg.“¹³

Obleich Bacon seine Methode hauptsächlich im hier zitierten *Novum Organum* (erstmal erschienen 1620) entwickelt, sind deren große Linien auch in *De Augmentis Scientiarum* erkennbar, dem einzigen Werk Bacons, das Brämer mit Sicherheit kannte. Man denke etwa an Bacons berühmte Beschreibung der Wissenschaften als Pyramiden:

„Denn die Wissenschaften sind den Pyramiden gleich, von welchen die *Geschichte* und *Erfahrung* als die einzige Grundlage anzusehen sind; folglich ist die Grundlage der *Naturphilosophie* die *Naturgeschichte*;

¹¹ Dabei lässt insbesondere die Art und Weise, wie Brämer bestimmte Bereiche (z. B. Verskunst, Allgemeine Sprachkunst) und Genres, die gewöhnlich als zum Gebiet der Poetik gehörig betrachtet werden, entweder anderen Disziplinen (Rhetorik, Philosophie) oder dem allgemeinen, grundlegenderen Teil der Philologie zuweist, deutliche Verbindungen zu Bacon erkennen (s. hierzu BRÄU, §§188f. (215); vgl. dazu etwa das dreizehnte Kapitel des zweiten und das erste Kapitel des sechsten Buches von Bacons *De Augmentis Scientiarum*). Auch die engere Verbindung, die Brämer offenbar zu Geschichtswissenschaft und Philosophie sieht – während etwa die Grammatik in eine andere Klasse fällt als die Poesie – scheint eine Differenz zu Wolff zu markieren (vgl. zum Wissenschaftssystem Wolffs Grimm 1984, zur Trennung der Philosophie von den übrigen Wissenschaften besonders 127f.).

¹² „Nobilissimum autem finis historiae naturalis is est; ut sit inductionis verae et legitimae supellex atque sylvia; atque satis trahat ex sensu ad instruendum intellectum.“ (BAW III, 731.)

¹³ Bacon 1793, 53. („[Una via] ad inquirendam et inveniendam veritatem [...] a sensu et particularibus excitat axiomata, ascendendo continenter et gradatim, ut ultimo loco perveniatur ad maxime generalia; quae via vera est, sed intentata.“ (BAW I, 159.))

die nächstkommende Laage ist die *Physik*, der Spitze näher zu die *Metaphysik*: Was den Gipfel und Vertikal Punkt anbelangt (das Werk, welches Gott von Anfang bis zu Ende wirkt, nemlich das einzige und oberste *Naturgesez*) so zweifeln wir billig ob die menschliche Untersuchung sich bis dahin erstrecken könne.“¹⁴

Natürlich handelt es sich bei Bacons „wahre[r] [...] Induktion“ um eine Methode, welche primär für die Naturwissenschaften gedacht ist. Jedoch erfüllt die *Historia Civilis*, welche die Geschichte menschlichen Wissens (denjenigen Teil der Historie, welcher sich mit den Wissenschaften und Künsten beschäftigt) einschließt, dieselbe Funktion im Hinblick auf eine *Philosophia Civilis*. Im experimentellen (praktischen) Teil der Naturgeschichte wiederum ist neben den „mechanischen oder Handwerkskünsten“ der „arbeitende[...] Theil der schönen Wißenschaften“ ausdrücklich eingeschlossen, „damit nichts nützliches vorbeigegangen werde, das zur Unterrichtung des Verstandes dienet.“¹⁵ Selbst Brämers Ordnen der unterschiedlichen Auffassungen der Dichtung in Gruppen erinnert an Bacons Forderung nach einer systematisierten Präsentation des Materials zum Zwecke der weiterführenden Untersuchung.

Letztlich jedoch erweisen sich diese auf den ersten Blick auffälligen Parallelen zur induktiven Methode Bacons als oberflächlich. Die Annahme einer wirklichen Affinität scheidet bereits an der Tatsache, dass es sich bei der von Brämer veranstalteten ‚Sammlung‘ keineswegs um eine Betrachtung aus Werken der Dichtung (den im eigentlichen Sinne poetischen ‚Phänomenen‘) gewonnenen Merkmalen handelt. Vielmehr wählt Brämer den Weg über die Poetik. Außerdem nimmt er sich zwar – darin fast der *natural language philosophy* ähnlich – vor, angesichts der langen Geschichte der Dichtkunst „so wenig wie möglich, von dem gemeinen Gebrauch und den alten Begriffen abzuweichen“ (BRÄU, §13 (10)). Der dominante Einfluss Wolffs macht sich jedoch erneut bemerkbar, wenn Brämer erklärt, im Konfliktfalle unter den gesichteten Konzepten dasjenige auswählen zu wollen, welches die Vernunft auf seiner Seite habe, „denjenigen [Begriff], der den größten Grund hat“ (BRÄU, §14 (10)) – ein offensichtlicher Verweis auf das Prinzip des zureichenden Grundes.

Als Teil der Philologie sei die Dichtkunst, so argumentiert Brämer, eine Disziplin, die den Gebrauch von Worten behandle, insofern diese der Kommunikation dienen,¹⁶ ihr Gegenstand seien die entsprechenden Handlungen, deren Regeln sie zu etablieren suche. Damit ist die Dichtkunst eine besondere Art von „*Instrumentaldisciplin*[...]“ (BRÄU, §9 (7)).¹⁷ Entsprechend ist mit Bezug auf den

¹⁴ Bacon 1783, 342. („Sunt enim Scientiæ instar pyramidum, quibus Historia et Experientia tanquam basis unica substernuntur; ac proinde basis Naturalis Philosophiæ est Historia Naturalis. Tabulatum primum a basi est *Physica*; vertici proximum *Metaphysica*; ad conum quod attinet et punctum verticale ([...] *summariam* nempe *naturæ legem*), hæsitamus merito, an humana possit ad illud inquisitio pertingere.“ (BAW I, 567.))

¹⁵ Bacon 1783, 183. („Antequam vero hoc membrum Historiæ Naturalis (quod Mechanicum atque Experimentale vocamus) dimittamus, illud adjiciendum; corpus talis historiæ non solum ex artibus ipsis mechanicis, verum ex operativa parte scientiarum liberalium, ac simul ex practicis compluribus (quæ in artem non coaluerunt), confici debere; ut nihil utile prætermittatur quod ad informandum intellectum juvat.“ (BAW I, 500.))

¹⁶ S. BRÄU, §§8-11 (6-8).

¹⁷ Vgl. auch BRÄU §11 (8). – Ein „instrumentale[s]‘ Verständnis von Ph[ilologie]“, so Horstmann, deute sich schon im 17. Jahrhundert bei J. H. Martius und J. Ch. Fugmann „an, wo sie als ein auf die Beschäftigung mit der Sprache bezogener ‚habitus animi compositus instrumentalis‘ bezeichnet und in Grammatik, Kritik und Historie

Begriff der Poesie im Wesentlichen über zwei Punkte zu entscheiden: über ihr generelles oder Endziel sowie über die Art, wie ein Gedicht entsteht, die spezifischen Mittel, deren die Dichtung sich bedient, um dieses Ziel zu erreichen.¹⁸

Mit Blick auf seine Untersuchung ihrer unterschiedlichen historischen Konzepte unterscheidet Brämer, was die Mittel der Poesie betrifft, zwei bis drei diskutierte Alternativen: 1) Erfindung, 2) Versmaß („Wohlklang der Verse“) und – möglicherweise – 3) eine Kombination der beiden oder 4) etwas anderes, das sich als eine bestimmte Art zu schreiben entpuppt, jedoch eher in Kombination mit einem der beiden anderen Kandidaten diskutiert wird als für sich allein. Daneben stehen drei Vorschläge für das Ziel der Dichtung zur Auswahl: 1) ‚bloßer‘ Nutzen (Belehrung, moralische Besserung, Erbauung), 2) reines Vergnügen bzw. bloße Unterhaltung und 3) eine wie auch immer geartete Kombination der beiden Erstgenannten.¹⁹

Je nachdem wie sie diese Alternativen kombinieren, unterscheidet Brämer die verschiedenen Dichtungskonzeptionen. Obgleich es sich hier nur um eine Untersuchung historischer – und damit keineswegs notwendig vollständiger – Fälle handelt, meint er doch, damit gleichzeitig alle *möglichen* Begriffe der Dichtung erfasst zu haben, d. h. über eine absolut vollständige Liste von Dichtungsbegriffen zu verfügen. Nur eine solche vermag die legitime Grundlage seines folgenden Vorgehens bei der Wahl des richtigen Konzeptes zu bilden.

Das Ziel der Dichtung, so führt Brämer aus, müsse notwendig das bestmögliche sein, sei der Mensch doch in diesem wie in allen anderen Punkten verpflichtet, das Beste zu wählen. Gleichzeitig, so argumentiert er, sei offensichtlich das beste Ziel auch dasjenige, welches „der wirkenden Ursache“

untergliedert wird“; H. B. Noebling fasse unter der Bezeichnung *philologia* – die zusammen mit der *historia* die *litterae humaniores* ausmache, welche er wiederum „der ‚eruditio generalis instrumentalis‘“ zuordne –, „neben ‚grammatica‘, ‚rhetorica‘ und ‚poesis‘ noch die ‚philologia stricte sic dicta‘, welche die ‚linguarum puritas‘ und die ‚vocum significationes‘ untersucht, sowie die ‚critica‘.“ (Horstmann 1989, Sp. 557.)

Brämers Begriff der Philologie (der im Folgenden, soweit möglich, genauer spezifiziert werden wird) ziemlich nahe kommt bereits J. G. Walch, der „‚philologia‘ als den Teil der ‚litterae humaniores‘ [definiert], der die ‚linguarum natura earundemque cultura‘ lehrt und zeigt, wie wir unsere Gedanken anderen über die Sprache zu verstehen geben können, und [...] dann ‚philologia generalis ac specialis‘ [unterscheidet]: jene beschäftigt sich allgemein mit der Sprache, mit dieser sind ihre Teile (‚grammatica, rhetorica, philologia stricte sic dicta et critices ars‘) gemeint.“ (Ebd., Sp. 558.)

Im *Zedler* findet sich 1741 unter dem Stichwort *Philologie* folgende Erläuterung: „Heut zu Tage braucht man dieses Wort in einer weitem und engern Bedeutung. Nach jener gehören nach Art der Alten auch die historischen Wissenschaften sonderlich die Erkenntniß der Alterthümer dahin, daß also die Philologie und *litterae humaniores* gleichgültige Wörter sind; nach dieser aber versteht man darunter die Lehre von den Sprachen, deren Natur, Beschaffenheit und unterschiedenem Gebrauch, und begreift eigentlich die Sprach-Kunst, Rede-Kunst, Poesie und Critic.“ Wer „die Philologie in die Philosophie einflechte[...], mache[...] eine Verwirrung“: da beide unterschiedliche Gegenstände („Objecta“) hätten, handele es sich auch um zwei Disziplinen (*Zedler* 27/1941, Sp. 1985).

¹⁸ S. BRÄU, §12 (8). – Was Brämers dritten Punkt anbelangt, die „Art der Erkenntnis oder das *genus* der Definition“ (BRÄU, §74 (103)), d. h. die Bestimmung der Dichtkunst als Fertigkeit, Kunst oder Wissenschaft (s. BRÄU, §74 (103f.)), so handelt es sich dabei zwar an sich bereits der Idee nach um einen höchst interessanten Aspekt, der hier jedoch vernachlässigt werden kann. (Brämer selbst kommt zu dem Schluss, dass, unter verschiedenen Blickwinkeln betrachtet, unterschiedliche Bestimmungen möglich sind (s. BRÄU, §74 (103f.)).)

¹⁹ S. BRÄU, §74 (104).

(dem Dichter) und dem Ergebnis, „der Wirkung“ (dem Gedicht) „*am gemässesten*“ sei bzw. sich für Ersteren „am besten schickt.“ (BRÄU, §115 (164).)

Der Dichter, der als wirkende Ursache die Dichtung schafft und ihre Qualität bestimmt, sei, da zunächst und vor allem ein Mensch, verpflichtet, in Übereinstimmung mit dem „Recht der Natur“ zu handeln.

„Zuförderst haben wir hier die wirkende Ursache, als einen Menschen zu betrachten; und als ein solcher muß er in allem nach dem Recht der Natur handeln, und hier gilt keine Ausnahme, was auch vor eine Betrachtung dazu komme. Soll nun also der allgemeine Endzweck der Dichtkunst dem Poeten gemäß seyn (§. 115); *so muß derselbe nach dem Rechte der Natur eingerichtet seyn.* Und also muß er zur Beförderung der Vollkommenheit und Glückseligkeit soviel beytragen, wie möglich ist; das bessere dem schlechteren vorziehen, u. s. w.“ (BRÄU, §116 (164f.))²⁰

Die Idee des „Recht[s] der Natur“ verdankt Brämer offensichtlich Wolff, der das „*Gesetz der Natur*“ (WE, §17 (15)) als fundamentales Konzept seiner Ethik etabliert.²¹ Zum ersten Mal macht Wolff offenbar extensiven Gebrauch von diesem Konzept in seinen *Vernünfftigen Gedancken von der Menschen Thun und Lassen* (1720), der sogenannten *Deutschen Ethik*. Hier führt er das „*Gesetz der Natur*“ wie folgt ein: Ein Gesetz der Natur ist eine Regel, durch welche die Natur uns verpflichtet, bestimmte freie Handlungen auf eine bestimmte Art und Weise zu vollziehen.²² Was immer den Zustand des Menschen vollkommener mache (d. h. ihn mehr in Harmonie mit seinem Wesen und seiner Natur setze), sei gut, was ihn schlechter mache, böse.²³ Daher seien menschliche Handlungen gut oder böse, je nachdem, ob sie zur Vervollkommnung des Menschen beitragen oder dieser abträglich sind.²⁴ Zudem sei – wie bereits im Zuge der Diskussion des Verhältnisses von Wahrheit und Wirkung bei Gottsched bemerkt – die Natur des menschlichen Willens derart beschaffen, dass die

²⁰ Tatsächlich ist aufgrund des Relativpronomens („derselbe“) zunächst nicht eindeutig, ob es der Zweck der Dichtung oder der Dichter selbst ist, der dem Gesetz der Natur entsprechen muss. Der Ausdruck „*eingerichtet seyn*“ lässt jedoch den Zweck als wahrscheinlicheren Kandidaten erscheinen. Wäre der Dichter selbst gemeint, wäre das Argument zudem völlig trivial.

²¹ Beim Gesetz der Natur handelt es sich natürlich nicht um eine Erfindung Wolffs, sondern um ein insbesondere im 18. Jahrhundert weithin diskutiertes Konzept. Bacons kurze Erwähnung des *lex naturae* in *De Augmentis Scientiarum* (BAW I, 831) scheint für Brämers Darstellung allerdings keine Rolle zu spielen.

²² S. WE, §17 (15): „Insonderheit aber wird eine Regel ein *Gesetz der Natur* genennet, wenn uns die Natur verbindet unsere freye Handlungen darnach einzurichten [...].“ Andere Arten von Gesetzen sind göttliche oder menschliche Gesetze. Wie Wolff später nachweist, ist das Gesetz der Natur zur gleichen Zeit auch ein göttliches Gesetz (vgl. WE, §29 (20f.)).

²³ „Weñ nun der gegenwärtige Zustand mit dem vorhergehenden und aller zusammen mit dem Wesen und der Natur des Menschen zusammen stimmt; so ist der Zustand des Menschen vollkommen (§. 152. *Met.*) [...]: hingegen wenn der vergangene mit dem gegenwärtigen, oder der gegenwärtige mit dem zukünftigen streitet, oder auch in dem, was auf einmahl ist eines wieder das andere lauffet; so ist der Zustand des Menschen unvollkommen (§.152. *Met.*).“ (WE, §2 (5).) „Was unseren so wohl innerlichen, als äusserlichen Zustand vollkommen machet, das ist gut (§.422. *Met.*); hingegen was beyden unvollko[mm]ener machet, ist böse (§.426. *Met.*).“ (WE, §3 (6).)

²⁴ S. WE, §5 (6f.): „Weil die freyen Handlungen der Menschen durch ihren Erfolg, das ist, dasjenige, was dadurch veränderliches in dem inneren und äusseren Zustand der Menschen erfolget, gut oder böse werden (§.2.3.), was aber aus ihnen erfolget, nothwendig daraus kommen muß, und nicht aussen bleiben kan (§.575. *Met.*); so sind sie vor und an sich selbst gut oder böse, und werden nicht erst durch GOTTEs Willen dazu gemacht.“

klare und deutliche Erkenntnis des Guten ihn notwendig dazu bewegen werde, dasselbe zu wollen,²⁵ wie das Gegenteil ihn dazu bringen müsse, seiner Verwirklichung zu widerstreben.²⁶ So „verbindet uns die Natur der Dinge und unsere eigene das vor sich gute zu thun, und das vor sich böse zu unterlassen (§. 8).“ (WE, §9 (10).) Wolff zufolge ist es daher ein – und in der Tat das grundlegendste – Gesetz der Natur zu tun, was den eigenen und den Zustand anderer vollkommener macht.

Das Gesetz der Natur hat demnach zwei Aspekte: Auf der einen Seite handelt es sich um eine moralische Verpflichtung – wir sollten auf die Weise handeln, welche das größtmögliche Gut zu bewirken fähig ist. In diesem Sinne ist das Gesetz der Natur ein Prinzip, das den Menschen über seine ethischen Pflichten informiert. Auf der anderen Seite können wir, wenn wir erst einmal klar und deutlich erkannt haben, was das größtmögliche Gut in bestimmten Umständen ist (z. B. weil wir eine wohlinformierte Poetik rezipiert haben), gar nicht anders, als danach zu streben, und das heißt: Wir können nicht anders, als nach den entsprechenden Maßgaben zu handeln.²⁷

Um dem Dichter *als Menschen* gerecht zu werden, muss das Ziel der Dichtung allgemein Vollkommenheit und Wohlbefinden fördern. Dem Dichter *als Dichter* eigentümlich ist zunächst allein sein ‚Instrument‘: die Dichtung. Da Gedichte „Reden oder Schriften“ (BRÄU, §117 (165)) seien, bediene er sich der Wörter, genauer: der Wörter, insofern sie zur Kommunikation dienen und genutzt würden, um andere zu beeinflussen.²⁸ Im Hintergrund der Brämer’schen Überlegungen steht weiterhin stets die Annahme, dass Ziel und Mittel optimal aufeinander abgestimmt zu sein haben. Das ‚natürliche‘ Ziel ist also dasjenige, welches sich durch das entsprechende Mittel am besten – besser als durch andere Mittel – realisieren lässt.²⁹ Als Bestandteil der „beste[n]“ der Welten (WM, §982 (604)), ein Element im perfekt abgestimmten Kausalzusammenhang, muss auch das Verhältnis von Dichtung und Wirkung als optimal effiziente Mittel-Zweck-Beziehung konzipiert werden.³⁰

²⁵ S. WE, §6 (7): „Die Erkäntniß des Guten ist ein Bewegungs-Grund des Willens (§.496. *Met.*). Wer die freyen Handlungen der Menschen, die vor und an sich gut sind (§.5), deutlich begreiffet, der erkennet daß sie gut sind (§.206. *Met.*). Und daher ist das Gute, was wir an ihnen wahrnehmen, ein Bewegungs-Grund, daß wir sie wollen. Da nun nicht möglich ist, daß etwas zugleich ein Bewegungs-Grund des Wollens und nicht Wollens seyn kan (§.10. *Met.*); so gehet es auch nicht an, daß man eine an sich gute Handlung nicht wollen sollte, weñ man sie deutlich begreiffet.“

²⁶ Vgl. WE, §7 (8).

²⁷ Bei Brämers Begriff *Recht der Natur* im Unterschied zu dem des *Gesetzes* der Natur, den Wolff in seinen deutschen Schriften verwendet, handelt es sich offenbar um die Übersetzung des *ius naturae* in Wolffs lateinischen Werken. Hier unterscheidet Wolff zwischen dem *lex naturae*, das die Pflicht feststellt, und dem Recht, das mit dieser Pflicht untrennbar verbunden ist, dem *ius naturae*, das den Handlungsspielraum markiert, innerhalb dessen der Mensch das Recht hat zu handeln. Vgl. dazu Wolff 1971 = 1738, §158 (130): „*Lex naturae dat nobis jus ad actiones committendas, ad quas committendas nos obligat & ad omittendas eas, ad quas omittendas nos obligat.*“ Vgl. dazu auch ebd., §§156f. (129f.).

²⁸ S. BRÄU, §§117f. (165f.).

²⁹ Vgl. BRÄU, §123 (171), §140 (191).

³⁰ Vgl. dazu auch WM, §§1026-30 und besonders §1031 (632-636). Das Verhältnis dieses Prinzips zum Gesetz der Natur ist nicht vollständig klar, es erscheint jedoch plausibel, das Letztere als Spezialfall des Ersteren zu betrachten (Brämer selbst, der die Implikationen seines theoretischen Instrumentariums offenbar nicht wirklich überblickt, äußert sich hier nicht eindeutig).

Indem er die Sprache nutzt, um erfundene bzw. fiktive Geschichten zu erzählen, vermag der Autor explizit oder auf verborgene, indirekte Weise auf Verstand, Willen und Emotionen des Rezipienten zu wirken und diesen zu beeinflussen.³¹ Die bloße Möglichkeit einer solchen Verwendung (die Übereinstimmung mit dem Prinzip des zu vermeidenden Widerspruchs) beweist allerdings noch nicht, dass auch ein zureichender Grund vorliegt, der Dichtung gerade dieses Ziel vorzuschreiben. Wie der Schöpfer sich darum entschließt, die unsere unter allen möglichen Welten zur Existenz zu bringen, weil er sie als die beste erkennt,³² so muss der Dichtungstheoretiker unter den möglichen Alternativen diejenige wählen, welche das beste Mittel zum besten Zweck darstellt. Als Erfindung vermag die Dichtung, so argumentiert Brämer, den Rezipienten optimal zu unterrichten und zu überzeugen. Ihr besonderes Potential sieht er dabei in der indirekten Art und Weise der Beeinflussung. So kann die Dichtung auch dort als Mittel der Belehrung fungieren, wo sich eine direkte Kritik verbietet, wie etwa im Falle hochgestellter Persönlichkeiten.³³ Zwar sei der Dichter gleichzeitig verpflichtet, sein Werk so interessant und unterhaltsam wie möglich zu gestalten.

„Daß wir aber, außer dem Vergnügen, keinen weiteren Nutzen suchen solten, verbiethet uns das Recht der Natur, welchem der Endzweck gemäß seyn soll (§.116). Macht gleich ein unschuldiges Vergnügen einen Theil unserer Glückseligkeit aus; so kan man doch, nach dem *Iure Naturae perfectiuo*, bey der blossen Belustigung nicht stehen bleiben, wenn man dabey grössere Vortheile zu erlangen fähig ist.“ (BRÄU, §141 (192).)

Tatsächlich zählt Wolff selbst in einer bereits mehrfach erwähnten Passage seiner *Deutschen Ethik* den Gebrauch poetischer Erfindungen unter die dem Gesetz der Natur zuzuordnenden Pflichten, welche der Mensch – unter bestimmten Umständen – anderen gegenüber hat:

„Weil doch aber keine Vorstellung einen Bewegungs-Grund abgeben kan, als die eine Überführung oder Überredung mit sich führet (§.169.); so muß man auch die Vorstellungen dergestalt einrichten, daß der andere, den ich lencken will, an ihrer Gewißheit keinen Zweifel hat (§.1. & seqq. c.13. Log.). Und da die Exempel viel dazu beytragen (§.167.); so ist es über die massen dienlich, wenn man solches entweder durch wahre Exempel, oder, wo man dergleichen nicht haben kan, durch erdichtete (welche *Fabeln* genennet werden) zu erhalten suchet. Und erhellet hieraus der Nutzen der Fabeln wenn sie so eingerichtet sind, daß der Erfolg der guten und bösen Handlungen dadurch handgreiflich wird (§.4.). Nemlich hierdurch wird die figürliche Erkänntniß des guten und bösen in eine anschauende verwandelt und dadurch erhalten, daß die Vernunft bey den Sinnen, der Einbildungs-Krafft und Affecten nicht unterliegen darf (§.503. *Met.*): welches in der That für nichts geringes zu achten ist [...].“ (WE, §373 (246f.).)

Ob und inwiefern Brämer das Recht der Natur entsprechend auch als Argument gegen eine zentrale Rolle des Verses für das Dichtungskonzept einsetzen will, wird nicht recht deutlich – klar ist jedoch, dass eine solche Konzeption die Dichtung entschieden ‚degradieren‘ würde. Im Unterschied zur Fiktion beschränken sich die möglichen charakteristischen Wirkungen des Verses allein auf seine Fähigkeit, das Gedächtnis zu unterstützen (ein Faktor, der wahrscheinlich nur für eine relativ kleine Gruppe von Gedichten überhaupt relevant ist) und das Gehör zu erfreuen. Wäre der Vers das wesentliche Merkmal und Mittel der Dichtung und entsprechend das Vergnügen an der lautlichen Schönheit der

³¹ Vgl. BRÄU, §§119-121 (166-170).

³² Womit er letztlich selbst als vom Gesetz der Natur determiniert erscheint.

³³ S. BRÄU, §138 (189f.), §140 (191f.). – So lobt Brämer etwa die *Odyssee*, da sie die schädlichen Folgen der Abwesenheit des Regenten vorführe (und zudem verschiedene andere moralische Lehren enthalte).

Poesie deren wesentliches Ziel, wäre es mit der Dichtung ‚nicht weit her‘. So konzipiert würde sie den Respekt, der ihr, wie Brämer hervorhebt, seit Jahrhunderten entgegengebracht wird, kaum verdienen.³⁴

Brämer steht jedoch ein weiteres Argument gegen eine wesentliche Rolle des Verses für den Dichtungsbegriff zur Verfügung: „Endlich“ sei da „noch diese Schwierigkeit bey diesem Begriffe, daß er mit einer gründlichen und systematischen Abhandlung der Philologie nicht wohl bestehen könne.“ (BRÄU, §188 (263).) Brämers ultimatives Ziel, dies darf hier nicht übersehen werden, ist es, zur Formation einer wissenschaftlichen Philologie insgesamt beizutragen. Seine Fixierung auf die Kompatibilität seiner Definition mit der Gesamtstruktur dieser Disziplin verweist dabei erneut auf das Bild der Welt als eines perfekt geordneten Ganzen, dessen Spiegel die Systematik des Wissenschaftssystems ist. Tatsächlich lässt sich fast davon sprechen, dass Brämer sich an Maßstäben wissenschaftlicher Eleganz orientiert, wenn er argumentiert, die Struktur der Philologie schließe es aus, dass der Vers, der nichts sei als eine bestimmte Art der „Schreibart“, einen eigenen Teil der Wissenschaft begründe.³⁵ Dies aber wäre der Fall, wenn man ihn zum wesentlichen Merkmal der Poesie erhöhe. (Damit ist natürlich nicht ausgeschlossen, dass Poesie bzw. ein Teil derselben in Versen geschrieben wird.)³⁶ Auch ein ‚gemischtes‘ Konzept, welches den Vers mit einem bestimmten, dem gewöhnlichen gegenüber lebhafteren, feurigeren, prächtigeren Stil kombiniert, wäre, so Brämer, „ungereimt“ (BRÄU, §189 (266)) – ein Begriff, der im rationalistischen Kontext implizit den Vorwurf der Inkonsistenz oder Inkohärenz enthält. Die Verbindung des Verses mit einer bestimmten Schreibart sei an sich ungegründet.³⁷ Belehren, bewegen und bilden, so lässt sich ergänzen, kann die Dichtung mittels der Erfindung sowohl in Prosa- wie in Versform, auch sind diese Ziele nicht notwendig an eine bestimmte Art der Präsentation, etwa an den ‚hohen‘ Stil, gebunden, so dass die Verbindung der Fiktion mit dem Vers oder einer bestimmten Schreibart des ‚zureichenden Grundes‘ entbehrt. Ähnliches gilt für die alternative Forderung des einen oder des anderen.³⁸ Überdies würden beide Vorschläge eine Reihe allgemein als zur Dichtkunst gehörig anerkannter Werke von ihrem Bereich ausschließen oder, umgekehrt, bislang eindeutig zu anderen Bereichen gerechnete eingemeinden.³⁹ Als dasjenige Konzept der Dichtung, welches den von ihm erarbeiteten Vorgaben am besten entspricht, identifiziert Brämer schließlich den von Bacon im Rahmen seines *Advancement of*

³⁴ S. BRÄU, §187 (262f.).

³⁵ Vgl. BRÄU, §188 (265).

³⁶ Im Rahmen der *Gründlichen Untersuchung* skizziert Brämer in §188 und §215 die Struktur der Philologie nur. Diese soll, wie es scheint, einen allgemeineren, theoretischen Teil beinhalten, der die Natur der Sprache insgesamt – die Art und Weise, wie Gedanken versprachlicht werden etc. – behandelt; während ihre eher praktisch ausgerichteten Disziplinen sich mit dem Gebrauch von Wörtern zu unterschiedlichen Zwecken (allein für die Kommunikation und/oder zur Überzeugung, und dies auf offene oder versteckte Art und Weise) beschäftigen. In §188 suggeriert Brämer, dass der Vers zum Teil im theoretischen Abschnitt, zum Teil in den unterschiedlichen praktischen Sektionen behandelt werden sollte und bereits deshalb nicht eine eigene Disziplin begründen könne (vgl. BRÄU, §188 (265)).

³⁷ Vgl. BRÄU, §190 (267ff.).

³⁸ Vgl. dazu auch BRÄU, §198 (283f.), §203 (289).

³⁹ Vgl. dazu BRÄU, §199f. (284-287).

Learning und dessen lateinischer Version, des *De Augmentis Scientiarum*, entwickelten Begriff (den er für eine verbesserte Version des aristotelischen hält). „*Der Canzler Baco hat diesen Begriff von allen denjenigen Fehlern gereinigt, die ihm sowohl in seinem Ursprunge und bey Aristoteles selbst anleben, als wodurch ihn seine Anhänger noch verschlimmert haben.*“ (BRÄU, §196 (279).) Hier die entsprechenden Bestimmungen Bacons, deren Bezüge zu Brämer leicht erkennbar sind. Im *Advancement of Learning* heißt es: „Die Teile menschlicher Erkenntnis haben einen Bezug auf die drei Teile des menschlichen Verstandes, welcher der Sitz der Erkenntnis ist: Die Historie auf sein Gedächtnis, die Poesie auf seine Einbildungskraft, und Philosophie auf seine Vernunft.“⁴⁰ In *De dignitate et augmentis* ergänzt Bacon: „Durch die Poesie aber verstehen wir hier Orts nicht anders, als eine erdichtete Geschichte oder Fabeln. Denn ein Vers ist nur eine gewisse Schreibart, und gehört zu den Rednerkünsten, wovon an seinem Orte.“⁴¹

Diese Ausführungen korrespondieren wiederum einer späteren Passage im *Advancement of Learning*:

„Die Poesie ist ein Teil menschlicher Erkenntnis. Sie ist, was das Maß der Worte anbelangt, weitestgehend stark reglementiert, in allen anderen Punkten jedoch mit großem Spielraum versehen, und bezieht sich wahrhaftig auf die Einbildungskraft; die, da sie nicht an die Gesetze der Materie gebunden ist, nach Belieben das zusammenfügen darf, was die Natur getrennt, und das trennen darf, was die Natur zusammengefügt hat, und so unrechtmäßige Verbindungen und Trennungen der Dinge hervorbringen kann; *Pictoribus atque poetis, &c.* Der Begriff wird in zwei Bedeutungen genommen, im Hinblick auf die Wörter oder auf die Materie. Im ersten Sinne ist die Poesie nichts als eine besondere Form des Stils und gehört zu den Künsten der Rede und ist hier zunächst nicht relevant. Im letzteren Sinne ist sie (wie gesagt wurde) ein wesentlicher Teil menschlicher Erkenntnis und nichts anderes als erfundene Historie, die sowohl in Prosa als auch in Versform gestaltet werden kann.“⁴²

Allerdings fällt bei einem Vergleich auf, dass Bacon sich hier weit eloquenter und in der Beschreibung der nützlichen Wirkung der Poesie deutlich differenzierter zeigt als dies jemals bei Brämer der Fall ist:

„Der Nutzen dieser fingierten Historie ist es gewesen, dem Geist des Menschen einen gewissen Schatten der Befriedigung zu verschaffen in denjenigen Punkten, in denen die Natur der Dinge dies verwehrt; da die Welt im Verhältnis zur Seele des Menschen von minderer Qualität ist; weshalb dem Geist des Menschen eine reichlichere Größe, eine exaktere Güte und eine unbeschränktere Vielfalt angenehm ist, als sie in der Natur der Dinge gefunden werden kann. [...] Daher scheint es, als ob die Poesie der Großherzigkeit, der Moralität und dem Vergnügen dient und zu diesen beiträgt. Und aus diesem Grunde nahm man stets an, daß sie am Göttlichen teilhätte, da sie den Geist erhebt und aufrichtet, indem sie die Erscheinung der Dinge den Wünschen des Geistes unterordnet; während die Vernunft den Geist unter das Joch der Natur der Dinge beugt. Und wir sehen, daß sie, durch diese Andeutungen und diese Übereinstimmungen mit der Natur und dem Vergnügen des Menschen, verbunden mit dem Einvernehmen

⁴⁰ „The parts of human learning have reference to the three parts of Man’s Understanding, which is the seat of learning: History to his Memory, Poesy to his Imagination, and Philosophy to his Reason.“ (BAW III, 329.)

⁴¹ Bacon 1783, 169. („Per Poësim autem hoc loco intelligimus non aliud quam historiam confictam, sive fabulas. Carmen enim stili quidam character est, atque ad artificia orationis pertinet; de quo suo loco.“ (BAW I, 494.))

⁴² „POESY is a part of learning in measure of words for the most part restrained, but in all other points extremely licensed, and doth truly refer to the Imagination; which, being not tied to the laws of matter, may at pleasure join that which nature hath severed, and sever that which nature hath joined, and so make unlawful matches and divorces of things: *Pictoribus atque poetis, &c.* [...] It is taken in two senses, in respect of words or matter. In the first sense it is but a character of style, and belongeth to arts of speech, and is not pertinent for the present. In the latter it is (as hath been said) one of the principal portions of learning, and is nothing else but Feigned History, which may be styled as well in prose as in verse.“ (BAW III, 343.)

und der Partnerschaft, welche sie mit der Musik hat, Eingang und Achtung in rauhen Zeiten und barbarischen Gegenden gefunden hat, wo andere Bildung ausgeschlossen blieb.“⁴³

Diese Bestimmung der Dichtung sowohl ihrem Letztwert (dem der angenehm-indirekten Belehrung) als auch einer zentralen Zuordnungsvoraussetzung nach (der Bestimmung des charakteristischen Mittels der Dichtung als Fiktion) hat Konsequenzen für die Gestaltung niedrigerstufiger Wertmaßstäbe, die – im Rahmen einer Diskussion der jeweiligen Alternativen – von Brämer bereits zuvor angesprochen wurden. Dabei legt er die gleiche Vorliebe für eindeutige Definitionen und die gleiche Abneigung gegen ‚Halbheiten‘ an den Tag, die sein Vorgehen schon zuvor auszeichneten.

Besonders deutlich wird dies dort, wo es um den Wertmaßstab der Wahrscheinlichkeit geht. Allen Auseinandersetzungen um die konkreten Bedingungen der Umsetzung dieses Wertmaßstabs zum Trotz besteht doch bei Gottsched wie Breitinger Einigkeit darüber, dass es sich hier um eine grundsätzlich, wenn auch nicht uneingeschränkt bzw. in jeder ihrer möglichen Formen wertvolle Eigenschaft poetischer Werke handelt. Wie genau der entsprechende Wertmaßstab zu verwirklichen ist, darüber gehen die Meinungen zwar auseinander. Dies ändert jedoch nichts an dem Bestreben, nachzuweisen, dass das, was als ‚literarisch wertvoll‘ eingestuft werden kann, sich auch als wahrscheinlich in dem einen oder anderen Sinne erweisen lassen muss. Mit dieser Forderung reiht die deutschsprachige Poetik sich, wie gesehen, nicht zuletzt in eine lange Tradition europäischer Dichtungstheorien ein, die über die italienische Renaissance bis auf die Antike zurückgeht. Vor diesem Hintergrund wirkt Brämers Vorgehen besonders radikal: Solange der Letztwert, das Ziel unbewusster Belehrung, nicht berührt werde, so erklärt er, sei ein wahrscheinliches Gedicht nicht höher zu bewerten als ein unwahrscheinliches. Tatsächlich gebe es Fälle, in denen ein Mangel an Wahrscheinlichkeit das übergeordnete Ziel gefährden würde – hauptsächlich deshalb, weil die Intention des Autors dadurch zu offensichtlich hervortreten, der Leser sich betrogen fühlen und sein Vertrauen verlieren würde.⁴⁴ (Brämer nennt hier keine Beispiele, denkt jedoch wahrscheinlich an Fälle wie Drama und Epos.) Daneben jedoch existierten durchaus Fälle gerechtfertigter unwahrscheinlicher Dichtung.⁴⁵ Dabei handelt es sich offenbar vor allem um bestimmte Exemplare aus der Klasse der Fabeln,⁴⁶ Parabeln und ähnlicher Gattungen, insofern diese gar nicht vorgeben, „eine würckliche Sache und Begebenheit zu erzehlen“ (BRÄU, §144 (195)). Diese Fälle bezeichnet Brämer an anderer

⁴³ „The use of this Feigned History hath been to give some shadow of satisfaction to the mind of man in those points wherein the nature of things doth deny it; the world being in proportion inferior to the soul; by reason whereof there is agreeable to the spirit of man a more ample greatness, a more exact goodness, and a more absolute variety, than can be found in the nature of things. [...] So as it appeareth that poesy serveth and conferreth to magnanimity, morality, and to delectation. And therefore it was ever thought to have some participation of divineness, because it doth raise and erect the mind, by submitting the shews of things to the desires of the mind; whereas reason doth buckle and bow the mind unto the nature of things. And we see that by these insinuations and congruities with man’s nature and pleasure, joined also with the agreement and consort it hath with music, it hath had access and estimation in rude times and barbarous regions, where other learning stood excluded.“ (BAW III, 343f.)

⁴⁴ Vgl. BRÄU, §143f. (194-196).

⁴⁵ Vgl. BRÄU, §§142-144 (193-196); vgl. auch §145 (202).

⁴⁶ Vgl. BRÄU, §142 (193).

Stelle als „*bedeutend und hieroglyphisch*“ (BRÄU, §126 (173)),⁴⁷ wobei er ein ausgeprägtes Verständnis der Differenz zum Exempel an den Tag legt.⁴⁸

Wenn Brämer sich, im Unterschied zu Gottsched und Breitinger, nicht scheut, diese Formen explizit als unwahrscheinlich zu bezeichnen, zeigt er sich in diesem Punkte möglicherweise wiederum von Bacon beeinflusst. Dieser beschreibt die Poesie als eine Kraft, welche „unrechtmäßige Verbindungen und Trennungen der Dinge“⁴⁹ hervorbringe (eine Darstellung, die weder Gottsched noch Breitinger goutieren dürften). Nun mag man einwenden, dass hier keine wirklichen sachlichen Differenzen vorliegen, sondern es eher um unterschiedliche Bezeichnungen eines grundsätzlich ähnlich aufgefassten Phänomens geht. Schließlich handelt es sich bei den von Brämer angesprochenen unproblematischen Formen unwahrscheinlicher Poesie offenbar im Wesentlichen um jenen Teil der Dichtung, für den Gottsched – da hier sein gängiges Verständnis von Wahrscheinlichkeit nicht greift – das Konzept der hypothetischen Wahrscheinlichkeit entwickelt. (Letzteres muss Brämer, der konsequent nur das als wahrscheinlich bezeichnet, was der Leser „auch vor wirklich halten könne“ (BRÄU, §82 (115)), allerdings als nicht überzeugend ablehnen.)⁵⁰

Aussagekräftig ist jedoch, dass Brämer auch dort, wo er Wahrscheinlichkeit für einen relevanten Wertmaßstab hält, für eine ungewöhnlich freizügige Interpretation desselben plädiert. Seiner Ansicht nach kann es mit dem Wertmaßstab moralischer Erziehung und Belehrung durchaus kompatibel, ja im Hinblick auf die entsprechenden Ziele geradezu geboten sein, die poetische Darstellung den irrigen Meinungen der Leserschaft anzupassen. (Ohnehin sei auch das wahrscheinlich Vorgestellte „allezeit falsch“ (BRÄU, §82 (115)), da es, so zumindest seine Auffassung, das, was nicht wirklich ist, so darstelle, als ob es wirklich wäre.) Auch Brämer setzt die für die rationalistische Philosophie grundlegenden Seins- und Erkenntnisprinzipien, das Prinzip des zu vermeidenden Widerspruchs und das des zureichenden Grundes, in seiner Definition des Wahrscheinlichen zentral, relativiert diese jedoch in diesem Zusammenhang entscheidend:

„Es kommt aber allenthalben bloß darauf an, daß das erdichtete dem Leser nach dem Satz des Widerspruchs und nach dem Satz des zureichenden Grundes eingerichtet und bestimmt zu seyn scheine (§. 83-88). *Also besteht denn die Wahrscheinlichkeit einer Erdichtung überhaupt in derjenigen Einrichtung des erdichteten, vermöge welcher es dem Leser oder Zuhörer durchgängig durch den Satz des Widerspruchs und zureichenden Grundes bestimmt zu seyn scheint.*“ (BRÄU, §89 (123).)

Der Konsequenzen, was die – zeitlich wie räumlich – begrenzte ‚Haltbarkeit‘ des poetischen Wahrscheinlichen anbelangt, ist Brämer sich dabei in vollem Umfange bewusst. Zwar existierten einige wenige Prinzipien und Wahrheiten, über deren Geltung sich alle Menschen einig seien, doch sei die Zahl dieser Fälle begrenzt. Daher werde,

„[w]er die bißherige Art das Wahrscheinliche in Erdichtungen zu erklären mit einiger Aufmerksamkeit ansiehet, [...] leicht begreifen können, warum nicht alle Erdichtungen allen Menschen, zu allen Zeiten,

⁴⁷ Vgl. auch BRÄU, §124 (171f.).

⁴⁸ Vgl. dazu auch BRÄU, §§124-127 (171-176).

⁴⁹ „[U]nlawful matches and divorces of things“ (BAW III, 343).

⁵⁰ Vgl. BRÄU, §145 (196f.), zu Ausführungen Breitingers zum selben Thema 198-202.

und bey allen Völkern gleich wahrscheinlich seyn. [...] Wir Menschen kennen, aus der Erfahrung, nicht den hundert tausendsten Theil von der Welt. Wir leben eine kurze Zeit, und in dieser Zeit empfinden wir den geringsten Theil von dem, was an unserem Orte, geschweige in der ganzen Welt ist und vorgeht. Was uns vom vergangenen bekannt wird, ist nichts gegen alles das, so uns davon unbekannt geblieben. Vom Künftigen wissen wir fast gar nichts. Wo uns nun die Erfahrung verläßt, da muß man nothwendig den zureichenden Grund, die Möglichkeit [etc.] einer natürlichen Sache nach allgemeinen Maximen, Lehren und Meinungen beurtheilen: und dieses Erkänntnis von natürlichen Dingen ist wiederum bey verschiedenen Personen ungemein unterschieden. Daher ist es ganz natürlich, daß die Meinungen von der Möglichkeit, vom Grund und Ungrunde gewisser Verwandlungen, gewisser Hexen- und Zauberhistorien und tausend anderer dergleichen Sachen selten übereinkommen. Wie man nun bey einzelnen Personen ein so verschiedenes Erkenntnis und so verschiedene Meinungen in diesem Stücke findet; so trifft man auch, aus mancherley Gründen, denselben Unterscheid bey ganzen Nationen und Völkern, und in verschiedenen Zeiten. So hat man zu Zeiten der Griechen und Römer vieles geglaubt, was uns ungereimt vorkommt. So passirt noch in catholischen Ländern vieles vor wahr, worüber in protestantischen Reichen gelacht wird.“

Auf diese notwendig variablen historischen Gegebenheiten müsse sich auch der Dichter einstellen:

„Wer diese Anmerkungen ansiehet, und dabey bedenket, daß man bey Verfertigung einer wahrscheinlichen Erdichtung allezeit eine gewisse Absicht habe, und daß diese Absicht auf gewisse Zeiten, auf gewisse Nationen, und auf eine gewisse Art Leser gehe: der wird leicht schliessen können, was man, in dieser Absicht, von einem Dichter und einer Erdichtung, vernünftiger weise fo[r]dern könne. *Eine Erdichtung wird alle mögliche Wahrscheinlichkeit haben, wenn sie zwar, insoweit die Absicht es zuläßt, vor alle Menschen in allen Zeiten und Ländern wahrscheinlich ist, im übrigen aber nur hauptsächlich auf die Zeiten, auf die Länder und die Art der Leser, vor die sie geschrieben ist, ihr Absehen richtet.* Hiedurch wird sowohl die Pflicht des Dichters bestimmt, als auch den Kunstrichtern eine Regel gegeben, wonach sie sich in ihren Critiken zu richten haben.“ (BRÄU, §90 (123-126).)

Ein ausgeprägtes Bewusstsein für die Relativität relationaler Wertmaßstäbe, wie das Wahrscheinliche und das Wunderbare es sind, lässt sich bereits bei Gottsched, stärker noch bei Breitinger konstatieren. Beide bemühen sich – in Grenzen –, diesem Phänomen Rechnung zu tragen, indem sie etwa die Verstöße antiker Schriftsteller gegen das, was nach heutigen Maßstäben wahrscheinlich ist, entschuldigen (wobei Gottsched sich zugegebenermaßen weit unduldsamer zeigt als Breitinger). Dennoch streben letztlich offenbar beide danach, gewisse möglichst allgemeingültige Formen des poetischen Wunderbaren zu identifizieren – nicht zuletzt wohl, um literarischen Meisterwerken einen überzeitlichen Wert zusprechen zu können, sie nicht mit einem notwendigen ‚Verfallsdatum‘ zu versehen. Gleichzeitig zeigen beide Parteien ein weit größeres Problembewusstsein, was die Wirkung der Dichtung im außerliterarischen Bereich anbelangt. Gottsched befreit einerseits bestimmte, leicht als fiktiv erkennbare Formen des Wunderbaren (hierin Brämer nicht unähnlich) von den regulär an eine wahrscheinliche Darstellung zu stellenden Ansprüchen. In anderen Bereichen verpflichtet er die Dichtung auf solche Varianten des Wunderbaren, die auf Steigerung und Selektion tatsächlich vorhandenen ‚Materials‘ beruhen und damit ‚Inventar‘ und Gesetze der Natur, soweit sie der menschlichen Erfahrung zugänglich sind, unangetastet lassen. Breitinger identifiziert über die Mechanismen der weitgehend unreflektierten sinnlichen Wahrnehmung und der Phantasie allgemeinemenschliche Formen des Wunderbaren, welche gleichzeitig garantieren, dass die Darstellung dem Leser – für den Moment – wahrscheinlich vorkommt. Die Natur derartiger Eindrücke als offensichtlich flüchtiger, oberflächlicher ‚Impressionen‘ wiederum sorgt dafür, dass etwaige irreführende Rückschlüsse des Lesers auf die Realität weitgehend ausgeschlossen erscheinen.

Demgegenüber scheint Brämers Auffassung zunächst eine größere Unabhängigkeit feldfremden Belangen gegenüber zu signalisieren. Schließlich lehnt er offenbar jegliche Verantwortung des Dichters für die potentiell aus seiner – an den falschen Meinungen seiner Rezipienten orientierten – Darstellung resultierenden Irrtümer die reale Welt betreffend ab. Die Freiheit, die seine Wertordnung auf diese Weise der Dichtung gewährt, ist jedoch nicht etwa einer bestimmten Theorie poetisch-ästhetischer Rezeption geschuldet (für die sich sowohl bei Gottsched als auch bei Breitingers Ansätze finden). Sie resultiert allein aus der Dominanz des übergeordneten Wertmaßstabs der Belehrung – eines, wie Brämer selbst zugibt, übergeordneten ethischen Maßstabs. Zwar erfüllt Brämers Konzept S. J. Schmidts T-Konvention insofern, als die Wahrheit der poetischen Darstellung – zumindest teilweise – irrelevant für die Bewertung von Dichtung ist. Diese Entwicklung wird jedoch eben dadurch, dass diese Freiheit sich als Resultat der Dominanz ethischer Standards herausstellt, von denen Schmidt die Dichtung zugleich befreit sehen will,⁵¹ in Frage gestellt.

Gottsched schafft, seinem ‚offiziellen‘ Festhalten am allegorischen Modell zum Trotz, in seiner Wertordnung zumindest die Grundlagen für eine Verwirklichung des *docere*, welche sich so in die poetische Darstellung integrieren lässt, dass die Dichtung sich die Lehre tendenziell anverwandelt. Brämers Modell hingegen setzt letztlich eine strikte Trennung von Lehre und Darstellung voraus; das Moment der Brechung beschränkt sich auf die indirekte, verborgene Form, in welche Erstere transportiert wird.⁵² Dass er keine systematischen Voraussetzungen schafft, um die nützliche Wirkung dieser Lehre nicht durch die potentiell von der Darstellung zur selben Zeit beförderten Irrtümer konterkarieren zu lassen, erscheint in diesem Zusammenhang weniger als Ausdruck von Unabhängigkeit denn als Instanz mangelnden Feingefühls. Anstatt die Möglichkeiten der Poesie vorsichtig auszuloten, die Grenzen des literarischen Feldes sorgsam zu verhandeln und der Dichtung so ihren Platz zu sichern, scheint Brämer derartigen Fragen gegenüber weitgehend blind.

Ähnliches gilt für die Freizügigkeit, mit welcher Brämer zunächst den Wertmaßstab des *decorum* (hier die Form der Repräsentation betreffend) behandelt (obgleich er später versucht, ‚Maßnahmen‘ gegen den Mißbrauch dieser großzügigen Handhabung zu ergreifen):

„Da aber hier die Sachen nicht anders in Betrachtung kommen, als insoweit davon gewisse Gedanken ausgedruckt werden; da dieses allezeit in einer gewissen Absicht geschiehet; da solches endlich allezeit dieser Absicht gemäß geschehen muß (§. 151): so kan man hier die Sachen nicht hoch oder niedrig nennen, als insoweit sie, der Absicht nach, so oder so sollen vorgestellt werden.“ (BRÄU, §162 (224f.))

Diesem liberalen Umgang mit den Spielräumen poetischer Darstellung korrespondiert eine Art großzügige Indifferenz wesentliche Streitpunkte seiner Vorgänger bzw. Zeitgenossen betreffend.

⁵¹ Vgl. dazu S. J. Schmidt I 1980, 95: „Solche [ästhetischen] Kommunikate sind [...] bezüglich ihrer Kontextbeziehung *situationsabstrakt*, bezüglich ihrer kommunikativen Leistung für Rezipienten *entpragmatisiert*.“

⁵² Vgl. dazu etwa BRÄU, §213 (305f.): „Sie [die Dichtkunst] ist einer Zauberin ähnlich, die alles ausrichten kan, weil ihr alles zu Gebote steht, und die niemahls ihre Absichten entdeckt, um selbige desto sicherer zu erreichen.“

Obleich er etwa zwischen der Erzählung einer Handlung und der ‚malerischen‘ Beschreibung⁵³ unterscheidet,⁵⁴ sieht er keinen Grund, das eine höher zu werten als das andere – offenbar deshalb, weil seiner Ansicht nach beide dem moralischen Zweck der Dichtung dienen können.⁵⁵ Auch was den Bereich der *elocutio* betrifft (Vers, Prosa, den erhabenen Stil, den Ausdruck der Emotionen), will Brämer dem Dichter anscheinend größtmögliche Freiheit gewähren, die jedoch erneut eher als Ausdruck einer gewissen Gleichgültigkeit den spezifischen Belangen der Dichtung, den Feinheiten poetischer Darstellung gegenüber erscheint.

Dieser Eindruck wird u. a. bestärkt durch die Tatsache, dass Brämers konkrete Werturteile nicht wirklich zur theoretischen Liberalität seiner Wertmaßstäbe zu passen scheinen. Eine systematische Reevaluierung seiner Theorie im Lichte der Ersteren, wie sie sich bei Gottsched durchführen lässt, erscheint hier jedoch bereits aufgrund der geringen Anzahl der entsprechenden Aussagen wenig vielversprechend. Schwerer als etwaige Abweichungen von den theoretisch postulierten Standards wiegt dabei der Umstand, dass Brämer sich in den vorliegenden Werturteilen kaum bemüht zeigt, eine eigenständige Position zu formulieren. Statt dessen bestätigt er vor allem Bewertungen, von denen er meint, dass sie der ‚gängigen Meinung‘ entsprechen. Grundsätzlich zeigt sich Brämer, ganz im Gegensatz zu Gottsched, Bodmer und Breitinger, kaum interessiert an aktuellen literaturkritischen und ‚-politischen‘ Fragen bzw. am praktischen Einsatz der von ihm entwickelten Wertmaßstäbe. Sein Hauptinteresse gilt offenbar der Struktur des übergreifenden Systems der Disziplinen.

Schließlich fällt auch, was Brämers Überlegungen zur Position der Dichtung als Teil der Philologie betrifft, auf, dass er mehr Wert auf systematische Stringenz im Sinne eines ‚idealen‘ Systems der Wissenschaften und Künste, wie es die zeitgenössische Philosophie (Bacon wie Wolff) anvisiert, zu legen scheint als darauf, Dichtung und Poetik den ihnen zustehenden Platz im Gefüge der Disziplinen zu sichern. Seine Überlegungen, die Schreibart betreffend z. B., resultieren offenbar mehr oder weniger in der Trennung der Bereiche der *elocutio* (und zu einem gewissen Grade selbst der *dispositio*) vom eigentlichen Gebiet der Dichtung (so will Brämer etwa die „Verskunst“ von der „Wissenschaft durch Erdichtungen zu erbauen“ (BRÄU, §198 (284)) absondern). Bestimmte Aspekte und Gattungen, die gewöhnlich mit der Dichtkunst assoziiert werden, ordnet Brämer scheinbar bedenkenlos anderen Disziplinen (der Redekunst oder der Philosophie) zu,⁵⁶ wenn ihre Behandlung nicht dem allgemeineren, grundlegenden Teil der Philologie überlassen bleiben soll (wie im Falle der

⁵³ Dem „*Dichtungsbild*“ (BRÄU, §124 (171)) – Wiegmann sieht hier einen Verweis auf Bacons *conceit* (Wiegmann 1977, 64) –, einem Konzept, das dem der poetischen Malerei Breitingers ähnelt, wenn auch offenbar nicht mit diesem identisch ist.

⁵⁴ Markwardt meint sogar, hier eine Vorwegnahme Lessing’scher Überlegungen zu erkennen – vgl. Markwardt 1956, 122f.

⁵⁵ Vgl. dazu etwa BRÄU, §§124ff. (171ff.), besonders auch §131 (177f.).

⁵⁶ Partielle ähnliche Tendenzen, wenn auch deutlich schwächer ausgeprägt, ließen sich bereits bei Gottsched beobachten.

„allgemeine[n] Sprachkunst“ (BRÄU, §188 (264)).⁵⁷ Die spezifische Art und Weise, wie die Dichtung mit den entsprechenden Mitteln umgeht, scheint für Brämer nicht von besonderem Interesse⁵⁸ zu sein.⁵⁹

Seinen unkonventionellen Ansätzen – zu nennen wäre hier insbesondere die Bezugnahme auf Wolff und Bacon sowie das Bemühen, den Platz der Dichtkunst im Kontext der Philologie zu bestimmen – und ‚fortschrittlichen‘ Positionen – hier ließen sich sein ausgeprägtes Bewusstsein für die potentielle historische Relativität bestimmter wirkungsbezogener Wertmaßstäbe anführen sowie die Freiheit, die er der Dichtung in vielen Punkten zu gestatten bereit ist – zum Trotz erweist Brämers Wertordnung sich insgesamt weit stärker fremdbestimmt als die seiner Vorgänger in der philosophischen Poetik, Gottsched und Breitinger. Dies äußert sich vor allem in der dominanten Stellung des philosophisch-ethischen Letztwerts seiner Wertordnung, welcher sich die freizügige Behandlung der übrigen Wertmaßstäbe größtenteils verdankt. Tatsächlich reduziert Brämer das poetische Werk im Wesentlichen auf seine Funktion als Instrument im Dienste der Philosophie, ein Instrument, das gezielt für die Belehrung Voreingenommener, tyrannischer Regenten oder unaufgeklärter Rezipienten konzipiert ist⁶⁰ und dessen überzeitlicher Wert schon aus diesem Grunde weniger ins Gewicht fallen dürfte.

Philosophische Ideale (in diesem Falle der Plan zur Konstruktion eines umfassenden, eindeutig gegliederten Wissenschaftssystems) sind es offenbar auch, denen zuliebe Brämer bereit ist, die Regulierung ursprünglich für die Dichtung wichtiger Aspekte, wie Vers oder Schreibart, anderen Disziplinen bzw. Teilen der Philologie zu überlassen. Der Mangel an niedrigerstufigen und aspektspezifischen Wertmaßstäben sowie konkreten und insbesondere eigenständigen Werturteilen scheint weniger auf Respekt für die Freiheit des Künstlers hinzudeuten denn auf ein gewisses Desinteresse an dem, was eigentlicher Fokus der Poetik sein sollte: an der Dichtung selbst. Dieser Zug der Brämer’schen

⁵⁷ Vgl. zu diesem Thema allgemein BRÄU, §§188f. (263-267), §198 (283f.), §204 (290-294), §215 (308-310). – Vgl. in diesem Zusammenhang auch BAW I, 518: „Nos igitur in partitionibus nostris veras doctrinarum venas indagantes et persequentes, neque consuetudini et divisionibus receptis (in multis) cedentes, Satiras et Elegias et Epigrammata et Odas et hujusmodi ab instituto sermone removemus, atque ad philosophiam et artes orationis rejicimus.“

⁵⁸ Borinski allerdings meint hier ganz im Gegenteil eine Tendenz zur ‚Eingemeindung‘ dieser Bereiche in das Hoheitsgebiet der Poetik zu bemerken: „Man sieht: er will nicht blos den philologischen Connex mit der Historie (‚freie Mitteilung‘, Belehrung) und der Rhetorik (‚freie Ueberredung‘, sittliche Wirkung) aufrecht erhalten, er will beides in seinen Begriff hineinziehen.“ Allerdings weist auch er auf das allgemeine Desinteresse Brämers an spezifischen Fragen der Dichtung hin: „Die überaus wichtige Einschränkung ‚unvermerkt‘ bleibt bei ihm unverstanden wie in der Renaissance. Er macht auch nicht den leisesten Versuch zu ihrer Erklärung.“ (Borinski 1886, 383f.)

⁵⁹ Bezeichnenderweise bringt Brämer, obgleich mit Baumgartens *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (1735) bekannt, auch der Herangehensweise Baumgartens wenig Verständnis entgegen (vgl. BRÄU, §204 (290-294)). Zwar benennt er die Psychologie als eine wichtige Grundlage der Poetik (s. BRÄU, Bl.)()(), zeigt jedoch kaum weitergehendes Interesse an entsprechenden Fragestellungen – möglicherweise ebenfalls ein Resultat eben jener seinem System der Philologie zugrunde liegenden ‚Arbeitsteilung‘. Pyras Kritik an Brämer richtet sich entsprechend vor allem auf dessen unzureichende Kenntnis des *state of the art* auf dem Gebiet der Psychologie, seine mangelnde Unterscheidung zwischen „den obern und untern Kräften [der Seele]. Mit jenen hat die Beredsamkeit, mit diesen die Dichtkunst zu thun. Weil er [Brämer] dis vergessen, hat er lauter Irtümer demonstrirt. Er lese noch einmal. *Baumgartium, de nonnullis ad Poesin pertinentibus*.“ (Pyras 1744, 110.)

⁶⁰ Vgl. BRÄU, §136 (184f.).

Wertordnung ist es offenbar, auf den sich Markwardt mit der Bemerkung bezieht: „Aber eine erlebnismässige Überzeugung oder gefühlsstarke Gesinnung vermag sich bei Brämer im Rahmen seiner nüchternen Gesamthaltung noch nicht durchzusetzen, ebensowenig wie eine kunstnahe Einfühlung.“⁶¹ So erstaunt es auch nicht, wenn Brämer, in Verkennung der Bacon'schen Methode, die theoretischen Konzeptionen der Dichtung in den Poetiken, nicht – wie von Gottsched zumindest ansatzweise vorgeführt – die eigentlichen ‚Phänomene‘, die poetischen Werke selbst, bei der Bestimmung des Dichtungsbegriffs zugrunde legt.

Die Analyse der Poetik Brämers bestätigt damit einmal mehr, wie wichtig für die Beurteilung einzelner Züge der großen Poetiken die Rekonstruktion der Wertordnung in ihrer Gesamtheit ist. Paradoxerweise ist es gerade der Mangel an Interesse an der Entwicklung der Poesie – der späteren Literatur –, welcher es Brämer einerseits erlaubt, dem Dichter in vielen Punkten (etwa was die Darstellung wunderbarer Phänomene anbelangt⁶²) größtmögliche Freiheit zu gewähren, seine Wertordnung (etwa was die Berücksichtigung des relativen Charakters der Wahrscheinlichkeit angeht) so konsequent und – im Vergleich zu denen Gottscheds und Breitingers – so einfach und eindeutig zu gestalten, der seine Poetik jedoch andererseits auf den obskuren Platz in der Geschichte der Dichtungstheorie verweist, den sie seit ihrem Erscheinen einnimmt. Brämer selbst scheint diese Bewertung seines Werkes vorauszusehen und nimmt sie bereits in der Widmung desselben vorweg. „[Die] Dunkelheit meines Namens und die Schwäche, derer ich mir bewusst bin“ seien unter den „Umstände[n], die meinem Buche wenig Aufmerksamkeit versprechen [...]“ (BRÄU, Bl.)(4^f.) Seine Vorhersage hat sich bewahrheitet, und so bleibt Brämer bis heute ein Außenseiter der deutschsprachigen Poetik.

⁶¹ Markwardt 1956, 124f.

⁶² Dabei handelt es sich allerdings eher um eine Konsequenz aus Brämers Handhabung des Wertmaßstabs der Wahrscheinlichkeit.

Literaturverzeichnis*

A. Siglen der am häufigsten zitierten Werke der Primärliteratur

BAW =	Bacon: <i>The Works</i> .
BOB =	Bodmer: <i>Brief-Wechsel Von der Natur Des Poetischen Geschmacks</i> (1736).
BOG =	Bodmer: <i>Critische Betrachtungen über die Poetischen Gemähde der Dichter</i> (1741).
BOV =	Bodmer: Vorrede zu: Breitinger: <i>Critischen Dichtkunst</i> (1740).
BRÄU =	Brämer: <i>Gründliche Untersuchung von dem wahren Begriffe der Dichtkunst</i> (1744)
BRED I/II =	Breitinger: <i>Critische Dichtkunst / Fortsetzung Der Critischen Dichtkunst</i> (1740)
BREG =	Breitinger: <i>Critische Abhandlung Von der Natur den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse</i> (1740)
GAW =	Gottsched: <i>Ausgewählte Werke</i> .
GB =	Gottsched/Batteux: <i>Auszug aus des Herrn Batteux schönen Künsten</i> (1754)
GD =	Gottsched: <i>Versuch einer Critischen Dichtkunst</i> (⁴ 1751).
GD 1730 =	Gottsched: <i>Versuch einer Critischen Dichtkunst</i> (1730).
GW I/II =	Gottsched: <i>Erste Gründe der Gesamten Weltweisheit / Erste Gründe der gesammten Weltweisheit, Praktischer Theil</i> (1762).
SW =	Shaftesbury: <i>Sämtliche Werke</i> .
WE =	Wolff: <i>Deutsche Ethik</i> (Werke I.4)
WL =	Wolff: <i>Deutsche Logik</i> (Werke I.1)
WM =	Wolff: <i>Deutsche Metaphysik</i> (Werke I.2)
WD =	Wolff: <i>Discursus praeliminaris</i> (1796 = 1728)

B. Primärliteratur**

1. Zeitungen und Zeitschriften

Beyträge zur Critischen Historie Der Deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit, hrsg. von einigen Liebhabern der deutschen Litteratur [Zusatz Stück 1.1732-20.1738; hrsg. von Einigen Mitgliedern der Deutschen Gesellschaft in Leipzig] [Johann Christoph Gottsched]. Leipzig 1732-1744.

Das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit; [hrsg. von Johann Christoph Gottsched]. Leipzig 1751-1762.

Der Biedermann; [hrsg. von Johann Christoph Gottsched]. Leipzig 1727-1729 [auf dem Bd.-Titelblatt: 1.1728; 2.1729].

Die Discourse der Mahlern [Teil 4 unter dem Titel: Die Mahler. Oder: Discourse Von den Sitten Der Menschen. Der vierdte und letzte Theil]; [hrsg. von Johann Jacob Bodmer und Johann Jacob Breitinger]. Zürich 1721-1723.

* Soweit in der Literaturangabe keine andere Quelle benannt, wurden Übersetzungen von der Verfasserin angefertigt.

** Bei strittigen Fragen die Verfasser- oder Herausgeberschaft Bodmers und Breitingers betreffend wird, soweit möglich, die Monographie Wolfgang Benders (Bender 1973) als maßgeblich angesehen.

Die Vernünftigen Tadlerinnen; [hrsg. von Johann Christoph Gottsched]. Dritte Auflage. Hamburg 1748.

Sammlung Critischer, Poetischer, und anderer geistvollen Schriften, Zur Verbesserung des Urtheiles und des Witzes in den Wercken der Wohlredenheit und der Poesie [Haupttitel 1.1741 – 2.1741: Sammlung Critischer, Poetischer, und anderer geistvollen Schriften; Zusatz 1.1741-5.1742 variierend: Zur Verbesserung des Urtheils und des Wizes in den Wercken der Wolredenheit und der Poesie]; [hrsg. von Johann Jacob Bodmer und Johann Jacon Breitinger]. Zürich 1741-1744.

The Spectator; [ed. by Joseph Addison and Richard Steele]. London 1710-1716.

2. Werke der am häufigsten zitierten Autoren (Bacon – Bodmer – Brämer – Breitinger – Gottsched – Shaftesbury – Wolff)

Bacon, Francis: Über die Würde und den Fortgang der Wissenschaften; verdeutschet und mit dem Leben des Verfaßers und einigen historischen Anmerkungen hrsg. von Johann Hermann Pffingsten. Pest 1783 (Sammlung der Schriften schöner Geister aus dem funfzehnten, sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert 1).

- Neues Orngnon. Aus dem Lateinischen übersetzt von George Wilhelm Bartoldy. Mit Anmerkungen von Salomon Maimon. Berlin 1793.
- The Works. Faksimile-Neudruck der Ausgabe von Spedding, Ellis und Heath, London 1857-1874 in vierzehn Bänden.
Bd. 1: Stuttgart-Bad Cannstatt 1963 = 1858.
Bd. 2: Stuttgart-Bad Cannstatt 1963 = 1859.

Batteux, Charles; Gottsched, Johann Christoph: Auszug aus des Herrn Batteux schönen Künsten – s. Gottsched/Batteux.

[Bodmer, Johann Jacob]: Von dem Einfluß und Gebrauche Der Einbildungs-Krafft; Zur Ausbesserung des Geschmackes: Oder Genaue Untersuchung Aller Arten Beschreibungen / Worinne Die außerlesenste Stellen Der berühmtesten Poeten dieser Zeit mit gründtlicher Freyheit beurtheilet werden. Franckfurt, Leipzig 1727.

- Brief-Wechsel Von der Natur Des Poetischen Geschmackes. Dazu kömmt eine Untersuchung Wie ferne das Erhabene im Trauerspiele Statt und Platz haben könne; Wie auch von der Poetischen Gerechtigkeit. Zürich 1736.
- Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen In einer Vertheidigung des Gedichtes Joh. Miltons von dem verlohrenen Paradiese; Der beygefüget ist Joseph Addisons Abhandlung von den Schönheiten in demselben Gedichte. Zürich 1740.
- Vorrede. In: Breitinger [BRED I]; Bl.)(2^r–[])(8^r].
- Critische Betrachtungen über die Poetischen Gemählde Der Dichter. Mit einer Vorrede von Johann Jacob Breitinger. Zürich, Leipzig 1741.
- Lessingische unäsopische Fabeln. Enthaltend die sinnreichen Einfälle und weisen Sprüche der Thiere. Nebst damit einschlagender Untersuchung der Abhandlung Herrn Leßings von der Kunst Fabeln zu verfertigen. Zürich 1760.
- Critische Briefe. Zürich 1746.
- Archiv der schweitzerischen Critick. Von der Mitte des Jahrhunderts bis aufgegenwärtige Zeiten. Erstes Bändchen. Zürich 1768.

Bodmer, Johann Jacob; Breitinger, Johann Jacob (Hrsg. und Kommentar): Martin Opitzens von Boberfeld Gedichte. Erster Theil. Zürich 1745.

Brämer; C[arl] F[riedrich]: Gründliche Untersuchung von dem wahren Begriffe der Dichtkunst. Danzig 1744.

Breitinger, Johann Jacob: Critische Dichtkunst Worinnen die Poetische Mählerey in Absicht auf die Erfindung Im Grunde untersucht und mit Beyspielen aus den berühmtesten Alten und Neuern erläutert wird. Mit einer Vorrede eingeführet von Johann Jacob Bodemer. Zürich, Leipzig 1740.

Fortsetzung Der Critischen Dichtkunst Worinnen die Poetische Mählerey In Absicht auf den Ausdruck und die Farben abgehandelt wird, mit einer Vorrede von Johann Jacob Bodemer. Zürich, Leipzig 1740.

– Critische Abhandlung Von der Natur den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse. Mit Beyspielen aus den Schriften der berühmtesten alten und neuen Scribenten erläutert. Durch Johann Jacob Bodmer besorget und zum Drucke befördert. Zürich 1740.

– Vorrede. In: Bodmer [BOG] (1741); Bl.)(2^f-)(8^v).

Gottsched, Johann Christoph: Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen; Darinnen erstlich die allgemeinen Regeln der Poesie, hernach alle besondere Gattungen der Gedichte, abgehandelt und mit Exempeln erläutert werden: Überall aber gezeiget wird Daß das innere Wesen der Poesie in einer Nachahmung der Natur bestehe. Anstatt einer Einleitung ist Horatii Dichtkunst in deutsche Verße übersetzt, und mit Anmerckungen erläutert. Leipzig 1730.

– Versuch einer Critischen Dichtkunst durchgehends mit den Exempeln unserer besten Dichter erläutert. Anstatt einer Einleitung ist Horazens Dichtkunst übersetzt, und mit Anmerkungen erläutert. Diese neue Ausgabe ist, sonderlich im II. Theile, mit vielen neuen Hauptstücken vermehret. Vierte Auflage. Leipzig 1751.

– Erste Gründe der gesammten Weltweisheit, darinn alle philosophische Wissenschaften, in ihrer natürlichen Verknüpfung, in zween Theilen abgehandelt werden, Zum Gebrauche akademischer Lektionen entworfen, mit einer kurzen philosophischen Historie, nöthigen Kupfern und einem Register versehen. Siebente vermehrte und verbesserte Auflage. Leipzig 1762.

Erste Gründe der gesammten Weltweisheit, Praktischer Theil. Darinn die allgemeine Sittenlehre, das Recht der Natur, die Tugend- und Staatslehre enthalten ist. Nebst einem Anhang verschiedener philosophischen Abhandlungen, und einer Nachricht von des Verfassers Schriften. Siebente verbesserte Auflage. Mit vollständigem Register. Leipzig 1762.

– Vorrede des Hrsg. In: Herrn Peter Baylens, weyland Prof. der Philosophie zu Rotterdam, verschiedene Gedanken bey Gelegenheit des Cometen, der im Christmonate 1680 erschienen, an einen Doctor der Sorbonne gerichtet. Aus dem Französischen übersetzt, und mit Anmerkungen und einer Vorrede ans Licht gestellet. Hamburg 1741; Bl. a2^f-[a8^v].

– Beobachtungen über den Gebrauch und Misbrauch vieler deutscher Wörter und Redensarten. Straßburg, Leipzig 1758.

– Ausgewählte Werke; hrsg. von P[hilip] M. Mitchell [bis Bd. 6, Teil 3 (ausgenommen Bd. 5, Teil 1) hrsg. von Joachim Birke]:

Bd. 1: Gedichte und Gedichtübertragungen; hrsg. von Joachim Birke. Berlin 1968 (Ausgaben deutscher Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts 6).

Bd. 7.1: Ausführliche Redekunst. Erster, allgemeiner Theil; bearbeitet von Rosemary Scholl. Berlin, New York 1975 (Ausgaben deutscher Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts 53).

Bd. 9.2: Gesammelte Reden; bearbeitet von Rosemary Scholl. Berlin, New York 1976 (Ausgaben deutscher Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts 70).

Bd. 10.1: Kleinere Schriften. Berlin, New York 1980 (Ausgaben deutscher Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts 91).

Gottsched, Johann Christoph (Hrsg): *Handlexicon oder Kurzgefaßtes Wörterbuch der schönen Wissenschaften und freyen Künste. Zum Gebrauche der Liebhaber derselben* herausgegeben. Leipzig 1760.

Gottsched, Johann Christoph (Hrsg. und Kommentar); Batteux, Charles: *Auszug aus des Herrn Batteux Schönen Künsten, aus dem einzigen Grundsätze der Nachahmung hergeleitet. Zum Gebrauche seiner Vorlesungen mit verschiedenen Zusätzen und Anmerkungen erläutert.* Leipzig 1754.

Shaftesbury, Anton Ashley Cooper, Third Earl of: *Standard Edition. Complete Works, Selected Letters and Posthumous Writings*; ed. with a German Translation and a Commentary by Gerd Hemmerich, Wolfgang Benda [u. a.].

Vol. I, 1: *Aesthetics.* Stuttgart-Bad Cannstatt 1981.

Vol. I, 2: *Aesthetics*; ed. by Wolfram Benda, translated by Wolfgang Lottes. Stuttgart-Bad Cannstatt 1989.

Vol. I, 3: *Aesthetics.* Stuttgart-Bad Cannstatt 1992.

Vol. II, 1: *Moral and Political Philosophy.* Stuttgart-Bad Cannstatt 1987.

Vol. II, 2: *Moral and Political Philosophy.* Stuttgart-Bad Cannstatt 1984.

Wolff, Christian: *Gesammelte Werke*; hrsg. und bearbeitet von Jean École [u. a.]:

Abt. I, Bd. 1: *Vernünfftige Gedanken von den Kräften des menschlichen Verstandes und ihrem richtigen Gebrauche in Erkenntnis der Wahrheit (Deutsche Logik)*; hrsg. und bearbeitet von Hans Werner Arndt. Hildesheim [u. a.] 1965.

Abt. I, Bd. 2: *Vernünfftige Gedancken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen, auch allen Dingen überhaupt (Deutsche Metaphysik)*; hrsg. mit einer Einleitung und einem kritischen Apparat von Charles A. Corr. Hildesheim [u. a.] 1983 (reprograf. Nachdr. der [elften] Ausgabe Halle 1751).

Abt. I, Bd. 3: *Vernünfftigen Gedancken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen, auch allen Dingen überhaupt, Anderer Theil, bestehend in ausführlichen Anmerckungen (Anmerkungen zur Deutschen Metaphysik)*; mit einer Einleitung und einem kritischen Apparat hrsg. von Charles A. Corr. Hildesheim [u. a.] 1983 (reprograph. Nachdr. der vierten Auflage Frankfurt/Main 1740).

Abt. I, Bd. 4: *Vernünfftige Gedancken von der Menschen Thun und Lassen, zu Beförderung ihrer Glückseligkeit (Deutsche Ethik)*; hrsg. mit einer Einleitung von Hans Werner Arndt. Hildesheim, New York 1976 (reprograph. Nachdr. der vierten Auflage Frankfurt, Leipzig 1733).

Abt. I, Bd. 7: *Vernünfftige Gedancken von den Absichten der natürlichen Dinge (Deutsche Teleologie)*; hrsg. von Hans Werner Arndt. Hildesheim, New York 1980 (reprograph. Nachdr. der Ausgabe Frankfurt, Leipzig 1726).

Abt. I, Bd. 12: *Anfangsgründe aller mathematischen Wissenschaften I*; hrsg. und bearbeitet von J. E. Hoffmann. Mit einem Vorwort von J. E. Hoffmann. Hildesheim, New York 1973 (reprograph. Nachdr. der neuen, verbesserten und vermehrten Auflage Frankfurt, Leipzig 1750).

Abt. II, Bd. 1.3: *Philosophia rationalis sive logica. Pars III (Lateinische Logik)*; éd. critique avec introduction, notes et index par Jean École. Hildesheim [u. a.] 1983 (reprograph. Nachdr. der Ausgabe Frankfurt, Leipzig 1740).

Abt. II, Bd. 5: *Psychologia empirica*; ed. et curavit Jean Ecole. Hildesheim 1968 (reprograph. Nachdr. der Ausgabe Frankfurt, Leipzig 1738).

Abt. II, Bd. 6: *Psychologia rationalis*; éd. critique avec introduction, notes et index par Jean École. Hildeheim, New York 1972 (reprograph. Nachdr. der Ausgabe Frankfurt, Leipzig 1740).

Abt. II, Bd. 10: *Philosophia practica universalis methodo scientifica pertractata. Pars prior.* Hildesheim, New York 1971 (reprograph. Nachdr. der Ausgabe Frankfurt, Leipzig 1738).

Abt. II, Bd. 11: *Philosophia practica universalis methodo scientifica pertractata. Pars posterior*; mit einem Nachwort von Winfried Lenders. Hildesheim, New York 1979 (reprograph. Nachdr. der Ausgabe Frankfurt/Main, Leipzig 1739).

- *Discursus praeliminaris de philosophia in genere* / Einleitende Abhandlung über Philosophie im allgemeinen. Historisch-kritische Ausgabe; übersetzt, eingeleitet und hrsg. von Günter Gawlick und Lothar Kreimendahl. Stuttgart-Bad Cannstatt 1996 (Forschungen und Materialien zur Deutschen Aufklärung (FMAD) I.1).

3. Weitere Quellen

[Anon.]: *Anleitung zur Poesie / Darinnen ihr Ursprung / Wachsthum / Beschaffenheit und rechter Gebrauch untersucht und gezeigt wird*. Breßlau 1725 [= Breßlauer Poetik].

[Anon.]: Vorrede. In: Bouhours, Dominique: *Die Art in witzigen Schriften wohl zu denken*. Aus dem Französ. des P. Bouhours übersetzt. Zweyte und verbesserte Ausgabe. Altenburg 1759; Bl. *2^r-[*8^v].

Aristoteles: *Metaphysik*. Erster Halbbd.: Bücher I (A) – VI (E). Griechisch-deutsche Neubearbeitung der Übersetzung von Herrmann Bonitz; mit Einleitung und Kommentar hrsg. von Horst Seidl. Dritte, verbesserte Auflage. Hamburg 1989 (Philosophische Bibliothek 307).

- *Über die Seele*. Griechisch-deutsch; mit Einleitung, Übersetzung (nach W[il]ly Theiler) und Kommentar hrsg. von Horst Seidl. Griechischer Text in der Edition von Wilhelm Biehl und Horst Apelt. Hamburg 1995 (Philosophische Bibliothek 476).
- *Poetik*. Griechisch-deutsch; übersetzt und hrsg. von Manfred Fuhrmann. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 1997 (Universal-Bibliothek 7828).

Baumgarten, Alexander Gottlieb: *Metaphysica* (Lateinisch – Deutsch). Pars III: *Psychologia*, §§ 501-623. In: Alexander Gottlieb Baumgarten: *Texte zur Grundlegung der Ästhetik*; übersetzt und hrsg. von Hans Rudolf Schweizer. Lateinisch – Deutsch. Hamburg 1983 (Philosophische Bibliothek 351); 1-65.

[Birken, Sigmund von]: *Teutsche Rede- bind- und Dicht-Kunst / oder, Kurze Anweisung zur Teutschen Poesy / mit Geistlichen Exempeln: verfasst durch Ein Mitglied der höchstlöblichen Fruchtbringenden Gesellschaft Den Erwachsenen. Samt dem Schauspiel Psyche und Einem Hirten-Gedichte*. Nürnberg 1679.

Boileau-Despreaux, Nicolas: *Preface*. In: *Oeuvres Diverses: Avec Le Traité du Sublime, ou du Merveilleux dans le Discours. Traduit du Grec de LONGIN*. Nouvelle Edition, revüe & augmentée de diverses Pieces Nouvelles. Avec les passages des Poëtes Latins imitez par l'Auteur. Tome Premier. Amsterdam 1702; Bl. [*2^r]-**3^r.

Bouhours, Dominique: *La Manière de bien penser dans les Ouvrages d'esprit*. Hildesheim, New York 1974 (reprograph. Nachdr. der zweiten Auflage Paris 1688).

Buchner, August: *August Buchners Anleitung Zur Deutschen Poeterey / Wie Er selbige kurtz vor seinem Ende selbst übersehen / an unterschiedenen Orten geändert / und verbessert hat / hrsg. von Othone Prätorio*. P. P. Wittenberg 1665.

Burke, Edmund: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*; ed. with an introduction and notes by J. T. Boulton. London 1958.

Calvin, Johannes: *Unterricht in der christlichen Religion. Institutio Christianae Religionis*; nach der letzten Ausgabe übersetzt und bearbeitet von Otto Weber. 2., durchgesehene Auflage der einbändigen Ausgabe. Neukirchen-Vluyn 1963.

Campanella, Thomas: *Philosophiæ rationalis partes quinque. Videlicet: Grammatica, Dialectica, Rhetorica, Poetica, Historiographia, iuxta propria principia. Svorum opervm tomvs I*. Paris 1638.

Castelvetro, Lodovico: *Poetica d'Aristotele vulgarizzata, et sposta* (1570). München 1968 (reprograph. Nachdr. der Ausgabe Vienna 1570) (Poetiken des Cinquecento 1).

Chapelain, Jean: Les Sentimens de l'Academie françoise sur la Tragi-Comedie du Cid. In: La Querelle du Cid. Pièces et pamphlets publiés d'après les originaux avec une introduction. Paris 1898; 355-417.

– Preface. In : Chapelain : La Pucelle Ov La France Delivree. Poëme Heroïque. Paris 1656; Bl. a-[diiij].

Curtius, Michael Conrad: Anhang einiger besondern Abhandlungen. In: Aristoteles Dichtkunst, ins Deutsche übersetzt, Mit Anmerkungen, und besondern Abhandlungen, versehen, von Michael Conrad Curtius. Hannover 1753; 337-421.

Descartes, René: Discours de la Méthode / Von der Methode des richtigen Vernunftgebrauchs und der wissenschaftlichen Forschung. Lateinisch-deutsch; übersetzt und hrsg. von Lüder Gäbe. Hamburg 1960 (Philosophische Bibliothek 261).

– Die Leidenschaften der Seele. Französisch-deutsch; hrsg. und übersetzt von Klaus Hammacher. Zweite, durchgesehene Auflage. Hamburg 1996 (Philosophische Bibliothek 345).

– Meditationes de prima philosophia. Lateinisch-deutsch; übersetzt und hrsg. von Christian Wohlers. Hamburg 2008 (Philosophische Bibliothek 597).

Du Bos, [Jean-Baptiste]: Reflexions critiques sur la poesie et sur la peinture. Nouvelle Edition revue & corrigée. 2 Vols. Utrecht 1732.

– Kritische Betrachtungen über die Poesie und die Mahlerey, aus dem Französischen. 3 Teile. Kopenhagen 1760f.

– Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture. Septième édition. Première Partie. Paris 1770.

Fórnari, Simon; Giraldi Cinzio, Jean-Baptiste; Pigna, Jean-Baptiste: Les poétiques italiennes du ‚roman‘. Simon Fórnari, Jean-Baptiste Giraldi Cinzio, Jean-Baptiste Pigna; traduction, introduction et notes par Giorgetto Giorgi. Paris 2005 (Sources classiques 62).

– Brève apologie du ‚Roland furieux‘ considéré dans son ensemble. In: Fórnari; Giraldi Cinzio; Pigna 2005; 49-63.

Giraldi Cinzio, Giovambattista: Discorso dei romanzi; a cura di Laura Benedetti, Giuseppe Monorchio, Enrico Musacchio. Bologna 1999.

Goethe, Johann Wolfgang von: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. Zweiter Theil. Weimar 1889 (Goethes Werke; hrsg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen. [Abt. I.] Bd. 27).

Harsdoerffer, Georg Philipp: Poetischer Trichter. 3 Teile. Hildesheim, New York 1971 (reprograph. Nachdr. der Ausgabe Nürnberg 1648-1653).

Heidegger, Gotthard: Mythoscopia Romantica oder Discours von den so benannten Romans; hrsg. von Walter E. Schäfer. Bad Homburg/v. d. H. [u. a.] 1969 (reprograf. Nachdr. der Ausgabe 1698) (Ars Poetica. Texte und Studien zur Dichtungslehre und Dichtkunst. Texte 3).

Hume, David: Essay XXIII. – Of the Standard of Taste. In: The Philosophical Works; ed. by Thomas Hill Green and Thomas Hodge Grose. Volume 3: Essays, Moral, Political, and Literary. Volume I. Aalen 1964 (Reprint of the new edition London 1882); 266-284.

Home, Henry (Lord Kames): Elements of Criticism. In three Volumes. Volume I. Edinburgh 1762.

Jablonski, Johann Theodor: Allgemeines Lexikon der Künste und Wissenschaften, Oder Deutliche Beschreibung des Reichs der Natur, der Himmel und himmlischen Körper, der Luft, der Erde, sammt den bekannten Gewächsen, der Thiere, Steine und Erzte, des Meeres und der darinne lebenden Geschöpfe; Ingleichen Aller menschlichen Handlungen, Staats-Rechts-Kriegs-Policey- Haushaltungs- und Gelehrten Geschäfte, Hanthierungen und Gewerbe, samt einer Erklärung der dabey vorkommenden Kunst-Wörter und Redens-Arten. Neue, um die Helfte vermehrte, und durchgehends verbesserte Auflage. Königsberg, Leipzig 1748.

Kant, Immanuel: Gesammelte Schriften. Herausgegeben von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften. Erste Abtheilung: Werke. Bd. 6: Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft. Die Metaphysik der Sitten. Berlin 1907; 1-202.

[Kindermann, Balthasar:] Der Deutsche Poet. Hildesheim, New York 1973 (reprograph. Nachdr. der Ausgabe Wittenberg 1664).

Klopstock, Friedrich Gottlieb: Von der heiligen Poesie. Aus dem ersten Bande der Halleschen Ausgabe des Messias vom Jahre 1760. In: Sämtliche Werke Bd. 10: Vermischte Schriften. Leipzig 1855; 223-238.

König, Johann Ulrich: Untersuchung von dem Guten Geschmack In der Dicht- und Rede-Kunst. In: Des Freyherrn von Canitz Gedichte, Mehrentheils aus seinen eigenhändigen Schrifften verbessert und vermehret, Mit Kupfern und Anmerckungen, Nebst dessen Leben, und einer Untersuchung von dem guten Geschmack in der Dicht- und Rede-Kunst, ausgefertigt von Johann Ulrich König. Zweyte Auflage. Leipzig 1734; 371-476.

Le Bossu, René, Père: Traité du poème épique. Réimpression de l'édition de 1714 avec une introduction de Volker Kapp. Hamburg 1981 (reprograph. Nachdr. der sechsten, erweiterten Auflage La Haye 1714) (Romanistik in Geschichte und Gegenwart 7).

Leibniz, Gottfried Wilhelm: Die philosophischen Schriften; hrsg. von C[arl] I[mmanuel] Gerhardt. 7 Bände.

Bd. 3: Berlin 1887.

Bd. 6: Berlin 1885.

Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und der Poesie. Mitbeiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte. Erster Teil. In: Werke und Briefe in zwölf Bänden; hrsg. von Wilfried Barner [u. a.]. Bd. 5.2: Werke 1766-1769; hrsg. von Wilfried Barner. Frankfurt/Main 1990 (Bibliothek deutscher Klassiker 57); 11-206

Locke, John: An Essay concerning Human Understanding; ed. with a foreword by Peter H. Nidditch. Oxford 1975.

Mazzoni, Giacomo: On the Defense of the Comedy of Dante; translated, with a critical preface by Robert L. Montgomery. Tallahassee 1983.

Meier, Georg Friedrich: Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften. Teil I. Hildesheim, New York 1976 (Nachdr. der zweiten Auflage Halle 1754) (Documenta linguistica, Reihe 5).

– Beurtheilung der Gottschedischen Dichtkunst. 6 Stücke. Halle 1747-[1749].

[Meister, Johannes:] Chronick der Gesellschaft der Mahler. 1721-1722; nach dem Manuscripte der Zürcher Stadtbibliothek hrsg. von Theodor Vetter. Frauenfeld 1887 (Bibliothek älterer Schriftwerke der deutschen Schweiz II.1).

Minturno, Antonio Sebastiano: L'Arte Poetica (1564). München 1971 (reprograph. Nachdr. der Ausgabe Venetia 1564) (Poetiken des Cinquecento 6).

Neumark, Georg: Poetische Tafeln oder Gründliche Anweisung zur Teutschen Verskunst; hrsg. von Joachim Dyck. Frankfurt/Main 1971 (Reprograph. Nachdruck der Ausgabe Jena 1667) (Ars Poetica. Texte und Studien zur Dichtungslehre und Dichtkunst: Texte 2).

Pigna, Giovan Battista: I romanzi. Edizione critica a cura di Salvatore Ritrovato. Bologna 1997 (Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal secolo XIII al XIX in appendice alla Collezione di Opere inedite o rare; Dispensa CCLXXXIX).

– Poetica Horatiana (1561). München 1969 (reprograph. Nachdr. der Ausgabe Venetiis 1561) (Poetiken des Cinquecento 7).

Platon: Sämtliche Werke in zehn Bänden. Griechisch und Deutsch. Nach der Übersetzung Friedrich Schleiermachers, ergänz durch Übersetzungen von Franz Susemihl und anderen; hrsg. von Karlheinz Hülsner.

Bd. 1: Ion – Protagoras – Apologie – Kriton – Laches – Lysis – Charmides. Frankfurt/Main, Leipzig 1991.

Bd. 5: Politeia. Frankfurt/Main, Leipzig 1991. [= Platon 1991b]

Bd. 6: Phaidros – Theaitetos. Frankfurt/Main, Leipzig 1991. [= Platon 1991c]

[Pyra, Immanuel Jakob]: Fortsetzung des Erweises, daß die G*tt*sch*dianische Sekte den Geschmack verderbe. Wegen der so genannten Hällischen Bemühungen zur Beförderung der Critik [etc.]. Berlin 1744.

Roth, Albrecht Christian: Vollständige Deutsche Poesie / in drey Theilen / Deren der I. Eine Vorbereitung / In welcher die gantze Prosodia enthalten / und was sonst in dergleichen Sachen pflegt geschrieben zu werden? II. Eine fernere Anleitung zu den insgemein üblichen Gedichten. Dabey gewiesen wird was deren Materie sey / wo sie könne hergenommen / und wie sie könne ausgearbeitet werden. III. Eine richtige Einleitung zu den vor andern so beniemten Poetischen Gedichten. Dabey nicht nur von der Poetischen Erfindung insgemein / sondern auch absonderlich von den Haupt-Gedichten / als den Hirten-Liedern / Satyren / Comödien / Tragödien / Helden-Gedichten / Romainen / derer Natur / Wachsthum und noch ietzigem Zustande / gründlich geredet wird. Insonderheit aber Ist der mittlere Theil mit so viel Exempeln erläutert / daß diß Werck der Jugend an statt eines andern seinen Poeten mit dienen kan. Leipzig 1688.

Schiller, Friedrich: Briefe; hrsg. und mit Anmerkungen versehen von Fritz Jonas. Kritische Gesamtausgabe Bd. 4. Stuttgart [u. a.] 1894.

Scudéry, Georges de: Préface. In: Alaric, ov Rome vaincvë. Pomëme héroïque. Paris 1654; Bl. aij^r-ei-ij^r.

Spinoza, Baruch de: Ethik in geometrischer Ordnung dargestellt. Lateinisch – Deutsch; neu übersetzt, hrsg., mit einer Einleitung versehen von Wolfgang Bartuschat. Hamburg 2007 (Sämtliche Werke 2) (Philosophische Bibliothek 92).

Sulzer, Johann Georg: Untersuchung über den Ursprung der angenehmen und unangenehmen Empfindungen. [Vom Jahre 1751 und 1752.] In: Johann Georg Sulzers vermischte Philosophische Schriften. Aus den Jahrbüchern der Akademie der Wissenschaften zu Berlin gesammelt. Leipzig 1773; 1-98.

Tasso, Torquato: Über die Dichtkunst, insbesondere das Heldenepos. In: Werke und Briefe; übersetzt und eingeleitet von Emil Staiger. München 1978 (Winkler Weltliteratur Dünndruck Ausg.); 735-774.

Viperano, Giovanni Antonio: De poetica libri tres. München 1967 (reprograph. Nachdr. der Ausgabe Antwerpen 1579) (Poetiken des Cinquecento 10).

Weise, Christian: Curiöse Gedancken Von Deutschen Versen / Welcher gestalt ein Studierender in dem galantesten Theil der Beredsamkeit was anständiges und practicables finden sol, damit er Gute Verse vor sich erkennen, selbige leicht und geschickt nachmachen endlich eine kluge Maße darinn halten kan [...]. [Leipzig] 1692.

Curiöser Gedancken Von Deutschen Versen / Andrer Theil. Darinne Theils von dem Unterscheide Der Alten und Neuen Manier Theils Von einer klugen und leichten *Imitation* gehandelt wird. [Leipzig] 1692.

Zedler, Johann Heinrich: Grosses vollständiges Universal Lexicon Aller Wissenschaften und Künste, Welche bißhero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden [...].

Bd. 8: E. Halle, Leipzig 1734.

Bd. 27: Pe-Ph. Halle, Leipzig 1741.

C. Sekundärliteratur

Alewyn, Richard: Vorbarocker Klassizismus und griechische Tragödie. Analyse der „Antigone“-Übersetzung des Martin Opitz. Darmstadt 1962 (reprograph. Nachdr. des Textes in: Neue Heidelberger Jahrbücher, NF. (1926); 3-63) (Libelli 79).

Alt, Peter-André: Traditionswandel des Allegoriebegriffs zwischen Christian Gryphius und Gottsched. In: Europäische Barock-Rezeption; hrsg. von Klaus Garber [u. a.]. Teil 1. Wiesbaden 1991 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 20); 249-279.

Alt, Peter-André: Begriffsbilder. Studien zur literarischen Allegorie zwischen Opitz und Schiller. Tübingen 1995 (Studien zur deutschen Literatur 131).

– Aufklärung. Stuttgart, Weimar 1996 (Lehrbuch Germanistik).

Amann, Wilhelm: „Die stille Arbeit des Geschmacks“. Die Kategorie des Geschmacks in der Ästhetik Schillers und in den Debatten der Aufklärung. Würzburg 1999 (Epistemata; Reihe Literaturwissenschaft 268).

Arndt, Hans Werner: Rationalismus und Empirismus in der Erkenntnislehre Christian Wolffs. In: Schneiders (Hrsg.) 1986; 31–47.

Ashworth, William B. Jr.: Remarkable Humans and Singular Beasts. In: Kenseth (Hrsg.) 1991; 113-157.

Asmuth, Bernhard: Anfänge der Poetik im deutschen Sprachraum: Mit einem Hinweis auf die von Celtis eröffnete Lebendigkeit des Schreibens. In: Plett (Hrsg.) 1994; 94-113.

Ayer, Alfred Jules: Language, Truth and Logic. Second edition, seventh impression. London 1950.

Baeumler, Alfred: Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft. Darmstadt 1981 (reprograph. Nachdr. der zweiten, durchgesehenen und um ein Nachwort erweiterten Auflage 1967).

Barner, Wilfried: Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen. Tübingen 1970.

– „Literaturwissenschaft“. In: Beiträge zur Methodengeschichte der neueren Philologie. Zum 125jährigen Bestehen des Max Niemeyer Verlages; hrsg. von Robert Harsch-Niemeyer. Tübingen 1995; 91-110.

– Spielräume. Was Poetik und Rhetorik nicht lehren. In: Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit; hrsg. von Harmut Laufhütte. 2 Teile. Teil 1. Wiesbaden 2000 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 35); 33-67.

– Poetologie? Ein Zwischenruf. In: Scientia Poetica. Jahrbuch für Geschichte der Literatur und der Wissenschaften / Yearbook for the History of Literature, Humanities, and Sciences 9 (2005); 389-399.

– (Hrsg.): Literaturkritik – Anspruch und Wirklichkeit. DFG-Symposion 1989 (Germanistische Symposien Berichtsbände XII).

Baur, Rolf: Didaktik der Barockpoetik. Die deutschsprachigen Poetiken von Opitz bis Gottsched als Lehrbücher der ‚Poeterey‘. Heidelberg 1982 (Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft 2).

Beck, Maximilian: Wesen und Wert. Grundlegung einer Philosophie des Daseins. 2 Bde. Berlin 1925.

Bender, Wolfgang: Nachwort. In: Bodmer, Johann Jacob: Brief-Wechsel von der Natur des Poetischen Geschmackes; hrsg. mit einem Nachwort von Wolfgang Bender. Stuttgart 1966 (reprograph. Nachdr. der Ausgabe Zürich 1736) (Deutsche Neudrucke. Reihe Texte des 18. Jahrhunderts); 1*-30*.

– Nachwort. In: Bodmer, Johann Jacob: Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie; hrsg. mit einem Nachwort von Wolfgang Bender. Stuttgart 1966 (reprograph. Nachdr. der Ausgabe Zürich 1740) (Deutsche Neudrucke. Reihe Texte des 18. Jahrhunderts); 1*-32*. [= Bender 1966b]

- Nachwort. In: Breiting, Johann Jacob: Critische Dichtkunst. 2 Bde.; hrsg. mit einem Nachwort von Wolfgang Bender. Stuttgart 1966 (reprograph. Nachdr. der Ausgabe Zürich, Leipzig, 1740) (Deutsche Neudrucke. Reihe Texte des 18. Jahrhunderts); Bd. 2, 1*-28*. [= Bender 1966c]
 - Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breiting. Stuttgart 1973 (Sammlung Metzler M 113).
- Berghahn, Klaus L.: Von der klassizistischen zur klassischen Literaturkritik. In: Hohendahl (Hrsg.) 1985; 10-75.
- Beyreuther, Erich: Geschichte des Pietismus. Stuttgart 1978.
- Bing, Susi: Die Naturnachahmungstheorie bei Gottsched und den Schweizern und ihre Beziehung zu der Dichtungstheorie der Zeit. Würzburg 1934 [Diss.].
- Biester, James P.: Strange and Admirable: Style and Wonder in the Seventeenth Century. Ann Arbor/MI 1990 [Diss.].
- Birke, Joachim W.: Christian Wolffs Metaphysik und die zeitgenössische Literatur- und Musiktheorie: Gottsched, Scheibe, Mizler. Im Anhang: Neuausgabe zweier musiktheoretischer Traktate aus der Mitte des 18. Jahrhunderts. Berlin 1966 (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker; NF. 21 (145)).
- Gottscheds Neuorientierung der deutschen Poetik an der Philosophie Wolffs. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 85 (1966); 560–575. [= Birke 1966b]
- Blackall, Eric A.: Die Entwicklung des Deutschen zur Literatursprache 1700-1775. Mit einem Bericht über neue Forschungsergebnisse 1955-1964 von Dieter Kimpel; aus dem Englischen übersetzt von Hans G. Schürmann. Stuttgart 1966.
- Blank, Walter: [Art.] Allegorie₃. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft Bd. 1 (1997); 44-48.
- Bleicher, Thomas: Homer in der deutschen Literatur (1450-1740). Zur Rezeption der Antike und zur Poetologie der Neuzeit. Stuttgart 1972 (Germanistische Abhandlungen 39).
- Böckmann, Paul: Formgeschichte der Deutschen Dichtung. Bd. 1: Von der Sinnbildsprache zur Ausdruckssprache. Der Wandel der literarischen Formensprache vom Mittelalter zur Neuzeit. Dritte Auflage. Darmstadt 1967.
- Borinski, Karl: Die Poetik der Renaissance und die Anfänge der litterarischen Kritik in Deutschland. Berlin 1886.
- Borjans-Heuser, Peter: Bürgerliche Produktivität und Dichtungstheorie. Strukturmerkmale der poetischen Rationalität im Werk von Johann Christoph Gottsched. Frankfurt/Main, Bern 1981 (Europäische Hochschulschriften I 448).
- Bourdieu, Pierre: The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature; ed. and introduced by Randal Johnson. [New York] 1993 (European perspectives).
- Das literarische Feld. Die drei Vorgehensweisen; aus dem Französischen übersetzt von Stephan Egger. In: Streifzüge durch das literarische Feld. Texte von Pierre Bourdieu, Christophe Charle, Mouloudmammeri, Jean-Michel Péru, Michael Pollak, Anne-Marie Thiesse; hrsg. von Louis Pinto und Franz Schultheis. Konstanz 1997 (édition discours 4); 33-147.
 - Zur Soziologie der symbolischen Formen; übersetzt von Wolfgang Fietkau. Sechste Auflage. Frankfurt/Main 1997. (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 107). [= Bourdieu 1997b]
 - Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft; übersetzt von Bernd Schwibs und Achim Russer. Zehnte Auflage. Frankfurt/Main 1998 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 658).
 - Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes; übersetzt von Bernd Schwibs und Achim Russer. Frankfurt/Main 1999 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1539).

- Bouterwek, Friedrich: Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts. Bd. 11. Göttingen 1819 (Geschichte der Künste und Wissenschaften seit der Wiederherstellung derselben bis an das Ende des achtzehnten Jahrhunderts. Von einer Gesellschaft gelehrter Männer ausgearbeitet. Dritte Abtheilung. Geschichte der schönen Wissenschaften von Friedrich Bouterwek).
- Braitmaier, Friedrich: Geschichte der poetischen Theorie und Kritik von den ‚Diskursen der Maler‘ bis auf Lessing. 2 Teile. Frauenfeld 1888-1889.
- Brandes, Helga: Die „Gesellschaft der Maler“ und ihr literarischer Beitrag zur Aufklärung. Eine Untersuchung zur Publizistik des 18. Jahrhunderts. Bremen 1974.
- Brates, Georg: Hauptprobleme der deutschen Barockdramaturgie in ihrer geschichtlichen Entwicklung. Greifswald 1935 [Diss.].
- Bray, René: La formation de la doctrine classique en France. Paris [u. a.] 1931.
- Bruck, Jan; Feldmeier, Eckart; Hiebel, Hans; Stahl, Karl Heinz: Der Mimesisbegriff Gottscheds und der Schweizer. Kritische Überlegungen zu Hans Peter Herrmann, Naturnachahmung und Einbildungskraft. Zur Entwicklung der deutschen Poetik von 1670 bis 1740. Gehlen Verlag, Bad Homburg/Berlin/Zürich 1970. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 90 (1971); 563-578.
- Bruck, Jan: Der aristotelische Mimesisbegriff und die Nachahmungstheorie Gottscheds und der Schweizer. Erlangen-Nürnberg 1972 [Diss.].
- Buck, August: Einleitung [Italien]. In: Dichtungslehren der Romania aus der Zeit der Renaissance und des Barock; hrsg. und eingeleitet von August Buck [u. a.]. Frankfurt/Main 1972 (Dokumente zur europäischen Poetik 3); 11-57.
- Die „Querelle des Anciens et des Modernes“ im italienischen Selbstverständnis der Renaissance und des Barock. Wiesbaden 1973 (Sitzungsberichte der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt/Main 11. 1).
 - Poetiken in der italienischen Renaissance: Zur Lage der Forschung. In: Plett (Hrsg.) 1994; 23-36.
- Buck, Günther: Lernen und Erfahrung – Epagogik. Zum Begriff der didaktischen Induktion. Dritte, um einen dritten Teil erweiterte Auflage; hrsg. und mit einem Vorwort versehen von Ernst Vollrath. Darmstadt 1989.
- Bumke, Joachim: Phasen der Mittelalter Rezeption. Einleitung. In: Mittelalter-Rezeption. Ein Symposium; hrsg. von Peter Wapnewski. Stuttgart 1986 (Germanistische-Symposien-Berichtsbände 6); 7-9.
- Burns, Robert M.: The Great Debate on Miracles. From Joseph Glanvill to David Hume. Lewisburg [u. a.] 1981.
- Calboli Montefusco, Lucia: [Art.] Dispositio; A. [Def.], B.I. Antike; übersetzt von Andrea Katzenberger. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik Bd. 2: Bie – Eul. Darmstadt 1994; Sp. 831-839.
- Carnap, Rudolf: Überwindung der Metaphysik durch logische Analyse der Sprache. In: Erkenntnis 2 (1931); 219-241.
- Philosophy and Logical Syntax. Bristol 1996 (Reprint of the edition 1935 edition London) (Key Texts. Classic Studies in the History of Ideas).
- Carson, James P.: Enlightenment, Popular Culture, and Gothic fiction. In: The Cambridge Companion to the Eighteenth-Century Novel; ed. by John Richetti. Cambridge [u. a.] 1996; 255-276.
- Cassirer, Ernst: Die Philosophie der Aufklärung. Mit einer Einleitung von Gerald Hartung und einer Bibliographie der Rezensionen von Arno Schubach. Hamburg 1998 (reprograph. Nachdr. der Ausgabe 1932) (Philosophische Bibliothek 513).
- Connor, David: Johann Christoph Gottsched and the Growth of German Literature. Ann Arbor/Mi. 1970 [Diss. 1969].

- Cramer, Konrad: Peripetien der Ontologie – Wolff, Kant, Hegel. In: Die Weltgeschichte – das Weltgericht? Stuttgarter Hegel-Kongreß 1999; hrsg. von Rüdiger Bubner und Walter Mesch. Stuttgart 2001 (Veröffentlichungen der Internationalen Hegel-Vereinigung 22); 176-207.
- Crüger, Johannes: Einleitung. In: Joh. Christoph Gottsched und die Schweizer Joh. J. Bodmer und Joh. J. Breitinger; hrsg. von Johannes Crüger. Darmstadt 1965 (reprograph. Nachdr. der Ausgabe Berlin, Stuttgart 1884) (Deutsche Nationalliteratur 42); I-XXX.
- Dahlstrom, Daniel O.: Die Aufklärung der Poesie. J. C. Gottsched (1700-1766): Chritische Dichtkunst. 1729. In: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 31/1 (1986); 139-168.
- Danzel, Th[eodor] W.: Gottsched und seine Zeit. Auszüge aus seinem Briefwechsel zusammengestellt und erläutert von Th. W. Danzel. Nebst einem Anhang: Daniel Wilhelm Trillers Anmerkungen zu Klopstocks Gelehrtenrepublik. Zweite Auflage. Leipzig 1855.
- Daston, Lorraine: The Nature of Nature in Early Modern Europe. In: Configurations 6/2 (1998); 149-172.
- Daston, Lorraine; Park, Katharine: Wonders and the Order of Nature 1150-1750. New York 1998.
- Denizot, Véronique: „Comme un souci aux rayons du soleil“. Ronsard et l'invention d'une poétique de la merveille (1550-1556). Genève 2003 (Travaux d'Humanisme et Renaissance 373 / Etudes Ronsardiennes IX).
- De Voss, Eva-Maria: Die frühe Literaturkritik der Aufklärung. Untersuchungen zu ihrem Selbstverständnis und zu ihrer Funktion im bürgerlichen Emanzipationsprozess. Bonn 1975 [Diss.].
- Donati, Leone: J. J. Bodmer und die italienische Litteratur. In: Johann Jakob Bodmer. Denkschrift zum CC. Geburtstag (19. Juli 1898); veranlasst vom Lesezirkel Hottingen und hrsg. von der Stiftung von Schnyder von Wartensee. Zürich 1900; 241-312.
- Doody, Margaret Anne: The True Story of the Novel. London 1998.
- Drux, Rudolf: Martin Opitz und sein poetisches Regelsystem. Bonn 1976 (Literatur und Wirklichkeit 18).
- [Art.] Gelegenheitsgedicht. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik Bd. 3: Eup – Hör. Darmstadt 1996; Sp. 653-667.
- Dürbeck, Gabriele: Einbildungskraft und Aufklärung. Perspektiven der Philosophie, Anthropologie und Ästhetik um 1750. Tübingen 1998 (Studien zur deutschen Literatur 148).
- Dyck, Joachim: Ticht-Kunst. Deutsche Barockpoetik und rhetorische Tradition. Dritte, ergänzte Auflage. Mit einer Bibliographie zur Forschung 1966-1986. Tübingen 1991 (Rhetorik-Forschungen 2).
- École, Jean: Introduction de l'editeur. In: Wolff, Gesammelte Werke II.6 (1972); V-LVIII.
- La conception wolffienne de la philosophie d'après le „Discursus praeliminaris de philosophia in genere“. In: Jean École: Études et documents photographiques sur Wolff. Hildesheim [u. a.] 1988 (Christian Wolff: Gesammelte Werke. Materialien und Dokumente, hrsg. von Jean École [u. a.] III. 11); 27-52.
- De le méthode universelle selon Christian Wolff: In: Jean École: Études et documents photographiques sur Wolff. Hildesheim [u. a.] 1988 (Christian Wolff: Gesammelte Werke. Materialien und Dokumente, hrsg. von Jean École [u. a.] III. 11); 161-174. [= École 1988b]
- Eden, Kathy: Poetic and Legal Fiction in the Aristotelian Tradition. Princeton 1986.
- Eibl, Karl: Abgrund mit Geländer. Bemerkungen zur Soziologie der Melancholie und des ‚angenehmen Grauens‘ im 18. Jahrhundert. Einleitung. In: Die Kehrseite des Schönen; hrsg. von Karl Eibl. Hamburg 1994 = Aufklärung. Interdisziplinäre Halbjahresschrift zur Erforschung des 18. Jahrhunderts und seiner Wirkungsgeschichte 8/1 (1994); 3-14.

- Engfer, Hans-Jürgen: Zur Bedeutung Wolffs für die Methodendiskussion der deutschen Aufklärungsphilosophie: Analytische und synthetische Methode bei Wolff und beim vorkritischen Kant. In: Schneiders (Hrsg.) 1986; 48-65.
- Feuerhahn, Wolf: Die Wolffsche Psychometrie. In: Die Psychologie Christian Wolffs. Systematische und historische Untersuchungen; hrsg. von Oliver-Pierre Rudolph und Jean-François Goubet. Tübingen 2004 (Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung 22); 227-236.
- Filipczak, Zirka Zaremba: „A Time Fertile in Miracles“: Miraculous Events in and through Art. In: Kenseth (Hrsg.) 1991; 193-211.
- Fischer, Klaus P.: John Locke in the German Enlightenment: An Interpretation. In: Journal of the History of Ideas 36/3 (1975); 431-446.
- Fischer, Ludwig: Gebundene Rede. Dichtung und Rhetorik in der literarischen Theorie des Barock in Deutschland. Tübingen 1968 (Studien zur deutschen Literatur 10).
- Lüthe, Rudolf; Fontius, Martin: [Art.] Geschmack/Geschmacksurteil. In: Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden; hrsg. v. Karlheinz Barck [u. a.]. Bd. 2: Dekadent – Grotesk. Stuttgart, Weimar 2001; 792-819.
- Freier, Hans: Kritische Poetik. Legitimation und Kritik der Poesie in Gottscheds Dichtkunst. Stuttgart 1973.
- Freier, Hans: Gottsched. Die Regel oder das Los des Schiebers. In: Die Dichter lügen, nicht. Über Erkenntnis, Literatur und Leser. Hrsg. von Carola Hilmes und Dietrich Mathy. Würzburg 1995; 93-107.
- Freytag, Wiebke: Die Fabel als Allegorie. Zur poetologischen Begriffssprache der Fabeltheorie von der Spätantike bis ins 18. Jahrhundert (I). In: Mittellateinisches Jahrbuch 20 (1985); 66-102.
- Die Fabel als Allegorie. Zur poetologischen Begriffssprache der Fabeltheorie von der Spätantike bis ins 18. Jahrhundert (II). In: Mittellateinisches Jahrbuch 21 (1986); 3-33.
 - [Art.] Allegorie, Allegorese. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik Bd. 1: A-Bib. Darmstadt 1992; Sp. 330-392.
- Fuhrmann, Manfred: Einführung in die Antike Dichtungstheorie. Darmstadt 1973.
- Gabler, Hans-Jürgen: Geschmack und Gesellschaft. Rhetorische und sozialgeschichtliche Aspekte der frühauflärerischen Geschmacks-kategorie. Frankfurt/Main, Bern 1982 (Europäische Hochschulschriften I 549).
- Gabriel, G[ottfried]: Fiktion und Wahrheit. Eine semantische Theorie der Literatur. Stuttgart-Bad Cannstatt 1975 (problemata 51).
- [Art.] Fiktion. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft Bd. 1 (1997); 594-598.
- Gaede, Friedrich: Poetik und Logik. Zu den Grundlagen der literarischen Entwicklung im 17. und 18. Jahrhundert. Bern, München 1978.
- Gawlick, Günter; Kreimendahl, Lothar: Einleitung. In: Wolff [WD] (1996); XVII–LI.
- Johann Christoph Gottsched als Vermittler der französischen Aufklärung. In: Zentren der Aufklärung III: Leipzig. Aufklärung und Bürgerlichkeit (Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung 17). Hrsg. von Wolfgang Martens. Heidelberg 1990; 179-204.
- Gebhardt, Peter: Literarische Kritik. In: Erkenntnis der Literatur. Theorien, Konzepte, Methoden der Literaturwissenschaft; hrsg. von Dietrich Harth und Peter Gebhardt. Stuttgart 1989 (Sonderausgabe); 79-109.
- Geiger, Paul: Volksliedinteresse und Volksliedforschung in der Schweiz vom Anfang des 18. Jahrhunderts bis zum Jahre 1830. Bern 1911.

- Gerken, Anne Barbara: Die sprachtheoretische Differenz zwischen Gottsched und Gellert. Frankfurt/Main [u. a.] 1990 (Analysen und Dokumente 27).
- Gervinus, G[eorg] G[ottfried]: Geschichte der Deutschen Dichtung. 4 Bde.; hrsg. von Karl Bartsch. Leipzig 1873.
- Gigante, Denise: Taste. A Literary History. New Haven, London 2005.
- Giorgi, Giorgetto: Avant-propos. In: Fónari/Giraldi Cinzio/Pigna 2005; 7f.
- Introduction. In: Fónari/Giraldi Cinzio/Pigna 2005; 9-45. [= Giorgi 2005b]
- Gombocz, István J.: Gottsched und seine Nachwelt im achtzehnten Jahrhundert: Versuch einer ideengeschichtlichen Übersicht. Ann Arbor/Mi. 1987 [Diss.].
- Goubet, Jean-François: Fondement, principes et utilité de la connaissance. Sur la notion wolffienne de système. In: Archives de philosophie 65/1 (2002); 81-103.
- Graham, Joseph F.: Onomatopoeics. Theory of Language and Literature. Cambridge [u. a.] 1992 (Literature, Culture, Theory 4).
- Greenblatt, Stephen: Marvelous Possessions. The Wonder of the New World. Oxford 1991 (The Clarendon Lectures and the Carpenter Lectures 1988).
- Grice, H. Paul: Logik und Gesprächsanalyse. In: Sprechakttheorie. Ein Reader; hrsg. und aus dem Englischen übersetzt von Paul Kußmaul. Wiesbaden 1980 (Schwerpunkte Linguistik und Kommunikationswissenschaft 17); 109-126.
- Grimm, Gunter E.: Literatur und Gelehrtentum in Deutschland. Untersuchungen zum Wandel ihres Verhältnisses vom Humanismus bis zur Frühaufklärung. Tübingen 1983 (Studien zur deutschen Literatur 75).
- Plädoyer für eine philosophische Wissenschaft. Gelehrsamkeitsverständnis und Wissenschaftskanon in der deutschen Frühaufklärung. In: Lessing Yearbook 16 (1984); 125–149.
- Christian Wolff und die deutsche Literatur der Frühaufklärung. In: Stolzenberg/Rudolph (Hrsg.) 2007; 221-245.
- Guthke, Karl S.: Der Mythos der Neuzeit. Das Thema der Mehrheit der Welten in der Literatur- und Geistesgeschichte von der kopernikanischen Wende bis zur Science Fiction. Bern, München 1983.
- Guthmüller, Bodo: [Art.] Mythologie I. Literatur. In: Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike; hrsg. von Manfred Landfester [u. a.]. Bd. 15/1: Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte. La – Ot. Stuttgart, Weimar 2001; Sp. 611-632.
- Habicht, Werner; Lange, Wolf-Dieter und die Brockhaus-Redaktion (Hrsg.): [Art.] Literaturkritik. In: Der Literatur-Brockhaus. Grundlegend überarbeitete und erweiterte Taschenbuchausgabe in 8 Bänden. Bd. 5: Kli – Mph. Mannheim [u. a.] 1995; 182-184.
- Hagstrum, Jean H.: The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray. Chicago, London 1958.
- Hammacher, Klaus: Einleitung. In: Descartes 1996; XV-LXXXVIII.
- Hare, R[ichard] M.: The Language of Morals. Oxford 1961 [reprinted from corrected sheets of the first edition 1952] (Oxford paperbacks 77).
- Härter, Andreas: Digressionen. Studien zum Verhältnis von Ordnung und Abweichung in Rhetorik und Poetik. Quintilian – Opitz – Gottsched – Friedrich Schlegel. München 2000 (Figuren 8).
- Hathaway, Baxter: The Age of Criticism: The Late Renaissance in Italy. New York 1968.
- Marvels and Commonplaces. Renaissance Literary Criticism. New York 1968 (Studies in Language and Literature).
- Hentschel, Uwe: Der Fall Bodmer[s]: Zur Literaturgesellschaft Zürichs im 18. Jahrhundert. In: Wirkendes Wort. Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre 50.1 (2000); 5–16.

- Herrmann, Hans Peter: *Naturnachahmung und Einbildungskraft. Zur Entwicklung der deutschen Poetik von 1670 bis 1740*. Bad Homburg/v. d. H [u. a.] 1970 (Ars poetica. Texte und Beiträge zur Dichtungslehre und Dichtkunst, Studien 8).
- Hettner, Hermann: *Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts. Teil 3: Geschichte der deutschen Literatur im achtzehnten Jahrhundert. 1. Buch: Vom Westfälischen Frieden bis zur Thronbesteigung Friedrichs des Großen (1648-1740)*. Siebte Auflage, mit einer kritischen Würdigung und einem bibliographischen Anhang hrsg. von Ewald A. Boucke. Braunschweig 1925.
- Heudecker, Sylvia: *Modelle literaturkritischen Schreibens. Dialog, Apologie, Satire vom späten 17. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts*. Tübingen 2005 (Studien zur deutschen Literatur 179).
- Heydebrand, Renate von: [Art.] Wertung, literarische. In: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte; begründet von Paul Merker und Wolfgang Stammerl. Zweite Auflage. Bd. 4: Sl –Z; hrsg. von Klaus Kanzog und Achim Masser*. Berlin, New York 1984; Sp. 828-871.
- Heydebrand, Renate von; Winko, Simone: *Einführung in die Wertung von Literatur. Systematik – Geschichte – Legitimation*. Paderborn [u. a.] 1996 (UTB für Wissenschaft; Uni-Taschenbücher 1953).
- Hiebel, Hans: *Individualität und Totalität. Zur Geschichte und Kritik des bürgerlichen Poesiebegriffs von Gottsched bis Hegel anhand der Theorien über Epos und Roman*. Bonn 1974 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 148).
- Hoffmeister, Gerhart: *Deutsche und europäische Barockliteratur*. Stuttgart 1987 (Sammlung Metzler M 234).
- Hohendahl, Peter Uwe (Hrsg.): *Geschichte der deutschen Literaturkritik (1730-1890)*. Mit Beiträgen von Klaus L. Bereghahn, Russell A. Berman, Peter Uwe Hohendahl, Jochen Schulte-Sasse und Bernhard Zimmermann. Stuttgart 1985.
- Hohner, Ulrich: *Zur Problematik der Naturnachahmung in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts*. Erlangen 1976 (Erlanger Studien 12).
- Horch, Hans Otto; Schulz, Georg-Michael: *Das Wunderbare und die Poetik der Frühaufklärung. Gottsched und die Schweizer*. Darmstadt 1988 (Erträge der Forschung 262).
- Horstmann, Axel: [Art.] Philologie. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie; [...] hrsg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer [u. a.]*. Völlig neubearbeitete Ausgabe des ‚Wörterbuchs der philosophischen Begriffe‘ von Rudolf Eisler. Bd. 7: P – Q. Basel 1989; Sp. 552-572.
- Hunter, J. Paul: *Before Novels. The Cultural Contexts of Eighteenth-Century English Fiction*. New York, London 1990.
- Isenberg, Arnold: *Critical Communication*. In: *The Philosophical Review* 58 (1949); 330-344.
- Iser, Wolfgang: *Akte des Fingierens. Oder: Was ist das Fiktive im fiktionalen Text?* In: *Funktionen des Fiktiven; hrsg. von Dieter Henrich und Wolfgang Iser*. München 1983 (Poetik und Hermeneutik. Arbeitsergebnisse einer Forschergruppe 10); 121-151.
- Jacobs, Jürgen: *Aporien der Aufklärung. Studien zur Geistes- und Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts*. Tübingen, Basel 2001.
- Jacob, Joachim: *Die Schönheit der Literatur. Zur Geschichte eines Problems von Gorgias bis Max Bense*. Tübingen 2007 (Studien zur deutschen Literatur 183).
- Jäger, Georg: *Empfindsamkeit und Roman. Wortgeschichte, Theorie und Kritik im 18. und frühen 19. Jahrhundert*. Stuttgart [u. a.] 1969 (Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur 11).
- Janota, Johannes: *Zur Rezeption mittelalterlicher Literatur zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert*. In: *Das Weiterleben des Mittelalters in der deutschen Literatur; hrsg. von James F. Poag und Gerhild Scholz-Williams*. Königstein/Taunus 1983; 37-46.

- Jauß, Hans Robert: Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der ‚Querelle des Anciens et des Modernes‘. In: Perrault, Charles: *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences*. Mit einer einleitenden Abhandlung von H. R. Jauß und kunstgeschichtlichen Exkursen von M. Imdahl. München 1964 (reprograph. Nachdr. der vierbändigen Originalausgabe Paris 1688-1697) (Theorie und Geschichte der schönen Künste 2); 8-64.
- Jordan, Lothar: Shaftesbury und die deutsche Literatur und Ästhetik des 18. Jahrhunderts. Ein Prolegomenon zur Linie Gottsched – Wieland. In: *Germanisch-romanische Monatsschrift (GRM) N.F.* 44 (1994) [= Bd. 75 der Gesamtreihe]; 410-424.
- Jung, Werner: *Kleine Geschichte der Poetik*. Hamburg 1997.
- Jurt, Joseph: *Das literarische Feld. Das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis*. Darmstadt 1995.
- Kaiser, Gerhard: *Pietismus und Patriotismus im literarischen Deutschland. Ein Beitrag zum Problem der Säkularisation. Zweite ergänzte Auflage* Frankfurt/Main 1973 (Wissenschaftliche Paperbacks Literaturwissenschaft).
- Kaminski, Nicola: [Art.] *Imitatio*. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* Bd. 4: Hu – K. Darmstadt 1998; Sp. 235-285.
- Kayser, Wolfgang: *Die Wahrheit der Dichter. Wandlung eines Begriffes in der deutschen Literatur*. Hamburg 1959 (rowohlts deutsche enzyklopädie 87).
- *Das literarische Leben der Gegenwart*. In: *Deutsche Literatur in unserer Zeit*. Mit Beiträgen von W. Kayser, B. von Wiese, W. Emrich, fr. Martini, M. Wehrli, Fr. Heer. 3. Auflage. Göttingen 1961 (Kleine Vandenhoeck-Reihe 73/74); 5-31.
- Kemmann, Ansgar: [Art.] *Evidentia, Evidenz*. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* Bd. 3: Eup – Hör. Darmstadt 1996; Sp. 33-47.
- Kemper, Hans-Georg: *Gottebenbildlichkeit und Naturnachahmung im Säkularisierungsprozeß. Problemgeschichtliche Studien zur deutschen Lyrik in Barock und Aufklärung*. Bd. 1. Tübingen 1981 (Studien zur deutschen Literatur 64). Bd. 2: *Kommentar*. Tübingen 1981 (Studien zur deutschen Literatur 65).
- Kemper, Hans-Georg: *Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit*.
- Bd. 3: *Barock-Mystik*. Tübingen 1988.
- Bd. 5/I: *Aufklärung und Pietismus*. Tübingen 1991.
- Bd. 5/II: *Frühaufklärung*. Tübingen 1991. [= Kemper 1991b]
- Bd. 4/I: *Barock-Humanismus: Krisen-Dichtung*. Tübingen 2006.
- Kenseth, Joy (Hrsg.): *The Age of the Marvelous: Hanover/New Hampshire* 1991.
- *Preface*. In: Kenseth (Hrsg.) 1991, 13-14.
- *The Age of the Marvelous. An Introduction*. In: Kenseth (Hrsg.) 1991; 13-55. [= Kenseth 1991b]
- Ketelsen, Uwe-K.: *Die Naturpoesie der norddeutschen Frühaufklärung. Poesie als Sprache der Versöhnung: alter Universalismus und neues Weltbild*. Stuttgart 1974 (Germanistische Abhandlungen 45).
- Kimpel, Dieter; Wiedemann, Conrad (Hrsg.): *Theorie und Technik des Romans im 17. und 18. Jahrhundert*. Bd. 1: *Barock und Aufklärung*. Tübingen 1970 (Deutsche Texte 16).
- Kivy, Peter: *The Seventh Sense. A Study of Francis Hutcheson and Eighteenth-Century British Aesthetics*. Second, revised and enlarged edition. Oxford, New York 2003.
- Klein, Lawrence E.: *Introduction*. In: Shaftesbury, Anton Ashley Cooper, Third Earl of: *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*; ed. by Lawrence E. Klein. Cambridge 1999 (Cambridge Texts in the History of Philosophy); vii-xxxii.

- Kleinschmidt, Erich: Die Entdeckung der Intensität. Geschichte einer Denkfigur im 18. Jahrhundert. Göttingen 2004.
- Knops, Sylvia: Bestimmung und Ursprung literarisch-ästhetischer Erkenntnis im frühen und mittleren 18. Jahrhundert (Gottsched, Breitinger und Baumgarten). Aachen 1999 (Berichte aus der Philosophie).
- Koberstein, August: Grundriß zur Geschichte der deutschen National-Litteratur. Zum Gebrauch auf Gymnasien entworfen. Dritte, verbindliche und zum größern Theil völlig umgearbeitete Auflage. Leipzig 1837.
- Koopmann, Helmut: Lessing: Das Allgemeine im Besonderen. Aufklärung als Denkfigur und Fabeltheorie. In: Fabel und Parabel. Kulturgeschichtliche Prozesse im 18. Jahrhundert; hrsg. von Theo Elm und Peter Hasubek. München 1994; 51-63.
- Kortum, Hans: Charles Perrault und Nicolas Boileau. Der Antike-Streit im Zeitalter der klassischen französischen Literatur. Berlin 1966 (Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft 22).
- Kowalik, Jill Anne: The Poetics of Historical Perspectivism: Breitinger's *Critische Dichtkunst* and the Neoclassic Tradition. Chapel Hill, London 1992 (University of North Carolina Studies in the Germanic Languages and Literatures 114).
- Kreimendahl, Lothar: Empiristische Elemente im Denken Christian Wolffs. In: Stolzenberg/Rudolph (Hrsg.) 2007; 95-112.
- Kristeller, Paul Oskar: The Modern System of the Arts. Dedicated to Professor Hans Tietze on his 70th birthday. In: Paul Oskar Kristeller: Renaissance Thought II. Papers on Humanism and the Arts. New York 1965; 163-227.
- Krueger, Joachim: Christian Wolff und die Ästhetik. Wissenschaftliche Schriftenreihe der Humboldt-Universität zu Berlin 1980.
- Krüger, Lorenz: Rationalismus und Entwurf einer universalen Logik bei Leibniz. Frankfurt/Main 1969 (Wissenschaft und Gegenwart 42).
- Kühne, Udo: [Art.] Colores rhetorici. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik Bd. 2: Bie – Eul. Darmstadt 1994; Sp. 282-290.
- Kurzawa, Werner: Analytische Aspekte der literarischen Wertung. Zur Werturteilsfrage in der philosophischen, sozialwissenschaftlichen und literaturwissenschaftlichen Diskussion. Frankfurt/Main, Bern 1982 (Analysen und Dokumente. Beiträge zur Neueren Literatur 7).
- Kutschera, Franz von: Ästhetik. Berlin, New York 1988.
- Lämmert, Eberhard [u. a.] (Hrsg.): Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland 1620-1880. Köln, Berlin 1971 (Neue Wissenschaftliche Bibliothek).
- Leibrock, Felix: Aufklärung und Mittelalter. Bodmer, Gottsched und die mittelalterliche deutsche Literatur. Frankfurt/Main [u. a.] 1988 (Mikrokosmos. Beiträge zur Literaturwissenschaft und Bedeutungsforschung 23).
- Leinkauf, Thomas: Der Begriff des Schönen im 15. und 16. Jahrhundert: Seine philosophische Bedeutung und Hinweise auf sein Verhältnis zur Theorie von Poesie und Kunst. In: Plett (Hrsg.) 1994; 53-74.
- Lewendoski, Alexandra: Zu Leibnizens Verwendung der Begriffe „amare“ und „sentire harmoniam“. Harmonie als Basis wissenschaftlicher Forschungstätigkeit. In: Poser [u. a.] (Hrsg.) 2001-2002: Vorträge 2. Teil (2001); 708-714.
- Lindner, Karena Ricarda: Konzeptionen der Metapher in der Sprachtheorie der Aufklärung – Die Metapher bei Gottsched, Bodmer und Breitinger: Bestimmung und wissenschaftshistorische Einordnung. Heidelberg 1999 [Diss.].
- Lipking, Lawrence: Quick Poetic Eyes: Another Look at Literary Pictorialism. In: Wendorf (Hrsg.) 1983; 3-25.

Lösel, Eva-Maria: Gold- und Silberschmiedekunst. In: Wysling (Hrsg.) 1983; 229-237.

Luhmann, Niklas: Die Kunst der Gesellschaft. Zweite Auflage. Frankfurt/Main 1998 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1303).

– Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie. Siebte Auflage. Frankfurt/Main 1999 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 666).

Macdonald, Margaret: Symposium: What are the Distinctive Features of Arguments Used in Criticism of the Arts III. In: Proceedings of the Aristotelian Society. Supplementary Volume 23 (1949): Politics, Psychology and Art. The Symposia Read at the Joint Session of the Aristotelian Society and the Mind Association at University College of North Wales. Bangor, July 8th-10th, 1949; 183-194.

Madonna, Luigi Cataldi: Vernunft und Erfahrung. Zur Entwicklung der empirischen Methodologie in der rationalistischen Tradition des 17. und 18. Jahrhunderts. In: Luigi Cataldi Madonna: Christian Wolff und das System des klassischen Rationalismus. Die *philosophia experimentalis universalis*. (Christian Wolff: Gesammelte Werke: Materialien und Dokumente [...] III/62.) Hildesheim [u. a.] 2001; 47-82.

– Wahrscheinlichkeit und wahrscheinliches Wissen in der Philosophie von Christian Wolff. In: Luigi Cataldi Madonna: Christian Wolff und das System des klassischen Rationalismus. Die *philosophia experimentalis universalis*. (Christian Wolff: Gesammelte Werke: Materialien und Dokumente [...] III/62.) Hildesheim [u. a.] 2001; 83-121. [= Madonna 2001b]

[Manso, Johann Kaspar Friedrich]: Uebersicht der Geschichte der deutschen Poesie seit Bodmers und Breitingers kritischen Bemühungen [2. Teil]. In: Charaktere der vornehmsten Dichter aller Nationen; nebst kritischen und historischen Abhandlungen über Gegenstände der schönen Künste und Wissenschaften von einer Gesellschaft von Gelehrten. Bd. 8, 1. Stück. Leipzig 1806 (Nachträge zu Sulzers allgemeiner Theorie der schönen Künste 8.1); 5-295.

Markwardt, Bruno: Geschichte der deutschen Poetik.

Bd. 1: Barock und Frühaufklärung. Dritte Auflage. 1964 (Grundriss der Germanischen Philologie 13/I).

Bd. 2: Aufklärung, Rokoko, Sturm und Drang. Berlin 1956 (Grundriss der Germanischen Philologie 13/II).

Marshall, David: Literature and the other Arts: (i) *Ut pictura poesis*. In: Nisbet, H[ugh] B.; Rawson, Claude (ed.): The Cambridge History of Literary Criticism. Volume 4: The Eighteenth Century. Cambridge 1997; 681-699 (chapter 29).

Martens, Wolfgang: Die Botschaft der Tugend. Die Aufklärung im Spiegel der deutschen Moralischen Wochenschriften. Stuttgart 1968.

– Literatur und Frömmigkeit in der Zeit der frühen Aufklärung. Tübingen 1989 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 25).

Martini, Fritz: Poetik. In: Deutsche Philologie im Aufriß; hrsg. von Wolfgang Stammer. Zweite überarbeitete Auflage. Bd. 1. Berlin 1957; Sp. 223-280.

McKeon, Michael: The Origins of the English Novel 1600-1740. Baltimore, London 1987.

Mecklenburg, Norbert: Einleitung. In: Literarische Wertung. Texte zur Entwicklung der Wertungsdiskussion in der Literaturwissenschaft; ausgewählt, eingeleitet und hrsg. von Norbert Mecklenburg. Tübingen 1977 (Deutsche Texte 43); VII-XLIII.

Meid, Volker: Der deutsche Barockroman. Stuttgart 1974 (Sammlung Metzler M 128).

– Barocklyrik. Stuttgart 1986 (Sammlung Metzler M 227).

- Meyer, Reinhart: Restaurative Innovation. Theologische Tradition und poetische Freiheit in der Poetik Bodmers und Breitingers. In: Bürger, Christa [u. a.] (Hrsg.): Aufklärung und literarische Öffentlichkeit. Frankfurt/Main 1980 (edition suhrkamp 1040/NF 40; Hefte für kritische Literaturwissenschaft 2); 39–82.
- Mirollo, James V.: The Aesthetics of the Marvelous: The Wondrous Work of Art in a Wondrous World. In: Kenseth (Hrsg.) 1991; 61-79.
- Mitchell, P[hillip] M.: Johann Christoph Gottsched (1700-1766). Harbinger of German Classicism. Columbia/SC 1995 (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture).
- Aspekte der Fabeltheorie im 18. Jahrhundert vor Lessing. In: Die Fabel. Theorie, Geschichte und Rezeption einer Gattung; hrsg. von Peter Hasubek. Berlin 1982; 119-133.
- Möller, Uwe: Rhetorische Überlieferung und Dichtungstheorie im frühen 18. Jahrhundert. Studien zu Gottsched, Breitinger und G. Fr. Meier. München 1983.
- Morris, Charles: Signification and Significance. A Study of the Relations of Signs and Values. Cambridge/Ma. 1964.
- Mulsow, Martin: Freigeister im Gottsched-Kreis. Wolffianismus, studentische Aktivitäten und Religionskritik in Leipzig 1740-1745. Göttingen 2007.
- Nadler, Josef: Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften. Bd. 2: Sachsen und das Neusiedelland. (800-1768). Dritte Auflage. Regensburg 1931.
- Najder, Zdzislaw: Values and Evaluations. Oxford 1975.
- Nicolson, Marjorie: The Microscope and English Imagination. Northampton/Ma. 1935 (Smith College Studies in Modern Languages XVI/4 (July 1935)).
- Nicolson, Majorie: Science and Imagination. Ithaca/ NY, London 1956.
- Nivelle, Armand: Kunst- und Dichtungstheorien zwischen Aufklärung und Klassik. Zweite, durchgesehene und ergänzte Auflage. Berlin, New York 1971.
- Literaturästhetik. In: Neues Handbuch der Literaturwissenschaft; hrsg. von Klaus von See [u. a.]. Bd. 11: Europäische Aufklärung (I. Teil); [hrsg.] von Walter Hinck [u. a.]. Frankfurt/Main 1974; 15-56.
- Noel, Thomas: Theories of the Fable in the Eighteenth Century. New York, London 1975.
- Nowak, Kurt; Stockinger, Ludwig (Hrsg.): Gottsched-Tag. Wissenschaftliche Veranstaltung zum 300. Geburtstag von Johann Christoph Gottsched am 17. Februar 2000 in der Alten Handelsbörse in Leipzig. Stuttgart, Leipzig 2002.
- Pankau, Johannes G.: [Art.] Literatur. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik Bd. 5: L – Musi. Darmstadt 2001; Sp. 276-305.
- Pelz, Alfred: Die vier Auflagen von Gottscheds Critischer Dichtkunst in vergleichender Betrachtung. Ein Beitrag zur Geistesgeschichte [Diss.]. Ohlau/Schl. 1929.
- Perkins, Franklin: Emulating Perfection: Connecting Science, Technology and Love of Nature. In: Poser [u. a.] (Hrsg.) 2001-2002: Vorträge 2. Teil (2001); 990-997.
- Petersen, Jürgen H.: Mimesis – Imitatio – Nachahmung. Eine Geschichte der europäischen Poetik. München 2000 (UTB für Wissenschaft: Uni-Taschenbücher 8191).
- Piecha, Alexander: Die Begründbarkeit ästhetischer Werturteile. Paderborn 2002.
- Pietsch, Lutz-Henning: [Art.] Poetische Lizenz. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft Bd. 3 (2003); 109-111.
- Plett, Heinrich F. (Hrsg.): Renaissance-Poetik / Renaissance Poetics. Berlin, New York 1994.

- Poser, Hans: Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716). In: *Klassiker der Philosophie*; hrsg. von Otfried Höffe. Bd. 1: Von den Vorsokratikern bis David Hume. Dritte, überarbeitete Auflage. München 1994; 378-404.
- Gottsched und die Philosophie der deutschen Aufklärung. In: Nowak/Stockinger (Hrsg.) 2002; 51-70.
- Poser, Hans [u. a.] (Hrsg.): *Nihil sine ratione. Mensch, Natur und Technik im Wirken von G. W. Leibniz*. (VII. Internationaler Leibniz-Kongreß Berlin 10.-14. September 2001; Vorträge). Teil 1-3., Nachtrag-Bd. und Programm. Hannover 2001-2002.
- Pott, Martin: *Aufklärung und Aberglaube. Die deutsche Frühaufklärung im Spiegel ihrer Aberglaubenskritik*. Tübingen 1992 (Studien zur deutschen Literatur 119).
- Quinn, Arthur: [Art.] Color; 1. Rhetorik; übersetzt von Lisa Gondos. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* Bd. 2: Bie – Eul. Darmstadt 1994; Sp. 273-279.
- Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Dritte, neu bearbeitete Auflage.
- Bd. 1: A – G; hrsg. von Klaus Weimar [u. a.]. Berlin, New York 1997.
- Bd. 2: H – O; hrsg. von Harald Fricke [u. a.]. Berlin, New York 2000.
- Bd. 3: P – Z; hrsg. von Jan-Dirk Müller [u. a.]. Berlin, New York 2003.
- Rescher, Nicholas: *Leibniz. An Introduction to his Philosophy*. Oxford 1979 ('American Philosophical Quarterly' Library of Philosophy 1).
- Richter, Karl: *Literatur und Naturwissenschaft. Eine Studie zur Lyrik der Aufklärung*. München 1972 (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste 19).
- Rieck, Werner: *Johann Christoph Gottsched. Eine kritische Würdigung seines Werkes*. Berlin 1972.
- Roberts, Andrew Michael: *Introduction: The Novel as a Genre*. In: *The Novel. A Guide to the Novel from its Origins to the Present Day*; ed. by Andrew Michael Roberts. London 1993 (Bloomsbury Guides to English Literature); 1-9.
- Rötzer, Hans Gerd: *Der Roman des Barock 1600-1700. Kommentar zu einer Epoche*. München 1972.
- Rosenberg, Rainer: *Literaturwissenschaftliche Germanistik. Zur Geschichte ihrer Probleme und Begriffe*. Berlin 1989 (Literatur und Gesellschaft).
- Eine verworrene Geschichte. Vorüberlegungen zu einer Biographie des Literaturbegriffs. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (LiLi)* Jahrgang 20 (1990), Heft 77: *Philologische Grundbegriffe*; 36-65.
- Rousset, Jean: *La littérature de l'âge baroque en France. Circe et la paon*. Quatrième édition. Paris 1963.
- Rutherford, Ian: *Decorum: Rhetorik*; übersetzt von Lisa Gondos. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* Bd. 2: Bie – Eul. Darmstadt 1994; Sp. 423-434.
- Sauder, Gerhard: *Empfindsamkeit*. Bd. 1: Voraussetzungen und Elemente. Stuttgart 1974.
- Schäfer, Gerhard: „Wohlklingende Schrift“ und „rührende Bilder“. *Soziologische Studien zur Ästhetik Gottscheds und der Schweizer*. Frankfurt/Main [u. a.] 1987 (Europäische Hochschulschriften I 967).
- Scheffel, Michael: [Art.] Fiktion(alität). In: *Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik*; hrsg. von Horst Brunner und Rainer Moritz. Zweite, überarbeitete und erweiterte Auflage. Berlin 2006; 120-123.
- Schmid, Christoph: *Die Mittelalterrezeption des 18. Jahrhunderts zwischen Aufklärung und Romantik*. Frankfurt/Main [u. a.] 1979 (Europäische Hochschulschriften I 278).

Schmidt, Horst-Michael: Sinnlichkeit und Verstand. Zur philosophischen und poetologischen Begründung von Erfahrung und Urteil in der deutschen Aufklärung (Leibniz, Wolff, Gottsched, Bodmer und Breitinger, Baumgarten). München 1982 (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste 63).

Schmidt, Reiner: Deutsche Ars Poetica. Zur Konstituierung einer deutschen Poetik aus humanistischem Geist im 17. Jahrhundert. Meisenheim/Glan 1980 (Deutsche Studien 34).

Schmidt, Siegfried J.: Grundriß der Empirischen Literaturwissenschaft.

Bd. 1: Der gesellschaftliche Handlungsbereich Literatur. Braunschweig, Wiesbaden 1980 (Konzeption Empirischen Literaturwissenschaft 1,1).

Bd. 2: Zur Rekonstruktion literaturwissenschaftlicher Fragestellungen in einer empirischen Theorie der Literatur. Braunschweig, Wiesbaden 1982 (Konzeption Empirische Literaturwissenschaft 1,2).

– Vom Text zum Literatursystem. Skizze einer konstruktivistischen empirischen Literaturwissenschaft. Siegen 1984 (LUMIS-Schriften 1).

– Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert. Frankfurt/Main 1989.

Schmitz-Emans, Monika: Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare. Spielformen literarischer Bildinterpretation vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Würzburg 1999 (Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur und Kulturwissenschaft 7).

Schneiders, Werner (Hrsg.): Christian Wolff 1679-1754. Interpretationen zu seiner Philosophie und deren Wirkung. Mit einer Bibliographie der Wolff-Literatur. Zweite, durchgesehene Auflage. Hamburg 1986 (Studien zum 18. Jahrhundert 4)

Schöffler, Herbert: Das literarische Zürich 1700-150. Frauenfeld, Leipzig 1925 (Die Schweiz im deutschen Geistesleben 40).

Schöne, Albrecht: Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock. Zweite, überarbeitete und ergänzte Auflage. München 1968.

Scholz, Bernhard F.: [Art.] Allegorie₂. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft Bd. 1 (1997); 40-44.

Schrader, Monika: Theorie und Praxis literarischer Wertung. Literaturwissenschaftliche und -didaktische Theorien und Verfahren. Berlin 1987 (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker, NF. 89 (213)).

– Sprache und Lebenswelt. Fabeltheorien des 18. Jahrhunderts. Hildesheim [u. a.] 1991 (Germanistische Texte und Studien 38).

Schümmer, Friedrich: Die Entwicklung des Geschmacksbegriffs in der Philosophie des 17. und 18. Jahrhunderts. In: Archiv für Begriffsgeschichte 1 (1955); 120-141.

Schwaiger, Clemens: Symbolische und intuitive Erkenntnis bei Leibniz, Wolff und Baumgarten. In: Poser [u. a.] (Hrsg.) 2001-2002: Vorträge 3. Teil (2001); 1178-1184.

Schweizer, Niklaus Rudolf: The Ut pictura poesis Controversy in Eighteenth-Century England and Germany. Frankfurt/Main 1972 (European University Papers XVIII 2).

Segebrecht, Wulf: Das Gelegenheitsgedicht. Ein Beitrag zur Geschichte und Poetik der deutschen Lyrik. Stuttgart 1977.

Servaes, Franz: Die Poetik Gottscheds und der Schweizer; litterarhistorisch untersucht. Straßburg, London 1887 (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Culturgeschichte der germanischen Völker LX).

Shapiro, Barbara J.: Probability and Certainty in Seventeenth-Century England. A Study of the Relationships between Natural Science, Religion, History, Law, and Literature. Princeton/NJ 1983.

- Sieber, Armin: [Art.] *Dispositio*; III. *Neuzeit. Nationalliteraturen 4. Deutschland*. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* Bd. 2: Bie – Eul. Darmstadt 1994; Sp. 857-866.
- Silver, Larry: *Step-Sister of the Muses: Painting as Liberal Art and Sister Art*. In: Wendorf (Hrsg.) 1983; 36-69.
- Singer, Herbert: *Der deutsche Roman zwischen Barock und Rokoko*. Köln [u. a.] 1963 (Literatur und Leben, N.F. 6).
- Sørensen, Bengt Algot: *Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik*. Kopenhagen 1963 (Scandinavian University Books).
- Stahl, Karl-Heinz: *Das Wunderbare als Problem und Gegenstand der deutschen Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts*. Frankfurt/Main 1975.
- Stein, K. Heinrich von: *Die Entstehung der neueren Ästhetik*. Hildesheim 1964 (reprograph. Nachdr. der Ausgabe Stuttgart 1886).
- Stenzel, Hartmut: *Die französische „Klassik“: Literarische Modernisierung und absolutistischer Staat*. Darmstadt 1995.
- Stevenson, Charles L.: *Interpretation and Evaluation in Aesthetics*. In: *Philosophical Analysis. A Collection of Essays*; ed. by Max Black. Englewood Cliffs/NJ 1963; 319-358.
- Stillers, Rainer: *Humanistische Deutung. Studien zu Kommentar und Literaturtheorie in der italienischen Renaissance*. Düsseldorf 1988 (Studia humaniora. Düsseldorfer Studien zu Mittelalter und Renaissance 11).
- Stillers, Rainer: *Zwischen Legitimation und systematischem Kontext: Zur Stellung der Mythologie in der italienischen Renaissancepoetik*. In: Plett (Hrsg.) 1994; 37-52.
- Stockinger, Ludwig: *Gottscheds Stellung in der deutschen Literaturgeschichte*. In: Nowak/Stockinger (Hrsg.) 2002; 15-49.
- Stockhorst, Stefanie: *Fürstenpreis und Kunstprogramm. Sozial- und gattungsgeschichtliche Studien zu Gothes Gelegenheitsdichtungen für den Weimarer Hof*. Tübingen 2002 (Studien zur deutschen Literatur 167).
- Stolnitz, Jerome: *On the Significance of Lord Shaftesbury in Modern Aesthetic Theory*. In: *The Philosophical Quarterly* Bd. 11 (Nr. 43) (1961); 97-113.
- Stolzenberg, Jürgen; Rudolph, Oliver-Pierre (Hrsg.): *Christian Wolff und die europäische Aufklärung. Akten des 1. Internationalen Christian-Wolff-Kongresses Halle (Saale), 4.-8. April 2004. Teil 1: Vorwort – Nachruf auf Hans Werner Arndt – Einleitung – Ehrenpromotion von Jean École – Plenums- und Abendvorträge*. Hildesheim [u. a.] 2007 (Christian Wolff: Gesammelte Werke. Materialien und Dokumente Abt. III, Bd. 101; Wolffiana II.1).
- Straub, Enrico: *Der Briefwechsel Calepio-Bodmer. Ein Beitrag zur Erhellung der Beziehungen zwischen italienischer und deutscher Literatur im 18. Jahrhundert*. Berlin 1965 [Diss.].
- Strube, Werner: *Sprachanalytische Ästhetik*. München 1981.
- Stüssel, Kerstin: *Poetische Ausbildung und dichterisches Handeln. Poetik und autobiographisches Schreiben im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert*. Tübingen 1993 (Communicatio. Studien zur europäischen Literatur- und Kulturgeschichte 6).
- Till, Dietmar: *Das doppelte Erhabene. Eine Argumentationsfigur von der Antike bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts*. Tübingen 2006 (Studien zur deutschen Literatur 175).
- Torbruegge, Marilyn K.: *Bodmer and Longinus*. In: *Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur / A Journal Devoted to the Study of German Language and Literature* 63/4 (1971); 341-357.
- Johann Heinrich Füssli und „Bodmer-Longinus“. *Das Wunderbare und das Erhabene*. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte (DVjs)* 46/1 (1972); 161-185.

- Torra-Mattenklott, Caroline: Metaphorologie der Rührung. Ästhetische Theorie und Mechanik im 18. Jahrhundert. München 2002 (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. Texte und Abhandlungen 104).
- Townsend, Dabney: From Shaftesbury to Kant. The Development of the Concept of Aesthetic Experience. In: *Journal of the History of Ideas*, 48/2 (1987); 287-305.
- Townsend, Dabney: [Art.] Taste. Early History. In: *Encyclopedia of Aesthetics*; ed. by Michael Kelly. Volume 4 [Plea – Zhua]. New York, Oxford 1998; 355-360.
- Trappen, Stefan: Gattungspoetik. Studien zur Poetik des 16. bis 19. Jahrhunderts und zur Geschichte der triadischen Gattungslehre. Heidelberg 2001 (Beihefte zum *Euphorion* 40).
- Ueding, Gert; Steinbrink, Bernd: Grundriß der Rhetorik. Geschichte – Technik – Methode. Vierte, aktualisierte Auflage. Stuttgart, Weimar 2005.
- Ungeheuer, Gerold: Sprache und symbolische Erkenntnis bei Wolff. In: Schneiders (Hrsg.) 1986; 89-112.
- Van Laak, Lothar: Hermeneutik literarischer Sinnlichkeit. Historisch-systematische Studien zur Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts. Tübingen 2003 (Communicatio. Studien zur europäischen Literatur- und Kulturgeschichte 31).
- Van Sant, Ann Jessie: Eighteenth-Century Sensibility and the Novel. The Senses in Social Context. Cambridge 1993 (Cambridge Studies in Eighteenth-Century English Literature and Thought).
- Verweyen, Theodor: Zur Einführung. In: *Dichtungstheorien der deutschen Frühaufklärung*; hrsg. von Theodor Verweyen in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Kertscher. Tübingen 1995 (Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung 1); IX-XXV.
- Vetter, Theodor: [Vorwort des Herausgebers.] In: *Meister* 1887 (B. 3); VIII.
- Vietta, Silvio: Der Phantasiebegriff der Frühromantik und seine Voraussetzungen in der Aufklärung. In: Silvio Vietta (Hrsg.): *Die literarische Frühromantik. Mit Beiträgen von Wolfgang Frühwald, Heinz Gockel, Hans-Joachim Mähl, Horst Meixner, Lothar Pikulik, Gerhard Sauder, Silvio Vietta*. Göttingen 1983 (Kleine Vandenhoeck-Reihe 1488); 208-220.
- *Literarische Phantasie: Theorie und Geschichte. Barock und Aufklärung*. Stuttgart 1986.
- Voskamp, Wilhelm: *Romantheorie in Deutschland. Von Martin Opitz bis Friedrich von Blanckenburg*. Stuttgart 1973 (Germanistische Abhandlungen 40).
- Wagman, Frederick Herbert: *Magic and Natural Science in German Baroque Literature. A Study in the Prose Forms of the Later Seventeenth Century*. New York 1966 (Repr. of the edition New York 1942).
- Wagner, Jochen: [Art.] Iudicium. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* Bd. 4: Hu – K. Darmstadt 1998; Sp. 662-692.
- Wall, Cynthia Sundberg: *The Prose of Things. Transformations of Description in the Eighteenth Century*. Chicago, London 2006.
- Walzel, Oskar: *Das Prometheussymbol von Shaftesbury zu Goethe*. Zweite Auflage in neuer Bearbeitung. München 1932.
- Waniek, Gustav: *Gottsched und die deutsche Litteratur seiner Zeit*. Leipzig 1897.
- Wark, Robert R.: The Weak Sister's View of the Sister Arts. In: *Articulate Images. The Sister Arts from Hogarth to Tennyson*; ed. by Richard Wendorf. Minneapolis 1983; 26-35.
- Watt, Ian: *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Berkeley [u. a.] 1960.
- Wehr, Marianne: *Johann Christoph Gottscheds Briefwechsel. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Frühaufklärung*. 2 Teile. Leipzig 1966 [Diss.].

- Weil, Mark S.: Love, Monsters, Movement, and Machines: The Marvelous in Theaters, Festivals, and Gardens. In: Kenseth (Hrsg.) 1991; 159-178.
- Weimar, Klaus: Enzyklopädie der Literaturwissenschaft. Zweite Auflage. Tübingen [u. a.] 1993 (UTB für Wissenschaft: Uni-Taschenbücher 1034).
- [Art.] Literatur. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft Bd. 2 (2000); 443-448.
 - [Art.] Poesie. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft Bd. 3 (2003); 96-100.
 - Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. Paderborn 2003 (UTB 8248).
- Weinberg, Bernard: A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance. 2 Vols. Chicago/Ill., Toronto 1961.
- Weitz, Morris: The Philosophy of Criticism [1957]. In: Literarische Wertung. Texte zur Entwicklung der Wertungsdiskussion in der Literaturwissenschaft; hrsg. von Norbert Mecklenburg. Tübingen 1977; 81-90.
- Wellbery, David. E.: Evaluation as Articulation. A Defense of Kant on Literary Value. In: Literarische Wertung und Kanonbildung; hrsg. von Nicholas Saul und Ricarda Schmidt. Würzburg 2007; 191-202.
- Wendorf, Richard (Hrsg.): Articulate Images. The Sister Arts from Hogarth to Tennyson. Minneapolis 1983.
- Wenzel, Christian Helmut: Das Problem der subjektiven Allgemeingültigkeit des Geschmacksurteils bei Kant. Berlin, New York 2000 (Kantstudien; Ergänzungshefte 137).
- Wesche, Jörg: Literarische Diversität. Abweichungen, Lizenzen und Spielräume in der deutschen Poesie und Poetik der Barockzeit. Tübingen 2004 (Studien zur deutschen Literatur 173).
- Wetterer, Angelika: Publikumsbezug und Wahrheitsanspruch. Der Widerspruch zwischen rhetorischem Ansatz und philosophischem Anspruch bei Gottsched und den Schweizern. Tübingen 1981 (Studien zur deutschen Literatur 68).
- Wiegmann, Hermann: Geschichte der Poetik. Ein Abriß. Stuttgart 1977 (Sammlung Metzler 160).
- Wilke, Jürgen: Der deutsch-schweizerische Literaturstreit. In: Kontroversen, alte und neue. Akten des 7. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985; hrsg. von Albrecht Schöne. Bd. 2: Formen und Formgeschichte des Streitens. Der Literaturstreit; hrsg. von Franz Josef Worstbrock und Helmut Koopmann. Tübingen 1986; 140–151.
- Willems, Gottfried: Anschaulichkeit. Zur Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils. Tübingen 1989 (Studien zur deutschen Literatur 103).
- Windfuhr, Manfred: Die barocke Bildlichkeit und ihre Kritiker. Stilhaltungen in der Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts. Stuttgart 1966 (Germanistische Abhandlungen 15).
- Windfuhr, Manfred: Nachwort. In: Breiting: [BREG] (1967); 1*-8*.
- Winko, Simone: Wertungen und Werte in Texten. Axiologische Grundlagen und literaturwissenschaftliches Rekonstruktionsverfahren. Braunschweig, Wiesbaden 1991 (Konzeption Empirische Literaturwissenschaft 11).
- Wölfflin, Heinrich: Das Lineare und das Malerische. [Auszug aus: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst (1915).] In: Augenkitzel. Barocke Meisterwerke und die Kunst des Informel; hrsg. von Dirk Luckow. Kuratiert von SylviaMartin. Kunsthalle zu Kiel, 24. Januar bis 12. April 2004; 58.
- Wolf, Herman: Versuch einer Geschichte des Geniebegriffs in der deutschen Ästhetik des 18. Jahrhunderts. Bd. 1: Von Gottsched bis auf Lessing. Heidelberg 1923.
- Worthmann, Friederike: Literarische Wertungen. Vorschläge für ein deskriptives Modell. Wiesbaden 2004 (Literatur – Handlung – System).

Wysling, Hans: Die Literatur. In: Wysling (Hrsg.) 1983; 131-188.

– (Hrsg.): Zürich im 18. Jahrhundert. Zum 150. Jahrestag der Universität Zürich. Zürich 1983.

Zelle, Carsten: „Angenehmes Grauen“. Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im achtzehnten Jahrhundert. Hamburg 1987 (Studien zum achtzehnten Jahrhundert 10).

– Schönheit und Schrecken. Zur Dichotomie des Schönen und Erhabenen in der Ästhetik des achtzehnten Jahrhunderts. In: Literaturkritik – Anspruch und Wirklichkeit. DFG-Symposium 1989; hrsg. von Wilfried Barner. Stuttgart 1990 (Germanistische Symposien-Berichtsbände 12); 252-270.

Zelle, Carsten: Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boilau bis Nietzsche. Stuttgart, Weimar 1995.

Zimmermann, Jörg: Sprachanalytische Ästhetik. Ein Überblick. Stuttgart-Bad Cannstatt 1980 (proble-mata 60).

Zinsmaier, Thomas: [Art.] Fiktion. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik Bd. 3: Eup – Hör. Darmstadt 1996; Sp. 342-347.

Zipfel, Frank: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft. Berlin 2001 (Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften 2).

Hiermit versichere ich an Eides statt, dass ich die eingereichte Dissertation *Werte der Dichtung – Dichtung von Wert* selbständig und ohne unerlaubte Hilfe verfasst habe. Anderer als der von mir angegebenen Hilfsmittel und Schriften habe ich mich nicht bedient. Alle wörtlich oder sinngemäß den Schriften anderer Autorinnen oder Autoren entnommenen Stellen habe ich kenntlich gemacht.