

Handbücher Rhetorik

Herausgegeben von
Gregor Kalivoda, Hartwig Kalverkämper und Gert Ueding

Band 5

Handbuch Literarische Rhetorik

Herausgegeben von
Rüdiger Zymner

DE GRUYTER

ISBN 978-3-11-031807-4
e-ISBN [PDF] 978-3-11-031815-9
e-ISBN [EPUB] 978-3-11-039357-6

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2015 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Typesetting: Konrad Tritsch GmbH, Ochsenfurt
Printing and binding: CPI books GmbH, Leck
© Printed on acid-free paper
Printed in Germany

www.degruyter.com



Vorwort der Reihenherausgeber

Seit ihren Ursprüngen ist die Rhetorik interdisziplinär angelegt. Rhetorisches Wissen über den Menschen, rhetorische Methoden und Techniken sind in viele Fächer aufgenommen worden, die sich mit Fragen sprachlicher Vermittlung und Interaktion sowie mit deren visueller Umsetzung und kultureller Geltung beschäftigen. Diese bereits von dem Philosophen Hans-Georg Gadamer pointierte *Ubiquität der Rhetorik* hat daher seit ihrem Wiederaufleben in der Mitte des 20. Jahrhunderts (dem sog. *rhetorical turn*) in den betroffenen Fächern eine lebhaftige Diskussion mit inzwischen globaler Reichweite entfacht und zu einem konstruktiven Einbezug rhetorischen Wissens in die eigene Theorie, Systematik und die jeweils geltende fachliche Praxis (gesellschaftliche Nutzenanwendung) geführt. Außerhalb der Naturwissenschaften gibt es kaum eine der klassischen Disziplinen, die nicht mit der Rhetorik in Verbindung steht oder schon sehr lange in ihren Kontext gehört. Die Gründe dafür mögen in der eigenen Fachgeschichte liegen, in der Entdeckung gemeinsamer Erkenntnisinteressen oder auch in der fruchtbaren Verwertbarkeit rhetorischer Methoden, Instrumentarien und Techniken für die je eigenen wissenschaftlichen wie auch pragmatischen Absichten.

Diese vielfältigen Beziehungen auszuleuchten und in ihrer jeweiligen Konstellation, Qualität und Effizienz sowie in ihrer disziplinären Identität und interdisziplinären Funktion herauszuarbeiten, ist das Ziel der als ganzheitliches Vorhaben einzigartigen neuen Reihe *Handbücher Rhetorik*.

Mit ihrer auf 13 Einzelbände hin konzipierten Angebotspalette wird sie den modernen Ansprüchen an Leitdisziplinen und Schwerpunkten wissenschaftlichen Forschens und praktischen Handelns gerecht, indem sie einerseits die zeitliche Entwicklungslinie vom fachlichen Ursprung (*Antike Rhetorik*) bis zum aktuellen Wissensstand (*Moderne Rhetorik*) repräsentativ umfasst und andererseits, stets mit Blick auf die jeweiligen Entwicklungsgeschichten und die Anwendungsfelder bis in den Alltag hinein – wie die *Gesprächsrhetorik* – auf jene maßgeblichen Themenbereiche fokussiert, in denen die Rhetorik ihre spezifischen Wirkungspotentiale deutlich macht und die somit auch als repräsentativ für das moderne Leben im Spannungsfeld von Bildung, Kommunikation, Alltag und Fachdisziplin mit Ausstrahlung sowie Wirkungskraft auf und zwischen Menschen gelten können.

Zuerst ist hier natürlich an die europäischen Philologien zu denken. In ihnen hat die Rhetorik ihren prägenden Einfluss besessen bzw. wieder geltend gemacht. Man kann sich innerhalb der Handbuch-Reihe zwar nicht jeder einzelnen in einem eigenen Band widmen. Aber mit der Literatur als Hauptrepräsentantin kreativer Sprachkultur dürfte der Band *Literarische Rhetorik* ein wichtiges Exempel für die Ansätze in den verschiedenen Nationalliteraturen bieten.

Vergleichbares gilt auch für das Handbuch zur Wechselwirkung zwischen *Philosophie und Rhetorik*, deren Geschichte in den verschiedenen philosophischen

Jörg Robert
Poetologie

Abstract: From both a systematic and a historical perspective, this article discusses the area of poetics and poetology from antiquity until the present. Poetology separates itself from general literary theory due to its practical and production-oriented approach of reflection. Thus, topic of this article are not really concrete dogmata (norms, rules, *praecepta*), but rather epistemological configurations, methodical premises and textual ways of staging poetological reflection (e. g. in essays, letters, dialogues, speeches etc.). While the term poetics is limited to the tradition and text type of *Ars poetica* (Aristotle, Horaz, Boileau etc.), the analytical term poetology is supposed to include self-reflection of poetics as far as their preconditions, aims and relations to other subsystems and discourses of society (e. g. religion, anthropology, ethics etc.) are concerned.

Stichwörter: Ästhetik, Poetik, Rhetorik, Literaturgeschichte, Kreatives Schreiben, Poetologie des Wissens, Religion, Imitation, Inspiration

Keywords: aesthetics, poetics, rhetoric, literary criticism, creative writing, science and literature, religion, imitation, inspiration

Gliederung: 1. Begriffe und Definitionen – 2. Antike Grundlagen – 3. Frühe Neuzeit: Zeitalter der Poetologie – 4. Aufklärung, Klassik, ‚um 1800‘ – 5. ‚Nach der Poetik‘ – Poetologie der Moderne – 6. Literatur.

1. Begriffe und Definitionen

Im Unterschied zu Begriffen wie Intertextualität oder Intermedialität gehört ‚Poetik‘ zu den ältesten Termini der Literatur und Literaturwissenschaft. Schon bei Platon (Gorgias 502c) verengt sich die Bedeutung von *poietiké techné* (‚Herstellungskunst‘) auf ‚Dichtkunst‘. In der *Poetik* (*Peri poietikès*) des Aristoteles ist der Terminus längst etabliert. Poetik ist dabei weniger ein ‚Mitmachkabinett‘ als vielmehr produktionsgeleitete Reflexion des Schreibprozesses. Sie lehrt ganz buchstäblich ein ‚Know how‘, z. B. – so im ersten Satz der *Poetik* – „wie man die Handlungen zusammenfügen muß, wenn die Dichtung gut sein soll“ (1447a).¹ Dieser klaren Bestimmung steht eine gewisse terminologische Unordnung innerhalb des Forschungsfeldes gegenüber.² Harald Fricke unterscheidet drei Aspekte des Begriffs Poetik:

¹ Aristoteles 1982, 5.

² Fricke 2003, 100: „[I]m bildungs- wie im fachsprachlichen Gebrauch trifft man beim Ausdruck *Poetik* auf ein ungewöhnliches Ausmaß von Vieldeutigkeit“.

1. Poetik als eine „rein deskriptive, also theoretisch analysierende, philosophisch systematisierende oder auch historisch typologisierende Beschäftigung mit vergangenen, gegenwärtigen oder zeitübergreifenden Grundsätzen.“ Fricke empfiehlt, diese analytisch-deskriptive Variante besser als „Poetologie“ zu bezeichnen, „im Sinne einer Theorie der Herstellung von *Poetizität* in Texten“.³
2. Poetik als „Inbegriff der immanenten dichterischen Regeln oder Maximen“ eines Werks bzw. Autors. Gemeint ist vor allem das Phänomen der ‚impliziten Poetik‘, jener ‚unsichtbaren‘ bzw. ‚ungesagten‘ Regeln, Stilprinzipien, Schreibweisen, die der Text selbst prozessiert.
3. Poetik als „ein explizit normierendes System poetischer Regeln, das in geschlossener Form [...] schriftlich niedergelegt wird [...]“. Fricke empfiehlt, den Begriff *Poetik* auf diese Variante einzugrenzen. Die Geschichte der ‚Poetik‘ ist damit die Geschichte der *Poetiken*, d. h. einer bestimmten Gruppe oder Reihe von Texten.

Bleibt es bei einer solchen engen Auslegung im Sinne von (3), wäre die Geschichte der Poetik mit dem Ausklang der normativen Regel- und Anweisungspoetik um 1800 abgeschlossen.⁴ Das Ende von Poetik (3) bedeutet den Auftakt von Poetik (2), d. h. eine Wende von der normativen Poetik, die sagt, wie es sein *soll* (s. den Beginn der *Poetik* des Aristoteles), zu einer Poetik, die – im Sinne des beginnenden Historismus – „bloß sagen [will], wie es eigentlich gewesen ist“ (Ranke). Poetik und Poetologie stehen damit in einem Verhältnis historischer Sukzession und Komplementarität. So verlockend diese Abgrenzung ist, so sehr bedarf sie einer weiteren Differenzierung. Dazu sechs leitende Thesen. ‚Poetologie‘ schließt

1. die historische Literaturwissenschaft (z. B. Germanistik) und
2. die systematische (allgemeine) Literaturtheorie (-wissenschaft) ein, die Grundbegriffe der ‚alten‘ Poetik und Rhetorik analytisch-deskriptiv aufnimmt (z. B. Theorie der Repräsentation, der Intertextualität, der Poetizität usw.). In systematischer Hinsicht sind dabei
3. Überschneidungen mit Rhetorik und Literarkritik, seit Alexander G. Baumgartens *Aesthetica* (1750) mit der ‚Ästhetik‘ als Philosophie der Kunst, zu bedenken.⁵
4. Ist die Unterscheidung zwischen Poetik im engeren Sinne und *Poetologie* von Anfang an unsicher: Schon Aristoteles’ *Poetik* zeigt eine deskriptiv-analytische Schicht,⁶ aus der die normativen Regeln abgeleitet werden.
5. Seit dem 19. Jahrhundert ist weniger von *der* Poetik als von *den* Poetiken bzw. Poetologien zu sprechen. Gerade die klassische Moderne hat eine Vielzahl poetologischer Dokumente im engeren Sinne hervorgebracht, deren Rezeption die

³ Fricke 2003, 100.

⁴ Diesen Weg geht etwa die Anthologie von Rötzer (1982), die mit A.W. Schlegels *Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst* (1801) schließt.

⁵ Vgl. das erhellende Diagramm in Richter 2010, 17.

⁶ Söffing 1982.

- Poetologie der Nachkriegszeit bestimmt (s. u.). Forschungsgeschichtlich ist der Begriff ‚Poetologie‘ mit seiner partikularistischen Tendenz (im Sinne von Fricke (2): Schreibweise / implizite Poetik) geradezu ein Gegenbegriff zu *Poetik* (3) geworden. Seit den 1970er Jahren bezeichnet ‚Poetologie‘ verstärkt die individuelle Eigenart bestimmter Autorenpoetiken, oft mit Zusatz leitender Aspekte („Oskar Loerkes Poetologie“, „Poetologie des Scheiterns“, des „Erinnerns“, der „Distanz“ usw.).
6. Im Zusammenhang mit der poststrukturalistischen Expansion des Textbegriffs steht ein weiterer, heute dominanter Gebrauch des Begriffes ‚Poetologie‘. Mit der kulturwissenschaftlichen Wende (*cultural turn*) hat sich ein Begriffsgebrauch etabliert, der alle sozialen und epistemologischen Ordnungen einschließt.⁷ In diesem Begriff etwa von ‚Kulturpoetik‘ (*poetics of culture*) schwingt die ‚Gemachtheit‘ sozialer Regeln ebenso mit wie die Notwendigkeit ihrer hermeneutischen Lektüre. Das Schlagwort „Poetologien des Wissens“ impliziert, dass die diskursiven Gehalte des Textes von seinen literarischen „Inszenierungsweisen“ nicht zu trennen sind.⁸

Trotz einzelner Synopsen⁹ fehlen diachrone und interdisziplinäre Überblicksdarstellungen. Insofern ist Fricke zuzustimmen, wenn er feststellt: „Aus germanistischer Perspektive fehlt bis heute eine gründliche, durchdachte Darstellung der Geschichte der Poetik, wie sie Doležel auf Englisch [1990] oder Bessière [1997] auf Französisch bieten“.¹⁰ Eine solche strukturierte Darstellung kann nicht bei einer reinen Dogmengeschichte stehen bleiben, sondern muss die Frage nach epistemologischen Voraussetzungen und Methoden ebenso einschließen wie die Aspekte der literarisch-formalen Inszenierung. Poetologie soll im Folgenden pragmatisch-heuristisch verstanden werden als Reflexion über Dichtung, die sich an vier Kriterien orientiert:

- a) Textualität (nicht: Poetologien der Kultur, des Wissens; auch nicht Ästhetik, ‚Kunst‘ im Allgemeinen usw.)
- b) Produktion (im Gegensatz zu Analyse, Deskription, Geschichte usw.)
- c) Explizität (im Gegensatz zu ‚impliziter‘ Poetik).
- d) Normativität (als Bedürfnis nach prinzipieller Fundierung in Vorbildern, Natur, wissenschaftlichen Prinzipien u. ä.)

⁷ Vgl. etwa die Zeitschrift „Kulturpoetik“.

⁸ Vogl 1997, 122.

⁹ Einführenden Charakter haben die Darstellungen von Arend 2012; Jung 2007; Wiegmann 1977; die deutsche, akademische Tradition des 19. Jahrhunderts ist aufgearbeitet bei Richter 2010. Einen Abriss der frühneuzeitlichen Poetik bietet Wels 2009; die Formpoetiken seit dem 18. Jahrhundert arbeitet Burdorf 2001 auf. Zahlreiche Aspekte des Feldes behandelt der systematische Band von Zymner (2010) zur Gattungstheorie. Eine reiche Fundgrube bietet weiterhin die methodisch überholte *Geschichte der deutschen Poetik* von Bruno Markwardt zur *Geschichte* in sechs Bänden.

¹⁰ Fricke 2003, 104.

Dass die Poetik „historisch betrachtet, eine Analogkonstruktion zur Rhetorik ist“,¹¹ legt schon der Blick auf den ‚Diskursbegründer‘ Aristoteles nahe, der maßgebliche Darstellungen *beider* Gebiete vorgelegt hat. Immer wieder – etwa in der *argutia*-Poetik des 17. Jahrhunderts – schiebt sich dabei die Aristotelische *Rhetorik* (v. a. die Metapherntheorie) vor die *Poetik*. Dass die Rhetorik wiederum – wie auch die Poetik! – in einer Analogie zur Dialektik steht (1354a1), macht die trianguläre Konstellation zwischen den *logos*-Disziplinen vollständig. Dabei ist das Verhältnis zwischen den beiden Schwesterkünsten von der Antike bis zur Vormoderne, der Austausch in beide Richtungen intensiv. Beide Techniken sind durch ihren Gegenstand – Sprache – verbunden. Überschneidungen ergeben sich auf allen Ebenen: In der Argumentation (Topik), der sprachlichen Modellierung (Tropen- und Figurenlehre, Stil), überhaupt in den technischen Prinzipien (*officia oratoris / poetae* bzw. *partes orationis*; Trias von *praecepta*, *imitatio* und *usus*) oder hinsichtlich der Performanz (Vortrag, *actio*). In Deutschland gerät die Symbiose von Rhetorik und Poetik – wie die Rhetorik insgesamt – erst im Laufe des 18. Jahrhunderts in eine, dann allerdings nachhaltige, Krise, die vor allem Rhetorik als normative Dimension poetischer Produktion betrifft.

Es ist dagegen der strukturalen Linguistik des 20. Jahrhunderts zu verdanken, dass Fragen der „Poetizität“ (Jakobson) wieder von einem Feld aus gestellt wurden, das traditionell durch Grammatik und Rhetorik bezeichnet war. Am deutlichsten wirkt der Bezug zur Rhetorik in der Narratologie nach, aus gutem Grund: Die klassische Rhetorik entwickelt an verschiedenen Systemstellen Regeln für die *narratio*. Sie reichen von der Darstellung des Tathergangs im *genus iudiciale* bis zu gattungstheoretischen Unterscheidungen (*fabula*, *argumentum*, *historia*, *exemplum*).¹² In diesem Überschneidungsfeld zwischen Grammatik, Rhetorik und Poetik setzt Genette an, indem er eine Art von analytischer Tiefengrammatik und -rhetorik des Erzählens entwirft. Sein zweites Hauptwerk – *Palimpseste* (frz. zuerst 1982) – führt dagegen zurück zur Systematik der rhetorischen Änderungskategorien und der literarischen *imitatio* (Parodie), die bewusst – und bisweilen mit ironischer Leichtigkeit – im Rückgriff auf die klassische Tradition (Aristoteles) beschrieben werden. In einer Geschichte des Strukturalismus bilden Aristoteles und Genette die historischen Eckpunkte.¹³

Die folgende Darstellung setzt einen doppelten Akzent: In historischer Perspektive erfasst sie die Geschichte der Poetologie, die im Hinblick auf ihre epistemologischen Voraussetzungen (im Sinne einer ‚Poetik der Poetologie‘) dargestellt wird. Andererseits, in systematischer Perspektive, sind die Nahtstellen zu bezeichnen, an denen sich rhetorische und poetisch-poetologische Systematik berühren, überlagern oder auch reiben. Gerade hier ist angesichts der Weite des Feldes Beschränkung gefordert. Eine Darstellung der Poetologie in ihrer historischen und systematischen Dimension kann nicht bei einer reinen Dogmengeschichte (Doxographie) stehen bleiben. Sie muss

¹¹ Till 2007, 441.

¹² Lausberg 1990, 163–190.

¹³ Doležel 1990.

vielmehr die Frage nach epistemologischen Voraussetzungen, Reichweiten und Methoden ebenso einschließen wie die Aspekte der Inszenierung. Die Poetiken sind als *Texte* in ihrer spezifischen Textualität und Poetizität ernst zu nehmen. Im Sinne einer solchen *Metapoetologie* verstehen sich die folgenden Überlegungen und Darstellungen.

2. Antike Grundlagen

2.1 Platon

Die ersten Ansätze einer diskursiven Auseinandersetzung mit der Dichtung finden sich bei Platon. Sie gilt Fragen der sozialen, ethischen und pädagogischen Relevanz (*Politeia*, *Nomoi*), der Medien- und Schriftkritik (*Phaidros*), des Kunststatus' (*Sophistes*), des Verhältnisses von sinnlicher und intelligibler Schönheit (*Symposion*) und des dichterischen Enthusiasmus' (*Ion*). Eine systematische Poeto-Logie oder gar ‚Literaturtheorie‘¹⁴ bieten die Dialoge jedoch nicht. Vor allem im Dialog *Politeia* geht es weniger um die Eigenlogik der *Poiesis* als um deren prekäre Stellung im Horizont des idealen Staates. Im Mittelpunkt stehen konkurrierende Geltungsansprüche, der ‚alte Streit‘ zwischen Dichtern und Philosophen (Polit. X, 607b). Im anvisierten Idealstaat sind die Dichter suspekten Subjekte: Immer wieder werden sie mit Gauklern und Tuschenspielern verglichen, die ihr Publikum – wie im berühmten Höhlengleichnis (514a–517a) – durch Schein- und Traumbilder täuschen. Sofern alle Dichtung und Malerei auf Nachahmung sinnlicher Phänomene beruht, liefert sie lediglich ein „Drittes von der Wahrheit“ (602a). Von Homer an sind alle Dichter nur „Schattenbildner der Tugend“ (600e), die den Menschen in der Höhle durch Trugbilder gefangen halten. Gegen diese harsche Dichterkritik hebt sich die positive Einschätzung der Dichtung als Enthusiasmus im Frühdialog *Ion* ab. Sokrates plädiert dafür, den Dichter als einen „Botschafter der Götter“ zu verstehen, der kein bestimmtes Fachgebiet beherrsche, sondern von einer göttlichen Kraft (*theia dynamis*) ergriffen und zum Medium der Mitteilung gemacht werde.¹⁵ Die wahren Dichter dichten nicht „bei vernünftigem Bewusstsein“, sondern „wenn sie von Harmonie und Rhythmus erfüllt sind“ (533e). Im ‚Ringgleichnis‘ erscheint der Rhapsode, der Verse Homers vorträgt, als Glied einer magnetischen Wirkungskette, die von Gott ausgehend über Dichter und Rhapsoden bis zu den Zuhörern reicht, wie „bisweilen eine ganze lange Reihe von Eisen und Ringen aneinanderhängt“ (533e). Der unter dem Namen des Rhetors Longin überlieferte Traktat *De sublimi (peri hypsous)* wird das Bild der Inspirationskette aufnehmen und in eine Theorie der *imitatio* überführen:

¹⁴ Büttner 2009.

¹⁵ Westermann 2009, 235.

So strömen vom Genius der Alten wie aus heiligem Quell geheimnisvolle Einflüsse in die Seele ihrer Bewunderer; durch sie werden auch nicht gerade enthusiastische Naturen angehaucht und sind begeisterte Genossen fremder Größe.¹⁶

2.2 Aristoteles

Die *Poetik* des Aristoteles (entst. ca. 336 v. Chr.) ist die erste systematische Darstellung des Gegenstandsbereichs, die wir kennen.¹⁷ Schon der Titel (*Peri poietikes*) widerspricht der Auffassung Platons (im *Ion*), Dichtung sei keine eigentliche *techné*. Aristoteles weist die Dichtkunst dagegen als ein Wissensfeld eigenen Rechts aus. Das Fehlen jeder Apologie, (fast) jeder außerliterarischen Funktionalisierung (erziehen, belehren usw.) fällt auf. Eine Ausnahme stellt nur die berühmte Definition der Tragödie dar: Sie verbindet die werkästhetische („Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung“) mit einer wirkästhetischen Perspektive.¹⁸

Die Tragödie ist Nachahmung einer ernsthaften und in sich geschlossenen Handlung von einer gewissen Größe, in anziehend geformter Sprache, wobei diese formenden Mittel in den einzelnen Abschnitten je verschieden angewandt werden – Nachahmung von Handelnden und nicht durch Bericht, die Jammer (*éleos*) und Schaudern (*phóbos*) hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Affekten (*pathemáton*). (1449b)

Dieser Satz ist in der Rezeption unterschiedlich gedeutet worden: ethisch-moralisch (Lessing), medizinisch im Sinne von ‚Purgierung‘ (Jakob Bernays) oder psychologisch (Brecht spricht von „Seelenwaschungen“).¹⁹ Diese rezeptionsästhetische Bestimmung mag das Telos aller technischen Aussagen sein. Rein quantitativ dominiert jedoch die objekt- und produktionsästhetische Dimension, der gleichsam handwerkliche Aspekt des Zusammenfügens (*synthesis*) von Handlungsverläufen.

In der Disposition kündigt Aristoteles eine erschöpfende Behandlung seines Gegenstandes an. Das vorliegende Werk wird dem nur bedingt gerecht. Es weist eine Dreiteilung auf: Kap. 1–5 widmen sich prinzipiellen Fragen wie der nach dem Ursprung der Nachahmung (*mimesis*). Der große Hauptteil (Kap. 6–20) gilt der Tragödie (Struktur, Themen, Charaktere, sprachliche Form). Ihm schließen sich kursorische Überlegungen zur Sprache im Allgemeinen (Kap. 20, 21) und zur Metapher (Kap. 22) an. Den Abschluss (Kap. 23–26) bildet eine Theorie des Epos. *Inhaltlich* ist die *Poetik* ein Buch über die Tragödie, schon in geringerem Maße über das Epos. Die Lyrik bleibt als nichtmimetische Form ausgeschlossen – die größte ‚Wunde‘ der *Poetik*. Methodisch bietet Aristoteles zu Beginn eine Reihe von Differenzkriterien an: Dichtungen unterscheiden sich

¹⁶ Longinus 1988, 40 (186v-187r).

¹⁷ Höffe 2009; Fuhrmann 1992, 1–110.

¹⁸ Aristoteles 1982, 19 (1449a).

¹⁹ Vöhler/Linck 2009; Luserke 1991.

in dreifacher Hinsicht voneinander: entweder dadurch, daß sie durch je verschiedene Mittel, oder dadurch, daß sie je verschiedene Gegenstände, oder dadurch, daß sie auf je verschiedene und nicht auf dieselbe Weise nachahmen.²⁰

Mit dem Kriterium der „verschiedenen Mittel“ setzt Aristoteles einen vorausweisenden medienästhetischen Akzent.²¹ Die Dichtung wird zunächst als Kunst eingeführt, die „allein die Sprache, in Prosa oder in Versen“, einsetzt (1447a). Tragödie und Komödie sind konstitutiv multimodale Formen, weil sie „alle oben genannten Mittel verwenden“ (1447b).

Die Eröffnung der *Poetik* beeindruckt durch ihren Willen zu logisch-dialektischer Ordnung. Dem von Platon polemisch ausgespielten Nachahmungskriterium verleiht Aristoteles terminologische und poetologische Würde, indem er es ins Zentrum seiner *Poetik* rückt. Nachahmung wird auf zwei Dispositionen des Menschen bezogen: „Denn sowohl das Nachahmen selbst ist den Menschen angeboren [...] als auch die Freude, die jedermann an Nachahmungen hat.“ Die Bestimmung des Menschen als „nachahmungsfreudigstes Lebewesen“ (*zoon mimetikotaton*; 1448a) rückt neben die des Menschen als *zoon politikon* (*Politik* 1253a2). Für Aristoteles stehen der Erkenntnistrieb und die Erkenntnislust, der intellektuelle Genuss, im Mittelpunkt. Die Verbindung von Kunst und Erkenntnis kehrt wieder in der Theorie der Metapher (Kap. 22; 1458a/b) die den „treffenden“, aber „banalen“ (*tapeine*) Ausdruck durch einen neuartigen (*xenikón*) ersetzt,²² aber auch in der breit ausgeführten Theorie der „Wiedererkennung“ (*anagnorisis*), die den Lern- und Erkenntnisprozess zum Angelpunkt der Handlung werden lässt (Kap. 11 und 16), vor allem aber im Vergleich des Dichters mit dem Geschichtsschreiber in Kap. 9:

sie unterscheiden sich vielmehr dadurch, daß der eine das wirklich Geschehene mitteilt, der andere, was geschehen könnte. Daher ist Dichtung etwas Philosophischeres und Ernsthafteres als Geschichtsschreibung; denn die Dichtung teilt mehr das Allgemeine, die Geschichtsschreibung hingegen das Besondere mit. (1451b; Aristoteles 1982, 29).

Aus dem Rückblick v.a. der deutschen Poetologie des 18. Jahrhunderts erscheint Aristoteles als der Begründer einer normativen Poetik, von deren vermeintlichen ‚Fesseln‘ sich die Generation der Stürmer und Dränger zu befreien sucht. Dieser normative Standpunkt ist nicht unbedingt der Standpunkt der *Poetik* selbst, sondern das Ergebnis einer – verengenden – frühneuzeitlichen Rezeption. Bei Aristoteles selbst geht die normative aus einer deskriptiven ‚Schicht‘ hervor.²³ Ziel bleibt immer eine Vorstellung von Perfektion („Entelechie“), die Aristoteles bereits in exemplarischen Werken verwirklicht sieht (Sophokles *Oedipus Rex*). Für eine rhetorikinformierte Poetologie bietet Aristoteles bis heute bleibende Anregungen. Dies gilt zunächst für

²⁰ Aristoteles 1982, 5 (1447a).

²¹ Robert 2014, 30 f.

²² Aristoteles 1982, 70 f.

²³ Söffing 1981.

seine Theorie der Tragödie: Sie setzt schon terminologisch das Maß der Dinge – bis in die neuere Forschung hinein. Begriffe wie Anagnorisis, Peripetie, Katharsis usw. bilden ein konzeptuelles Gerüst, an dem sich die poetische Produktion und die poetologische Reflexion – vor allem in der Frühen Neuzeit – orientieren werden. Die weit verbreitete Einführung von Bernhard Asmuth etwa orientiert sich durchgehend an Aristoteles' Terminologie und Systematik.²⁴ In der deskriptiven, kritisch-empirischen Schicht der Schrift liegt die Keimzelle einer analytischen Literaturwissenschaft begründet. Aber auch im engeren Sinne werden rhetorikaffine Themen benannt: während der Begriff der Fiktionalität an Horaz anschließt (*Ars poetica* v. 338: „ficta voluptatis causa sint proxima veris“), liefert Aristoteles doch eine tiefsinnige Begründung für deren Legitimität: das 9. Kapitel der *Poetik* unterscheidet Geschichtsschreibung und Dichtung dadurch, daß „der eine das wirklich Geschehene mitteilt, der andere, was geschehen könnte“.²⁵ Wenn Literatur zuletzt wieder als „Kunst des Möglichen“ bezeichnet wurde,²⁶ so zeigt sich hierin nicht zuletzt die „fortwährende Aktualität der *Poetik*“.²⁷ Hinzu kommen genuin rhetorische Aspekte wie die Metapherntheorie (Kap. 22), über die die *Poetik* mit der *Rhetorik* verschränkt ist. Aristoteles führt hier weit reichende Grundunterscheidungen ein, wie die zwischen eigentlicher und uneigentlicher Ausdrucksweise, aber auch den Grundgedanken, dass Metaphern eine Form des ‚Verfremdens‘ darstellen, die – wie die Dichtung insgesamt – Verwunderung und damit Erkenntnis in Gang zu setzen vermögen. Die *Rhetorik* ist für Aristoteles also nicht nur ein „Gegenstück zur Dialektik“ (so der erste Satz der *Rhetorik*, 1354a1), sondern auch zur *Poetik*.

2.3 Horaz

Die *Ars poetica* des Horaz (65–8 v. Chr.) ist keine systematische Abhandlung, sondern eine Versepistel, ein Lehrgedicht. Adressiert ist sie an die ‚Pisonen‘ (Lucius Calpurnius Piso und seine Söhne). Die 476 Verse umfassende Epistel behandelt nahezu alle Themenfelder der *Poetik*. Der erste Teil (1–294) widmet sich Fragen der Werkästhetik, der zweite (295–476) berührt Fragen der Wirkästhetik.²⁸ Die Folge der Themen ist zwanglos, assoziativ und sprunghaft. Im Kern ist die *Ars* von der hellenistischen *Poetik* bestimmt: Arbeit an der Form (v. 291: *labor limae*), gelungene und überraschende Wortfügung sowie Einheit des Werkes („simplex dumtaxat et unum“; v. 23) heißen die Kriterien. Mag Dichtung auf dem *ingenium* gründen, so bedarf sie doch ständiger Selbst- und Fremdkontrolle. Wo dies misslingt, gerät Kunst zum Hirngespinnst. Auf letzte zielt der Beginn der Schrift:

²⁴ Asmuth 1994, 3f.

²⁵ Fuhrmann 1992, 29.

²⁶ Kablitz 2013.

²⁷ Kablitz 2013, 219f.

²⁸ Fuhrmann 1992, 128.

Wollte zum Kopf eines Menschen ein Maler den Hals eines Pferdes fügen und Gliedmaßen, von überallher zusammengelesen, mit buntem Gefieder bekleiden, so daß als Fisch von häßlicher Schwärze endet das oben so reizende Weib: könntet ihr da wohl, sobald man euch zur Besichtigung zuließ, euch das Lachen verbeißen, Freunde? Glaubt mir, Pisonen, solchem Gemälde wäre ein Buch ganz ähnlich, in dem man Gebilde, so nichtig wie Träume von Kranken, erdichtet, so daß nicht Fuß und nicht Kopf derselben Gestalt zugehören.²⁹

Der Abschnitt exponiert verschiedene Leitmotive und -argumente der *Ars poetica*: 1. den Vergleich zwischen Malerei und Dichtkunst, der in der berühmten Sentenz (v. 361): *ut pictura poesis* kulminiert. 2. das Prinzip der organischen Werkeinheit, 3. das Prinzip des Angemessenen (*aptum* bzw. *decorum*) in seiner doppelten Ausprägung: als inneres *aptum* reguliert es das Verhältnis der sprachlichen Mittel zum Gegenstand, als äußeres das Verhältnis des Textes zu seinem Publikum. Beide Ebenen stehen in einem Wechselverhältnis: Wer das innere *aptum* verletzt, verletzt auch das äußere. Die *Ars poetica* rückt die Dichtung in eine sehr soziologische, ganz und gar römische Perspektive: Horaz weiß um die fragile Position des Dichters in (s)einer konservativen Gesellschaft. Der Satz: „Entweder nützen oder erfreuen wollen die Dichter zugleich, was erfreut und was nützlich fürs Leben ist, sagen“ (v. 333f.) betont die moralische Dignität und Funktion der Dichtung, die sich immer wieder der Kritik der römischen Nobilität stellen muss. Horaz spricht zu Angehörigen der römischen Oberschicht – nicht zu Kollegen oder Schülern. Im Misserfolgsfall droht – wie im Fall der *Chimäre* – der öffentliche Spott („risum teneatis, amici“; v. 5), den der Dichter-Poetologe selbst anstimmt. Die *Maxime*, „lachend die Wahrheit zu sagen“ („ridentem dicere verum“; *Sermones* 1,1,24) schließt das einvernehmliche Verlachen innerhalb einer Schamkultur aus.

Das Bild des monströsen Mischwesens, der *Chimäre*, wird in der Gattungspoetik der Neuzeit topisch. Gegen Horaz wird zunehmend die produktive Einbildungskraft aufgewertet (Montaigne: „De l'oisiveté“). Die *Chimäre* kann aber auch für eine (Gegen-) *Poetik* der Satire stehen, die sich der Vorstellung von Einheit und *decorum* entzieht. So wird in Johann Jacob v. Grimmshausens *Simplicissimus*³⁰ die *Chimäre* (der Satyr) zum Inbegriff einer satirisch-pikaresken Schreibart, die sich im Dienste moralischer *correctio* der Horazischen Einheitsforderung entzieht. Für die *Poetik* des heroischen Romans bleibt die *Chimäre* des Horaz jedoch ein Sinnbild des Monströsen und Hybriden. So fordert Pierre Daniel Huet, dass

ein Roman gleich sein müsse einem wohl gemachten Körper / und zusammen gesetzt auß verschiedenen unter einem einzigen Haupt geebneten Theilen [...] sonst würde es ein Leichnamb von vielen Hauptern / ein Monstrum und garstig sein.³¹

²⁹ Horaz 1992, 629 (v. 1–8).

³⁰ Gersch 2004.

³¹ Huet 1996, 597f.

Die *Ars poetica* ist eine durch und durch alexandrinische Poetik in römisch-konservativer Perspektive. Im Zentrum steht der Appell zu *aurea mediocritas* und Selbstkritik. Wer „die festgelegten Unterschiede und den Stil einer Gattung nicht zu beachten vermag“ (v. 85 f.), kann kein Anrecht auf den Namen Dichter erheben – ein Motto, das noch Martin Opitz seinem *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624) voransetzen wird. Diese „richtige Einsicht (*sapere*)“ als „Ursprung und Quelle, um richtig zu schreiben“ (v. 309) wird jedoch nicht systematisch, d. h. in einem technisch-didaktischen Sinne, expliziert. Horaz tritt in der *Ars poetica* in der Rolle des Zensors auf, der – vermeintlich „selbst nichts schreibend“ (v. 306) – an der Schaltstelle zwischen poetischer Produktion und gesellschaftlicher Rezeption eine Hoheit über Konventionen und Normen behauptet. Die Überlagerung poetologischer und sozial-ethischer Semantiken (*honos, norma, licentia, ius, legitimus, virtus* usw.) hat Methode. Horaz geht es in metapoetologischer Hinsicht um die Frage nach dem Ort der römischen Dichtung im augusteischen Zeitalter. Er spricht vom Standort des *modernus* aus, der immer zugleich *doctus imitator* ist (v. 318). Nicht die altrömische Dichtung eines Ennius, Caecilius oder Plautus ist dabei das Vorbild, sondern die kultiviertere und moderne griechische Dichtung – eine Klippe der Argumentation! Aus dem Bewusstsein der zu kompensierenden Inferiorität geht die normative Forderung hervor, „bei Tag und Nacht die griechischen Muster durcharbeiten“ (v. 268 f.). Damit tritt die *Querelle des Anciens et des Modernes*, der Gegensatz von Traditionalität und Modernität,³² in den Horizont der Poetik. Die *Ars poetica* begründet nicht nur eine Poetik der *imitatio*, sondern verbindet diese *intertextuelle* mit einer *interkulturellen* Perspektive (*translatio studii* bzw. *artis*).

2.4 Rhetorik und Poetik

Die *Ars poetica* des Horaz wie auch der Traktat *De sublimi* des Ps.-Longinos sind von einer Tendenz bestimmt, die für die Struktur des poetologischen Feldes bis ins 18. Jahrhundert hinein bestimmend bleibt: der systematischen, wechselseitigen Verschränkung von Poetik und Rhetorik.³³ Cicero fasst sie so zusammen:

Est enim finitimus oratori poeta, numeris astrictior paulo verborum autem licentia liberior multis vero ornandi generibus socius ac paene par (Der Dichter nämlich steht dem Redner nahe, etwas gebundener im Rhythmus, aber freier in der Ungebundenheit der Sprache; in vielen Formen schmückender Gestaltung ist er gar sein Gefährte und ihm fast gleich).³⁴

Diese Überzeugung von der Einheit der im Begriff *eloquentia* gebündelten Sprachkünste wirkt in beide Richtungen: Einerseits wird Dichtung zu Stoff und Grundlage rhetorischer Ausbildung, die auf den Erwerb von Ausdrucksfülle (*copia verborum*)

³² Rötzer 1982.

³³ Zusammenfassend Müller 2012, 45–70.

³⁴ Cicero 1976, 80 f. (De oratore 1,16,70).

zielt. Im zehnten Buch seiner *Institutio oratoria* stellt der römische Rhetoriker Quintilian (ca. 35–96 n. Chr.) einen Kanon griechischer und lateinischer Dichter zusammen, deren Lektüre und *imitatio* dem Schüler eine „sichere Geläufigkeit“ (*firma facilitas*) und Disposition (griech. *hexis*) in allen Belangen der Beredsamkeit vermitteln soll.³⁵ Andererseits kommen sich Poesie und Prosa, Poetik und Rhetorik seit Kaiserzeit und Spätantike immer näher („Rhetorisierung der Dichtung und ihrer Theorie“).

Dieser Doppelbewegung widmen sich zwei Standardwerke der Forschung: Während Ernst Robert Curtius mit seinem *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* auf die kontinuierliche Rezeption der antiken Rhetorik bis in die Neuzeit aufmerksam gemacht hat,³⁶ versuchte Heinrich Lausberg mit seinem *Handbuch der literarischen Rhetorik* eine „auf das Mittelalter und die Neuzeit hin geöffnete Darstellung der antiken Rhetorik“ (Hervorh. im Orig.; J.R.) zum Zweck einer umfassenden ‚Grundlegung der Literaturwissenschaft‘ (Untertitel).³⁷ In Deutschland bedeuteten beide Studien die Entdeckung eines versunkenen Kontinentes. Sein Versinken war die Folge einer im 18. Jahrhundert in Deutschland einsetzenden Aversion gegen die Rhetorik. Als „Kunst, sich der Schwächen der Menschen zu seinen Absichten zu bedienen (diese mögen immer so gut gemeint, oder auch wirklich gut sein, als sie wollen)“, ist die Rhetorik für Kant „gar keiner Achtung würdig“. Der andere Einwand kam von Seiten einer Genieästhetik, die eine Umstellung von Kunst (Rhetorik, *imitatio* usw.) auf Natur mit sich brachte.³⁹

3. Frühe Neuzeit – Zeitalter der Poetologie

Die Frühe Neuzeit, d. h. die Epoche zwischen Renaissance/Humanismus auf der einen und Aufklärung bzw. Klassizismus auf der anderen Seite, war die hohe Zeit der Poetik. Die Stabilität der Themen verdankt sich der stabilen Rezeption der großen Texte der klassischen Tradition. In der Reihenfolge ihrer ‚Aktualisierungen‘: 1. der Horazischen *Ars poetica* (stellvertretend in Girolamo Vidas *De arte poetica*), 2. der Poetik des Aristoteles (seit Robertellos Ausgabe von 1548), 3. Ps.-Longinos’ Traktat *De sublimi* (seit der Übersetzung durch Boileau, 1674). In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts bildet sich daneben eine breite, oft polemische Literatur zu Fragen der Nachahmung (*imitatio*) aus, deren wichtigste theoretische Referenzen Horaz und Quintilian sind. In der ‚Schlacht um Cicero‘, die Erasmus mit seinem Dialog *Ciceronianus* entfacht,⁴⁰ kristallisiert sich an der Frage der *imitatio* ein weites Spektrum historischer, kultureller und religiöser Grundsatzfragen. In den Debatten um den Modellcharakter Ciceros,

³⁵ Quintilian 1995, 430 bzw. 431.

³⁶ Curtius 1993, 71–88.

³⁷ Lausberg 1990, Seite.

³⁸ Kant 1983, Bd. 8, 431 (KdU § 53).

³⁹ Till 2004.

⁴⁰ Robert 2011.

Vergils oder – in Bembo's *Prose della volgar lingua* – Petrarca's geht es weniger um spezifische *Normen* als um das Problem der Normativität als solches. Im Zeitraum zwischen 1500 und 1700 lassen sich verschiedene Phasen beobachten:⁴¹ Auf eine (1.) frühe Phase (ca. bis 1520), in der die Synthese und Harmonisierung poetisch-poetologischer Traditionen und Stile auch über die Sprachgrenze hinaus gepflegt wird, folgt (2.) eine Phase der Unterscheidungen (ca. 1520–1550), die durch die Debatten um die *imitatio* bezeichnet wird.⁴² Eine weitere (3.) Phase wird durch den Übergang von der *imitatio*-basierten Poetik zur Systempoetik im Gefolge der Aristoteles-Rezeption eingeleitet. Bezeichnend für diesen Übergang ist Julius Caesar Scaliger, der in seinen posthum publizierten *Poetices libri septem* (1561), der einflussreichsten Poetik der Renaissance, scharf mit den alten Autoritäten abrechnet. Schlagworte der neuen Poetik lauten: „Ordnung, Methode, System“.⁴³ Bei allen Differenzen im Detail bleibt dieser Wille zu System, Norm und Gesetz bis ins 18. Jahrhundert hinein bestehen. Er lässt sich als Kompensation der zunehmenden Komplexität des poetologischen Spektrums verstehen, in dem sich nunmehr Altes und Neues, Griechisch-Lateinisches und Volkssprachiges in einer Situation fortdauernder Di- bzw. Polyglossie begegnen.

Opitz' *Buch von der deutschen Poeterey* zeigt exemplarisch, wie Pluralisierungserfahrung und Normbedürfnis aufeinander bezogen sind.⁴⁴ Ziel der Schrift ist die Begründung einer deutschen Dichtung durch Integration in den Horizont der internationalen, späthumanistischen Poetik. Vor diesem gemeinsamen Horizont entwickelt Opitz nun spezielle Regelungen (*poetica specialis*) für die deutsche Sprache und Literatur.⁴⁵ Opitz argumentiert dabei normativ: Akzentregel und Alternierungsregel (nur Jambus und Trochäus sind zugelassen) werden im Rekurs auf die Natur (d. h. Prosodie) der deutschen Sprache begründet. Die Sprachenfrage (*Questione della lingua*) ist auch für Opitz ein entscheidender Bezugspunkt. In der Gattungspoetik sucht Opitz den Anschluss an das späthumanistische, durch Scaliger repräsentierte Paradigma. Dies führt zu einer doppelten Herausforderung. Einerseits findet Opitz kaum fremde oder eigene Exempla für klassische Gattungen wie das „heroisch getichte“ (d. h. Epos und Lehrgedicht), andererseits muss er moderne Formen integrieren, die ohne Präzedenz in der Antike sind. So findet etwa die Oper, die Opitz selbst in *Dafne* (1627; Musik Heinrich Schütz) pflegt, keine Aufnahme, ebenso wenig wie der Roman oder die *Schäfferey*. Diese ‚doppelte‘ Poetik verweist weniger auf Opitz' gewaltsame Integration des Disparaten als auf die strukturelle Pluralität des poetologischen Feldes, das sich im Spannungsfeld ‚alter‘ und ‚neuer‘ Formen konstituiert.⁴⁶ Noch Gottsched wird daher in seiner *Critischen Dichtkunst* streng zwischen den „Gedichten, die von den

41 Müller/Robert 2007.

42 Müller/Robert 2007, 20–25.

43 Müller/Robert 2007, 26; vgl. Robert 2009.

44 Robert 2007.

45 Zymner 2002; Robert 2007.

46 Robert 2007.

Alten erfunden worden“ und denen, „die in neuern Zeiten erfunden worden“, unterscheiden.⁴⁷

Opitz' *Buch von der deutschen Poeterey* ist gerade in seinen Brüchen, Aporien und Inkonsequenzen wegweisend für die Poetologie des 17. Jahrhunderts. Die neueste Forschung hat neben Fragen der Normbegründung besonders die Spielräume und „Normierungslücken“⁴⁸ betont, die sich aus dem Doppelkonflikt zwischen a) Poesie und Poetologie und b) alten und neuen Texten (Gattungen, Formen, Schreibweisen usw.) ergaben. Die Normpoetik – so die Quintessenz – ist weniger normativ, als es scheinen könnte. Die Spannung zwischen Norm und Abweichung ist Teil der meta-poetologischen Selbstreflexion. Sie berechnet ein, „dass dispositionelle Leerstellen im poetologischen Regelsystem auf die seit Aristoteles und Horaz ausdrücklich gewollte Macht der dichterischen Freiheit hinweisen [...]“.⁴⁹

Auf der anderen Seite vollzieht sich auch eine Pluralisierung und Differenzierung der Textsorten poetologischer Diskussion: Das *Buch von der deutschen Poeterey* integriert über die genuin poetologischen Fragen (z. B. Gattungstheorie) Aspekte der Grammatik, Prosodie und Metrik. Über weite Strecken dominieren Sprachenfrage und die Diskussion stilistischer Orientierungen („Kanzleisprache“) die Diskussionen. Hinzu kommen Fragen der Nachahmung und Übersetzung (*imitatio* und *interpretatio*), die sich eng an elokutionelle Ziele im Sinne Quintilians (*puritas sermonis, elegantia* usw.) anschließen. Zwischen Rhetorik und Poetik ist systematisch fortan nicht zu trennen – weder innerhalb der Poetiken des 17. Jahrhunderts noch in der sie adressierenden Forschung. Barners große Studie zur Barockrhetorik⁵⁰ und die ältere Barockforschung haben diese enge Verflechtung der beiden Schwesterdisziplinen immer wieder betont. Die Poetikforschung im engeren Sinne hat auf die Pluralität der Formen poetologischer Reflexion hingewiesen.⁵¹ Poetiken der Frühen Neuzeit bieten nicht nur technisches ‚Verfügungswissen‘, sondern reflektieren dieses immer wieder im Hinblick auf Reichweiten und Geltungsansprüche. Rhetorische Formen wie Widmungsvorrede, Geleitgedichte und andere paratextuelle Elemente dienen dazu, die Rezeption der genuinen *praecepta* zu moderieren.⁵²

47 Rötzer 1982, 174.

48 Wesche 2004, 169.

49 Stockhorst 2008, 12–17.

50 Barner 1970.

51 Plett 1994.

52 Stockhorst 2008, 25–32.

4. Aufklärung, Klassik, ‚um 1800‘

4.1 Poetik und Rationalismus – Gottsched

In Deutschland setzt die Kritik an der Barockpoetik in den 1720er Jahren ein. Am entschiedensten wird sie von Johann Christoph Gottsched (1700–1766) formuliert. Sein *Versuch einer Critischen Dichtkunst* (1729/30) wendet sich gegen eine Leitkategorie der Ästhetik des 17. Jahrhunderts, das ‚Wunderbare‘ (*meraviglia, merveilleux*). Stilistisch betrifft dies den „Fehler der hochtrabenden Schreibart“, auch „Galimatias“ oder „Nonsens“ genannt,⁵³ strukturell die Darstellung von „Wunderwerken“ und „Wunderdingen“, wie sie in der klassischen Dichtung von „Göttern und Geistern“ (Kap. 5: *Von dem Wunderbaren in der Poesie*) berichtet werden.⁵⁴ Auch Gottsched verankert die Poetologie in der *Logik*,⁵⁵ d. h. in der Schulphilosophie eines Christian Wolff. Indem sie den Versuch unternimmt, die „Methode der mathematisch-logischen Begründungsstrategien in exemplarischer Weise auf das Gebiet der Poetik [...] zu übertragen“,⁵⁶ gelingt ihr ein Neueinsatz auf der epistemologischen Höhe der Zeit. Gottsched sucht ein letztes Mal, ein normatives poetologisches System zu etablieren, dessen rationalistische Prämissen jedoch sogleich als beengend empfunden werden. Der Kampf gegen die ‚Gottschedianische Sekte‘, der bereits in den frühen 40er Jahren einsetzt, hat vor allem eine literaturpolitische Dimension, die auf die Dominanz des Leipzigers im literarischen Feld zielt. In der Sache setzen sich die Schweizer Johann Jacob Bodmer und Johann Jacob Breitinger für eine Rehabilitierung poetologischer Kategorien des 17. Jahrhunderts ein (Einbildungskraft, ‚Rettung‘ des Wunderbaren im Horizont möglicher Welten, das Erhabene, *ut pictura poesis*), die nun ihrerseits auf empiristisch-sensualistischer Grundlage formuliert werden.

Überblickt man von Gottsched her die weitere Entwicklung, so deuten sich folgende Tendenzen an: (1.) Die *Critische Dichtkunst* markiert einen Geschmackswandel von der italienischen zur französischen Tradition, zur *doctrine classique*. Der normative Anspruch wird durch die universale Gültigkeit der Regeln ‚vernünftiger‘ Beweisführung begründet. (2.) Neben Horaz, dessen *Ars poetica* Gottsched in Übersetzung der *Critischen Dichtkunst* voranstellt, ist Aristoteles der Gewährsmann einer rationalistischen Poetologie. Damit läutet Gottsched ein Jahrhundert ein, das von der intensiven Auseinandersetzung mit der *Poetik* bestimmt wird. (3.) Diese Faszination für die *Poetik* hat ihren Grund a) in dem metapoetologischen Willen, epistemologische ‚Gründe‘ der Poetik auszumachen, b) in dem Nebeneinander von Kritik (Empirie), Gesetzgebung und handwerklich-technischer Orientierung, das Aristoteles auch für Autoren wie Lessing und Schiller attraktiv macht. Diese metapoetologische Tendenz ist (4.) durch eine anthropologisch-naturalistische Perspektive bestimmt: Letzte Re-

ferenz der Dichtungstheorie ist der Mensch mit seinen Erkenntnisquellen und -fähigkeiten. In Phase I spielt die schulphilosophische Unterscheidung in obere und untere Erkenntnisvermögen die entscheidende Rolle. Die ‚Rehabilitierung der Sinnlichkeit‘ (Kondylis) in Phase II erfolgt vor dem Systemhorizont dieser rationalistischen ‚Fakultätenpsychologie‘. Alexander Gottlieb Baumgartens *Aesthetica* (1750) bedeutet Kontinuität und Einschnitt zugleich. Auf der Grundlage einer Psychologie Wolffianischer Prägung unternimmt Baumgarten den Versuch, das Feld der unteren Erkenntnisvermögen und den ihnen zugeordneten Gegenständen – also Kunst im weiteren Sinne – eine eigene epistemologische Dignität zuzuschreiben. Schon der erste Paragraph der *Aesthetica* zeigt, welche Felder hier fusioniert werden:

Die Aesthetik (d. h. die Theorie der freien Künste, die Lehre von den unteren Erkenntnisvermögen, die Kunst des Vernunftanalogen) ist die Wissenschaft von der sinnlichen Erkenntnis.⁵⁷

Die *Aesthetica* ist ein Hybrid, das die traditionell der Poetik und Rhetorik zugeordneten Bestände im Bezugsraum rationalistischer Erkenntnistheorie neu konfiguriert. Die Leitfigur des ‚felix aestheticus‘ nimmt Quintilians Ausbildung des vollkommenen Redners auf. In poetologischen Fragen im engeren Sinne (Stil, *ingenium*) ist Horaz der wichtigste Bezugspunkt. Hinzu kommen aktuelle Themen wie das Erhabene (*magnitudo aethetica*; § 191–201). Baumgartens poetologischer Horizont ist durch die (lateinische) Antike bestimmt, die auch in den Exempla ausschließlich dominiert. Aristoteles kommt nur mit seiner Rhetorik und Topik/Dialektik in den Blick. Eine Ausnahme stellt Longin als Gewährsmann für das Erhabene dar. In ihrer Form und Methode, kaum in ihren poetologischen Anweisungen, liegt das Neue der Baumgarten’schen Ästhetik. Mit ihr tritt die Philosophie als Quelle und Bezugsgrund ästhetischer Diskussion neu auf den Plan und entfacht einen poetologischen ‚Streit der Fakultäten‘, der zu einer immer weiteren Auffächerung und Pluralisierung der Modi poetologischer Argumentation führen wird.

Niemand hat dies deutlicher gesehen und schärfer kritisiert als Gotthold Ephraim Lessing, der in der Vorrede zu seinem *Laokoon* (1766) ausdrücklich gegen Baumgarten und die „systematischen Bücher“ polemisiert.⁵⁸ Wenngleich Lessing seinen Vorstoß, die „Grenzen der Malerei und der Poesie“ zu bestimmen, vor demselben rationalistischen Fundament vornimmt, das auch Baumgarten fortsetzt,⁵⁹ so werden sie doch in einem Stil vorgetragen, den Lessing als empirisch-kritischen ‚Spaziergang‘ kennzeichnet: „Es sind also mehr unordentliche Collectanea zu einem Buche, als ein Buch.“⁶⁰ Damit stehen sich in der weiteren Entwicklung poetologische Stile gegenüber: Während die Linie von Lessing und Herder über Schiller zur Frühromantik verläuft, begründet Baumgartens Ästhetik die Reihe der großen philosophischen

⁵³ Gottsched 1968–1987, Bd. 6,1, 344–345.

⁵⁴ Gottsched 1968–1987, Bd. 6,1, 227.

⁵⁵ Alt 2001, 68–79.

⁵⁶ Alt 2001, 69.

⁵⁷ Baumgarten 1750, 1; Übers. J.R.

⁵⁸ Robert 2013.

⁵⁹ Wellbery 1984.

⁶⁰ Lessing 2012, 9 (Vorrede); Robert/Vollhardt 2014.

Systementwürfe zwischen Kant und Hegel, die über Adorno bis in die Ästhetik der Gegenwart führt. Als ‚Schwesterdisziplin‘ bleibt die Ästhetik der Poetologie verbunden und wahrt doch fortan Distanz.

4.2 Neo-Aristotelismus – Poetologie der ‚Sattelzeit‘

Die Poetologie zwischen Aufklärung und Klassik lässt sich am Leitfaden der Aristotelesrezeption fassen. Alle bedeutenden Autoren zwischen Lessing und Goethe haben sich mit der *Poetik* auseinandergesetzt. Allzu oft hat die Forschung die strukturelle Bedeutung der *Poetik*-Rezeption für die Poetologie der Sattelzeit verkannt. Statt von einer Überwindung könnte man auch von einer Renaissance der *Poetik* sprechen. Ihr Ausgangspunkt ist Charles Batteux' Schrift *Les beaux-arts réduits à un même principe* (1747), welche die Mimesis zum Grundprinzip aller Künste erklärt.⁶¹ Ein gutes Beispiel für die innere Dialektik der aufgeklärten Aristoteles-Rezeption ist der *Briefwechsel über das Trauerspiel*, den Lessing mit Friedrich Nicolai und Moses Mendelssohn 1756/57 führt. Die Aristotelischen Grundsätze zur Tragödientheorie bilden durchgehend den Rahmen der Auseinandersetzung. Dies gilt auch für den Kern der Debatte, die Diskussion des Mitleidsbegriffs im Rückgriff auf die Tragödiendefinition der *Poetik* (1450a).⁶² Lessings Definition ist bekannt: „Bestimmung der Tragödie: sie soll *unsre Fähigkeit, Mitleid zu fühlen*, erweitern“. Dies steht unter der ethischen Prämisse: „*Der mitleidigste Mensch ist der Mensch*, zu allen gesellschaftlichen Tugenden, zu allen Arten der Großmuth der aufgelegteste“. ⁶³ Lessings „Apologie des Mitleids“⁶⁴ setzt die *éleos*-Kategorie in den Kontext einer bürgerlichen Ethik, die durch die „Umstellung von einer Moral mit Satzcharakter auf eine Moral mit Dispositionscharakter“ bestimmt ist.⁶⁵ Die Diskussion des Mitleidsbegriffs im 74. und 75. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* zeigt Lessings ambivalentes Verhältnis zu Aristoteles. Einerseits bestreitet er dessen prinzipielle Autorität („mit dem Ansehen des Aristoteles wollte ich bald fertig werden“),⁶⁶ um andererseits eine „Rettung“ auf philologischem Wege anzubahnen. Nicht die „Einteilung der tragischen Leidenschaften in Mitleid und Schrecken“ sei falsch. „Man hat ihn [sc. Aristoteles] falsch übersetzt. Er spricht von Mitleid und Furcht, nicht von Mitleid und Schrecken“.⁶⁷ Neu ist jetzt die poetologische Begründungsstrategie: Wie im *Laokoon* zwei Jahre zuvor bereitet der Philologe und Antiquar dem Poetologen den Boden. Die neue Dramenästhetik geht aus einer kritischen Hermeneutik hervor, bei der sich die *Poetik* „überall aus sich selbst erklärt“.⁶⁸

61 Übersetzt von Johann Adolf Schlegel 1770. Zur Batteux-Rezeption Vollhardt 1995.

62 Schings 1980; Riedel 2007.

63 Lessing Jahr.

64 Schings 1980, 44.

65 Eibl 1995, 69.

66 Lessing 1985, 551.

67 Lessing 1985, 556 (75. Stück).

68 Lessing 1985, 557.

4.3 Sturm und Drang

Poetologie als Philologie, Kommentar und Kritik – diesen methodischen Gestus zeigen auch Jakob Michael Reinhold Lenz' *Anmerkungen übers Theater* (1774), eines der zentralen Manifeste der Poetik des Sturm und Drang.⁶⁹ Ihrer ‚rhapsodischen‘ Vortragsweise zum Trotz sind die Analogien zu Lessing nicht zu übersehen. Dies gilt insbesondere für den Umgang mit Aristoteles und die Form der Auseinandersetzung. Wie Lessing bietet Lenz eine Poetik in der Form eines (Pseudo-)Kommentars. Im Titel („Anmerkungen“) klingt die Tradition der Aristoteles-Kommentare⁷⁰ an; konzipiert sind die *Anmerkungen* als Rede und Vortrag. Von dieser Seite lebt die Tradition der *lectio/praelectio* und der *enarratio poetarum* fort, wie sie die humanistisch reformierte Universität des 15. Jahrhunderts innerhalb der Artistenfakultät etablierte. Lenz weiß um die alten akademischen Formen und Formate; sie zu demonstrieren, ist ein wichtiger Aspekt der Rede. Gezielt wird die lemmatische Struktur des Kommentars zitiert („Aristoteles. Die Einheit der Handlung. *Fabula autem est una, non ut aliqui putant, si circa unum sit*“).⁷¹ Sie verstärkt den Eindruck des Diskontinuierlichen; zugleich wirkt der Text wie eine Satire auf die gelehrte Aristoteles-Auslegung. Diese Ambivalenz gegenüber Aristoteles und dem Aristotelismus ist die bestimmende Figur der *Anmerkungen*. Lenz arbeitet sich abschnittsweise an der *Poetik* entlang, die salopp als „poetische Reitkunst“ angesprochen wird.⁷² Zunächst wird Aristoteles' Rede vom Menschen als ‚nachahmungsfreudigstem Lebewesen‘ kritisch kommentiert, sodann die Theorie der Handlungsverknüpfung, die Priorisierung der Handlung gegenüber dem Charakter, die Lenz dann entschieden umkehren wird: „Meiner Meinung nach wäre immer der Hauptgedanke einer Komödie *eine Sache*, einer Tragödie *eine Person*“.⁷³ Lenz bringt dabei – auf den Spuren Herders – ein für die Geschichte der Poetologie folgenreiches Argument ein: „Ohnmöglich können wir ihm hierin [sc. im Primat der Handlung gegenüber den Charakteren; J.R.] recht geben, so sehr er zu seiner Zeit recht gehabt haben mag“.⁷⁴ Der aristotelische Primat der Handlung wird in der Manier aufgeklärter Religionsgeschichte bzw. -psychologie historisch, d. h. mit der engen Bindung von Kunst und Religion in der griechischen Polis, begründet. „Es war Gottesdienst, die furchtbare Gewalt des Schicksals anzuerkennen, vor seinem blinden Despotismus hinzuzittern“.⁷⁵

69 Luserke 2001.

70 Pietro Vettori 1560; Alessandro Piccolomini 1575. Vgl. Chr. F. Gellerts 1751. Für die Renaissancepoetik vgl. die entsprechenden Kapitel in Kappl 2006

71 Lenz 1987, Bd. 2, 655.

72 Lenz 1987, Bd. 2, 650.

73 Lenz 1987, Bd. 2, 669.

74 Lenz 1987, Bd. 2, 652.

75 Lenz 1987, Bd. 2, 666f.

4.4 Klassik und Klassizismus

Das Zeitalter, das Heine in der Rückschau (1835) ironisch als „Goethesche Kunstperiode“ bezeichnet hat, war eine Periode intensiver ästhetischer Debatten. Diese Krise der alten Ästhetik diagnostiziert auch Hegel, wenn er in der Einleitung zu seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* die Kunst „nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung [als] für uns ein Vergangenes“ apostrophiert.⁷⁶ Weniger bekannt ist eine Schlussfolgerung, die sich als ‚Satz vom Ende der Poetik / Poetologie‘ bezeichnen ließe: „Die Kunst lädt uns zur denkenden Betrachtung ein, und zwar nicht zu dem Zwecke, Kunst wieder hervorzurufen, sondern, was die Kunst sei, wissenschaftlich zu erkennen“.⁷⁷ Hegel zieht damit die Konsequenzen aus den beiden zentralen Tendenzen des ‚klassischen‘ Zeitalters der deutschen Kunst- und Literaturtheorie zwischen Sturm und Drang und ‚Jungem Deutschland‘: die Poetologie alter Prägung tritt zurück hinter a) Historismus bzw. Geschichtsphilosophie und b) hinter die Wende zur Ästhetik, die, initiiert von Baumgarten (s. o.), über Kant (*Kritik der Urteilskraft*, 1790) in die Ästhetik des deutschen Idealismus, zu Schiller und Hölderlin, zur Jenaer Frühromantik oder zu Schelling und eben Hegel führt. Die Philosophie wird um 1800 zur eigentlichen Bezugsdisziplin der Kunst (im Kollektivsingular, nicht mehr im Sinne von *techné*), während mit dem Untergang der normativen Gattungspoetik und des poetischen Aristotelismus die genuin poetologische Tradition an Bedeutung und Geschlossenheit verliert. Nach dem Ende der ‚Goetheschen Kunstperiode‘ hat man es weniger mit der Poetologie als mit unterschiedlichen *Poetologien* zu tun.

Um 1800, auf dem Höhepunkt dieses ‚sattelzeitlichen‘ Umbauprozesses, sind die Debatten über Kunst und Literatur durch eine Pluralität methodischer Bezüge bestimmt. Kein anderer Autor spiegelt diese innere Heterogenität deutlicher als Friedrich Schiller. Auch er beginnt mit dem Kampf gegen „die allzu engen Palisaden des Aristoteles und Batteux“,⁷⁸ um nach der Konversion zu Kant auf dem Höhepunkt seiner Weimarer Zeit mit Überzeugung zu Aristoteles zurückzukehren. In den ästhetischen Schriften ist dagegen viel von der Kunst, aber wenig von den *Künsten*, noch weniger von konkreten *Kunstwerken* und ihrer Produktion die Rede. Dies ändert sich erst in der letzten großen Abhandlung *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* (1795/96), die das Herder'sche Argument der Geschichtlichkeit aller kulturellen Phänomene aufnimmt. Die Moderne steht im Zeichen der ‚sentimentalischen Empfindungsweise‘. Sie ist eine Folge von Kultur und Zivilisation, die den Menschen mit der (seiner) Natur entzweien und in einen unabschließbaren Reflexionsprozess verwickeln. Die Einheit mit der Natur ist in der griechischen Kultur in idealer, historisch unwiederholbarer Weise gegeben; nur noch ausnahmsweise scheint sie in der Gegenwart, namentlich in Gestalt Goethes, wieder auf. Der mittlere der drei, ursprünglich getrennt publizierten Teile des Essays mustert die deutsche, aber auch die Weltliteratur (Homer, Horaz, Ovid,

⁷⁶ Hegel 1979, Bd. 1, 25.

⁷⁷ Hegel 1979, Bd. 1, 26.

⁷⁸ Schiller 2004, Bd. 1, 485.

Milton usw.) nach den leitenden ‚Empfindungsweisen‘; in diesem Rahmen wird eine neue Gattungspoetik eingeführt, die sich vor allem Elegie und Satire als historischen Formen ‚sentimentalischer‘ Dichtung widmet. In der ‚Idylle‘, in diesem weiten Sinn verstanden, sieht Schiller das Ideal der Dichtung überhaupt, da in ihr das sentimentalische Begehren zum Stillstand kommt.

Nachdem die „philosophische Bude“⁷⁹ geschlossen ist, wird die Diskrepanz von Ästhetik und Poetik klar gesehen. Schiller nimmt Abstand von dem Ansinnen, „die Metaphysic der Kunst zu unmittelbar auf die Gegenstände an[zu]wenden“ und sie als ein „praktisches Werkzeug wozu sie doch nicht gut geschickt ist, [zu] handhaben“.⁸⁰ Während der Arbeit an der *Johanna* schreibt Schiller: „Gegenwärtig erscheinen mir die beyden Operationen, des poetischen Hervorbringens und der theoretischen Analysis, wie Nord- und Südpol von einander geschieden“.⁸¹ Der Weg führt zurück zu einer „praktischen“ Theorie der Dichtkunst.⁸² Das Werk ist nun auch hermeneutisch autonom und verweigert sich jeder Erklärung und Apologie: „Ein poetisches Werk muß sich selbst rechtfertigen, und wo die Tat nicht spricht, da wird das Wort nicht viel helfen.“ Andererseits findet Schiller nun in Aristoteles einen Kenner der Materie.⁸³ Die kritische, induktive Methode, die von einer „große(n) Anzahl der Fälle“ ausgeht und seinen „empirischen Aussprüchen einen allgemeinen Gehalt und die völlige Qualität von Gesetzen“ verleiht,⁸⁴ wird gebührend hervorgehoben. Jenseits der Ästhetik wird die Poetik deshalb zur leitenden Kraft, weil sie zugleich das Element der Kritik – die Tradition Lessings – inkorporiert. Entscheidende Impulse für die klassische Poetik gehen daher von Schillers Rezensionen aus, die Poetik induktiv aus dem Durcharbeiten der Poesie ableiten: Dies gilt für die Bürger-Rezension (*Über Bürgers Gedichte*, 1791), die Matthisson-Rezension (*Über Matthissons Gedichte*, 1794), aber auch für den kritischen Briefwechsel mit Goethe über den *Wilhelm Meister* (1797).

Goethes skizzenhafte *Nachlese zu Aristoteles' Poetik* (1827) bildet einen Schlusspunkt des poetologischen Aristotelismus' der ‚Kunstperiode‘. Wieder ist die Katharsislehre der Ausgangspunkt. Goethe gibt der Stelle eine neue Wendung, wenn die Tragödie „nach einem Verlauf aber von Mitleid und Furcht mit Ausgleichung solcher Leidenschaften ihr Geschäft abschließt“.⁸⁵ Damit verwandelt sich die „aussöhnende Abrundung“ der Leidenschaften vom Wirkungsziel zum Ziel der Handlung. Aus autonomieästhetischer Perspektive wirkt die rezeptionsästhetische Katharsislehre wie ein Fremdkörper im ansonsten objektästhetisch-strukturalen Ansatz der *Poetik*: „Die Vollendung des Kunstwerks in sich selbst ist die ewige unerläßliche Forderung! Ari-

⁷⁹ Schiller 1969, Bd. 28, 132.

⁸⁰ Schiller 1977, Bd. 29, 248.

⁸¹ Schiller 1985, Bd. 31, 95.

⁸² Wilm 2003.

⁸³ Schiller 1977, Bd. 29, 82.

⁸⁴ Schiller 1977, Bd. 29, 82.

⁸⁵ Goethe 1992, Bd. 13.1, 340.

stoteles, der das Vollkommenste vor sich hatte, soll an den Effekt gedacht haben! welch ein Jammer!“⁸⁶

Der Weimarer Neo-Aristotelismus um 1800 ist durchaus eine Rückzugsposition. In den ästhetischen Debatten tritt die eigentliche Poetologie gegenüber der Theorie der schönen Künste deutlich zurück (z. B. Karl Philipp Moritz: *Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendetes*; ders.: *Über die bildende Nachahmung des Schönen*). Eine Ausnahme stellt der von Goethe und Schiller gemeinsam verfasste Aufsatz *Über epische und dramatische Dichtung* (publ. 1827) sowie Goethes Aufsatz *Naturformen der Dichtung* (aus den *Noten und Abhandlungen zum Diwan*) dar. Ihre Bedeutung besteht darin, dass sie die moderne Gattungstrias (Lyrik, Drama, Epos) durch Naturalisierung des Gattungsbegriffs etablieren: „Es gibt nur drey ächte Naturformen der Poesie: die klar erzählende, die enthusiastisch aufgeregte und die persönlich handelnde: *Epos, Lyrik und Drama*“.⁸⁷ Das Lyrische, Epische oder Dramatische sind „Hauptelemente“, die sich in einem konkreten Werk abwechseln oder verbinden können. Damit ist – insbesondere bei Goethe – ein universaler und normativer Anspruch verbunden, der sich auf die Reduktion von Kunst- auf Naturgesetze („Naturkunde“) berufen kann.

4.5 Perspektiven um 1800 – Romantik

Die Weimarer Ästhetik steht in spannungsvollem Gegensatz zur frühromantischen, die theoretisch (v. a. geschichtsphilosophisch) von Schiller und Kant ausgeht, um in Goethe die „Morgenröte“ der neuen Kunst zu begrüßen. Beide Seiten verbinden die Kultur- und Rationalismuskritik mit der Suche nach einer „grenzenlos wachsende[n] Klassizität“ (Friedrich Schlegel). Beide stehen im Bann der *Querelle des Anciens et des Modernes*.⁸⁸ Im Anschluss an Schillers *Briefe über die ästhetische Erziehung* und unter dem Eindruck der französischen Revolution geben Hegel, Hölderlin und Schelling in dem gemeinsam verfassten *Ältesten Systemprogramm des deutschen Idealismus* dieser Forderung nach einer „sinnliche[n] Religion“ eine politisch-pädagogische Dimension, deren Problematik Hölderlin in seinem *Empedokles*-Projekt herausarbeiten wird. Die aufgeklärte Mythologie wird zum ideellen Sinnzentrum und *vinculum societatis* einer neuen Gemeinschaft:

So müssen endlich Aufgeklärte und Unaufgeklärte sich die Hand reichen, die Mythologie muß philosophisch werden, um das Volk vernünftig, und die Philosophie muß mythologisch werden, um die Philosophen sinnlich zu machen.⁸⁹

⁸⁶ Goethe 1992, Bd. 13.1, 827.

⁸⁷ Goethe 1998, Bd. 11.1.2, 174. Zur Ausbildung der Trias Trappen 1991, 198–265.

⁸⁸ Jauß 1970.

⁸⁹ Schlegel 1958, 1. Abt. Bd. 4, 311.

Friedrich Schlegels *Rede über die Mythologie* in seinem *Gespräch über die Poesie* sieht die neue Mythologie im Zentrum einer neuen Poetik, die „aus der tiefsten Tiefe des Geistes herausgebildet werden“ muss. Das neue Gedicht „muß das künstlichste aller Kunstwerke sein, denn es soll alle andern umfassen, ein neues Bette und Gefäß für den alten ewigen Urquell der Poesie und selbst das unendliche Gedicht, welches die Keime aller andern Gedichte verhüllt“.⁹⁰ Damit ist fast schon die Position des 116. Athenäumsfragments erreicht:

Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennte Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will, und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren, und die Formen der Kunst mit gediegnem Bildungstoff jeder Art anfüllen und sättigen, und durch die Schwingungen des Humors beseelen.

Im Rausch der Synthesen und Symbiosen, der die Aufhebung des modernen Differenzierungsdrucks verheißt, verschmelzen Poesie und Poetik/Poetologie bis zur Ununterscheidbarkeit: die Poesie reichert sich – exemplarisch in Schlegels *Lucinde*-Roman oder Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* – mit poetologischer Selbstreflexion an, während die poetologischen Formen, d. h. vor allem die Aphoristik und Fragmentaristik, jene „Schwingungen des Humors“, der Ironie und des Witzes aufnehmen, die Schlegel für die Poesie selbst fordert. Dagegen sucht der Schiller-Adept Novalis die Synthese mit der Philosophie auf der einen, mit der romantischen Naturwissenschaft auf der anderen Seite. Entsprechend zielen Poesie und Poetologie nicht auf ein Kunstprogramm, sondern auf Natur- und Welterkenntnis:

Die Welt muß romantisiert werden. So findet man den urspr[ünglichen] Sinn wieder. Romantisieren ist nichts, als eine qualit[ative] Potenzierung. Das niedere Selbst wird mit einem bessern Selbst in dieser Operation identificirt. [...] Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnißvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe so romantisire ich es – Umgekehrt ist die Operation für das Höhere, Unbekannte, Mystische, Unendliche – dies wird durch diese Verknüpfung logarythmisirt – Es bekommt einen geläufigen Ausdruck. Romantische Philosophie. *Lingua Romana. Wechselserhöhung und Erniedrigung*.⁹¹

Die algebraische Terminologie („Potenzierung“, „logarythmisirt“) ist keine bloße Metapher, sondern setzt die Mathematik als „das analoge Muster für das operative Spiel mit Worten“.⁹² Dabei gewinnt die Poetik die theurgische Fähigkeit, den geheimen Sinn der Welt zu entbergen (vgl. Eichendorffs Lied *Wünschelrute*). Bei aller forcierten Wissenschaftlichkeit sind die nostalgisch-sentimentalischen Züge dieses Experiments

⁹⁰ Schlegel 1958, 1. Abt. Bd. 2, 183

⁹¹ Novalis 1999, 334.

⁹² Pikulik 2000, 219.

nicht zu übersehen. Die Rückwendung zu Mittelalter (*Die Christenheit und Europa*) und zur hermetischen Tradition der frühen Neuzeit (Jakob Böhme) tragen kompensatorische Züge. Die Dichtung selbst – v. a. der Roman *Heinrich von Ofterdingen* – erscheint in ihrer künstlichen Simplität wie ein Kontrast zur reflektierten Epistemologie der Poetik selbst.

5. ‚Nach der Poetik‘ – Poetologie der Moderne

5.1 Normkrise und Ausdifferenzierung

Zwischen Goethes *Nachlese* und Jacob Bernays *Grundzügen der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über die Wirkung der Tragödie* (1857), die den medizinischen und „pathologischen Gesichtspunkt“⁹³ des Katharsis-Begriffs (im Sinne von ‚Purgierung‘) herausarbeiten wird, vollzieht sich eine Trennung zwischen der Poetologie der Dichter und der Poetologie der Wissenschaften. Das 19. Jahrhundert bringt ein weit gespanntes akademisches Schrifttum zur Poetik hervor, das von der posthegelianischen Ästhetik Friedrich Theodor Vischers über die empirische (Moritz Carriere) und psychologische Ästhetik (Fechner) bis zur neuen ‚Geisteswissenschaft‘ Wilhelm Diltheys reicht.⁹⁴ Die Grenze zur Ästhetik ist dabei oft schon im Titel fließend.

Eine Ausnahme stellt Wilhelm Scherers posthum veröffentlichte *Poetik* (1888) dar, die sich gegen die „speculative Richtung“ der Ästhetik wendet, um im Gegenzug eine „gewisse Fortführung der Herderschen Art, Poesie anzusehen“, zu fordern.⁹⁵ Das Werk beginnt mit einer breiten Auseinandersetzung mit der *Poetik* des Aristoteles. Scherer kritisiert an ihr bei aller Wertschätzung („ein außerordentliches Werk, zum Theil von ewigem Gehalt“) das vermeintliche Übergewicht der normativen Dimension, die als Parteilichkeit ausgelegt wird, gegenüber der deskriptiven („nicht Naturforscher genug“). Hier setzt Scherer an: Seine *Poetik* will die des Aristoteles ablösen, dies jedoch auf dem Boden des naturwissenschaftlichen, empirisch-positivistischen Denkens seiner Zeit (Darwin, Gustav Th. Fechner). Ziel ist es, „die dichterische Hervorbringung, die wirkliche und die mögliche, [...] vollständig zu beschreiben in ihrem Hergang, in ihren Ergebnissen, in ihren Wirkungen“.⁹⁶ Dies schließt sozio-ökonomische Faktoren – Rezeption und „Tauschwerth“ der Literatur – ausdrücklich ein. Zentral ist die gegenüber Goethe und Wilhelm v. Humboldt modifizierte Idee der ‚inneren Form‘, die Scherer subjektästhetisch wendet.⁹⁷ Ihr steht eine fragmentarisch geliebene Diskussion der ‚äußeren Form‘ entgegen, die Aspekte der Darstellung, der Gattungspoetik

⁹³ Bernays 1857, 141.

⁹⁴ Gesamtdarstellung in Richter 2010.

⁹⁵ Scherer 1977, 44; Richter 2010, 164–173.

⁹⁶ Scherer 1977, 43.

⁹⁷ Burdorf 2001, 272–282; Arend 2010.

(„Dichtungsarten“), der „Composition“, „Sprache“ und schließlich der Metrik einschließt.

5.2 Naturalistische Poetik

Scherers *Poetik* ist ein origineller Versuch, die poetologische Tradition mit den neuen Herausforderungen des naturwissenschaftlichen Denkens abzugleichen. Diese Synthese ging den jungen Vertretern einer naturalistischen Poetik jedoch nicht weit genug. Julius Hart attestiert Scherer in einer Rezension (1889), er habe eine lediglich „scheinempirische Poetik“ vorgelegt.⁹⁸ Die „Ästhetik der Zukunft“ sei auf der Suche nach „ganz festen Kunstgesetzen [...], die auf unumstößlicher Wahrheit“ beruhen.⁹⁹ In Frankreich war Émile Zola mit seiner Idee des *Experimentalromans* vorausgegangen. Romanautoren sind „experimentierende Sittenbildner, indem [sie] experimentell zeigen, wie sich eine Leidenschaft im sozialen Milieu verhält“.¹⁰⁰ Sie legen wie der Soziologe „den Determinismus der menschlichen und sozialen Erscheinungen bloß“.¹⁰¹ Auch die deutschen Naturalisten suchen nach den „naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie“ – so der Titel eines exemplarischen Buches von Wilhelm Bölsche. Daraus resultiert die Forderung nach „Anpassung an die Resultate der Forschung“, d. h. der „exakten Wissenschaften“.¹⁰² Der Roman ist eine Versuchsanordnung, trägt den „stolzen Namen eines psychologischen Experimentes“.¹⁰³ Schon Zola betont, dass die „Gesundheit im sozialen Körper“ das regulative Ideal darstellt, das vom Text selbst jedoch nie erreicht werden kann. Bölsche sucht dieses Ideal als neuen, gleichsam naturalistischen Idealismus zu präsentieren: Das regulative Ideal ist der „Zustand des Normalen, die Gesundheit“.¹⁰⁴ Die naturalistische Poetik ist damit doppelt normativ: Einerseits, indem sie die Kunstgesetze den Naturgesetzen unterstellt, andererseits indem sie sozioanthropologisch den alten Idealismus durch den neuen des ‚Normalen‘ ersetzt. Der radikale Determinismus der naturalistischen Literatur ist weniger empirisches Abbild sozialer Verhältnisse als epistemologische Voraussetzung für das Gelingen des Experiments: „Für den Dichter aber scheint mir in der Tatsache der Willensunfreiheit der höchste Gewinn zu liegen“.¹⁰⁵

Weniger emphatisch liest sich dasselbe Programm bei Arno Holz. Der Autor des *Phantasmus* verleiht ihm in seiner Schrift *Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze* (1891) spielerische, ja ironische Züge. Der Text ist prozessual angelegt. Er inszeniert im Stile einer cartesischen Meditation die Suche nach einem universalen Naturgesetz der

⁹⁸ Julius Hart. In: Scherer 1977, 273–287.

⁹⁹ Julius Hart. In: Scherer 1977, 273–287.

¹⁰⁰ Vietta 2012, 192.

¹⁰¹ Vietta 2012, 194 f.

¹⁰² Meyer 1990, 130.

¹⁰³ Meyer 1990, 132.

¹⁰⁴ Meyer 1990, 132.

¹⁰⁵ Meyer 1990, 131.

Kunst, das sich in der Praxis bewähren soll. Zum Höhepunkt wird eine Betrachtung über eine Kinderzeichnung, die mit einfachsten Mitteln einen Soldaten repräsentiert. An ihr wird die Natur der „künstlerischen Tatsachen“ studiert:¹⁰⁶ „Die Kunst hat die Tendenz, wieder die Natur zu sein. Sie wird sie nach Maßgabe ihrer jeweiligen Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung“.¹⁰⁷ Die Formel „Kunst = Natur – x“ bringt diese – denkbar unterkomplex! – Erkenntnis auf eine (pseudo-)wissenschaftliche Form, die die gesamte Poetik – „von Aristoteles bis herab auf Taine. Denn Zola ist kaum zu rechnen. Der war nur dessen Papagei“ – auf eine stabile Grundlage stellt und eine „Soziologie der Kunst“ etabliert.¹⁰⁸ Solche patriotischen Töne samt antifranzösischem Affekt ordnen den Naturalismus in seinen wilhelminischen Zeitkontext ein.

5.3 Klassische Moderne und Nachkriegspoetik

Um 1900 wird allenthalben der Ruf nach einem Bruch mit der antiken bzw. klassizistischen Tradition laut. So eröffnet Apollinaire sein Gedicht *Zone* (aus *Alcools*, 1913) mit einer launig-programmatischen Absage: „A la fin tu es las de ce monde ancien [...] / Tu en as assez de vivre dans l'antiquité grecque et romaine / Ici même les automobiles ont l'air d'être anciennes“.¹⁰⁹ Die Absage an die klassische Tradition verbindet sich im Futurismus mit einem Plädoyer für die urbane Wirklichkeit der Moderne: „Ein Rennwagen, dessen Karosserie große Rohre schmücken, die Schlangen mit explosivem Atem gleichen [...] ein aufheulendes Auto, das auf Kartätschen zu laufen scheint, ist schöner als die *Nike von Samothrake*“.¹¹⁰ Antiklassizismus, Irrationalismus (vgl. Expressionismus) und Hinwendung zur urbanen, modernen Lebenswelt führen um 1900 zu einem irreversiblen Bruch mit der klassischen Tradition, die allenfalls in ironischen Reprisen wie in Brechts Theorie des ‚anti-aristotelischen Theaters‘ noch einmal nachhallt.¹¹¹

Umso bedeutsamer ist für die deutsche Poetik die Rezeption der internationalen Avantgarden, die – aufgehalten durch die Jahre des dritten Reiches – die Poetik(en) der Nachkriegszeit (bis 1945–1960) bestimmt. Interesse und Nachholbedarf der deutschen Intellektuellen in Sachen Avantgarde und Moderne ist nach 1945 groß. Dies belebt einerseits den Rekurs auf die internationale, vor allem französische Avantgarde seit Mallarmé, andererseits die Reprise der verschütteten oder als ‚entartet‘ gebrandmarkten eigenen Moderne(n). Anthologien wie die *Ars poetica* Beda Allemans (1966) oder Walter Höllers *Theorie der modernen Lyrik* (1965) formieren neben Hugo

¹⁰⁶ Meyer 1990, 169.

¹⁰⁷ Meyer 1990, 174 (Hervorh. im Orig.).

¹⁰⁸ Meyer 1990, 174.

¹⁰⁹ Apollinaire 1992, 7.

¹¹⁰ Marinetti Jahr (1909); Apollonio 1972, 33.

¹¹¹ Müller 2000.

Friedrichs *Die Struktur der modernen Lyrik* (1958) einen erstaunlich stabilen Kanon moderner Autorschaft, an dessen Beginn regelmäßig die Romantik (Novalis, Coleridge, Poe), die französische Trias Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud und in der Gegenwart Paul Valéry und T.S. Eliot stehen. Mit weitem Abstand ist die Lyrik die Leitgattung, der Inbegriff jener „Poetizität“, die von der Prager Strukturalistischen Schule beinahe gleichzeitig untersucht wurde.¹¹²

Das Nachholbedürfnis, der Anschluss an eigene und internationale Traditionen der klassischen Moderne kristallisierte sich im Ruhm eines Mannes, der bis in die 1960er Jahre hinein den poetologischen Diskurs und die poetische Tradition prägen sollte – Gottfried Benn.¹¹³ Der Einfluss seiner Marburger Rede *Probleme der Lyrik* (1951) auf die Poetik der folgenden Dekade – in Form wie Gehalt – ist kaum zu überschätzen. Sie wiederholt zentrale Punkte des Benn'schen Ästhetizismus („Ausdruckswelt“, „Artistik“) und erteilt dem Publikum eine Lehrstunde in moderner Literatur, die immer wieder am Handwerklichen, am assoziationsstrebenden Wort und am „Satzbau“ (so ein bekanntes poetologisches Gedicht) ansetzt. Moderne Lyrik ist „Philosophie der Komposition“ (im Sinne Poes), emphatisches Bekenntnis zu Form und Ausdruck, mit Nietzsche Huldigung der ‚faszinierenden‘, entgrenzenden Kraft des *mot juste* („Worte, Worte – Substantive!“), die sich im Schlagwort vom „absolute[n] Gedicht“ oder von der „monologische[n] Kunst“ verdichtet. Mit dieser eigenwilligen Verbindung von „Zerebralismus“, apollinischer Nüchternheit und dionysischer Rauschkunst entwarf Benn ein weites, in sich widersprüchlich scheinendes Spektrum poetisch-poetologischer Möglichkeiten. Es reichte von Kulturpessimismus und ‚Artistenmetaphysik‘ bis zum quasi-dokumentarischen (‚journalistischen‘) Collage- oder Parlando-Gedicht („1886“, „Chopin“; „Hör zu“), bediente aber auch eine existentialistisch-tiefenpsychologisch (C.G. Jung) gerichtete Sehnsucht ins Antik-Archetypische, die weniger bei Benn als den Benn-Epigonen oft genug in „kandierte Romantik“ ausartete, wie Peter Rühmkorf schon 1962 zutreffend attestierte.¹¹⁴

5.4 Poetikvorlesung – Kreatives Schreiben

Mit den *Problemen der Lyrik* legte Benn den Prototyp aller folgenden Büchner-Preisreden und Poetik-Vorlesungen vor. In enger Auseinandersetzung mit den *Problemen der Lyrik* ist Paul Celans *Meridian*-Rede von 1960 – auch sie anlässlich der Büchnerpreisverleihung – zu sehen, in der Eckpunkte der Benn'schen Position, namentlich sein Intellektualismus und Ästhetizismus, zitiert und bestritten werden, vor allem die These vom ‚absoluten‘ Gedicht: „Das absolute Gedicht – nein, das gibt es gewiß nicht,

¹¹² Z. B. Jakobson 1979 [1934]; vgl. Doležel 1990, 147–175.

¹¹³ Lampart 2013, bes. 106–119; von Petersdorff 2007.

¹¹⁴ In seinem Aufsatz *Das lyrische Weltbild der Nachkriegsdeutschen*. In: Hillebrand 1987, Bd. 1, 48–54, hier 50.

das kann es nicht geben“.¹¹⁵ Eine der ersten regelrechten Poetikvorlesungen – Ingeborg Bachmanns Frankfurter Vortrag zu *Problemen zeitgenössischer Dichtung* (1959/1960) – trägt die Erinnerung an Benn schon im Titel, während der Text in dialektischer Weise die Instanz des schreibenden Ichs zu retten und in einem existentialistisch getönten Pathos der Schwäche aufzufangen sucht. Bachmanns Poetik-Vorlesung ist der Startschuss für eine ganze Reihe von Poetik-Vorlesungen, die im literarischen Feld der Nachkriegsliteratur eine bedeutende Rolle spielen – bis heute. Die Stationen und Hochburgen heißen: Marburg (Büchner-Preis), Frankfurt, Heidelberg, Innsbruck, Würzburg, Leipzig, München, Tübingen oder Mainz.¹¹⁶ Sie spiegeln seitens des Publikums ein ungebrochenes Interesse an der Instanz des Autors („Rückkehr des Autors“ gegen die Behauptung seines Todes), sind aber auch ein „Produkt hochschulpolitischer Direktiven [...], das auf den Nimbus des offenen und Neues generierenden Veranstaltungsformats setzt“.¹¹⁷ Als „Seismograph literarischer, aber auch literaturwissenschaftlicher Strömungen“,¹¹⁸ sind sie aus einer Kultur- und Sozialgeschichte der Poetologie nach 1945 dennoch nicht wegzudenken. Formgeschichtlich führt die Poetikvorlesung zu den ‚oratorischen‘ Poetologien zurück, wie sie in Goethes *Rede zum Schakespears-Tag* (1771), Lenz’ *Anmerkungen übers Theater* (1774) oder Schillers Rede *Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?* (1784/85), vorliegen.

Neben der Poetikvorlesung etablierte sich in den letzten zwei Dekaden eine Institution, deren Wurzeln im angloamerikanischen Raum liegen: das *creative writing* (‚literarisches Schreiben‘). Mit ihr kehrt das Handwerkliche, der *techné*-Aspekt der Dichtung, in die Literatur zurück. Kreatives Schreiben distanziert sich von der Inspirations- und Geniepoetik ebenso wie von der elitären Position der Avantgarde. *Creative writing* ist Poesie und Poetologie für nicht-Poetologen: „Das Kreative Schreiben soll also allen offenstehen, die aus welchen Gründen auch immer mit literarischer, das heißt mit besonders geformter, Sprache umgehen und arbeiten möchten“.¹¹⁹ Vordenker der Bewegung war der englische Sozialreformer und Autor Sir Walter Besant (1836–1901), der sich für eine Aufwertung und Professionalisierung des Autorberufs und die Einrichtung von Schreib-Professuren einsetzte.

In Deutschland schreitet die Institutionalisierung des *creative writings* in den vergangenen Jahren voran.¹²⁰ Auch hier spielen hochschulpolitische Impulse eine wichtige Rolle. Der Umstand, dass zahlreiche Autoren auf ein Germanistikstudium zurückblicken können, führt zu einer Personalunion von Poet, Poetologe und Professor, wie sie bereits die ersten Humanisten an den Artistenfakultäten der frühneuzeitlichen Universität realisiert hatten. *Creative writing* wirkt wie die abgesunkene Variante vormoderner literarischer Praktiken: Dazu passt eine Renaissance der Rhe-

115 Celan 2000 [1960], Bd. 3, 199.

116 Eine umfassende Dokumentation bieten Schmitz-Emans/Lindemann/Schmelting 2011, 445–465.

117 Bohley 2011, 232.

118 Wohlleben 2008, 173.

119 Petersdorff 2013, 13.

120 Arend 2012, 130–133.

torik und Regelpoetik, die Rehabilitierung der *imitatio* (z. B. auch bei Gernhardt) sowie eine allgegenwärtige Hochschätzung des formalen, durchweg höhenkammbezogenen Repertoires (Sonett!), die auch in der populären Ratgeberliteratur allgegenwärtig ist. Die neue Unbefangenheit gegenüber der Tradition ist Effekt einer postmodernen ‚Befreiung‘ von Postulaten einer absoluten Modernität. International hat Umberto Eco’s ‚Postille‘ zum *Namen der Rose* als Manifest gewirkt; in Deutschland kommt Robert Gernhardt das Verdienst zu, in seinen Poetikvorlesungen mit ironischer Unbeirbarkeit sein Plädoyer für Form und Handwerk zu erheben – die Vorlesung „Ordnung muss sein“ trägt diesen Ruf ‚Zurück zur Regelpoetik‘ bereits im Titel.¹²¹

6. Literatur

- Alleman, Beda (Hg.) (1966): *Ars Poetica. Texte von Dichtern des 20. Jahrhunderts zur Poetik*. Darmstadt.
- Alt, Peter-André (2001): *Aufklärung*. 2. Aufl. Stuttgart/Weimar.
- Apollinaire (1992): *Alcools suivi de Le Bestiaire illustré par Raoul Dufy et de Vitam impendere amor*. Paris.
- Apollonio, Umbro (1972): *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909–1918*. Köln.
- Arend, Stefanie (2010): *Innere Form: Wiener Moderne im Dialog mit Frankreich*. Heidelberg.
- Arend, Stefanie (2012): *Einführung in Rhetorik und Poetik*. Darmstadt.
- Aristoteles (1982): *Poetik*. Gr.-dt. Übers. u. hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart.
- Asmuth, Bernhard (1994): *Einführung in die Dramenanalyse*. 4., verbesserte und ergänzte Auflage. Stuttgart / Weimar.
- Barner, Wilfried (1970): *Barockrhetorik: Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen*. Tübingen.
- Bernays, Jacob (1857): *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über die Wirkung der Tragödie*. Breslau.
- Bessièrre, Jean (Hg.) (1997): *Histoire des poétiques*. Paris.
- Bohley, Johanna (2011): *Zur Konjunktur der Gattung Poetikvorlesung als ‚Form für nichts.‘* In: Johann Bohley/ Julia Schöll (Hg.): *Das erste Jahrzehnt: Narrative und Poetiken des 21. Jahrhunderts*. Würzburg, 227–242.
- Brecht, Bertolt (2005): *Ausgewählte Werke in sechs Bänden*. (o. Hg.). Bd. 6: *Schriften 1920–1956*. Frankfurt/M.
- Breton, André (2009): *Die Manifeste des Surrealismus*. Deutsch von Ruth Henry. Hamburg.
- Burdorf, Dieter (2004): *Poetik der Form. Eine Begriffs- und Problemgeschichte*. Stuttgart.
- Celan, Paul (2000): *Gesammelte Werke in sieben Bdn*. Hg. von Beda Allemann und Stefan Reichert. Frankfurt/M.
- Cicero, Marcus Tullius (1976): *De oratore / Über den Redner*. Lateinisch/deutsch. Übers. und hg. von Harald Merklein. Stuttgart.
- Fricke, Harald (2003): *Art. Poetik*. In: Jan-Dirk Müller (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte* [...]. Bd. 3. Berlin/New York, 100–105.
- Doležel, Lubomir (1990): *Occidental Poetics*. Lincoln / London.

121 Gernhardt 2014, 72–111.

- Eibl, Karl (1995): Die Entstehung der Poesie. Frankfurt am Main/Leipzig 1995.
- Fuhrmann, Manfred (1992): Die Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles – Horaz – ‚Longin‘. Eine Einführung. 2. Auflage. Darmstadt.
- Gersch, Hubert (2004): Literarisches Monstrum und Buch der Welt. Grimmelshausens Titelbild zum „Simplicissimus Teutsch“. Tübingen.
- Goethe, Johann Wolfgang (1985 ff.): Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Hg. von Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert u. a. München (= MA).
- Grimm, Gunter E. (1983): Literatur und Gelehrtentum in Deutschland. Untersuchungen zum Wandel ihres Verhältnisses vom Humanismus bis zur Frühaufklärung. Tübingen.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1979): Vorlesungen über die Ästhetik. Auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu edierte Ausgabe. Redaktion Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel. 3 Bde. Frankfurt/M.
- Herder, Johann Gottfried (1985): Neuerer Gebrauch der Mythologie. In: Werke Bd. 1: Frühe Schriften 1764–1772. Hg. von Ulrich Gaier. Frankfurt/M., 432–455.
- Hillebrand, Bruno (Hg.) (1987): Über Gottfried Benn. Kritische Stimmen. 2 Bde. Frankfurt/M.
- Huet, Pierre Daniel (1996): *Traité de l'origine des romans*. Faksimiledruck nach der Erstausgabe von 1670 und der Happelschen Übersetzung von 1682 mit einem Nachwort von Hans Hinterhäuser. Stuttgart.
- Jauss, Hans Robert (1970): Schlegels und Schillers Replik auf die ‚Querelle des Anciens et des Modernes‘. In: Hans Robert Jauss: Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt/M., 67–106.
- Kablitz, Andreas (1999): Warum Petrarca? Bembo's *Prose della volgar lingua* und das Problem der Autorität. In: Romanistisches Jahrbuch 50, 127–157.
- Kant, Immanuel (1983): Werke in zehn Bänden. Hg. von Wilhelm Weischedel. Darmstadt.
- Kappl, Brigitte (2006): Die Poetik des Aristoteles in der Dichtungstheorie des Cinquecento. Berlin.
- Höffe, Otfried (Hg.) (2009): Aristoteles – Poetik. Berlin.
- Jakobson, Roman (1979 [1934]): Poetik. Ausgewählte Aufsätze (1921–1971). Hg. von Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert. Frankfurt/M., 67–82.
- Jung, Werner (2007): Poetik. Eine Einführung. München.
- Knappe, Joachim (2006): Poetik und Rhetorik in Deutschland. Wiesbaden.
- Lampart, Fabian (2013): Nachkriegsmoderne. Transformationen der deutschsprachigen Lyrik 1945–1960. Berlin/Boston.
- Lausberg, Heinrich (1990): Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. 3. Aufl. mit einem Vorwort von Arnold Arens. Stuttgart.
- Lenz, Jakob Michael Reinhold (1987): Werke und Briefe in drei Bänden. Hg. von Sigrid Damm. Leipzig.
- Lenz, Jakob Michael Reinhold (1977): Werke und Briefe in drei Bänden. Hg. von Sigrid Damm. München.
- Lessing, Gotthold Ephraim (2003): Werke 1754–1757. Hg. von Conrad Wiedemann unter Mitwirkung von Wilfried Barner und Jürgen Stenzel. Frankfurt/M.
- Lessing, Gotthold Ephraim (2010): Minna von Barnhelm. Hamburgische Dramaturgie. Werke 1767–1769. Hg. von Klaus Bohnen. Frankfurt/M.
- Lessing, Gotthold Ephraim (2012 [1766]): Laokoon. Studienausgabe. Hg. von Friedrich Vollhardt. Stuttgart.
- Vöhler, Martin/Linck, Dirck (Hgg.) (2009): Grenzen der Katharsis in den modernen Künsten. Transformationen des aristotelischen Modells seit Bernays, Nietzsche und Freud. Berlin.
- Longinus (1988): Vom Erhabenen. Griechisch/Deutsch. Übers. und hg. von Otto Schönberger. Stuttgart.
- Luserke, Matthias (1991): Die Aristotelische Katharsis. Dokumente ihrer Deutung im 19. und 20. Jahrhundert. Hildesheim.

- Luserke-Jaqui, Matthias (2001): Die *Anmerkungen übers Theater* als poetologische Grundlegungsschrift des Sturm und Drang. In: Lenz-Studien, 83–91.
- Meyer, Theo (Hg.) (1997): Theorie des Naturalismus. Stuttgart.
- Müller, Jan-Dirk/Jörg Robert (2007): Poetik und Pluralisierung in der Frühen Neuzeit – eine Skizze. In: Jan-Dirk Müller/Jörg Robert (Hg.): Maske und Mosaik. Poetik, Sprache, Wissen im 16. Jahrhundert. Münster u. a. (Pluralisierung & Autorität 11), 7–46.
- Müller, Klaus-Detlef (2000): Brecht – ein letzter Aristoteliker des Theaters? In: IASL 25, 134–147.
- Müller, Roman (2012): Antike Dichtungslehre. Themen und Theorien. Tübingen.
- Novalis (1999): Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Hg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. Bd. 2: Das philosophisch-theoretische Werk. Hg. von Hans-Joachim Mähl. Darmstadt.
- Petersdorff, Dirk von (2007): Benn in der Bundesrepublik. Zum späten Werk. In: Friederike Reents (Hg.): Gottfried Benns Modernität. Göttingen, 24–37.
- Petersdorff, Dirk von (2013): Wie schreibe ich ein Gedicht? Kreatives Schreiben: Lyrik. Mit 50 Schreibaufgaben. Stuttgart.
- Petersen, Jürgen H. (2000): Mimesis – Imitatio – Nachahmung. Eine Geschichte der europäischen Poetik. München.
- Plett, Heinrich F. (Hg.) (1994): Renaissance-Poetik = Renaissance poetics. Berlin/New York.
- Pikulik, Lothar (2000): Frühromantik. Epoche – Werke – Wirkung. 2. Aufl. München.
- Pytlík, Priska (2005): Okkultismus und Moderne. Ein kulturhistorisches Phänomen und seine Bedeutung für die Literatur um 1900. Zürich/Wien, München/Paderborn.
- Quintilian, Marcus Fabius (1995): Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher. Hg. und übers. von Helmut Rahn. 2 Bde. 3. Aufl. Darmstadt.
- Richter, Sandra (2010): A History of Poetics. German Scholarly Aesthetics and Poetics in International Context, 1770–1960. Berlin/New York.
- Riedel, Wolfgang (2007): Um ein Naturprinzip der Sittlichkeit. Motive der Mitleidsdiskussion im 18. Jahrhundert. In: Nina Gülcher /Irmela von der Lühe (Hg.): Ethik und Ästhetik des Mitleids. Freiburg/Berlin/Wien, 15–31.
- Robert, Jörg (2001): Norm, Kritik, Autorität. Der Briefwechsel *De imitatione* zwischen Gianfrancesco Pico della Mirandola und Pietro Bembo und der Nachahmungsdiskurs in der Frühen Neuzeit. In: Daphnis 30, 597–644.
- Robert, Jörg (2007): *Vetus Poesis – nova ratio carminum*. Martin Opitz und der Beginn der Deutschen Poeterey. In: Jan-Dirk Müller/Jörg Robert (Hg.): Maske und Mosaik. Poetik, Sprache, Wissen im 16. Jahrhundert. Münster u. a. (Pluralisierung & Autorität 11), 397–440.
- Robert, Jörg (2009) Methode – System – Enzyklopädie: Transformation des Wissens und Strukturwandel der Poetik in der Frühen Neuzeit. In: Martin Schierbaum/Jan-Dirk Müller (Hg.): Enzyklopädistik zwischen 1550 und 1650 – Typen und Transformationen von Wissensspeichern und Medialisierungen des Wissens. Münster u. a. (Pluralisierung und Autorität 18), 173–191.
- Robert, Jörg (2011): Die Ciceronianismus-Debatte. In: Herbert Jaumann (Hg.): Diskurse der Gelehrtenkultur in der Frühen Neuzeit. Ein Handbuch. Berlin/New York, 1–54.
- Robert, Jörg (2013): Laokoon oder: Krieg und Frieden im Reich der Künste. In: Jörg Robert/Friedrich Vollhardt (Hg.): Unordentliche Collectanea. Lessings *Laokoon* zwischen antiquarischer Gelehrsamkeit und ästhetischer Theoriebildung. Berlin/Boston, 9–40.
- Robert, Jörg (2014): Einführung in die Intermedialität. Darmstadt.
- Rötzer, Hans Gerd (Hg.) (1982): Texte zur Geschichte der Poetik in Deutschland. Darmstadt.
- Schiller, Friedrich (2004): Sämtliche Werke. 5 Bde. Auf der Grundlage der Textedition von Herbert G. Göpfert hg. von Peter-André Alt, Albert Meier und Wolfgang Riedel. München.
- Schiller, Friedrich (1943 ff.): Werke. Nationalausgabe. Begr. von Julius Petersen, fortgef. von Liselotte Blumenthal und Benno von Wiese. Hg. im Auftrag der nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (Goethe- und Schiller-Archiv)

- und des Schiller-Nationalmuseums in Marbach von Norbert Oellers und Siegfried Seidel. Weimar. (= NA)
- Schings, Hans-Jürgen (1980): *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner*. München.
- Schlegel, Friedrich (1958): *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Hg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Erste Abteilung: *Kritische Neuausgabe*. München u. a.
- Schmitz-Emans, Monika (Hg.) (2009): *Poetiken: Autoren – Texte – Begriffe*. Berlin/New York.
- Söffing, Werner (1981): *Deskriptive und normative Bestimmungen in der Poetik des Aristoteles*. Amsterdam.
- Stockhorst, Stefanie (2008): *Reformpoetik. Kodifizierte Genustheorie des Barock und alternative Normenbildung in poetologischen Paratexten*. Tübingen.
- Till, Dietmar (2004): *Transformationen der Rhetorik. Untersuchungen zum Wandel der Rhetoriktheorie im 17. und 18. Jahrhundert*. Tübingen.
- Till, Dietmar (2007): *Rhetorik und Poetik*. In: Thomas Anz (Hg.): *Handbuch Literaturwissenschaft*. Bd. 1: *Gegenstände und Grundbegriffe*. Stuttgart / Weimar, 435–465.
- Trappen, Stefan (2001): *Gattungspoetik. Studien zur Poetik des 16. bis 19. Jahrhunderts und zur Geschichte der triadischen Gattungslehre*. Heidelberg.
- Vietta, Silvio (Hg.) (2012): *Texte zur Poetik. Eine kommentierte Anthologie*. Darmstadt.
- Vogl, Josef (1997): *Für eine Poetologie des Wissens*. In: Karl Richter (Hg.): *Die Literatur und die Wissenschaften 1770–1930* (Walter Müller-Seidel zum 75. Geburtstag). Stuttgart, 107–127.
- Vollhardt, Friedrich (1995): *Die Grundregel des Geschmacks. Zur Theorie der Naturnachahmung bei Charles Batteux und Georg Friedrich Meier*. In: Verweyen, Theodor (Hg.): *Dichtungstheorien der Frühaufklärung*. Tübingen, 26–36.
- Wellbery, David (1984): *Lessing's Laocoon. Semiotics and aesthetics in the Age of Reason*. Cambridge.
- Wels, Volkhard (2009): *Der Begriff der Dichtung in der Frühen Neuzeit*. Berlin/New York.
- Westermann, Hartmut (2009): *Ästhetik*. In: Christoph Horn/Jörn Müller/Joachim Söder (Hg.): *Platon-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, 234–239.
- Wiegmann, Herrmann (1977): *Geschichte der Poetik*. Stuttgart.
- Wilm, Marie-Christin (2003): *Die Jungfrau von Orleans*. Tragödientheoretisch gelesen. Schillers ‚Romantische Tragödie‘ und ihre praktische Theorie. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 47, 141–170.
- Wohlleben, Doren (2008): *„Orte der Anerkennung : ethische Lektüren der Poetik-Vorlesungen“*. In: Susanne Krepold/Christian Krepold (Hgg.): *Schön und gut. Studien zu Ethik und Ästhetik in der Literatur*. Würzburg, 173–184.
- Zymner, Rüdiger (2002): *Übersetzung und Sprachwechsel bei Martin Opitz*. In: *Martin Opitz (1539–1639). Nachahmungspoetik und Lebenswelt*. Hg. von Thomas Borgstedt und Walter Schmitz. Tübingen, 99–111.
- Zymner, Rüdiger (Hg.) (2010): *Handbuch Gattungstheorie*. Stuttgart/Weimar.

Martina Wagner-Egelhaaf

Poststrukturalismus

Abstract: In post-structuralism, a significant renaissance of rhetoric takes place. However, the ‚old‘ rhetoric is subject to an epistemological conversion that critically expands the scope of the rhetorical. Due to the ‚linguistic turn‘, which postulates a primacy of language over reality, there is nothing preverbal anymore in the thought of the new, poststructuralist rhetoric. This means that rhetoric manifests itself everywhere, not only in spoken or written utterances, but reality itself appears to be constructed linguistically and rhetorically. The attention of poststructuralist thinkers is directed at linguistic processes of construction and the concrete forms of rhetorical expression. This leads, on the one hand, to a new concept of text, where the individual part does not hermeneutically correspond to the meaning of the whole anymore, but actually subverts it, and, on the other hand, to a concept of cultural reality that views identities and positions as rhetorical postulates and thus as fluctuating.

Stichwörter: Poststrukturalismus, Rhetorik, Sophistik, Dekonstruktion, Strukturalismus, Trope, Allegorie, Metapher, Diskursanalyse, Performativität

Keywords: poststructuralism, rhetoric, sophism, deconstruction, structuralism, trope, allegory, metaphor, discourse analysis, performativity

Gliederung: 1. Poststrukturalismus und Rhetorik – 2. Spiel-Arten poststrukturalistischer Rhetorik – 3. Fazit – 4. Literatur.

1. Poststrukturalismus und Rhetorik

Mit dem Aufkommen des Poststrukturalismus in den 1960er-Jahren kam auch die Rhetorik wieder zu neuen Ehren, so dass man davon sprechen kann, dass zwischen poststrukturalistischem und rhetorischem Denken eine Affinität besteht. Die Aktualisierung der Rhetorik durch poststrukturalistische Denkerinnen und Denker kann als eine Spielart der ‚neuen Rhetorik‘ bezeichnet werden, auch wenn dieser Begriff durch Chaïm Perelmanns und Lucie Olbrechts-Tycetas argumentationstheoretische Rekonzeptualisierung der klassischen Rhetorik bereits anderweitig besetzt ist.¹ Die von poststrukturalistischen Autoren und Autorinnen vorgenommene Neuakzentuierung der Rhetorik war und ist von beträchtlichem Einfluss auf die Literatur-, aber auch die Kulturwissenschaft.

Der Begriff ‚Poststrukturalismus‘ bezeichnet Denkrichtungen ‚nach‘ dem Strukturalismus. Das ‚nach‘ ist freilich doppeldeutig: es bezeichnet zum einen Ansätze und Strömungen, die sich zeitlich nach dem Strukturalismus herausgebildet haben, zum

¹ Vgl. Perelmann/Olbrechts-Tyceta 1958.