

Davide Giuriato


»klar und deutlich«

Ästhetik des Kunstlosen
im 18./19. Jahrhundert



rombach litterae

<https://doi.org/10.5771/9783968231136>, am 24.08.2024, 09:36:01

Open Access -  <https://www.nomos-elibrary.de/agb>

Daive Giuriato
»klar und deutlich«
Ästhetik des Kunstlosen im 18./19. Jahrhundert

ROMBACH WISSENSCHAFTEN · REIHE LITTERAE

herausgegeben von Gerhard Neumann, Günter Schnitzler
und Maximilian Bergengruen

Band 211

Davide Giuriato

»klar und deutlich«

Ästhetik des Kunstlosen
im 18./19. Jahrhundert

 rombach verlag

Auf dem Umschlag:

Bildnummer p959m753791, 15 x 22,4 cm (Abbildungsgröße im Original)

© plainpicture/Appold

Publiziert mit der freundlichen Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft und der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2015. Rombach Verlag KG, Freiburg i.Br./Berlin/Wien

1. Auflage. Alle Rechte vorbehalten

Umschlag: Bärbel Engler, Rombach Verlag KG, Freiburg i.Br./Berlin/Wien

Lektorat: Dr. Wolfgang Delseit

Satz: TIESLED Satz & Service, Köln

Herstellung: Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG,
Freiburg i. Br.

Printed in Germany

ISBN 978-3-7930-9797-6

INHALT

Einleitung	11
Grundlagen einer Ästhetik der Deutlichkeit	
1. <i>sapheneia</i> und <i>perspicuitas</i> in der antiken Rhetorik	21
Ursprung und Systematik der rhetorischen Deutlichkeit	21
Zweierlei Deutlichkeiten	29
Transparente Erzählung	30
Eindeutigkeit der Wörter	35
Figurale Techniken der Deutlichkeit	44
Kunst der Deutlichkeit	48
2. Deutlichkeit in der deutschen Frühaufklärung	50
Deutlichkeit als Leitbegriff der Aufklärung	50
»klar und deutlich« (Descartes)	53
Grade deutlicher Erkenntnis (Leibniz)	60
Semiotik des Deutlichen und Figürliche Erkenntnis (Wolff)	67
Stilistik des Denkens nach 1700	77
Poetiken des Deutlichen (Gottsched, Breitinger)	85
3. ›Ästhetische Deutlichkeit‹ (1750–1800)	95
Logik des Undeutlichen und ›sinnliche Deutlichkeit‹ (Baumgarten)	99
›Deutlichkeit‹ versus ›Klarheit‹ in der Kunsttheorie nach Baumgarten (Herder, Mendelssohn, Lessing, Sulzer)	113
›Logische‹ versus ›ästhetische Deutlichkeit‹ (Kant)	124
Zusammenfassung und Ausblick	134

»Sprich deutlicher«
Zum Drama Georg Büchners

1.	Anatomische Zergliederungen	141
	»Abgrund zwischen Denken und Erkennen« (<i>Studien zu Descartes</i>)	144
	Deutlichkeit als Methode (<i>Spinoza-Lektüre</i>)	154
	Sezieren, Beobachten, Protokollieren (<i>Naturwissenschaftliche Schriften</i>)	161
	»Objektivität« als Stil	170
2.	Drastik	178
	Geburt der Drastik aus dem Geist der Romantik (Friedrich Schlegel)	179
	Drastischer Realismus (Heine, Bölsche, Thomas Mann, Dietmar Dath).....	187
	Buchstäblichkeit und Nachdruck	195
	Büchners Drastik: Präliminarien	202
3.	»Kaltblütig«	208
	Vorspiel im Land der »Konfusion« (<i>Leonce und Lena</i>)	209
	Szenen einer Ästhetik des Fasslichen (<i>Lenz</i>)	217
	Dokumentieren und Dramatisieren	226
	Politik der Deutlichkeit (<i>Danton's Tod</i>)	231
	Zusammenfassung (<i>Woyzeck</i>)	247

»zum Entsetzen deutlich«
Zur Prosa Adalbert Stifters

1. Poetik der Entwirrung	255
<i>Zu klar</i>	256
Verklärung der Affekte	261
Durchsichtigkeit der Dinge	265
Mimesis, Stil, Objektivität	269
Poetik der Transparenz	277
2. Manier der Einfachheit	289
Stifters dämonische Einfachheit	290
Die heimliche Kunst der Einfachheit	293
Erhabenheit des schlichten Stils	295
Simplizität als Lebenspraxis	299
»Einfachheit Halt und Bedeutung«? (<i>Der Nachsommer</i>)	308
3. Grauenhafte Deutlichkeit	333
Desillusionen (<i>Der Hochwald</i>)	335
Absolute Deutlichkeit (<i>Die Sonnenfinsternis am 8. Juli 1842</i>)	348
Zusammenfassung	357
Literaturverzeichnis	363
Namensregister	397

Für Cornelia, Carlo und Elisa

»Es ist sonderbar, daß die Ausleger eben so oft bei den deutlichen Stellen, als bei den tiefsinnigen, geirrt haben.«
Klopstock

»Alles ist klar, und doch ist nichts bewiesen.«
Theodor Fontane

»Heute ist alles so transparent, [...] und es ist irgendwie körperlich unerträglich geworden.«
Christian Kracht

Einleitung

»Was gibt es Geheimnisvolleres als die Klarheit?«¹ Mit diesem Diktum aus Paul Valéry's Dialog *Euphalinos oder Der Architekt* (1921) steht eine Frage im Raum, die noch immer auf eine Antwort wartet. Der strittige Punkt hält dazu an, eine rationalistische Kategorie zu überdenken, die seit der aufgeklärten Moderne eine »ungeheure Wirksamkeit« entfaltet und bis heute sämtliche Lebensbereiche maßgeblich mitbestimmt.² Nach dem logischen Kriterium unzweifelhafter Unterscheidungen möchte die Kultur der Vernunft allerorten das Anliegen verwirklichen, Subjektives von Objektivem, Rationales von Irrationalem, Menschliches von Nicht-Menschlichem zu trennen und alles kognitiv zu durchleuchten. »Klarheit« ist die Devise eines säkularen Zeitalters, das Opakes aus der Welt schaffen will und dieses Dogma mit rastlosem Nachdruck umsetzt, und zwar desto beharrlicher, je unerfüllbarer sich der Totalitätsanspruch des Wissens erweist. Die erste These dieser Arbeit lautet, dass dem Lösungswort der Moderne ein substantieller Mangel eignet. Erkenntnis darf nicht nur klar, sondern sie muss stets noch klarer sein – ein solcher Antrieb prägt bereits die cartesische Formel *clare et distincte* (»klar und deutlich«), die als Refrain das anhaltende Lied einer neuen Epoche der Vernunft gliedert. Mit der Steigerungsform der »Deutlichkeit« widmet sich diese Studie einem nüchternen Exzess der Erkenntnis, der sich bedingungslos von der Chimäre einer restlosen Gewissheit leiten lässt. Das Geheimnis der Klarheit ist demnach so zu begreifen, dass sie sich nie genug ist und einen infiniten Prozess einbegreift, der nach fortwährender Steigerung drängt.³ Die zweite These schließt an die erste an und besagt, dass es die blinden Flecken der modernen Ratio verbieten, den zentralen Terminus der Neuzeit durch die platte Gegenüberstellung zum Dunklen und Verworrenen zu definieren, stellt das Arkanum des Unklaren doch ein unliebsames Selbsterzeugnis der Vernunft dar und ist gleichermaßen charakteristisch für die Moderne.⁴ Von einem

¹ Valéry 1990, S. 45.

² Latour 2008, S. 49.

³ Vgl. Bauman 1995, S. 20, S. 22: »Die typisch moderne Praxis, die Substanz moderner Politik, des modernen Intellekts, des modernen Lebens, ist die Anstrengung, Ambivalenzen auszulöschen; eine Anstrengung, genau zu definieren – und alles zu unterdrücken oder zu eliminieren, was nicht genau definiert werden konnte oder wollte. [...] Die moderne Existenz wird durch das moderne Bewußtsein sowohl geplagt wie zu ruheloser Aktion angestachelt; und das moderne Bewußtsein ist der Verdacht oder die Wahrnehmung, daß es der bestehenden Ordnung an Endgültigkeit fehlt«.

⁴ Vgl. ebd., S. 16.

ästhetischen Standpunkt legt Valéry's *Eupalinos* daher den Gedanken nahe, dass Logik mit Kunst verzahnt ist und die beiden Bereiche nicht voneinander abgegrenzt werden können. Das Geheimnis der Klarheit besteht somit darin, dass sie im Innersten des rationalen Denkens eine genuin ästhetische Struktur verbirgt. Angesichts dieses wissenschaftsskeptischen Aspekts formuliert die dritte These die Vermutung, dass das Rätsel nicht zu erfassen ist, wenn es nicht über das Feld der Kunst(theorie) angenähert wird. Daraus leitet sich zuletzt folgende Frage ab, die Valéry's Überlegung gewissermaßen umkehrt: Wie sind ästhetische Werke zu beschreiben, deren Mysterium womöglich gerade dadurch zum Ausdruck kommt, dass sie vor dem Hintergrund des skizzierten Problemhorizonts vollständige Klarheit beanspruchen, und die nicht erschöpfend beschrieben sind, wenn man sie vorab einem kritischen Gegendiskurs zum neuzeitlichen Rationalismus subsumiert?

Dieses Buch verfolgt das Ziel, die Grundlagen einer Ästhetik der Deutlichkeit zu rekonstruieren und am Beispiel der Schriften Georg Büchners und Adalbert Stifters als eines der Paradigmen moderner Literatur zu etablieren. Damit ist nicht nur das Anliegen verbunden, einen Terminus zu profilieren, der von der Kunsttheorie unbeachtet geblieben ist⁵ und den die vorliegenden Begriffsgeschichten bloß summarisch, ohne jeden systematischen Anspruch abhandeln.⁶ In literarhistorischer Perspektive werden zudem zwei kanonische Autoren der nachromantischen Epoche untersucht, die als Vorläufer der ästhetischen Moderne gelten können und die – bei allem offenkundigen Abstand der politischen Gesinnung und der poetischen Einstellung – gleichermaßen geeignet sind, eine Kunst des Kunstlosen zu erörtern. Einerseits beinhalten die Texte Büchners und Stifters eine umfassende sowie innovative, jedenfalls noch nicht berücksichtigte Reflexion des Deutlichkeitspostulats, die vom 19. Jahrhundert aus einen analytischen Blick auf die wissenschaftlichen Ideale der aufklärerischen Überlieferung erlaubt und eine durchaus systematische Relevanz besitzt. Andererseits schließen beide Autoren in ihrer literarischen Praxis an diese Tradition an und richten sich nach dem sich etablierenden Modell der Naturwissenschaften. Indem Büchner und Stifter die Norm einer möglichst objektiven Mimesis vor Augen haben, sind ihre literarischen Texte, der allenthalben greifbaren Repräsentationskrise zum Trotz, einer

⁵ Eine Ausnahme bildet Dath 2005. Eine kritische Lektüre dieses anregenden Essays, der sich der Untersuchung popkulturelle Werke des 20. Jahrhunderts widmet, der die Begriffe ›Deutlichkeit‹ und ›Drastik‹ indes mit einer ungebotenen Selbstverständlichkeit verwendet, findet sich bei: Giuriato 2016.

⁶ Vgl. Gabriel 1976; Reichmann 1991 und 1995; Asmuth 2003.

modernen »Kultur des Rationalen« verpflichtet.⁷ Für den promovierten Zoologen Büchner ist ein »anatomisches Schreiben« nach Maßgabe der exakten Autopsie prägend, das der zeitgenössische Leser als Überforderung der Sinne wahrgenommen hat, wie etwa ein Rezensent mit Bezug auf *Danton's Tod* schreibt: »[D]er Leser schließt die Augen, er hält die Ohren zu, die Nase zu.«⁸ Für die naturwissenschaftlich informierten Texte Stifters hingegen schlägt sich das »obsessive Verhältnis zum Gegenständlichen« in einem Furor der Beschreibung nieder, der von der überwältigenden Mehrheit der Zeitgenossen als zwar sehr informativ, aber wenig künstlerisch wahrgenommen wird.⁹ Beide Werke zeichnen sich demnach durch ein störendes Zuviel an Klarheit aus, das nur schlecht mit den geltenden Ansprüchen des guten Geschmacks in Einklang zu bringen ist. Aus unterschiedlichen Gründen und mit denkbar andersartigen Mitteln setzen Büchner und Stifter den kühlen Blick nach dem Vorbild der empirischen Beobachtung in einen extremen Realismus der Darstellung um: Ist Büchner ein expliziter und schonungsloser Dramatiker, der die Dinge beim Namen nennen will und keine Scheu vor drastischen Bildern hat, kann Stifter als Prosaiker verstanden werden, der die Außenwelt nüchtern, nach Möglichkeit apathisch, bis ins letzte Detail ziseliert und dadurch ungewollt in Konflikt mit den eigenen, an den ästhetischen Normen der Klassik gewonnenen Maßstäben gerät. Dieser Überschuss der Darstellung erhellt sich weder nur mit dem für beide Autoren maßgebenden und durchaus epochenspezifischen Projekt einer Entromantisierung der Kunst noch ausschließlich im Kontrast zu dem vom »poetischen Realismus« bestimmten Erwartungshorizont der Zeit. Der Ästhetik des Deutlichen, die einen spezifischen Bestand von Verfahrensweisen bereitstellt sowie der spannungsreichen Überschneidung von Wissen, Kunst und Rhetorik Rechnung trägt,¹⁰ gelingt es dagegen, dieses Phänomen genauer zu erfassen, vorausgesetzt, man legt der Lektüre ein differenziertes Verständnis des aufklärerischen Leitbegriffs zugrunde.

Denn der Ästhetik im Allgemeinen und der Literaturwissenschaft im Besonderen fehlt ein historisch-systematisch reflektierter Terminus von »Deutlichkeit«. Für dieses Defizit sind drei Gründe ausschlaggebend: Erstens definiert die Kunsttheorie ihren Gegenstandsbereich seit der Mitte des 18. Jahrhunderts so, dass das Deutliche strikt außerhalb der disziplinären Schranken liegt. Im Rahmen eines präzise sortierten terminologischen Apparats hat

⁷ Hagner 2001, S. 22f.

⁸ Büchner SW 1, S. 476.

⁹ Drügh 2006, S. 226f.

¹⁰ Vgl. Vogl 1999.

Alexander Gottlieb Baumgarten, der Begründer der modernen Ästhetik, die Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis von der *cognitio distincta* als Inbegriff des rationalen Denkens trennscharf abgegrenzt.¹¹ ›Deutlichkeit‹ bezeichnet hier ein oberes Erkenntnisvermögen, das von der sensitiven Wahrnehmung nicht tangiert sein soll und daher das An-Ästhetische schlechthin darstellt. Diese Topologie markiert eine ihrerseits distinkte Grenze der Logik zur Sinnlichkeit und säumt das Gebiet der Kunsttheorie seit den aufklärerischen Anfängen über Kant bis heute. Zweitens bestimmt auch die Hermeneutik ihre Aufgabe jenseits des Deutlichen. Schon mit der Auslegungslehre des Chladenius, die noch stark durch cartesianische Ideale geprägt ist, setzt die hermeneutische Praxis erst im Fall von unklaren Texten ein: Nicht die »deutliche Stelle«, deren »Verstand gewiß ist«, sondern die »dunckele Stelle«, deren »Verstand ungewiß oder unbekannt ist«, bedarf der Auslegung.¹² Zwar wird in der frühen Stellenhermeneutik die Dunkelheit der Sprache noch als Ausnahme betrachtet und von der Norm der verständlichen Rede abgehoben. Aber in der Folge, mit der Konzeption einer allgemeinen Hermeneutik bei Schleiermacher, verschiebt sich das Verhältnis so, dass die *obscuritas* zum Regelfall avanciert und den ubiquitären Ausgangspunkt für die ›Kunst der Auslegung‹ bestimmt. Hier wie dort steht der Begriff der ›Deutlichkeit‹ – einmal als real erfahrene, einmal als nunmehr imaginäre Bezugsgröße – außerhalb der disziplinären Grenzen. Drittens hat sich in der Literaturwissenschaft seit den Versuchen, die Moderne mit einer spezifischen ›Ästhetik der Ambiguität‹ zu fassen, die Vorstellung verfestigt, dass Kunst genau dann einsetzt, wenn Autoren darauf verzichten, den Sinn »klar und deutlich« kenntlich zu machen: Je undeutlicher, das heißt je dunkler, komplexer, offener und vieldeutiger ein Werk, desto moderner ist es.¹³ Für die Literaturwissenschaft hat diese Diagnose einer Selbstverständlichkeit Vorschub geleistet, nach der die Leitbegriffe ›Dunkelheit‹ und ›Deutlichkeit‹ als unhinterfragte Größen verabsolutiert werden und kunsttheoretisch verbindlich wirken. Letztere ist demzufolge nicht nur das Kennzeichen für Nicht-Modernität, sondern für Nicht-Kunst überhaupt.

Vor dem Hintergrund dieses ästhetisch, hermeneutisch und historisch gefügten disziplinären Rahmens bedarf es der besonderen Erklärung, warum sich diese Arbeit für eine literarische Deutlichkeit interessiert, steht damit doch dem herkömmlichen Einvernehmen nach nicht nur die Grenze des Ästhetischen zur Debatte, sondern scheint auch etwas geradezu Wider-

¹¹ Baumgarten, *Aesth.* § 3.

¹² Chladenius 1742, S. 86ff.

¹³ Bode 1988, S. 1.

sprüchliches und *per definitionem* Unmögliches postuliert. So werden ›Klarheit‹ und ›Deutlichkeit‹ für gewöhnlich mit wissenschaftlichen und nicht mit künstlerischen Darstellungstechniken in Verbindung gebracht. Wo die Begriffe vom ästhetischen oder literaturtheoretischen Diskurs gleichwohl verwendet werden, dienen sie daher in aller Regel als unhinterfragtes Kriterium, durch das mehr oder weniger präzise Kategorien wie ›Dunkelheit‹, ›Ambiguität‹, ›Offenheit‹, ›Unverständlichkeit‹, ›Unbestimmtheit‹ u.ä. als genuin ästhetische Qualitäten definitorische Trennschärfe erhalten sollen.¹⁴ Während etwa die strukturelle Semiologie den künstlerischen Ausdruck grundsätzlich als Abweichung von einer ›normalen Sprache‹ konzipiert und demgemäß den Regelfall der eindeutigen von der ästhetischen Ausnahme einer mehrdeutigen Kommunikation abhebt,¹⁵ versehen historisch argumentierende Arbeiten beispielsweise zur Lyrik Baudelaire, Rimbauds oder Mallarmés, zu Autoren wie Joyce und Beckett, zur bildenden Kunst eines Duchamp oder zur Musik eines Cage dieses Koordinatensystem mit einem historischen Index.¹⁶ Die problematische Implikation in Kauf nehmend, dass sich vormoderne Werke tatsächlich klar und deutlich ausdrücken, wird ›Dunkelheit‹ zum »vorherrschenden ästhetischen Prinzip« der neueren Zeit ausgerufen.¹⁷ Zwar zeugen solche Ansätze von der berechtigten Bemühung, Produktionen zu verteidigen, die den Erwartungshorizont des Rezipienten übersteigen und wegen ihrer Schwerverständlichkeit als diffuses Ärgernis mitunter öffentlich verpönt werden.¹⁸ Doch betrifft die methodische Komplikation nicht nur die vereinfachten epochalen Zäsuren, sondern auch einen aus den vagen Begriffen resultierenden Differenzierungsverlust: Wird auf der einen Seite das Dunkle der Tendenz nach emphatisiert, so auf der anderen Seite das Klare im gleichen Maße trivialisiert und mehr oder weniger explizit angeprangert.¹⁹ Demgegenüber ist es hilfreich, einen Beitrag in Erinnerung zu rufen, der diesen Streitpunkt vor gut fünfzig Jahren dargelegt hat, dessen Monitum jedoch ohne konkrete Folge geblieben ist:

¹⁴ Vgl. hingegen die präzisen Ausführungen zum Begriffsfeld ›Ambiguität – Ambivalenz – Amphibolie‹ in der Einleitung von Berndt/Kammer 2009.

¹⁵ Vgl. etwa Lotman 1993, S. 108: »Je mehr [...] Deutungen es gibt, desto tiefer ist die spezifisch künstlerische Bedeutung (der Wert) des Textes [...]. Ein Text, der nur eine begrenzte Zahl von Interpretationen zulässt, nähert sich dem nichtkünstlerischen«.

¹⁶ Bode 1988; Eco 1977.

¹⁷ Friedrich 2006, S. 178.

¹⁸ Vgl. Bode 1988.

¹⁹ Vgl. die ähnlichen Ausführungen bei: Schumacher 2000, S. 71. – Diesem Muster folgen auch historisch argumentierende Studien zur ›Ambiguität‹: Vgl. Empson 1930; Stanford 1939; Fuhrmann 1966; Blumenberg 1966; Brunemeier 1983; Ullrich 1989; Schüttelpelz 1996; Kurz 1999.

»Selten wurde eine Theorie der philosophischen Klarheit entworfen; statt dessen deren Begriff als selbstverständlich verwandt.«²⁰ Mit seiner Studie *Skoteimos oder Wie zu lesen sei*, die den an Hegels Texte gerichteten Vorwurf der Unverständlichkeit als dogmatisch demontiert und eine Relektüre der rationalistischen Konzeptionen von Descartes über Leibniz bis Kant empfiehlt, damit auf dieser Grundlage eine kritische Handhabe der Begriffe ›Klarheit‹ und ›Deutlichkeit‹ sichergestellt werden kann, hat Theodor W. Adorno eine bis heute nicht in Angriff genommene Aufgabe formuliert.

Die mit dem ersten Teil dieser Arbeit vorgelegten Grundlagen einer Ästhetik der Deutlichkeit gehen von dieser Anregung Adornos aus. Die systematischen Prämissen müssen bei einer genaueren Erörterung des Begriffs einsetzen, büßt dieser doch tatsächlich einiges an Selbstverständlichkeit ein, sobald man einen auch nur flüchtigen Blick ins Wörterbuch wirft. ›Deutlichkeit‹ scheint nämlich ein Ausdruck zu sein, der gegen alle selbsterhobenen Ansprüche mehr als nur einen Sinn besitzt:

DEUTLICHKEIT, f. die deutlichkeit kann eine zwiefache sein, 1. eine sinnliche. diese besteht in dem bewusstsein des mannigfaltigen in der anschauung. 2. eine intellektuelle, deutlichkeit in begriffen. diese beruht in der zergliederung des begriffes in ansehung des mannigfaltigen, das in ihm enthalten ist (Kant).²¹

Der Eintrag aus Grimms Wörterbuch kanonisiert eine ebenso luzide wie spannungsreiche Binnendifferenzierung, die Immanuel Kant festgelegt hat und die auf eine systematische Durchlässigkeit in der traditionell exklusiven Beziehung von Kunst und Wissenschaft aufmerksam macht. Die Vorrede zur *Kritik der reinen Vernunft* vermerkt:

Was endlich die Deutlichkeit betrifft, so hat der Leser ein Recht, zuerst die diskursive (logische) Deutlichkeit, *durch Begriffe*, denn aber auch eine intuitive (ästhetische) *durch Anschauungen*, d. i. Beispiele oder andere Erläuterungen, in concreto zu fodern [...].²²

Beispiele und Erläuterungen sind für Kant zwar in populärer Absicht, das heißt für einen rücksichtsvollen Umgang mit den Lesern durchaus legitim – in Bezug auf die begriffliche Erkenntnis jedoch sind diese Mittel hinderlich. Die ästhetische stellt nämlich eine handfeste Gefahr für die logische Deutlichkeit dar. Diesen Widerstreit bringt Kant anschließend

²⁰ Adorno 1970, S. 119.

²¹ Grimm 1854–1971, Bd. 2, Sp. 1042.

²² Kant, *KrV* A XVIII (Hervorh. im Orig. fett).

durch ein homonymes Wortspiel zum Ausdruck, das eine innere Verbundenheit *und* Differenz der beiden Konzepte verrät:

[...] *manches Buch wäre viel deutlicher geworden, wenn es nicht gar so deutlich hätte werden sollen.* Denn die Hilfsmittel der Deutlichkeit helfen zwar in *Teilen*, zerstreuen aber öfters im *Ganzen*, indem sie den Leser nicht schnell genug zur Überschauung des Ganzen gelangen lassen.²³

Obwohl Kant darum bemüht ist, die beiden Formen der Deutlichkeit terminologisch auseinander zuhalten, greifen Denken und Darstellen offenbar von Grund auf ineinander, nimmt doch die Unterscheidung des logischen vom ästhetischen Deutlichen eine Spaltung *innerhalb* des Konzepts vor. Kant erfasst damit eine epistemische Unruhe und spitzt durch den Konflikt der beiden Aspekte eine bereits bei seinem Vorgänger Baumgarten angelegte Spannung zu. Dieser schlägt den zur Architektur der aufklärerischen Erkenntnislehre quer stehenden Begriff der ›sinnlichen Deutlichkeit‹ (*perspicuitas sensitiva*) vor²⁴ und greift dabei auf ein rhetorisches Vokabular zurück. Mit *perspicuitas* aber ist ein traditionsreicher Terminus aufgerufen, der sich in der antiken Rhetorik nicht auf den Bereich der schmucklosen Rede beschränkt, sondern darüber hinaus mit einer ganzen Reihe von Techniken zur Herstellung von ›Evidenz‹ verbunden ist.²⁵ Diese genealogische Skizze genügt an dieser Stelle, um anzudeuten, dass die beiden von Kant auseinandergehaltenen Deutlichkeiten ein grundlegendes Problem hervortreten lassen: Die *Vorstellungen* des Geistes überlagern sich mit der *Darstellung* des Gedachten so, dass eine prinzipielle Inkongruenz der beiden Bereiche hervortritt. Durch diese Nichtübereinstimmung hält ›Deutlichkeit‹ wider Erwarten Einzug in die Ästhetik und markiert ein Moment, das zu stören-

²³ Ebd. (Hervorh. im Orig. gesperrt)

²⁴ Baumgarten *Aesth.*, § 445.

²⁵ Der Begriff der ›Evidenz‹ hat in den Theoriediskussionen der vergangenen Jahre eine bemerkenswerte Konjunktur erlebt. In durchaus heterogenen Kontexten ist er einerseits zum Leitbegriff einer postsemiotischen Wende avanciert (vgl. Mersch 2002; Gumbrecht 2004), andererseits aus rhetorisch-ästhetischer (vgl. Campe 2001; Campe 2002; Campe 2004; Haverkamp 2004; Campe 2006; Peters/Schäfer 2006) sowie medientheoretischer (vgl. Cuntz/Nitsche 2006) und kulturwissenschaftlicher Perspektive (vgl. Harrasser/Lethen/Timm 2009) verfahrenstechnisch profiliert worden. Im Anschluss daran fokussiert diese Arbeit ein – freilich zwielichtiges – Mittel der Verdeutlichung und bindet den Begriff ausgehend von seiner rhetorischen Genealogie auch im epistemischen sowie ästhetischen Diskurs des 18. Jahrhunderts an das Konzept der ›Deutlichkeit‹ zurück, nämlich als deren ebenso notwendiges wie überschüssiges Supplement. Solcherart soll ein Nexus erinnert werden, der die ästhetischen Praktiken der Evidenz-Erzeugung im Herzen der rationalen Kultur positioniert und der sich im Kontext dieser Studie zur Literatur des 19. Jahrhunderts von wissenspoetologischer Relevanz erweisen wird.

den Überschüssen der Anschauung neigt und durch die gründliche Aufhellung im Detail droht, den Sinn für das Ganze zu verdunkeln.

Kants Analyse deckt einen verborgenen Konflikt auf, der in den diversen Konzeptionen von ›Deutlichkeit‹ seit jeher virulent ist und an dem sich auch die historisch-systematische Rekonstruktion orientieren muss, wenn diese mehr als nur die Entstehung und Entwicklung eines Konzepts, sondern auch die damit verbundenen Probleme und Diskussionen erfassen will. Der Begriff der ›ästhetischen Deutlichkeit‹, soviel gilt es vorab zu unterstreichen, stellt für das rationalistische Denken eine paradoxe Konstruktion dar, die bislang sowohl von der Philosophie als auch von der Kunsttheorie ignoriert worden ist.²⁶ Daher ist es unausweichlich, dem Konzept im ersten Teil der Untersuchung von der antiken Rhetorik bis zur Epoche der Aufklärung genauer nachzugehen. Im Zeitalter der »klassischen Repräsentation«²⁷ hat ›Deutlichkeit‹ als Leitbegriff der Wissenschaftstheorie nicht nur der Popularphilosophie das Stichwort geliefert²⁸ und folgenreiche sprach-, bildungs- und biopolitische Programme nach sich gezogen,²⁹ sondern ist auch immer wieder zum Gegenstand fundamentaler Debatten geworden. Die ausstehende Rekonstruktion dieser komplexen Auseinandersetzungen, die für ein akkurates und das heißt: undogmatisches Verständnis unablässig ist, führt von Descartes zu Leibniz und Wolff, über die Poetiken Gottscheds und Breitingers bis zu den ästhetischen Theorien Baumgartens, Meiers und Kants.

Im Lichte dieser Prämissen kann vorab konstatiert werden, dass der Begriff der ›Deutlichkeit‹ weitaus komplexer und brüchiger ist, als dies in den wenigen ästhetischen Ansätzen der jüngsten Vergangenheit reklamiert wird.³⁰ Wo Kunstwerke vorliegen, die angeblich unzweideutig, nüchtern, buchstäblich, detailliert sind und die einem extremen Realismus der Darstellung folgen, ist es ratsam, die Effekte von »Kunstlosigkeit, Authentizität, Unmittelbarkeit«³¹ auf möglicherweise ungleich subtilere Verfahren zurückzuführen.³² Damit wird nicht nur die Selbstverständlichkeit, mit der heute noch ›Deutlichkeit‹ auf die logische Seite reduziert wird,

²⁶ Die einzige, knapp gefasste Studie dazu geht dem Konzept beim Kant-Schüler Jakob Friedrich Fries nach, jedoch ohne zu bemerken, dass es bereits bei Kant zu finden ist: Heinemann 2007.

²⁷ Foucault 1999.

²⁸ Vgl. Göttert 1991; Fohrmann 1994; Schumacher 2000.

²⁹ Vgl. Foucault 1976.

³⁰ Dath 2005; Mora 2006.

³¹ Dath 2005, S. 19.

³² Die einschlägigen Ansätze für eine verfahrenstechnische Analyse von Realitätseffekten finden sich bei: Barthes 1968; Graevenitz 1993; Helmstetter 1998; Warning 1999.

in Frage gestellt. Die Ansicht, dass die negativ korrelierte ›Dunkelheit‹ als charakteristisches Merkmal lediglich moderner Kunstwerke zu betrachten sei, ist mit Blick auf naturwissenschaftlich inspirierte Autoren wie Büchner oder Stifter gleichermaßen zu bezweifeln. Die Irritation, die von diesen Werken ausgeht, besteht zunächst darin, dass sie nicht zu wenig, sondern übermäßig klar wirken. Hält man sich vor Augen, wie sehr sich die zeitgenössische Kritik im Falle beider Autoren über den lästigen Überfluss an Einzelheiten beklagt hat, so bieten sich die Texte dank dieser Eigentümlichkeit dafür an, die von Kant erwähnten ›Hilfsmittel der Deutlichkeit‹ zu spezifizieren. Indes liefert der zweite Teil dieser Arbeit nicht das Anschauungsmaterial für die Ausführungen im ersten Kapitel, sondern setzt mit der wissenspoetologischen Analyse der literarischen Texte zugleich die systematische Reflexion fort. Der Tradition der empirischen Naturforschung verpflichtet, verstehen Büchner und Stifter distinkte Erkenntnis nicht nur als eine Sache des scharfen Verstands, vielmehr realisiert sich ›Deutlichkeit‹ durch konkrete Vorkehrungen wie etwa die mediale Zurüstung der Wahrnehmung (Technik), die möglichst genaue und leidenschaftslose Beobachtung (Ethik) sowie die exakte Repräsentation (Ästhetik). In Anlehnung an den wissenschaftlichen Kontext der Zeit folgen Büchner und Stifter auf dem Feld der literarischen Praxis je unterschiedlichen Strategien der Evidenzerzeugung und können die beiden für eine allgemeine Ästhetik der Deutlichkeit leitenden Produktionsmodelle veranschaulichen. Überwiegt bei Büchner eine Rhetorik, die auf dramatische Vergewaltigung zielt und die das Ringen um Deutlichkeit zu einem Imperativ des Drastischen führt, folgt Stifter der vermeintlich ruhigeren, indes nicht weniger exzessiven Technik der detailgetreuen und potenziell unabschließbaren Beschreibung. Für beide Autoren ist festzuhalten, dass sie die Krise der Repräsentation nicht zum Anlass nehmen, das Erbe der rationalistischen Ästhetik *ad acta* zu legen. Vielmehr muss man davon ausgehen, dass die extensive Erforschung und Darstellung der Dinge *en détail* ein Zuviel an Klarheit produziert, das den Sinn für das Ganze pulverisiert und vor unerwartete Rätsel stellt. Wie die zeitgleiche Erzählung *The Purloined Letter* (1845) von Edgar Allan Poe auf den Punkt bringt, greift im 19. Jahrhundert das Bewusstsein um sich, dass gerade das, was *zu evident* ist, Kopfzerbrechen bereitet: ›Perhaps the mystery is a little too plain‹.³³

³³ Poe 1894/95, Bd. 3, S. 975.

Grundlagen einer Ästhetik der Deutlichkeit

1. *sapheneia* und *perspicuitas* in der antiken Rhetorik

Die aus dem Altertum überlieferten Abhandlungen über Rhetorik haben die Deutlichkeit durchweg als höchste Tugend der Rede postuliert und damit die sprachnormative Vorstellung vom nüchternen, unmissverständlichen und glasklaren Ausdruck maßgeblich und auf lange Zeit geprägt. Von anderen Stilprinzipien unterscheidet sich diese bis heute geltende Vorgabe durch eine gewisse Nähe zur Logik. Entsprechend ist die Deutlichkeit im 17. und 18. Jahrhundert, der Epoche ihrer diskursübergreifenden Inthronisierung, vom engen rhetorischen Rahmen aus zum obersten Prinzip vernunftgeleiteter Erkenntnis erhoben worden. Eine genauere Lektüre der antiken Texte, wie sie nachfolgend vorgeschlagen wird, ist im Hinblick auf die Genealogie dieser Erfolgsgeschichte keineswegs entbehrlich. Das Ideal der verständlichen und anschaulichen Rede, das gemäß Michel Foucault die »vollkommene Transparenz der Repräsentationen« im Zeitalter der klassischen *episteme* von Descartes bis Kant gewährleisten soll,¹ tritt dabei als eine ebenso grundlegende wie in sich spannungsreiche Richtlinie hervor. Die ernsthaften Turbulenzen, die in der neuzeitlichen Epistemologie des Deutlichen zutage treten, zeichnen sich bereits mit dem rhetorischen System der Antike ab.

Ursprung und Systematik der rhetorischen Deutlichkeit

Die Griechen nennen das oberste Stilprinzip *sapheneia*, die Lateiner *perspicuitas* – beide Begriffe sind, abgesehen von wenigen Variationen, mit bemerkenswerter terminologischer Konsequenz eingesetzt worden und gründen in der erkenntnistheoretisch herausragenden Metaphorik des hellen Lichts und der ungebrochenen Durchsicht.² Dass die *perspicuitas* »summa virtus est«, erwähnt Quintilians Hauptwerk *Institutio Oratoria* –

¹ Vgl. Foucault 1999.

² σαφήνεια bzw. σαφής (»bestimmt, zuverlässig, offenbar, deutlich, klar«) wird bei aller etymologischen Unsicherheit in der Regel in σα-φής zerlegt und als verstärkende Form von φάος (»Licht«) bzw. φαίνω (»scheinen«) abgeleitet (vgl. Frisk 1991, Bd. 2, S. 684). *Sapheneia* kann entsprechend als gesteigerte Form von Helligkeit verstanden werden. *Perspicuitas* leitet sich von *perspicere* (»hindurchschauen«) ab und wird am besten mit »Durchsichtigkeit« wiedergegeben. Vgl. ausführlicher: Asmuth 2003, S. 819f. Vgl. zur metaphysischen Tradition vom Licht als Metapher der Wahrheit: Blumenberg 1957.

diejenige Redelehre des Altertums, die der Stilqualität der Durchsichtigkeit erstmals ein eigenes Kapitel widmet – schon im Rahmen der Ausführungen zur grammatikalischen Richtigkeit des sprachlichen Ausdrucks,³ ohne damit der jahrhundertealten rhetorischen Tradition etwas Neues zu bieten.

Spätestens seit Aristoteles ist der Stil erst dann tugendhaft (ἀρετὴ τῆς λέξεως), wenn die Rede das Kriterium der *sapheneia* erfüllt⁴ – das Wort hat der Schüler Platons in der berühmten Sophistenschelte *Phaidros* an signifikanter Stelle vorfinden können. Hier tadelt Sokrates die wortgewandten Reden des Lysias, weil sie zwar den Schein erwecken, gründlich und deutlich zu sein (ἡγούμενον καὶ σαφῆναιον⁵), allerdings nicht sachgerecht, d.h. in wahrheitsgetreuer Kenntnis der betreffenden Dinge (τάληθές⁶) verfasst worden sind und damit dem Bereich der Überredung⁷ bzw. der Lüge und der Täuschung⁸ zugerechnet werden müssen. Ohne »philosophischen« Verstand (διάνοια), so Platons bekannte Kritik, kann keine gute Rede entstehen.⁹ Zwar trifft es zu, dass Aristoteles die polemische Abgrenzung der Philosophie von der Sophistik durch seinen Lehrer wesentlich mit- und weitergetragen und dem Aufbau seiner Rhetorik unter anderem mit dem Einschluss der breit angelegten Argumentations- und Beweislehre eine entsprechende Prägung gegeben hat. Dieser Umstand kann aber nicht als Erklärung für die Genese des Stildeals vorgebracht werden, so nahe dies auf den ersten Blick auch liegen mag. In der Forschung ist demnach die Position vertreten worden, dass die aristotelische *sapheneia* ebenso für die philosophische Aufwertung wie auch für eine Domestizierung der Beredsamkeit einstehe: Indem der sprachliche Ausdruck auf Deutlichkeit verpflichtet werde, sei die Rede von den persuasiven Absichten und verführerischen Wirkungen befreit und »philosophisch« – im platonisch-aristotelischen Wortsinne als streng auf Wahrheit ausgerichtete Disziplin verstanden – rehabilitiert.¹⁰ Diese These scheint dadurch gestärkt werden

³ Quintilian, *Inst. Orat.* I 6, 41.

⁴ Aristoteles, *Rhet.* III 2, 1.

⁵ Platon, *Phdr.* 277d.

⁶ Ebd., 259e.

⁷ »[...] denn hierauf gründe sich das Überreden (πείθειν), nicht auf der Sache wahre Beschaffenheit (ἀλήθεια)« (ebd., 260a). – Auf der anderen Seite ist Platon im *Phaidros* so frei, *sapheneia* auch in der Bedeutung »zuverlässige Erkenntnis« zu verwenden (ebd., 242c).

⁸ Ebd., 260e.

⁹ »[...] wenn er nicht gründlich philosophiert [φιλοσοφῆση], er auch niemals gründlich über irgend etwas reden wird« (ebd., 261a).

¹⁰ So die philologisch nicht abgestützte Darstellung von Erhard Schüttzel: »[Das Sapheneia-Postulat] entstand im Kampf der entstehenden Philosophie mit der abgelehnten

zu können, dass Aristoteles an anderer Stelle die Regeln des philosophischen Sprachgebrauchs im Sinne einer restriktiv bestimmten Deutlichkeit ausrichtet: Der *Topik* zufolge erhält eine Argumentation terminologische Schärfe erst dann, wenn die Definitionen unmissverständlich sind und wenn der undeutliche Ausdruck (τὸ ἀσαφεῖ τῆ ἐρμηνείᾳ) der Erkenntnis nicht im Weg steht. Demnach sind namentlich Homonyme, Mehrdeutigkeiten, Metaphern und ungebräuchliche Wörter zu vermeiden.¹¹ Allerdings ist dabei zu beachten, dass Aristoteles in diesem Kontext auf die formalen Regeln der logischen Argumentation Bezug nimmt, denen zufolge Definitionen zur dialektischen Erörterung der betreffenden Gegenstände eindeutig zutreffen müssen, und dass er sich im Gegensatz dazu in der *Rhetorik* nicht daran hindern lässt, ungewohnte und metaphorische Ausdrücke – wie noch genauer zu sehen sein wird – gleichwohl mit einem epistemischen Index zu versehen und für eine Steigerung der *sapheneia* sogar ausdrücklich zu empfehlen.

Aus diesem Grund kann die Zähmung der Rede nach dem Modell der in der *Topik* entfaltenen Methodenlehre nicht ursächlich mit der Entstehung des Stilideals in Verbindung gebracht werden – obwohl Aristoteles τέχνη ῥητορικὴ als gleichberechtigtes »Gegenstück zur *Dialektik*« eingeführt und philosophisch ausgerichtet hat.¹² Das topisch gewordene Vorurteil, dass die Forderung nach Deutlichkeit den normativen Ansprüchen des auf Wahrheit ausgerichteten philosophischen Diskurses entspringe,¹³ ist durch den Nachweis zu widerlegen, dass *sapheneia* im antiken Wortgebrauch vor Aristoteles zwar durchaus auch mit der Bedeutung von »Wahrheit« und »Erkenntnis« auftritt – allerdings in einem Kontext, der seinerseits keinen Unterschied zwischen »Sophistik« und »Philosophie« kennt, nämlich bei den Sophisten selbst.¹⁴ Unter diesen verwendet beispielsweise Isokrates, der sich durch seinen besonders schlichten Stil einen Namen gemacht hat,¹⁵ *sapheneia* im Rahmen des rhetorischen Erziehungsprogramms mit Bezug auf die Deutlichkeit der Stimme und koppelt damit die Überzeugungskraft (συμπείθειν)

Sophistik. [...] Seinem [i.e. Aristoteles] theoretischen Sieg mußte sich auch die Rhetorik beugen, sie nahm die Forderung der »sapheneia« unter die ersten und unverzichtbaren Forderungen jeder »elocutio« auf« (Schüttpelz 1996, S. 336).

¹¹ Aristoteles, *Top.* VI, 2–7 (139b–140a).

¹² Aristoteles, *Rhet.* I, 1 (1354a). Vgl. hierzu Groddeck 1995, S. 44f.

¹³ Vgl. Derrida 1971, S. 32: »Cet idéal aristotélicien, aucune philosophie, en tant que telle, n'y a jamais renoncé. Il est la philosophie«.

¹⁴ Vgl. für die Nachweise aus Antiphon und Alkmaios: Liddell/Scott 1958, S. 1586.

¹⁵ Vgl. zu Isokrates: Fuhrmann 1990, S. 24–27; ausführlicher: Blass 1962, Bd. 2, S. 101ff.; Baumhauer 1986, S. 78f.; Steidle 1952.

der Rede an die Diktion.¹⁶ Aber auch in dem kurz vor der Abhandlung des Aristoteles entstandenen, lange Zeit diesem zugeschriebenen und als *Rhetorik an Alexander* überlieferten Werk des Sophisten Anaximenes von Lampsakos gehört es zu den obersten Eigenschaften der Rede, deutlich und verständlich (σαφῶς), mithin glaubhaft und überzeugend (πιστῶς) zu wirken.¹⁷ Folglich ist die Behauptung, wonach *sapheneia* als genuin aristotelische Prägung und als Antwort der philosophischen Rhetorik auf die sophistische Beredsamkeit zu begreifen wäre, schlicht unzutreffend. Vielmehr ist davon auszugehen, dass der rhetorische Begriff der Deutlichkeit aus der sophistischen Tradition stammt und bereits in der griechischen Antike ein Doppelgesicht erhält: Einerseits scheint *sapheneia* bestens geeignet, den logisch-grammatikalischen Anforderungen etwa eines Aristoteles entsprechen zu können, wonach die deutliche Rede der wahren Erkenntnis dienen soll. Andererseits wird dieses Postulat, das fälschlicherweise als Implementierung der Sophistenkritik ins System der Rhetorik hergeleitet wird, von Anfang an als Maßstab der sophistischen Redekunst selbst konzipiert, nämlich als glaubhaftes Mittel der Persuasion. Im Deutlichkeitsbegriff zeichnet sich somit früh schon eine grundlegende Spannung zwischen erkenntnisgeleitetem und wirkungsorientiertem Reden ab, die in der Folge für die gesamte Geschichte der Rhetorik prägend bleiben wird.

In Ciceros Abhandlungen, die nicht nur systematisch verfahren, sondern auch die philosophische Tradition referieren und in mancherlei Hinsicht als Übersetzungen der griechischen Überlieferung zu verstehen sind, wird die sokratische Abgrenzung der Philosophie von der Sophistik an einer scharfsinnigen Stelle aus dem rhetorischen Hauptwerk *De oratore* als »nutzlose und tadelnswerte Trennung gleichsam zwischen Zunge und Gehirn« beschrieben.¹⁸ Indem Cicero darauf hinweist, dass im selben Maße die Wissenschaft des philosophischen Denkens (*scientia sapienter sentiendi*) von derjenigen des wirkungsvollen Ausdrucks (*scientia ornate dicendi*) abgekoppelt worden sei,¹⁹ lässt sein kritischer Gestus eine offene Sympathie für die sophistischen Redekünstler hervortreten²⁰ – darüber hinaus verrät Ciceros Terminologie, dass die Spannung von Reden und Erkennen dem System der Rhetorik selbst eingelagert ist:²¹ Die auf die sokratische Philo-

¹⁶ τὴν δὴ φωνὴν καὶ τὴν τοῦ στόματος σαφήνειαν (Isokrates 1882, Bd. 2, S. 146).

¹⁷ Anaximenes, *Ars Rhet.* 30, 4f.

¹⁸ Cicero, *De orat.* III, 61.

¹⁹ Ebd., 60.

²⁰ Vgl. Michel 1960, S. 87f.

²¹ Alain Michels Studie verankert Ciceros Synthese der platonischen und der sophistischen Tradition in der philosophischen Skepsis gegenüber der Ideenlehre: »L'éloquence est la

sophie gemünzte Unterscheidung zwischen *ratio inornata* und *oratio ornata* spiegelt sich im tiefen Graben wider, der in Ciceros Stillehre den Bereich der Deutlichkeit (*perspicuitas*) von demjenigen des Redeschmucks (*ornatus*) trennt. Die darin angelegte Gegenüberstellung von sachorientierter Monotonie einerseits und publikumszugewandter, emotionaler Wucht der Rede andererseits prägt freilich über Cicero hinaus die spannungsreiche Architektur der gesamten antiken Lehre vom Ausdruck (*lexis/elocutio*). *Ornatus* und *perspicuitas* stehen darin bei aller grundsätzlichen Ausschließlichkeit in einem Verhältnis der gegenseitigen Verschränkung zueinander.²² Seit der verloren gegangenen Schrift *Vom Stil* des Aristoteles-Schülers Theophrast kennt die Stillehre vier kanonische Eigenschaften der Rede, die um eine virtuelle Trennlinie zwischen nüchterner und affektiver Rede angeordnet sind: die Korrektheit (*hellenismos/latinitas*), die Deutlichkeit (*sapheneia/perspicuitas*), der Redeschmuck (*kataskeue/ornatus*) und die Angemessenheit (*prépon/aptum*). Von den ersten beiden Qualitäten – die grammatikalisch definierte Richtigkeit und die zusätzlich semantisch bestimmte Verständlichkeit des Ausdrucks – werden die letzten beiden nicht nur von Cicero, sondern auch in der zeitgleich entstandenen anonymen *Rhetorik ad Herennium*²³ und später bei Quintilian²⁴ als besonders wirkungsvolle Eigenschaften abgetrennt. Richtigkeit und Deutlichkeit stellen für Cicero noch keine nennenswerten Probleme dar und erfordern demnach keine gesonderten Ausführungen: Es handelt sich um sprachliche Fertigkeiten, die zwar durch »wissenschaftliche Kenntnisse« verfeinert werden können, die allerdings nach genau benennbaren Regeln grammatikalisch-semantischer Natur einfach zu erwerben sind und die daher einer Selbstverständlichkeit gleichkommen.²⁵ Im Gegensatz

langue des sages dans un monde qui doute de la sagesse« (vgl. ebd., S. 99). Vor diesem Hintergrund ist Ciceros Ideal vom wissenschaftlich gebildeten Redner gerade nicht als Unterordnung der Rhetorik unter die Philosophie zu verstehen, wie Wilamowitz-Möllendorff gemeint hat (Wilamowitz-Möllendorff 1900, S. 18f.).

²² Vgl. Wagner-Egelhaaf 1997, S. 203: »Das Prinzip der *perspicuitas* kollidiert nämlich vom Ansatz her mit dem des *ornatus*, mit dem es dialektisch verschränkt ist. Da die *perspicuitas* keinesfalls, so will es die Redelehre, in rationale Eintönigkeit verfallen darf, benötigt sie den *ornatus*, die Ausschmückung der Rede«. Vgl. zudem Fuhrmann 1990, S. 123: »Der stilistische Schmuck findet seine Grenze an den Geboten der sprachlichen Korrektheit und der Klarheit, an dem Gebot der Klarheit allerdings nur bedingt: wer schmücken will, muß vom Gewöhnlichen, vom Nächstliegenden abweichen, was wohl stets eine gewisse Einschränkung der Klarheit mit sich bringt. Schmuck und Klarheit stehen zueinander in einem gewissen Spannungsverhältnis«.

²³ Hier werden *latinitas* und *perspicuitas* – Letztere wird von der Herennius-Rhetorik *explanatio* genannt – unter dem Begriff der *elegantia* zusammengefasst: Vgl. *Rhet. ad Herenn.* IV, 17.

²⁴ Quintilian ordnet anfänglich sogar das *aptum* dem *ornatus* zu: Vgl. Quintilian, *Inst. Orat.* I, 5,1. Zum *ornatus* als wirkungsvollem Glanz der Rede vgl. ebd., VIII 3, 1–6.

²⁵ Cicero, *De orat.* III, 39–50.

dazu entspringt für Cicero der angemessene Schmuck dem Talent (*ingenium*) des tugendhaften Redners und begründet den eigentlichen Ruhm der Beredsamkeit, weil nur die »verlockenden, verschwenderischen«²⁶ Kunstmittel eine fast unbegrenzte Macht auf den Zuhörer ausüben können.²⁷ Der Deutlichkeit hingegen ist die in sich unproblematische Vorstellung eines affektlosen, nüchternen Redens zugeordnet – so implizieren Ciceros Ausführungen das, was nach der Schrift *Peri hermeneias* des Pseudo-Demetrios ausdrücklich ohne Pathos (*ἀπαθής*) gesprochen wird.²⁸

In dieser über Jahrhunderte hin wohl fälschlicherweise Demetrios von Phaleron zugeschriebenen und schwer datierbaren Abhandlung *Über den Stil*²⁹ wird die *sapheneia* im Rahmen der Lehre von den Stilarten besprochen, von denen klassischerweise drei zu unterscheiden sind: der schlichte (*charaktēr ischnós/genus subtile*), der mittlere (*charaktēr mēsos/genus medium*) und der hohe oder erhabene Stil (*charaktēr megaloprepēs/genus grande* oder *sublime*).³⁰ Den Maßstab für diese folgenreiche Einteilung, die zudem für die Poetik auf lange Sicht bestimmend gewesen ist, bietet auch hier der Grad des mit der Rede verbundenen Affekts: Der einfache Stil soll belehren (*docere*), der mittlere unterhalten (*delectare*) und der hohe erregen (*move-re*). Weil es zu den Aufgaben der schlichten Stilart gehört, zu unterrichten und zu beweisen, zeichnet sie sich nach Pseudo-Demetrios dadurch aus, dass sie deutlich ist und jeden auffälligen Schmuck vermeidet.³¹ Die *Rhetorik ad Herennium* ordnet dem oberen bzw. dem unteren Ausdruck schematisch den Schmuck (*ornatus*) bzw. »den allgemein üblichen Gebrauch der reinen Umgangssprache« zu.³² Auch Cicero zählt in der Abhandlung *Orator* zu den obersten Merkmalen der einfachen Redensart den deutlichen Ausdruck (*dilucidus*) und die Nüchternheit (*ieiunitas*)³³ – Eigenschaften, die

²⁶ Cicero, *Orat.* 79.

²⁷ »Denn niemand hat ja einen Redner je dafür bewundert, daß er korrekt sprach; andernfalls lacht man ihn aus und glaubt nicht nur, er sei kein Redner, sondern auch kein Mensch. Niemand hat einen dann gerühmt, wenn er so sprach, daß die Anwesenden verstanden, was er meinte, vielmehr verachtete man einen, der dazu nicht instande war. Bei wem erschauern dann die Menschen? Wen blicken sie als Redner starr vor Staunen an? Bei wem erhebt sich ihr Beifallsgeschrei? Wer ist in ihren Augen sozusagen ein Gott unter Menschen? Es sind diejenigen, die ausgewogen, klar, wortreich, mit wirkungsvoller Stilisierung des Inhalts und der Formulierung reden [...]. Das ist es, was ich glanzvoller (*ornatē*) nenne« (Cicero, *De orat.* III, 52f.). Vgl. dazu: Michel 1960, S. 339–343.

²⁸ Ps.-Demetrios, *De eloc.* 194.

²⁹ Vgl. ebd. (Einleitung des Herausgebers).

³⁰ Ps.-Demetrios kennt noch eine vierte Stilart, das *deinon*, den »heftigen« Stil.

³¹ *μάλιστα δὲ σαφῆ χρῆ τὴν λέξιν εἶναι* (ebd. 191). – Vgl. ausführlicher zum einfachen Stil Volkman 1963, S. 542f.

³² *Rhet. ad Herem.* IV, 11.

³³ Cicero, *Orat.* 5, 20.

im Unterschied zum überbordenden »asianischen« schon den sogenannten »attischen« Stil eines Lysias oder eines Isokrates geprägt haben.³⁴ Allerdings wird bei Cicero ebenso wie bei Demetrios klar, dass die schlichte Stilart bei aller Vielfalt der Schattierungen und Erscheinungsweisen nicht eine rein schmucklose Redensform darstellt. Während dem hohen Ausdruck die Funktion zukommt, mit großen und wuchtigen Worten »die Herzen zu erschüttern und umzustimmen« (*ad permovendos et convertendos animos*),³⁵ entfaltet sich der einfache Stil dann am besten, so Cicero, wenn bei aller Nüchternheit ein »Anflug wirkungsvollen Schmucks« (*leviter ornati*) am Werk ist.³⁶ Auch Quintilian bestimmt die *oratio inornata* nicht etwa mit der Deutlichkeit, sondern mit dem Fehlerhaften (*vitium*),³⁷ beispielsweise bei obszönen Ausdrücken³⁸ – Einfachheit hingegen definiert er als besonders gepflegten und reinen Schmuck (*ornatum purum*).³⁹ Demzufolge ist weder der schlichte Stil noch die Deutlichkeit über eine simple Opposition zum *ornatus* zu fassen. Vielmehr ist in allen Stillehren der Antike zu beobachten, dass die Deutlichkeit grundlegend auf den Redeschmuck angewiesen ist und dass die Bestimmung der *perspicuitas* bei aller Abstinenz von der wirkungsvoll gestalteten Rede wiederholt auf den Bereich des *ornatus* zurückgreift und persuasive Funktionen umfasst. Die Kraft der Überzeugung (oder der Überredung), so pointiert etwa Pseudo-Demetrios, hängt von einer möglichst ungekünstelt wirkenden Deutlichkeit ab.⁴⁰ Es ist im Hinblick auf eine auch nur technische Bestimmung und Beschreibung der rhetorischen Deutlichkeit von entscheidender Bedeutung, als Prämisse festzuhalten, dass die in der Stillehre schematisch abgegrenzten Bereiche *perspicuitas* und *ornatus* nicht nur intim verbunden sind, sondern ein Spannungsverhältnis hervortreten lassen, das im Innern der Deutlichkeit selbst am Werk ist und das die ambivalente Struktur der antiken Beredsamkeit – die Indifferenz von Überreden (Rhetorik) und Überzeugen (Philosophie) – widerspiegelt. Dieses Problem wird in der Regel situativ veranschaulicht und aus einem psychologischen Argument abgeleitet. Schon für

³⁴ Vgl. zu den Anfängen der Stillehre und zur attischen Beredsamkeit bei Isokrates: Cicero, *De orat.* II 3, 10; Blass 1962, Bd. 2, S. 107ff. Als höchsten Vorzug der Rede nennt Isokrates die Klarheit bzw. Reinheit (καθαρότης) (ebd., S. 115). Zum Kampf des Asianismus und Attizismus vgl. Wilamowitz-Möllendorff 1900; Norden 1958, S. 126–152; Blass 1977.

³⁵ Cicero, *Orat.* 5, 20.

³⁶ Ebd. – Entsprechend qualifiziert Cicero auch den attischen Stil des Lysias nicht als schmucklos (*inornatus*) vgl. ebd., 9, 29.

³⁷ Quintilian, *Inst. Orat.* VIII 3, 41–59.

³⁸ Ebd., VIII 3, 38.

³⁹ Ebd., VIII 3, 87.

⁴⁰ Ps.-Demetrios, *De eloc.* 221.

Aristoteles schließt die Forderung nach *sapheneia* keineswegs aus, dass es nötig sei, der Rede etwas »Fremdartiges« zu verleihen, weil die Menschen das Entlegene bewundern.⁴¹ Nach Quintilian kommt die durchsichtige Rede nicht ohne Schmuckmittel aus, weil sie sonst in trockene Monotonie zu verfallen und die Unaufmerksamkeit der Zuhörer hervorzurufen droht.⁴² Die Rhetoriker haben sich aus diesem Grund durchweg dazu veranlasst gesehen, für die deutliche Rede den mehr oder weniger maßvollen Einsatz von Figuren und Tropen zu empfehlen – damit ist freilich etwas eingefordert worden, das die Deutlichkeit übersteigt und in einen Konflikt mit den eigenen Mitteln führt. Dieser innere Widerstreit geht aus der Schlusspassage von Quintilians Kapitel über die *perspicuitas* besonders prägnant hervor: Gleichsam als Überleitung zum Thema Wortschmuck geht Quintilian hier auf das Problem ein, dass die Aufmerksamkeit des Richters nicht vorausgesetzt werden kann und dass sich die Rede folglich nicht nur um Verständlichkeit, sondern um eine möglichst nachdrücklich vorgetragene Deutlichkeit bemühen muss: Der Zuhörer darf die Worte »keinesfalls nicht verstehen«, und die »Rede [muss] in sein Inneres eindring[en], wie die Sonne in die Augen«:⁴³ Die deutliche Rede soll nicht nur bezwecken, »daß man versteht, sondern daß man *mehr* versteht«.⁴⁴ Diese für die gesamte antike Rhetorik repräsentative Forderung nach *perspicuitas* zeigt, dass die Deutlichkeit *per se* mangelhaft ist und auf einen Überschuss angewiesen ist. Das Wirkungsmoment aber, das die Defizienz der *perspicuitas* beheben soll, droht – um in Quintilians Bild von der blendenden Sonne zu bleiben – aus übergroßer Helligkeit das Gegenteil hervorzurufen.⁴⁵ Gerade am persistenten Beharren auf Verständlichkeit wird erkennbar, dass der durchsichtigen Rede die Dunkelheit nicht äußerlich, sondern inhärent ist:⁴⁶ Ohne im technischen Sinne den *vitia* der Rede zu verfallen,⁴⁷ trägt die *perspicuitas* die als mangelhaft verpönte *obscuritas* potenziell stets mit sich.

⁴¹ Aristoteles, *Rhet.* III, 2.

⁴² Quintilian, *Instit. Orat.* VIII 3, 1–3.

⁴³ Ebd., VIII 2, 23f.

⁴⁴ Ebd., VIII 2, 11.

⁴⁵ Vgl. Göttert 1991, S. 2f.: »Verständlichkeit oder auch Klarheit, Deutlichkeit, Durchsichtigkeit [...] überschneidet sich vielmehr mit ihrem Widerspiel, ist ohne ein gewisses Maß an Dunkelheit nicht zu haben«.

⁴⁶ Vgl. Fohrmann 1994, S. 199.

⁴⁷ Quintilian nennt ausführlich die ungebräuchlichen Worte, Homonyme, verschachtelte Perioden und die Ambiguität (Quintilian, *Inst. Orat.* VIII 2, 12–21). Vgl. hierzu Fuhrmann 1966.

Diese Spannung im Innern des deutlichen Redens, die für die Stillehre bis weit in die Neuzeit als konkretes Problem virulent geblieben ist,⁴⁸ bezeichnet aber nicht nur eine praktische Verlegenheit um den richtigen Grad an Helligkeit, sondern betrifft weit grundlegender die systematische Ordnung der Rhetorik. Während sich die kanonischen Beschreibungen der Deutlichkeit bislang darauf beschränkt haben, die höchste Tugend der Rede in Opposition zur fehlerhaften *obscuritas* zu definieren und jede Art der Einschränkung billigend in Kauf zu nehmen oder als Lizenz zu motivieren,⁴⁹ muss eine umfassende Bestimmung von *sapheneialperspicuitas* dezidiert auf den Bereich der Tropen und Figuren ausgedehnt werden. Dass nämlich die *perspicuitas* auf den *ornatus* angewiesen ist, stellt nicht die Ausnahme,⁵⁰ sondern die Regel dar. Die Deutlichkeit, so lässt sich aus den bisherigen Ausführungen ableiten, ist stets geschmückte Deutlichkeit. Die Besonderheit dieser kunstvoll gestalteten Rede besteht im Unterschied zum würdevollen hohen Ausdruck darin, möglichst ungekünstelt und nüchtern zu wirken. Deutliche Rede ist *oratio ornata* im Gewand einer *ratio inornata*.

Zweierlei Deutlichkeiten

Obwohl *sapheneialperspicuitas* in der Rhetorik vorwiegend als Stilqualität abgehandelt wird, betrifft die übergreifende Forderung nach Deutlichkeit nicht nur im engeren Sinne die Lehre vom Ausdruck (*elocutio*), sondern alle Redeteile (*partes orationis*) und reicht von der klaren und verständlichen Gedankenkonzeption und -gliederung (*inventio* und *dispositio*)⁵¹ bis hin zur artikulierten Vortragsweise durch volle Aussprache der Wörter und maßhaltende Mimik und Gestik (*pronuntiatio* und *actio*).⁵² Als kunstvolle Technik

⁴⁸ Vgl. das Kapitel *Stilistik des Denkens nach 1700* dieser Arbeit.

⁴⁹ Vgl. zur partiellen oder graduellen *obscuritas* als Lizenz: Lausberg 1990, S. 275. Vgl. auch Ueding/Steinbrink 1986, S. 209: »Der der *perspicuitas* gegenüberstehende Fehler ist die *obscuritas*, die Dunkelheit. Als Ausnahme mag gelten, wenn der dunkle Ausdruck die eigentliche Wirkungsabsicht nicht etwa behindert, sondern gar unterstützt«.

⁵⁰ So z.B. bei Fuhrmann 1990, S. 116.

⁵¹ Quintilian, *Inst. Orat.* IV 2, 31.

⁵² Ebd., XI 3, 33–39: »Deutlich nun ist der Vortrag erstens dann, wenn die Wörter ihre vollen Ausgänge erhalten, die ja gewöhnlich teils verschluckt, teils entstellt werden, da die meisten die Schlußsilbe nicht voll bringen [...]. So notwendig aber die volle Entfaltung der Wörter ist, so lästig und abstoßend ist es, alle Buchstaben in Rechnung zu stellen [...]; denn sowohl die Vokale verschmelzen oft genug, und auch bestimmte Konsonanten schwinden, wenn ein Vokal folgt. [...] Die zweite Voraussetzung der Deutlichkeit besteht darin, daß die Rede deutlich gegliedert ist [*oratio distincta*], d.h. daß der Redende an der gehörigen Stelle anfängt und aufhört«.

umfasst die deutliche Rede eine ganze Reihe von spezifischen, im Folgenden genauer zu erörternden Mitteln, die dem Zweck des besseren Verständnisses dienen. Dazu gehören der grammatikalisch korrekte und eindeutige Ausdruck, die detailgetreue, nicht sprunghafte Erzählung von Vorgängen und ein mehr oder weniger dezenter Glanz. Die Verschränkung von grammatikalisch-sprachlogischen Kriterien mit der darstellungstechnischen Forderung nach sachgemäßer Wiedergabe und genuinen Wirkungskategorien wie den Redeschmuck lässt im Ansatz schon die Spannung im Innern der Deutlichkeit erkennen, nämlich die – potenziell brüchige – Koppelung von intellektueller Verständlichkeit und sinnlicher Anschaulichkeit. Wie hier zu zeigen ist, sind die durchaus heterogenen Verfahrensweisen der *perspicuitas* im Rahmen dieses Gefüges genauer zu beschreiben.

Die antike Beredsamkeit geht im Blick auf die Deutlichkeit von einer begrifflichen Binnenunterscheidung aus. Bereits Anaximenes von Lampsakos differenziert zwischen einer Deutlichkeit der Dinge (σαφῶς ἀπὸ τῶν πραγμάτων) und einer Deutlichkeit der Worte (σαφῶς ἀπὸ τῶν ὀνομάτων).⁵³ Im Kern ist hier die später von Quintilian aufgegriffene funktionale Aufteilung in eine durchsichtige und anschauliche Wiedergabe von Sachverhalten (*perspicuitas in rebus*) einerseits und eine wirkungsvolle Stilisierung von verständlichen Worten (*perspicuitas in verbis*) andererseits enthalten.⁵⁴ Entsprechend werden die beiden Deutlichkeiten an verschiedenen Orten im System der Rhetorik besprochen – einmal als Richtlinie für die affektfreie Beschreibung und einmal als Kunst des durchsichtigen Ausdrucks. In beiden Fällen ist den antiken Lehrbüchern allerdings zu entnehmen, dass die deutliche Rede, die gerade durch ihre Nüchternheit überzeugen will, nicht ohne Redeschmuck auskommt und die ganze Ambiguität im Begriff der Persuasion ausmisst.⁵⁵

Transparente Erzählung

1. – Die transparente Darstellung der Dinge wird – mit Ausnahme von Aristoteles – in der *dispositio* unter dem Teil der *narratio* erörtert. Die Erzählung bildet in der Abfolge der *partes orationis* die Grundlage der folgenden *argumentatio* und dient dem Zweck einer überzeugenden Rede.⁵⁶

⁵³ Anaximenes, *Ars Rhet.* 30, 6.

⁵⁴ Quintilian, *Inst. Orat.* VIII 2, 1.

⁵⁵ πείθω kann im Deutschen bekanntlich sowohl mit ›überreden‹ als auch mit ›überzeugen‹ wiedergegeben werden (Groddeck 1995, S. 29).

⁵⁶ Die Schilderung des Sachverhalts muß nämlich so klar sein wie das übrige; doch sollte man sich dabei umso mehr anstrengen, als es bei der Erzählung schwerer fällt, Unklarheit

Als Element der rhetorischen Erzähltheorie ist die durchsichtige Mitteilung des Sachverhalts mit der spezifischen Funktion der Unterrichtung und Belehrung (*docere*) verbunden.⁵⁷ Da sich die *perspicuitas in rebus* an den Verstand der Zuhörer richtet, verbieten die Rhetoriker in der Regel den Gebrauch der Affekte, denn der Redner spricht dann am besten, »wenn er die Wahrheit zu sagen scheint«.⁵⁸ Den Vorgaben der Veridiktion folgend, soll der Sprecher die direktesten Wörter und Ausdrucksformen benutzen und auf jeden Redeschmuck verzichten (*verbis propriis*), damit die Zuhörer eine deutliche Vorstellung vom Sachverhalt gewinnen können (*cognitio*).⁵⁹ Schon Anaximenes hält deshalb – einem Vorschlag des Isokrates folgend – fest, dass die Darstellung von Vergangenen, Geschehendem oder Künftigem »kurz, deutlich und nicht ungläubwürdig« sei, damit sie sich ins Gedächtnis der Zuhörer einprägen.⁶⁰ Während die Kürze (*brevitas*) dem Zweck der Aufnahmebereitschaft dient und dazu anhält, alles Überflüssige zu übergehen, ohne dass die Anschaulichkeit darunter leidet und sich heraklitische Dunkelheit breit macht, und die Glaubwürdigkeit (*credibilitas*) dahin wirkt, die mögliche Unwahrscheinlichkeit von realen oder erfundenen Geschehnissen zu plausibilisieren, kommt Deutlichkeit dadurch zustande, dass ein Vorgang nicht sprungweise, sondern in der natürlichen, d.h. sachgemäßen Reihenfolge und ohne Unterbrechungen eins zu eins wiedergegeben wird. Diesem bei Anaximenes vorgeprägten Kriterium für die *perspicuitas in rebus* folgen auch Cicero und die *Rhetorik an Herennius*, wenn sie die *narratio aperta* oder *perspicua* einfordern.⁶¹ Allerdings ist die Lehre von der affektfreien Erzählung keineswegs konsistent. Quintilian beispielsweise sieht die Gefahr, dass die Darstellung des Sachverhalts das *taedium*, also eine nachlassende Aufmerksamkeit des Publikums bewirkt.⁶² Die *Institutio Oratoria* hält daher, wie zuvor schon die *Rhetorik des Aristoteles*,⁶³ mit Entschiedenheit und gegen alle Vor-

zu vermeiden, als bei der Einleitung, der Beweisführung oder dem Epilog und weil bei diesem Teil der Rede Unklarheit gefährlicher als bei den anderen ist. Denn wenn man sich sonst irgendwo zu unklar ausgedrückt hat, so kostet das nur den Gedanken, der so unklar formuliert ist, eine unverständliche Erzählung [*narratio obscura*] aber verdunkelt die gesamte Rede« (Cicero, *De orat.* II 329).

⁵⁷ Ebd., IV 2, 35.

⁵⁸ Ebd., IV 2, 38.

⁵⁹ Ebd., IV 2, 36.

⁶⁰ Anaximenes, *Ars Rhet.* 30, 5.

⁶¹ Cicero, *De Orat.* II, 329; *De inv.* I 28f. – *Rhet. ad Herenn.* I 15.

⁶² Quintilian, *Inst. Orat.* IV 2, 103. Vgl. auch ebd., 111: »Umso mehr muß ich mich wundern über die Gelehrten, die der Meinung sind, die Erregung von Empfindungen dürfe in der Erzählung nicht angewendet werden«.

⁶³ Aristoteles, *Rhet.* III 16.

gaben der Nüchternheit fest, dass die *narratio* »mit jedem nur möglichen Schmuck und Liebreiz ausgestattet werden« muss (*exornanda*).⁶⁴ So erlaubt Quintilian beispielsweise auch den Gebrauch von wirkungsvoll eingesetzten Exkursen.⁶⁵ Weil aber die Rede dadurch Gefahr läuft, zu ausführlich zu geraten, in Dunkelheit umzuschlagen und die *cognitio* zu verhindern, empfiehlt Quintilian als Regulativ den *purissimus sermo*, d.h. eine Kunst des Ausdrucks (*oratio ornata*), die sich an eine – freilich nicht weiter präzisierete – Vernunft des Redens (*ratio loquendi*) hält.⁶⁶

Das Argument, dass die *narratio perspicua* zugleich geschmückte Rede zu sein hat, gibt nicht nur eine funktionale Indifferenz zwischen *docere* und *movere* zu bedenken⁶⁷ – es ist auch im Hinblick auf den Spielraum entscheidend, den Quintilian in diesem Kontext der *perspicuitas* verleiht und der sich bei einem signifikanten Problem der begrifflichen Klassifikation zu erkennen gibt. Mit Bezug auf den Reiz der Darstellung (*iucunda expositio*) erwägt Quintilian – einem Vorschlag Ciceros folgend⁶⁸ –, nach Kürze, Deutlichkeit und Wahrscheinlichkeit als vierte Tugend der Erzählung die Evidenz (*evidentia*) aufzulisten. Gemeint ist die Anschaulichkeit, die sich Quintilian zufolge aus dem wundersamen Effekt ergibt, dass die Rede nicht zu reden scheint (*non dicendum*) und das Erzählte gleichsam vor Augen gestellt wird (*sed ostendendum*).⁶⁹ Der Sprachcharakter der Rede soll dadurch aufgehoben werden, dass Nicht-Gegenwärtiges präsent gemacht und aus dem Zuhörer ein Zuschauer wird. An Wirkung verspricht diese »kategoriale Transposition des Redens zum Zeigen«⁷⁰ ungleich mehr als die einfache *perspicuitas*, weil die *evidentia* das sinnliche Ereignis einer unmittelbaren Präsenz am Geschehen herbeiführen, während die *narratio perspicua* nur die intellektuell nachvollziehbare Durchsicht auf Ereignisse gewährleisten soll – dennoch entscheidet sich Quintilian im Rahmen seiner Erzähltheorie dafür, die Anschaulichkeit zur deutlichen Erzählung zu rechnen.

Diese Begriffspolitik schließt mit dem evidenziellen Effekt etwas in die Deutlichkeit ein, was den durchsichtigen Ausdruck zu übersteigen

⁶⁴ Quintilian, *Inst. Orat.* IV 2, 116.

⁶⁵ Ebd., IV 2, 104.

⁶⁶ Ebd., IV 2, 118.

⁶⁷ Ebd., IV 2, 111.

⁶⁸ Cicero, *Top.* 26, 97.

⁶⁹ Quintilian, *Inst. Orat.* IV 2, 64: »Anschaulichkeit ist zwar, wenn ich recht sehe, in der Erzählung ein großer Vorzug, indem etwas Wahres nicht nur ausgesprochen, sondern gewissermaßen vorgeführt zu werden verdient, doch kann man sie zur Deutlichkeit rechnen«.

⁷⁰ Campe 1997, S. 219.

scheint. Gleichsam geht in systematischer Hinsicht ein innerer Riss durch die *perspicuitas* und gewinnt eine sinnliche Seite im nüchternen Reden Profil. Denn die *Institutio Oratoria* bestimmt die *evidentia* in der Lehre von den Affekten als dasjenige Mittel, auf das »die Gefühlswirkungen so [folgen], als wären wir selbst zugegen.«⁷¹ Wie genauer zu sehen sein wird, löst sich schließlich in Quintilians Stillehre die Evidenz – wenigstens scheinbar – von der *perspicuitas* und findet bei den wirkungsvollen Figuren der Vergegenwärtigung die ursprüngliche Heimat wieder.⁷² In struktureller Perspektive bedeuten diese intime Affinität und Verschränkung von Deutlichkeit und Evidenz zunächst einmal, dass die Veranschaulichung als das kunstvolle Verfahren der transparenten Erzählung hervortritt, das eine Sprachvergessenheit bezweckt, um die Wiedergabe des Geschehens zu einem visuellen Ereignis zu steigern. Die beherrschende Darstellung, die als Inbegriff höchster Überzeugungskraft gilt und an den Verstand der Zuhörer gerichtet ist, scheint an das affektive Moment der sinnlichen Repräsentation gekoppelt zu sein. Gerade Quintilians Einordnung der *evidentia* unter die *perspicuitas* lässt nicht nur die porösen Grenzen im rhetorischen Begriff der Deutlichkeit, sondern auch eine charakteristische Spannung erkennen: Die transparente Erzählung – so muss man schließen – ist stets auf etwas angewiesen, das über sie hinaus zeigt und das sich als Effekt möglicherweise nur jenseits des Redens ereignet.

Was die unsicheren terminologischen Grenzen der Deutlichkeit betrifft, erweist sich Quintilian wieder einmal als guter Leser Ciceros, wenn er auf den griechischen Ursprung im Begriff der *evidentia* hinweist. Cicero hat das Wort in erkenntnistheoretischem Umfeld als Übersetzung von ἐνάργεια geprägt und mit *perspicuitas* synonym gesetzt.⁷³ In skeptischer Absicht bestreitet er im zweiten seiner akademischen Bücher unter dem Titel *Lucullus* die bei Epikureern und Stoikern anzutreffende dogmatische Konzeption von *enargeia* als Wahrheitskriterium für unmittelbar gewisse Sinneseindrücke.⁷⁴ Obwohl man meinen könnte, dass *perspicuitas* und *evidentia* hier ausschließlich als philosophische Begriffe verstanden werden,⁷⁵ weist Cicero subtil darauf hin, dass das skeptische dem rhetorischen Denken verwandt ist, wenn er die dogmatische Position referiert und dabei das Urteil über die Gewissheit nicht nur auf einleuchtende Vorstellungen,

⁷¹ Quintilian, *Inst. Orat.* VI 2, 32.

⁷² Vgl. zur Herkunft des Vor-Augen-Stellens aus dem Kontext der energetischen Metapher bei Aristoteles: Campe 1997.

⁷³ Cicero, *Acad. lib.* II 17.

⁷⁴ Vgl. Usener 1966, S. 11 bzw. Epikur 1983, S. 71.

⁷⁵ So Kemmann 1996, Sp. 43.

sondern auch auf die evidente Rede bezieht: »Jedenfalls waren sie der Ansicht, keine Aussage (*orationem nullam*) könne als einleuchtender gelten als die Evidenz selbst; das, was derart klar sei, brauche man nicht noch zu definieren.«⁷⁶ Das philosophisch-rhetorische Janusgesicht der Begriffe *evidentia* und *perspicuitas*, das sich hier pointiert zeigt, begünstigt die skeptische Strategie Ciceros, wonach die Evidenz als unmittelbare Wahrheit der sinnlichen Eindrücke aus dem Bereich der Erkenntnislehre demjenigen der Rhetorik angenähert wird und mit Blick auf die mittelbare Faktur der Rede an Selbstverständlichkeit einbüßt. Zugleich – und dieser Punkt ist im Hinblick auf Quintilians begriffliche Probleme entscheidend – geben Ciceros Schwierigkeiten, *enargeia* angemessen zu übersetzen,⁷⁷ und die daran anschließende Gleichsetzung von *evidentia* und *perspicuitas* den Blick frei auf die im griechischen Original bereits innewohnende Spannung der deutlichen Rede.

In der griechischen Rhetorik taucht der Begriff der *enargeia* schon im frühen 4. Jahrhundert v. Chr. auf und meint die Technik der detaillierten und sachlichen Schilderung. Ein Geschehen soll in allen Einzelheiten so erzählt werden, dass es durch die Worte sinnlich vergegenwärtigt und gleichsam vor Augen geführt wird.⁷⁸ Eingehend wird die *enargeia* im Traktat des Pseudo-Demetrios als eines von mehreren Mitteln diskutiert, die Deutlichkeit der einfachen Rede – *sapheneia* – herzustellen. Die Anschaulichkeit, der hier überdies schon eine prägnante Nähe zur poetischen Mimesis zugesprochen wird,⁷⁹ besitzt nicht nur die Funktion der genaueren Beschreibung des Sachverhalts, sondern auch und vor allem der gesteigerten Wirkung der Rede. Pseudo-Demetrios bietet für die *enargeia* eine ganze Reihe von spezifischen Verfahren an, denen leicht anzusehen ist, dass sie einen emotionalen Effekt beim Publikum zeitigen sollen: Neben die genaue und lückenlose Vergegenwärtigung von Gegenständen, Personen und Handlungen stellt Pseudo-Demetrios die gliedernde Wiederholung von Redeteilen (*epanalepsis*) und so ungewöhnliche Mittel wie die Kakophonie oder onomatopoetische Wörter zur Steigerung der Aufmerksamkeit.⁸⁰ Ganz ausdrücklich peilt er mit diesen Techniken das Pathos der

⁷⁶ Cicero, *Acad. lib. II* 17.

⁷⁷ »[...] weil ja nichts einleuchtender sei als die ἐνάργεια, wie es die Griechen nennen – ich nenne es, wenn Ihr erlaubt, »Klarheit« [*perspicuitatem*] oder »Evidenz« [*evidentiam*] und werde, wenn nötig, noch andere Wörter bilden [...]« (Ebd.) Die Etymologie von *enargeia* führt vom Adjektiv ἐναργής »sichtbar, erkennbar, klar« vermutlich auf ein ἄργος »von Glanz umgeben« zurück (vgl. Frisk 1991, Bd. 1, S. 510).

⁷⁸ Vgl. Liddell/Scott 1958, S. 556; Graf 1995, S. 145.

⁷⁹ Ps.-Demetrios, *De eloc.* 219.

⁸⁰ Ebd., 209–220.

Darstellung (ἐναργείας πάθος) gerade dort an,⁸¹ wo man es am wenigsten erwarten würde, nämlich im Rahmen des einfachen, nüchternen Stils. Quintilians Entscheidung, die Evidenz in der Lehre von der *narratio* unter den Begriff der Deutlichkeit zu stellen, beerbt also eine in der rhetorischen Tradition mehrfach vorgeprägte Spannung im referenziellen Reden. Da die Deutlichkeit der Dinge – so kann man zusammenfassen – im Dienst des Überzeugens steht, ist sie auf bestimmte Mittel angewiesen, die ihr Anschaulichkeit und Aufmerksamkeit garantieren: eindeutige Wörter, natürliche und lückenlose Reihenfolge der Darstellung, detaillierte Beschreibung des Sachverhalts, Wiederholung von Aussagen, wo es der Verständlichkeit dient, bis hin zur lebhaften Vergegenwärtigung von vergangenen oder künftigen Geschehnissen. Die nüchterne und sachliche Wiedergabe schließt kunstvolle Verfahren keineswegs aus, sondern konstitutiv ein, derart, dass sie stets auch die Funktion des Überredens erfüllen kann. Schon in der *narratio* reicht die extreme Spannweite der Deutlichkeit vom einen Ende der Rhetorik zum anderen, von der belehrenden Funktion bis zur dramatischen Wirkung der Rede. Im Falle der Evidenz gar, die als Begriff bereits auf figurale Techniken vorausweist, richtet sich die narrative Durchsichtigkeit – man ist versucht zu sagen: mit aller Kraft der Suggestion – auf ein sinnliches und kognitives Ereignis aus, das *sich* erst jenseits des Redens zeigt und über das die Rhetorik nicht direkt verfügen kann. Damit ist letztlich auch die deutliche Erzählung nie mit Sicherheit ganz zu haben.

Eindeutigkeit der Wörter

2. – Im Bereich der *elocutio* wird die Deutlichkeit der sprachlichen Formulierung (*perspicuitas in verbis*) durchweg in zweierlei Hinsicht präzisiert – einmal mit Bezug auf die einzelnen Wörter (*in verbis singulis*) und einmal auf den Kontext (*in verbis coniunctis*). Vor dem Hintergrund der bislang gewonnenen Einsichten in die Doppelnatur der Durchsichtigkeit dürfte es nicht mehr überraschen, dass der deutliche Ausdruck sowohl in paradigmatischer als auch in syntagmatischer Hinsicht nicht ohne maßgebliche Beteiligung kunstvoller Mittel realisiert werden kann. Der Überschuss, den die Deutlichkeit stets benötigt, ist strukturell bedingt und auch und gerade dort am Werk, wo sie sich auf ihr eigenstes Terrain zu besinnen scheint, nämlich bei der Proprietät der einzelnen Wörter und der Eindeutigkeit der Satzkonstruktion. Quintilians zusammenfassende Bestimmung

⁸¹ Ebd., 214.

des transparenten Stils – gerade weil sie ihrer Griffigkeit wegen so kanonisch geworden ist⁸² – bleibt sowohl nach den detailreichen Darlegungen in der *Institutio Oratoria* selbst, als auch im Rückblick auf die griechische Rhetorik-Tradition erklärungsbedürftig und muss im Einzelnen erörtert werden:

Für uns gelte die Durchsichtigkeit (*perspicuitas*) als Haupttugend des Ausdrucks (*prima virtus*), die eigentliche Bedeutung im Gebrauch der Wörter (*propria verba*), ihre folgerichtige Anordnung (*ordo*), kein Schluß, der zu lang hinausgeschoben wird, nichts, das fehle, und nichts, das überflüssig sei [...].⁸³

2. a – Von den griechischen Abhandlungen bis zu Quintilian und darüber hinaus herrscht Einigkeit darüber, dass neben dem korrekten Sprechen die eindeutige Bezeichnung (ὄνομα κύριον/*verbum proprium*) die Grundlage der *perspicuitas in verbis singulis* bildet. Durch die mehr oder weniger konsequente Vermeidung von uneindeutigen Wörtern (ἄκυρον/*verba inpropria*) – vornehmlich von ungewohnten Ausdrücken, Archaismen, Ambiguitäten und Metaphern – und dem daraus sich ergebenden Fehler der dunklen Rede sei der univoke Ausdruck ohne besondere Kunstgriffe zu erzielen. Besonders die lateinische Beredsamkeit hat die *proprietas* in aller Regel als eine sprachnotwendige Selbstverständlichkeit begriffen und nicht als besondere rhetorische Leistung betrachtet. »Wozu noch viele Worte? Die Sache ist so einfach« – mit diesem Ausruf schließt Cicero die wenigen Bemerkungen zum Thema unmittelbar ab.⁸⁴

Allerdings stimmen die Meinungen darüber, mit welchen Mitteln die Eindeutigkeit des Wortes zu erzielen sei, keineswegs in allen rhetorischen Lehrbüchern überein. Besonders im Vergleich der griechischen mit der römischen Überlieferung sind entscheidende konzeptuelle Differenzen zu verzeichnen. Die verbreitete Reduktion auf die sprachlogische Bestimmung der Eigentlichkeit jedenfalls, wonach *verba propria* diejenigen Wörter sind, die – nach dem idealen Modell des Eigennamens (*nomen proprium*) – für nur eine Sache zutreffen und ein unzweideutiges Verhältnis von Bezeichnung und Bezeichnetem besitzen,⁸⁵ entspringt einer arglosen Lektüre der lateinischen Abhandlungen. Jedoch hält Quintilian bei der ersten Erwähnung sogleich mit einigermaßen scharfsinnigem Problembewusstsein

⁸² Vgl. Fuhrmann 1990, S. 117; Lausberg 1990, S. 274 (§ 528); Ueding/Steinbrink 1986, S. 211.

⁸³ Quintilian, *Inst. Orat.* VIII 2, 22.

⁸⁴ Cicero, *De orat.* III 49.

⁸⁵ *Rhet. ad Herenn.* IV 17: »propria, quae eius rei verba sunt«. Vgl. zum univoken Verhältnis von Eigennamen: Lausberg 1963, S. 52f. (§ 135–137).

fest, dass die *proprietas* »nicht nur in einer Bedeutung verstanden« wird⁸⁶ und als Begriff – so muss man schließen – dem Kriterium der Univozität selbst nicht genügt. Gerade den Ausführungen der *Institutio Oratoria* ist zu entnehmen, dass die Eigentlichkeit zum Gegenstand verschiedenartigster Bestimmungsversuche wird und dass sich das Verhältnis von *verbum proprium* und *verbum improprium* keineswegs dem Schema der gegenseitigen Exklusion von unfürlichen und schmuckvollen Wörtern fügt. Vielmehr muss bei aller Anstrengung Quintilians, den Bereich des Eigentlichen von demjenigen des Ornats zu trennen, festgestellt werden, dass die Proprietät mehr und mehr ihr scheinbar angestammtes Gebiet verliert und dasjenige des Uneigentlichen grundlegend miteinschließt. Wieder einmal ist sich die *Institutio Oratoria* über die Grenzen der eigenen Begriffe im Unklaren, wieder einmal artikuliert sie bei aller vorgegebenen Sicherheit Definitionsschwierigkeiten.

Zur Bestimmung der *proprietas* vernetzt Quintilian im Wesentlichen vier denkbar heterogene Argumentationsebenen, die sich an strukturellen einerseits, an pragmatischen Begründungsmustern andererseits orientieren: Ein sprachlogischer Aspekt zielt erstens auf die eindeutige semantische Verbindung von *res* und *verba*, die ontologisch fundiert wird, indem sie sich der Vorstellung verdankt, dass der Name die ihm wesensgemäß zugehörige Sache regelrecht ruft (*appellatio rei*).⁸⁷ Für Quintilian stellt sich nicht nur sogleich das moralische Problem, dass obszöne, schmutzige und »niedrige« Wörter zwar vorzügliche Beispiele für eigentliches Sprechen abgeben, aber tunlichst zu vermeiden sind und in der Folge als nackte Namen (*nuda nomina*) zur ungeschmückten, d.h. fehlerhaften Rede (*inornata*) gezählt werden⁸⁸ (hier zeigt sich wieder einmal, dass der deutliche Ausdruck keineswegs in Übereinstimmung mit dem schmucklosen konzipiert ist). Es tritt darüber hinaus die systematisch relevante Feststellung in den Vordergrund, dass die Sprache in all den Fällen, wo der ursprüngliche Ausdruck fehlt, notwendigerweise auf uneigentliche Verwendungen zurückgreifen muss (*abusio/κατάχρησις*). Der metaphorische Gebrauch der Wörter erweist sich im Fall der Katachrese – zu der Quintilian immerhin gleich »tausend Beispiele« zur Hand liegen⁸⁹ – als produktiv. Damit geht ein Nadelöhr auf, durch das die Tropen in das Feld des Eigentlichen drängen. Quintilian muss im Anschluss für das deutliche Reden auch die

⁸⁶ Quintilian, *Inst. Orat.* VIII 2, 1.

⁸⁷ Ebd.: »Es hat nämlich erstens den Sinn der Benennung, die jedem Ding eigen ist [*sua cuiusque rei appellatio*]«.

⁸⁸ Ebd., VIII 3, 38.

⁸⁹ Ebd., VIII 6, 35.

Verwendung des Metaphorischen (*translatio*) konzedieren, in der »ja wohl der wichtigste Schmuck der Rede (*orationis ornatus*) besteht«⁹⁰ – ein Zugeständnis, das in der Folge durch die Ermahnung eingeschränkt wird, dass der maßvolle und passende Gebrauch der Metapher die Rede zwar erhellt (*inlustrat orationem*), das häufige Auftreten allerdings zur Verdunkelung führen könne.⁹¹ Zweitens tritt eine sprachhistorische Erklärung hinzu, wenn bei Wörtern, die auf mehrere Sachen zutreffen, das *verbum proprium* nach dem Gesetz der Etymologie auf einen ursprünglichen Gebrauch (*initium*) zurückgeführt und festgelegt wird.⁹² Drittens nimmt Quintilian die in der rhetorischen Tradition vor ihm dominierende pragmatische Bestimmung der Proprietät auf, wenn er bei mehrdeutigen (figürlichen oder homonymen) Ausdrücken das eigentliche Wort durch die Konvention des Gebrauchs, also durch eine Norm, festlegt.⁹³ Und viertens schließt sich daran doch noch eine individuelle *virtus* des Redners an – nämlich die, für eine Sache, die kein *proprium* oder gleich mehrere davon kennt, den treffenden Ausdruck zu finden – das heißt das Wort, das wie kein anderes die *res* besser bezeichnet und das sich demnach als eigentliches erst aus der prekären Situation der Konkurrenz zu anderen Wörtern konstituiert. Gute Metaphern (*bene translata*) werden hier ausdrücklich zum Eigentlichen gezählt.⁹⁴ Quintilians Bestimmung des *proprium*, das sich selbst in keinem Punkt genug zu sein scheint, liest sich als Organisation von lauter Verlegenheiten. Die Proprietät findet durch die Hinzunahme des Wortschmucks nicht einfach eine Ergänzung, sondern ist im Grundstock auf ihn angewiesen und von ihm durchsetzt. Daher kann die für Quintilian gleichwohl gültige Maxime, »die Durchsichtigkeit erfordere mehr eigentliche, Schmuck mehr übertragene Wortbedeutungen«,⁹⁵ keinen systematischen Stellenwert beanspruchen und erweist sich als instabile Konstruktion: Tatsächlich kann der Leitsatz nur mit der Einschränkung formuliert werden, »daß es keinen Schmuck gibt, wo die eigentliche Bedeutung fehlt«,⁹⁶ dass mit anderen Worten die Katachrese – also die lexikalische Lücke – zum *proprium* der Sprache erklärt und aus dem Bereich des Figürlichen entfernt wird. Aber auch dieses Vorgehen wird durch Quintilian selbst widerlegt, wenn er im Abschnitt über den Wortschmuck die Katachrese zwar von der Me-

90 Ebd., VIII 2, 6.

91 Ebd., VIII 6, 14.

92 Ebd., VIII 2, 7.

93 Ebd., VIII 2, 8.

94 Ebd., VIII 2, 9f.: »Auch was treffend übertragen gebraucht wird, pflegt »eigentlich« genannt zu werden«.

95 Ebd., VIII 3, 15.

96 Ebd.

tapher unterscheidet,⁹⁷ Letztere allerdings gleich im Anschluss als eine »mißbräuchliche« Vorliebe der Dichter und – ebenso wie die *abusio* – als Supplementierung eines grundlegenden Sprachmangels beschreibt.⁹⁸ Die Versuche, die *proprietas* zu bestimmen, sind durchweg Symptome einer sachlichen und argumentativen Not.

Ungleich entschiedener als seine Vorgänger hat Quintilian die Konzeption der Eigentlichkeit an die metaphorisch gefasste und metaphysisch begründete Vorstellung des Eigenen und des originären Eigentums gebunden.⁹⁹ Gleichsam hat er einen strengen und folgenreichen Gegensatz von Übertragenem und Unfigürlichem geprägt, ohne diese Gegenüberstellung in der *Institutio Oratoria* freilich konsistent begründen und durchhalten zu können. Quintilians systematische Probleme, die sich u.a. aus der konflikträchtigen Verbindung von sprachlogischen und pragmatischen Elementen ergeben, sind bei Cicero im terminologischen Nexus *verbis usitatis et propriis* vorgeprägt.¹⁰⁰ Die griechische Überlieferung hingegen hat sich für die Begründung der *sapheneia* mehrheitlich am pragmatischen Maßstab des Gebrauchs orientiert und den Einsatz von Figuren und Tropen für die deutliche Rede keineswegs ausgeschlossen, sondern aus epistemologischen Gründen sogar bevorzugt.

Aristoteles geht von einer vorherrschenden Sprachkonvention als Garant von Eindeutigkeit und Verständlichkeit aus (*kyrion*) und grenzt davon das Fremdartige ab (*allotrion*).¹⁰¹ Für die Bestimmung der sprachlichen Nullstufe hält er folgende Definition bereit: »Als üblichen Ausdruck bezeichne ich das Wort [ὄνομα], das ein jeder selbst gebraucht.«¹⁰² Die Abweichung davon wird vor allem durch die »Metapher« – verstanden als Gattungsbegriff für eine Mehrzahl von Tropen¹⁰³ – erreicht, und zwar indem das No-

⁹⁷ Ebd., VIII 6, 35: »Hiervon [i.e. von der Katachrese] ist alles, was zur Art der metaphorischen Übertragung gehört, fernzuhalten; denn um Katachrese handelt es sich da, wo die Benennung fehlte, um Metapher, wo sie eine andere war«.

⁹⁸ Ebd.: »Dichter gebrauchen nämlich gern mißbräuchlicher Weise auch bei solchen Dingen, die eigene Namen besitzen, lieber solche aus benachbarten Gebieten« (*nam poetae solent abusive etiam in his rebus, quibus nomina sua sunt, vicinus potius uti*). Vgl. hierzu Parker 1998, S. 314.

⁹⁹ Derrida 1971, S. 31ff.; Derrida 1998, S. 212f.

¹⁰⁰ Cicero, *De orat.* III 49: »verbis usitatis ac proprie demonstratibus«; *Rhet. ad Herenn.* IV 17: »usitatis verbis et propriis«.

¹⁰¹ Aristoteles, *Poet.* 1457b. – Die griechische Überlieferung hält allerdings auch das ökonomische Bild bereit: In der *Alexander-Rhetorik* wird von »eigentlichen« Wörtern gesprochen (ὀνόμαζε τοῖς οἰκείοις ὀνόμασιν: Anaximenes, *Ars rhet.* 25). Aristoteles selbst verwendet neben *kyrion* auch *oikeion* (*Rhet.* III 2; 1404b) und *idion* (*Rhet.* III 5; 1407a).

¹⁰² Aristoteles, *Poet.* 1457b.

¹⁰³ Vgl. Eco 1985, S. 138.

men als Ausdruck mit Bedeutung (φωνή σημαστική)¹⁰⁴ von einem Gebiet auf ein anderes bewegt, übertragen wird.¹⁰⁵ Der aristotelische Gegensatz fügt sich nicht in denjenigen von ›eigentlichen‹ und ›uneigentlichen‹ Bedeutungen bei den Lateinern,¹⁰⁶ weil die Vorstellung vom gewöhnlichen Sprachgebrauch nicht notwendigerweise diejenige einer ›eigentlichen‹, also einem Nomen wesentlich zugehörigen Bedeutung enthält und Aristoteles im Unterschied zu Quintilian die Metapher nicht auf der Grundlage einer Theorie der Bedeutungsveränderung, sondern der Bedeutungsrelation entfaltet, mithin die Rede von ›uneigentlichen‹ Bedeutungen bei Aristoteles kein Fundament besitzt.¹⁰⁷

Auf den ersten Blick bleibt die deutliche Rede strikt auf die Verwendung von üblichen Ausdrücken beschränkt. In der *Topik* wird festgehalten, dass »alles, was nicht gewohnt ist [namentlich Metaphern, Homonyme, Mehrdeutigkeiten u.a.], undeutlich« wirkt,¹⁰⁸ und in der *Poetik* ist derselbe Gedanke formuliert, wonach der Ausdruck dann am deutlichsten ist, wenn die sprachliche Form nur aus üblichen Wörtern besteht.¹⁰⁹ So setzt Aristoteles auch in der *Rhetorik* mit der Forderung ein, dass man von den allgemein gebräuchlichen und verständlichen Ausdrücken auszugehen habe. Allerdings schließt er in diesem Kontext den Gebrauch des Metaphorischen für die Deutlichkeit der Rede an keiner Stelle aus.¹¹⁰ Nicht nur sieht Aristoteles eine Notwendigkeit darin, der Rede durch Figuren etwas Fremdes zu verleihen, sondern er stellt als Gepflogenheit der All-

¹⁰⁴ Vgl. die Definition des Nomens: Aristoteles, *Herm.* 2, 16a 19ff.

¹⁰⁵ Vgl. die Definition der Metapher in Aristoteles, *Poet.* 1457b: »Eine Metapher ist eine Übertragung eines Wortes, und zwar entweder von der Gattung auf die Art oder von der Art auf die Gattung, oder von einer Art auf eine andere, oder nach den Regeln der Analogie«.

¹⁰⁶ Derrida 1971, S. 31. Später auch Ricoeur 1986, S. 23f.

¹⁰⁷ Der in den deutschen Übersetzungen der aristotelischen Texte notorisch anzutreffende Nexus »in uneigentlicher Bedeutung« stellt eine Übertragung der von Quintilian geprägten Theorie der Bedeutungsveränderung auf die Theorie der Metapher bei Aristoteles dar und hat in der Aristoteles-Rezeption immer wieder zu Mißverständnissen geführt. Vgl. z.B. die einschlägige Übersetzung der kanonischen Stelle aus der *Poetik* (1457b 6–9) durch Manfred Fuhrmann: »Eine Metapher ist die Übertragung eines Wortes (das somit in uneigentlicher Bedeutung verwendet wird) [...]« (Aristoteles 1982, S. 67). Im Original ist weder im Wortlaut noch konzeptuell von ›uneigentlichen‹ Bedeutungen die Rede.

¹⁰⁸ Aristoteles, *Top.* VI, 2.

¹⁰⁹ Aristoteles, *Poet.* 1457v.

¹¹⁰ Auch nicht bei der grundlegenden ersten Definition des Deutlichen: »Von den Nomina und Verba aber machen die allgemein gebräuchlichen [τὰ κύρια] die Rede deutlich, während die anderen Nomina, über die in der *Poetik* gehandelt wurde, bewirken, dass der Ausdruck nicht niedrig, sondern schmuckreich ist [κεκοσμημένην]« (Aristoteles, *Rhet.* III, 2; 1404b).

tagssprache fest, dass der verbreitete Gebrauch ungewöhnlicher Wörter dem deutlichen Sprechen keineswegs im Wege stehe.¹¹¹ Die Metapher – so schließt Aristoteles grundsätzlich und für lateinische Ohren überaus überraschend – besitzt »in größtem Umfang Deutlichkeit (τὸ σαφές), Annehmlichkeit (τὸ ἡδύ) und Fremdartigkeit (τὸ ξενικόν)«. ¹¹² Das, was vom normalen Sprachgebrauch abweicht, läuft zwar stets Gefahr, ins Undeutliche umzuschlagen,¹¹³ gehört für die aristotelische Rhetorik allerdings nicht grundsätzlich zur dunklen Rede, sondern in den Bereich der hohen, sich durch einen fremden Ton auszeichnenden Stilart. Als privilegiertes Mittel der Erkenntnis (μανθάνειν), das zudem an einen ästhetischen Genuss (ἡδύ) gebunden wird,¹¹⁴ stellt die Metapher eine grundlegende – nicht ausschließlich auf das Gebiet des Poetischen beschränkte – Realität der Sprache dar und gibt eine spezifische *sapheneia* des Figürlichen zu bedenken. Diese geschmückte Deutlichkeit entspringt dem epistemologischen Mehrwert, der Aristoteles zufolge dem Erfassen der in der metaphorischen Relation hergestellten Analogien entspringt. Die Ähnlichkeit von zwei Bereichen aufleuchten zu lassen, zwischen denen Wörter transportiert werden, ist die herausragende Leistung der geistreichen Metapher (τὰ ἀστειά). Die damit verbundene Annehmlichkeit betrifft deshalb ausschließlich einen Genuss des Erkennens.¹¹⁵ Genau aus diesem Grund kann die vertraute Festlegung des deutlichen Ausdrucks auf den gewöhnlichen Sprachgebrauch später von Pseudo-Demetrios regelrecht auf den Kopf gestellt werden: »Manches wird durch Metaphern deutlicher ausgedrückt als durch den vorherrschenden Ausdruck«. ¹¹⁶ Aristoteles koppelt dieses kognitive Moment, das er der Analog-Metapher in besonderem Maße, aber auch dem Vergleich, den Bildern der Dichter (τῶν ποιητῶν εἰκόνες) und dem Enthymem zuweist,¹¹⁷ mit dem Aspekt der Anschaulichkeit, dem Vor-Au-

¹¹¹ Vgl. ebd.: »denn alle gebrauchen in der Unterredung Metaphern, eigentümliche und allgemein gebräuchliche Ausdrücke. Folglich ist es klar, daß wenn jemand dies recht bewerkstelligt, das Fremdartige und die unauffällige Anwendung der Kunst sich von selbst einstellen und man sich deutlich ausdrücken kann«.

¹¹² Ebd. 1405a.

¹¹³ So können Metaphern zum sogenannten »frostigen Stil« (τὸ ψυχρόν) führen (*Rhet.* III, 3; 1406b). Vgl. auch Aristoteles, *Tóp.* VI 2: »πᾶν γὰρ ἀσαφές τὸ κατὰ μεταφορὰν λεγόμενον« (»Alles ist undeutlich, was in Metaphern gesprochen wird«).

¹¹⁴ Aristoteles, *Rhet.* III, 10.

¹¹⁵ »Auf leichte Weise nämlich zu Wissen zu gelangen, ist für alle von Natur aus angenehm. [...] Folglich sind die Worte, die uns Wissen verschaffen, am angenehmsten. [...] Die Metapher aber versetzt uns am ehesten in diesen Zustand« (ebd.).

¹¹⁶ Übersetzung von mir. Pseudo-Demetrios, *De eloc.* 82: »Ἐνια μέντοι σαφέστερον ἐν ταῖς μεταφοραῖς λέγεται καὶ κυριώτερον«.

¹¹⁷ Aristoteles, *Rhet.* III 10, 2–4.

gen-Stellen (πρὸ ὁμμάτων ποιεῖν) und drückt diese Verbindung mit dem Begriff der *energeia* aus.¹¹⁸ Die energetische Wirkung der Metapher besteht demzufolge darin, im Reden Erkenntnis zu realisieren und im selben Zug das theoretische Wissen vor Augen zu führen. Die epistemologische Lektüre der aristotelischen Rhetorik hat diesen Gleichschritt von Sprache und Denken betont, und so profiliert etwa Pseudo-Demetrios den figürlichen Ausdruck nicht nur als »wahre(n) (ἀληθέστερον) und deutlicheren (σαφέστερον)«,¹¹⁹ sondern lässt ihn auch restlos in der Vergegenwärtigungskraft der energetischen Metapher aufgehen.

Allerdings resultiert die Anschaulichkeit bei Aristoteles nicht einfach aus der epistemischen und bildgebenden Kraft der »lebendigen« Metapher.¹²⁰ Vielmehr tut sich in der Darstellung der aristotelischen Rhetorik ein Hiat zwischen Metapher und Vor-Augen-Stellen auf, der auf ein »Problem im Verhältnis zwischen dem Anschauungs- und dem Analogiemoment« des deutlichen Ausdrucks hinweist.¹²¹ Bei Aristoteles löst sich das Vor-Augen-Stellen begrifflich von der Metapher und besitzt im Unterschied zu dieser selbst keine »ausdrückliche Rückbindung[] an die Erkenntnis«. ¹²² Die Anschaulichkeit des Metaphorischen, die traditionell ontologisch ausgelegte Kraft der *energeia*,¹²³ geht nicht in der epistemischen Funktion auf und bleibt an die rhetorische Eigenart der affektiven Wirkung und des potenziell trügerischen Effekts gebunden.¹²⁴ Die argumentative Persuasion der philosophischen Rhetorik und mithin der deutliche Ausdruck sind bei Aristoteles in herausragender Weise auf das Figürliche angewiesen – dabei zeichnet sich ab, dass es als brüchige Koppelung von kognitiv-intellektuellen und sinnlich-anschaulichen Komponenten zu verstehen ist.

In den rhetorischen Abhandlungen der Lateiner wird der Bereich der Tropen (Metapher, Katachrese, Gleichnis) – aber auch derjenige der Figuren – wiederholt in den Dienst der deutlichen Rede gestellt. Gerade Quintilian stößt bei seinen Bestimmungsversuchen der *perspicuitas* immer wieder – wie

¹¹⁸ Ebd., III 10, 6.

¹¹⁹ Ebd.

¹²⁰ So die Auffassung bei Ricoeur 1986, S. 43.

¹²¹ Campe 1997, hier S. 215.

¹²² Vgl. grundlegend ebd., S. 213. Campe gibt den entscheidenden Hinweis darauf, dass Aristoteles in *Rhet.* III 10–11 die Begriffe »μεταφορά« und »πρὸ ὁμμάτων ποιεῖν« syntagmatisch nebeneinanderstellt, bei aller Nähe aber trennt und gesondert abhandelt. Während die Metapher als ontologischer Begriff im epistemologischen Rahmen verharret, tritt im Vor-Augen – etwa im Bezug auf die Einbildungskraft des Dichters (Aristoteles, *Poet.* 1455a) oder auf das memoriale Vorstellungsbild (*phantasma*) (*De an.* III, 3; 427b 18–20) – die Poetik auf.

¹²³ Ricoeur 1986, S. 55.

¹²⁴ Derrida 1971, S. 28.

beispielsweise im Fall der Emphasis – auf ein überschüssiges Moment, das ihn beim Wortschmuck landen lässt.¹²⁵ Folgerichtig bestimmt die *Institutio Oratoria* den Ornat als gesteigerte Deutlichkeit: »Das Schmuckvolle [*ornatum*] ist das, was mehr ist als nur durchsichtig [*perspicuo*]«. ¹²⁶ Dabei findet eine für die römische Beredsamkeit und ihre Dualismen charakteristische begriffliche und metaphorische Verschiebung statt, die Cicero vorgeprägt hat: Während die *perspicuitas* die helle Durchsicht auf die benannten Dinge gewährt, ist es dem guten Wortschmuck vorbehalten, die Rede mit dem Licht des Anschaulichen zu erleuchten (*lumen orationis*)¹²⁷ und gleichsam die Sinne der Zuhörer – vornehmlich den Gesichtssinn – anzuregen.¹²⁸ Beispielsweise wird von der Metapher gesagt, dass sie klarer (*clariora*) macht,¹²⁹ und das Gleichnis (*similitudo*) wird als derjenige Wortschmuck gelobt, der die Dinge ins hellste Licht (*praeclare lucem*) rückt.¹³⁰ Im Gegensatz zur durchdringenden *sapheneialperspicuitas* wird die durch den Ornat realisierte Erhellung der Rede als *claritas* (auch *splendor* oder *nitor*) bestimmt und die Vorstellung eines – immer wieder als schön (*pulchrius*) qualifizierten – Oberflächeneffekts evoziert.¹³¹ Den lateinischen Abhandlungen zufolge bildet die ›Klarheit‹ (*claritas*) oder der Glanz (*nitor*) der Wortfiguren die sinnliche und kunstvolle – deshalb aber auch äußerliche – Ergänzung zum rational Deutlichen und wird systematisch abgetrennt. Vor dem Hintergrund der eigenen argumentativen Aporien, die sich die römischen Rhetoriker dabei einhandeln, und der *sapheneia* der Metapher bei den griechischen Vorgängern muss die *claritas* allerdings als inhärenter Bestandteil der *perspicuitas* verstanden werden – nämlich als ebenso notwendiger wie ambiger und auf Wirkung ausgerichteter Überschuss der angeblich ›eigentlichen‹ Durchsichtigkeit.

Im Hinblick auf das einzelne Wort, der *perspicuitas in verbis*, von der sich herausgestellt hat, dass sie den Bereich der Wortfiguren aus ihrem Innersten nicht ausschließen kann, ist die Eindeutigkeit des sprachlichen Ausdrucks – ohne jegliche ontologische Gewähr – der Sphäre des Gebrauchs überantwortet.

¹²⁵ Quintilian, *Inst. Orat.* VIII 2, 11: »Es könnte so scheinen, als sollte man auch Worte, die mehr bezeichnen als sie aussprechen, in den Bereich der Durchsichtigkeit stellen, unterstützen sie doch das Verständnis; ich möchte aber doch lieber die Form der ›Emphasis‹ zum Schmuck der Rede stellen, weil sie nicht bezweckt, daß man versteht, sondern daß man *mehr* versteht«.

¹²⁶ Ebd., VIII 3, 61.

¹²⁷ Ebd., VIII 6, 7. Vgl. Cicero, *De orat.* III 96.

¹²⁸ Cicero, *De orat.* III 160f.

¹²⁹ Ebd., III 157.

¹³⁰ Quintilian, *Inst. Orat.*, VIII 3, 72.

¹³¹ Z.B. ebd., VIII 3, 16–18; 70.

2.b – Die *perspicuitas in verbis coniunctis* zielt auf die grammatikalische Richtigkeit und überschaubare Ordnung von syntaktischen Wortverbindungen. Zu vermeiden sind daher Überlänge des Satzes ebenso wie allzu prägnante Kürze, Wortsperrungen, die das Ausmaß des Hyperbatons überschreiten, zu ausführliche Parenthesen und zweideutige Konstruktionen.¹³² Sobald es allerdings darum geht, die Aufmerksamkeit der Zuhörer zu fesseln, zeichnet sich darüber hinaus ab, dass die syntagmatische Deutlichkeit den strikten *ordo* durchbrechen und auf figurale Techniken zur affektbetonten Intensivierung der Rede zurückgreifen kann.¹³³ Schon zum Schluss des Kapitels über die Durchsichtigkeit empfiehlt Quintilian – wie zuvor auch Pseudo-Demetrios – den Einsatz von Wiederholungen desselben Satzteils oder Wortes (die Epanalepse) für das bessere Verständnis.¹³⁴ Im Bereich des *ornatus* bieten die lateinischen Rhetoriker eine ganze Reihe von Verfahren an, die über die grammatikalische Richtigkeit und Verständlichkeit hinausgehen und eine glanzvolle Steigerung der Deutlichkeit zu einer dramatisch wirksameren Anschaulichkeit anstreben. Quintilian hat diesen Überschuss des Durchsichtigen schon im Bezug auf die transparente Erzählung mit dem Begriff der *evidentia* gefasst und sich dafür entschieden, die Transzendierung des Redens zum Sehen in die terminologischen Schranken der Deutlichkeit einzuschließen. Dahinter verbirgt sich ein klassifikatorisches Problem, das mit der Trennung von *perspicuitas* und *ornatus* in der Stillehre eng verbunden ist und das bezeugt, dass die *Institutio Oratoria* bei der programmatischen Ausrichtung des Ornaments auf die affektive Kraft der Vergegenwärtigung zurückkommt und scheinbar eine Kehrtwende vollzieht, denn die *evidentia* wird hier von der Deutlichkeit abge sondert: »Deshalb wollen wir die ἐνάργεια, deren ich schon bei der Erzählung Erwähnung getan habe, zu den Schmuckmitteln stellen.«¹³⁵ Quintilian rechtfertigt seine begriffliche Revision im Rahmen der Stillehre mit dem Argument, dass »die Veranschaulichung (*evidentia*) oder, wie andere sagen, Vergegenwärtigung (*repraesentatio*)« – ebenso wie der Wortschmuck insgesamt – »mehr ist als die Durchsichtigkeit, weil nämlich die Letztere nur den Durchblick gestattet, während die Ersterere sich gewissermaßen selbst zur Schau stellt [*se ostendit*]«.¹³⁶ Der evidenzielle Überschuss

¹³² Quintilian, *Inst. Orat.* VIII 2, 14–16.

¹³³ Vgl. Fuhrmann 1990, S. 117f.

¹³⁴ Quintilian, *Inst. Orat.* VIII 2, 24.

¹³⁵ Ebd. VIII 3, 61.

¹³⁶ Ebd.

der Deutlichkeit, der an dieser Stelle aus dem begrifflichen Rahmen der *perspicuitas* ausgelagert wird, gewinnt bei Quintilian als ein eigenmächtiges und nicht kontrollierbares visuell-kognitives Ereignis jenseits des Redens Kontur und begründet – ohne Gewähr des Gelingens¹³⁷ – die erwünschte Suggestionskraft des Ornaments. Dem Wortschmuck obliegt es, das sinnliche Ereignis der unmittelbaren Vergegenwärtigung als affektive Seite der sonst trockenen Deutlichkeit zu realisieren, »die Dinge, von denen wir reden, klar und so darzustellen, daß es ist, als sähe man sie deutlich vor sich (*clare videantur*)«. ¹³⁸ Allerdings darf trotz der begrifflichen Trennung bei Quintilian, die derjenigen von *perspicuitas* und *ornatus* geschuldet ist, nicht aus den Augen verloren gehen, dass die nachträgliche Absonderung der Evidenz von der Durchsichtigkeit vom originären Zusammenhang der beiden divergenten Begriffe aus stattfindet. Die Abtrennung der *evidentia* als Schmuckmittel spiegelt vielmehr symptomatisch den der *perspicuitas* inhärenten Mangel wider. Die Deutlichkeit ist nie ganz ohne Affekt, sondern ursprünglich von einer sinnlich-wirkungsvollen Seite durchdrungen. In diesem Sinne hat Pseudo-Demetrios zuvor schon die *enargeia* als pathetisches Mittel zur Realisierung und als integraler Bestandteil der *sapheneia* besprochen.¹³⁹ Mit der Entfaltung des Wortschmucks unter dem Aspekt der Evidenz begründet Quintilian die rhetorische Technik als Versuch, die *perspicuitas* mit kunstvollen Mitteln »mehr-als-deutlich« zu produzieren. Was sich bei Aristoteles als Vor-Augen-Stellen im Rahmen der Ausführungen zur energetischen Metapher entwickelt hat, wird in der lateinischen Rhetorik als Grundpfeiler der gesamten Lehre vom Wortschmuck angelegt und betrifft eine Vielzahl von figuralen Verfahren.¹⁴⁰

Auf Cicero geht die Forderung zurück, die verständliche und korrekte Wortverbindung durch Figuren zu beleben, die eine gesteigerte Wirkung dadurch erzielen (*amplificatio*), dass sie die Dinge lichtvoll verdeutlichen (*inlustris explanatio rerum*) und gleichsam vor den Augen der Zuhörer dramatisch vergegenwärtigen (*sub aspectum subiectio*).¹⁴¹ Denn – so stilisiert Cicero den idealen, d.h. den in der Handhabung des Schmucks talentierten Redner – man »kann das wahre Wesen einer Sache (*natura rei*) [...] nur

¹³⁷ In dieser Hinsicht kann Blumenbergs anthropologischer Annäherung an die Rhetorik zugestimmt werden, wenn er den Mangel an Evidenz im Sinne einer epistemologischen Verlassenheit zur Begründung der Beredsamkeit als »letzte und verspätete Disziplin der Philosophie« ansetzt: »Rhetorik schafft Institutionen, wo Evidenzen fehlen. [...] Alles, was diesseits der Evidenz übrig bleibt, ist Rhetorik« (Blumenberg 1981, S. 110f.).

¹³⁸ Quintilian, *Inst. Orat.* VIII 3, 62.

¹³⁹ Ps.-Demetrios, *De eloc.* 208.

¹⁴⁰ Campe 1997, S. 218.

¹⁴¹ Cicero, *De orat.* III 202.

erkennen (*intellegi*), wenn man sie in Vollendung vor Augen führt (*ante oculos ponitur*)«. ¹⁴² Demnach »macht es großen Eindruck, bei einer Sache zu verweilen, die Dinge anschaulich auszumalen (*explanatio rerum*) und fast so vor Augen zu führen, als trügen sie sich wirklich zu«. ¹⁴³ Um diesen evidenzialen Effekt zu erzielen, ruft Cicero in der Folge – gleichsam als »Waffen« des Redners – »unzählige Figuren des Ausdrucks und des Gedankens« auf. ¹⁴⁴ Dieser offene Katalog von Verfahren, die gerade dort aufgeboten werden, wo »die deutliche Darlegung (*inlustris explanatio*) fehlt«, ¹⁴⁵ wird von Quintilian *in toto* übernommen ¹⁴⁶ und als Grundstein für das in der *Institutio Oratoria* ausgebaute Inventar der figuralen Techniken gelegt. »Reden«, so resümiert Cicero nach seiner ausufernden Aufzählung, »heißt ja nichts anderes, als alle oder jedenfalls die meisten Gedanken durch irgendein wirkungsvolles Mittel ins rechte Licht zu setzen (*illuminare sententias*)«. ¹⁴⁷ Im Hinblick auf die *perspicuitas in verbis coniunctis* werden bei Cicero und in der Folge mehrere Wortfiguren zur wirkungsvollen Verdeutlichung des Sachverhalts aufgeführt: Verdoppelung (*geminatio*) und häufige Wiederholung von Worten und Klängen (*repetitio*) etwa geben der Rede Kraft (*vim*) – sogar der Pleonasmus kann die Rede verständlicher gestalten. ¹⁴⁸ Ebenso gehören beispielsweise Steigerung (*gradatio*), Antithese (*contrapositio*), Unterscheidung (*distinctio*), ¹⁴⁹ die Aufzählung (*dinumeratio*), die begriffliche Zergliederung (*dissipatio*), der Exkurs (*digressio*), die Umschreibung (*circumscriptio*) u.a. zu den Figuren, die auf die effektvolle Durchsichtigkeit der Rede zielen. ¹⁵⁰ Unter den Gedankenfiguren hingegen stechen die überschaubare Gliederung der Rede (Ankündigung des Beweiszieles/*propositio*, Absetzen der Punkte/*seunctio* oder *divisio*, ¹⁵¹ bündige Schlussfolgerung/*rationis apta conclusio*), das Definieren (*definitio*), ¹⁵² die Aufzählung von Details (*digestio*), die Beschreibung (*descriptio*) oder anschauliche Schilderung (*demonstratio*) ¹⁵³ und insbesondere

¹⁴² Ebd., III 85.

¹⁴³ Ebd., III 202.

¹⁴⁴ Ebd., III 200ff.

¹⁴⁵ Quintilian, *Inst. Orat.* IX 2, 2.

¹⁴⁶ Ebd., IX 1.

¹⁴⁷ Cicero, *Orat.* 136.

¹⁴⁸ Quintilian, *Inst. Orat.* IX 3, 46.

¹⁴⁹ Ebd., IX 3, 65.

¹⁵⁰ Cicero, *De orat.* III 206–208.

¹⁵¹ *Rhet. ad Herenn.* IV 52.

¹⁵² »Die Begriffsbestimmung ist das Stilmittel, welches die irgendeiner Sache eigentümlichen Eigenschaften (*propria*) kurz und bündig umfaßt [...]. Diese Ausschmückung wird deshalb für vorteilhaft gehalten, weil sie den ganzen Sinn und die ganze Bedeutung eines jeden beliebigen Ausdrucks klar und kurz darlegt (*dilucidare*)« (ebd. IV 35).

¹⁵³ »Schilderung wird das Stilmittel genannt, welches von den folgenden Ereignissen eine

das Gleichnis (*similitudo*)¹⁵⁴ und das Beispiel (*exemplum*)¹⁵⁵ hervor. Diese Stilmittel sind zwar funktional dem Unterrichten (*docere*) zugeordnet und zielen auf eine nachvollziehbare und unmissverständliche Darstellung, die sich an den logischen Parametern der *argumentatio* bzw. der durchsichtigen Beweisführung (*probatio distincta ac perspicua*) orientiert.¹⁵⁶ Allerdings diskutiert die antike Rhetorik diese Techniken im Kontext der schmuckvollen Rede und hält darüber hinaus eine Reihe weiterer, genuin affektiver Gedankenfiguren zur Herstellung von glanzvoller Deutlichkeit bereit. Obwohl sie stets Gefahr laufen, den strikten *ordo* zu stören und die Rede durch Überlänge zu verdunkeln, werden die Steigerungsformen wie beispielsweise Emphase, rekapitulierende Zusammenstellung (*frequentatio*),¹⁵⁷ Verweilen (*commoratio*),¹⁵⁸ Ausrufung (*exclamatio*), offene Rede (*licentia/parrhesia*), Beschreibung von Örtlichkeiten (*topographia*), Geständnis (*confessio*)¹⁵⁹ u.a. in den Dienst der deutlichen und anschaulichen Rede gestellt.

Als Höhepunkt und Zusammenführung dieser affektiven Techniken kehrt in Quintilians Lehre der *figurae sententiae* auch die Evidenz als Begriff wieder – unter dem Namen der Hypotypose (*hypotyposis*, Ausprägung) übersetzt die *Institutio Oratoria* Ciceros *sub oculos subjectio* und wirft die *evidentia* dieses Mal nicht als transparente Erzählung, sondern als effektvolle Figur in das dezidiert dramatische Gewand des Vor-Augen-Stellens, wonach die Rede zurücktreten und die Dinge sich mehr als handgreiflich (*manifestius*) zeigen sollen (*non enim narrari res, sed agi videtur*).¹⁶⁰ Gleichsam stellt Quintilian den gesamten Apparat der Stilmittel im Hinblick auf dieses visuelle Ereignis jenseits des Redens auf und konfiguriert damit eine Vielzahl von Techniken des Über-Deutlichen. Die *perspicuitas* bleibt konstitutiv auf einen effektvollen Überschuss angewiesen, den die Rhetorik nur organisieren, nicht aber kontrollieren kann.

durchschaubare und klare Darstellung (*perspicuam et dilucidam*) voller Feierlichkeit enthält« (ebd. IV 51, 68).

154 »Der Vergleich ist eine Redeweise, welche etwas Ähnliches aus einem verschiedenen Gebiet auf irgendeinen Sachverhalt überträgt. Man nimmt ihn, um zu schmücken, um zu beweisen, um offener zu sprechen oder um etwas vor Augen zu stellen« (ebd. IV 59).

155 »Ein Beispiel [...] stellt [...] vor Augen, wenn es alles klar ausdrückt, so daß man die Sache sozusagen mit der Hand berühren kann« (ebd. IV 62).

156 Quintilian, *Inst. Orat.* V 14, 33.

157 *Rhet. ad Herenn.* IV 52f.

158 Ebd. IV 58.

159 Quintilian, *Inst. Orat.* IX 2, 1–107.

160 Ebd., IX 2, 40. – Im Rahmen der Ausführungen zur *narratio* hat Quintilian schon deutlich gemacht, dass die Hypotypose nicht für eine Erzählung gehalten werden darf (ebd., IV 2, 3). Vgl. dazu Campe 1997, S. 219.

Aus der Lektüre der antiken Rhetorik-Abhandlungen – so kann man als Fazit festhalten – geht hervor, dass die Deutlichkeit eine ebenso grundlegende und folgenreiche wie in sich spannungsvolle Richtlinie für die Beredsamkeit darstellt. Sowohl die *sapheneia* der Griechen als auch die *perspicuitas* der Lateiner – Begriffe, mit denen gelegentlich ein hoher erkenntnistheoretischer Anspruch verbunden worden ist – stehen zwar für die oberste Tugend der affektlosen und durchsichtigen Rede und werden bisweilen als eine selbstverständliche und jederzeit verfügbare Norm behandelt. Besonders die römischen Traktate unterstützen die Vorstellung, dass mit dem deutlichen Ausdruck gleichsam das von Cicero so getaufte *lumen naturale* der Vernunft, also das natürliche Licht der menschlichen Erkenntnis unmittelbar durchscheint.¹⁶¹ Entsprechend werden die Rhetoriker nicht müde, für die verständliche und überzeugende Rede einzufordern, dass sie möglichst ungekünstelt und natürlich (*πεφυκότως*) erscheinen soll, während derjenige Vortrag, der sein Gemachtsein verrät, fehlerhaft ist – »wie wenn Wein gepanscht wird«¹⁶² – und »den Sinn verdunkelt«.¹⁶³ Auch an dieser Begründungsweise ist allerdings erkennbar, dass die deutliche Rede von den rhetorischen Lehrbüchern im Wesentlichen als eine Technik, d.h. als eine ›Kunst‹ im klassischen Sinn des Wortes, konzipiert wird. Gerade weil Verständlichkeit und Klarheit nicht gewährleistet werden können, sind sie mit handwerklicher Geschicklichkeit zu suggerieren und stellen das erwünschte Ergebnis jenes ciceronischen, aus den Wirkungen des kunstvollen Redens leuchtenden *lumen orationis* dar. Gegen alle Implikationen des Begriffs, wonach für die *ratio loquendi* möglichst auf jeden Wortschmuck zu verzichten ist, gewinnt der durchsichtige Ausdruck in vollem Umfang als etwas originär Gemachtes, als *oratio ornata* Profil. Immer wenn die *perspicuitas* als ein nüchterner Zustand der Sprache (Eigentlichkeit, Transparenz) gefasst wird, tritt der Widerspruch hervor, dass im Innersten der Deutlichkeit schmuckvolle Verfahren am Werk sind (Metapher, Evidenz). Das Ideal der unfigürlichen Rede ist *konstitutiv* darauf angewiesen, mit Tropen und Figuren realisiert zu werden. Die raffinierte Besonderheit der geschmückten Deutlichkeit besteht darin, dass der Ausdruck ungekünstelt wirken soll und dass sich dieser Effekt nur dann einstellen kann, wenn das Gemachtsein der Rede verborgen bleibt (*λανθάνειν ποιούντας*).

¹⁶¹ Cicero, *Acad. lib.* II 20.

¹⁶² Aristoteles, *Rhet.* III 2, 4.

¹⁶³ Quintilian, *Inst. Orat.* VIII Prooemium 23.

Bei allen Widersprüchen, die sich in den antiken Traktaten aus der Bestimmung von *sapheneia* bzw. *perspicuitas* in systematischer Hinsicht zeigen, wäre es allerdings ungenau und zu einfach, daraus abzuleiten, dass die Helligkeit der Rede im Grunde immer dem kanonischen Gegenteil, der *obscuritas*, verfallen ist. Ihrem Anspruch nach sind Deutlichkeit und Dunkelheit durchaus begrifflich auseinanderzuhalten. Jenseits eines oppositären Dualismus geht es hier jedoch darum zu sehen, dass das Versprechen der Deutlichkeit an spezifische Verfahren geknüpft ist und dass offen bleiben muss, ob es auch tatsächlich eingelöst werden kann. Im Innern der Deutlichkeit sind widerstrebende Momente am Werk, die darauf schließen lassen, dass sie – auch im technischen Sinne – nicht ohne ein gewisses Maß an Dunkelheit realisiert werden kann.

Tatsächlich hat sich bei der Lektüre der rhetorischen Abhandlungen herausgestellt, dass die Kunst der verständlichen und affektfreien Rede durch eine Reihe charakteristischer Mittel zur Erzeugung von Evidenz bestimmt ist. Die figuralen Verfahren lassen sich im Wesentlichen nach zwei Gruppen einteilen: Der aristotelischen Tradition der *energeia* entspringt die dramatisch-affektive Vergegenwärtigungskraft der Rede (*repraesentatio*) – die deskriptive Veranschaulichung hingegen, die auf die griechische *enargeia* zurückgeht, feiert ihren nüchternen Exzess in der möglichst detaillierten und vollständigen Beschreibung von Personen oder Geschehnissen.¹⁶⁴ Im einen wie im anderen Fall zeigt die Rhetorik zwei Gesichter der Deutlichkeit, die sich gegenseitig bedingen und ergänzen: Der durchsichtige Ausdruck stellt keine selbstverständliche Gegebenheit dar, vielmehr muss ein problembewusstes Verständnis davon ausgehen, dass die rhetorische Deutlichkeit stets zweiwertig ist und das potenziell brüchige Gefüge von intellektuell-nüchternen und sinnlich-anschaulichen Elementen umfasst. Weil sich das Ideal der univoken und transparenten Rede erst in der nicht-kontrollierbaren Zustimmung eines Publikums erfüllen kann, enthält die *sapheneia* bzw. *perspicuitas* einen Mangel, der durch einen Überschuss von Über-Deutlichem – ohne Gewähr des Gelingens – supplementiert wird. ›Kunst der Deutlichkeit‹ ist der Name für die einer strukturellen Not geschuldete zwielichtige Praxis, ›mehr-als-deutlich‹ zu reden.

¹⁶⁴ Vgl. zum Doppelgesicht der *evidentia* mit Bezug auf die ›poetische Malerei‹ des 18. Jahrhunderts: Mülder-Bach 1998, S. 105–109.

2. Deutlichkeit in der deutschen Frühaufklärung

Rhetorik und Poetik der Aufklärung übersetzen die oberste Tugend der durchsichtigen und eindeutigen Rede aus der Antike durchweg mit dem Wort »Deutlichkeit«. Damit übernehmen sie einen Begriff, in dem sich das Programm des Vernunftzeitalters auf den Punkt bringen lässt. Deutlichkeit meint im Zuge der wissenschaftlichen Neubegründung im 17. Jahrhundert und der anschließenden, im deutschsprachigen Raum maßgeblich durch Christian Wolff bestimmten philosophischen Terminologie die höchste Qualität begrifflicher Erkenntnis. In analytischer Hinsicht ist es entscheidend zu sehen, dass dadurch zwei im Ansatz kollidierende Konzepte zusammengefasst worden sind: Während die großen metaphysischen Systeme des 17. Jahrhunderts eine Denkstruktur adressieren, die »klare und deutliche« Erkenntnis durch den strikten Ausschluss der sinnlichen Wahrnehmung gewährleisten soll, kann dieser Prämisse zufolge die Rede als Äußerung in Raum und Zeit strukturell nur eine Quelle von Verwirrung und Dunkelheit darstellen. Es handelt sich bei dieser seit Beginn des 18. Jahrhunderts allseits anzutreffenden Ambiguität des Wortes »Deutlichkeit« nicht um ein kontingentes Phänomen. Man könnte eher von einer Ironie der Begriffsgeschichte sprechen, wenn der Umstand nicht erraten ließe, wie sehr der philosophische Wortgebrauch über seinen diskursiven Rahmen hinaus dominierend gewirkt hat. Die damit verbundenen massiven Anstrengungen etwa im Rahmen sprach- und bildungspolitischer Programme entspringen dem Anliegen, die Deutlichkeit des Denkens und die Deutlichkeit des Redens deckungsgleich zu koppeln, und müssen als Versuche eingestuft werden, die Begriffe konvergieren zu lassen. Allerdings übt die Rhetorik der Aufklärung mit ihrem zentralen Konzept der transparenten Rede den Umgang mit einem epistemisch heterogenen Gefüge. Als diejenige Redequalität, durch die der ungetrübte Blick auf die *res* gewährleistet werden soll, betrifft diese Spannung die keineswegs selbstverständliche Koppelung von Wissen und Reden.

Deutlichkeit als Leitbegriff der Aufklärung

Die Deutlichkeit ist nicht nur in der Rhetorik, sondern auch im philosophischen Diskurs des 17. und 18. Jahrhunderts durchgehend von einer systematischen Unruhe gekennzeichnet. In der Tat erhält die *cognitio distincta* von Descartes über Leibniz und Wolff zwar den für das Denken und Handeln der Aufklärung unbestrittenen Stellenwert eines universa-

len Leitbegriffs – doch wird diese epochale Aufwertung von anhaltenden und keineswegs einmütigen Auseinandersetzungen begleitet, die bis in die ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts hinein zu einer Mehrzahl von konzeptuellen Differenzierungen und Verschiebungen geführt haben. Ist die »klare und deutliche« Erkenntnis bei Descartes noch als eingeborene Idee und als gnoseologische Prämisse in der menschlichen Vernunft (und nur hier) verwurzelt, bereiten die einschlägigen Revisionen bei Leibniz und Wolff dem übergreifenden anthropologischen Programm des 18. Jahrhunderts den Boden. So wie hier der Mensch als sinnlich-vernünftiges Doppelwesen begriffen wird,¹⁶⁵ so steht Deutlichkeit nicht mehr für eine der menschlichen Seele ewig mitgegebene Erkenntnis vor aller Erfahrung, sondern steuert als regulative Idee den in der Extension unabschließbaren Wissenserwerb, ohne deshalb den Stellenwert als Maßstab für die Perfektionierung des Menschen einzubüßen: »Die Deutlichkeit der Erkenntnis entsteht bey uns nicht auf einmal, sondern nur nach und nach. In der ersten Kindheit haben wir noch keine deutliche Erkenntnis. Wir bekommen dieselbe erst mit den Jahren«,¹⁶⁶ schreibt Georg Friedrich Meier in seiner 1752 erschienenen *Vernunftlehre* und gibt mit diesen Worten die vorherrschende Meinung seiner Zeit wieder. Wenn er im Anschluss daran die Unmöglichkeit einer absoluten, von jeder Dunkelheit freien, letztlich nur in Gott verbürgten Deutlichkeit und damit die grundlegende Unvollkommenheit der menschlichen Erkenntnis bekräftigt, so knüpft er nahtlos an die bei Leibniz gewonnenen Positionen Wolffs an.¹⁶⁷

[Es] ist unmöglich, daß wir irgends eine Erkenntnis solten ganz deutlich machen können, und das Bemühen nach derselben würde bey uns Menschen ein rasendes Unternehmen seyn. Alle unsere deutliche Erkenntnis, ist nur eines Theils deutlich, oder, wenn wir eine Sache deutlich erkennen, so unterscheiden wir nur einige ihrer Merkmale von einander, und sehr viele bleiben uns dunkel. In allen unsern deutlichen Vorstellungen ist noch viel Verwirrung und Dunkelheit. Es verhalten sich unsere deutlichen Vorstellungen, wie die Gemälde, welche nach dem Perspective gemalt werden. Dieselbe enthalten viele Dinge, die sich hinten in der Aussicht zu verlieren scheinen.¹⁶⁸

Anders als seine Vorgänger hat Meier die Kritik an der cartesianischen Philosophie aus der tiefen Einsicht geschöpft, dass im aufklärerischen

¹⁶⁵ Vgl. etwa die Beiträge in Schings 1994.

¹⁶⁶ Meier, *Vern.* § 170.

¹⁶⁷ Bäumler hingegen hat Meiers Position von derjenigen des angeblich dogmatischen Wolff abgegrenzt: Bäumler 1967, S. 204. Vgl. hierzu Adler 1988, S. 202f.

¹⁶⁸ Meier, *Vern.* § 175.

Projekt eine »rasende« Dynamik am Werk ist. Der Wissensmaschine, die sich aus der rationalistischen Vorstellung von der anthropologischen Perfektibilität beschleunigt und die Meiers Worten gemäß in ihrem Innern außer sich ist, hält der Baumgarten-Schüler eine ästhetische Position entgegen. Der konstitutiven Erweiterung des gnoseologischen Systems um den dunklen Bereich der sinnlichen Wahrnehmung entspringt dabei eine neue, gemessen an den erkenntnistheoretischen Vorgaben überaus spannungsvolle Modellierung des Deutlichkeitsbegriffs. Sein Konzept erläutert Meier gezielt in bildlicher Redeweise, indem er das sinnliche Prinzip der Sichtbarkeit auf die höchste Qualität geistiger Einsicht überträgt und gleichsam die für die frühe Ästhetik programmatische Verschränkung von Erkenntnis und sinnlicher Wahrnehmung vor Augen stellt. Der Vergleich der Deutlichkeit mit einem optischen Instrument, durch das entfernte Gegenstände genauer erkannt werden können, definiert die intelligible Deutlichkeit über ein mediales Dispositiv.¹⁶⁹ Die Möglichkeit von Erkenntnis wird mit Entschiedenheit an spezifische Techniken und Hilfsmittel gekoppelt, die Meier zufolge sogar derart bestimmend sind, dass erst sie die Gegenstände in den Gesichtskreis treten lassen – die realen »Dinge« jedenfalls scheinen nicht in Reichweite des natürlichen Sehapparats zu liegen. In der deutlichen »Vorstellung« (das ist die deutsche Übersetzung von *repraesentatio*) wird keine vorgegebene Wirklichkeit getreu wiedergegeben – vielmehr konstituieren sich »Objekt« und »Subjekt« überhaupt erst in der technisch gerüsteten Wahrnehmung.¹⁷⁰ Der Blick durchs Fernrohr stellt indes nur das eine Moment des Wissenserwerbs dar – die so erfassten Dinge müssen zudem aufgezeichnet werden. Deutliche Erkenntnis hängt damit grundsätzlich auch von einer ästhetischen Praxis ab und wird entsprechend als »Gemälde« figuriert. Hier scheint im Bild von der *perspektivischen* Zeichnung unter der Hand das Redeprinzip der *perspicuitas* als strukturierendes Verfahren der Gegenstandsrepräsentation durch und nimmt im Zentrum eines epistemisch erweiterten rhetorischen Programms Platz.¹⁷¹ Die cartesianische Vernunft als das System der »klaren

¹⁶⁹ Vgl. zum wissenschaftlichen Einsatz von Mikroskop und Teleskop im 17. und 18. Jahrhundert: Lepenies 1978, S. 17; Alpers 1985, S. 64, S. 89; Steinmann/Witthaus 2003; Witthaus 2005.

¹⁷⁰ Vgl. hierzu Wellbery 1994, S. 176f.: »Die theoretische Produktion der ästhetischen Vorstellung läßt sich nicht vom isolierten Begriff und dessen unmittelbarem Sinn (Vorstellung bedeute Wiedergabe eines vorgegebenen Objektes) her erfassen; sie ist vielmehr zu begreifen als Herrichtung einer Bühne, auf der sich das Subjekt zum Objekt verhält, Inszenierung des vorstellenden Subjekts als eines, das über ästhetische Gegenständlichkeiten verfügt und dadurch sich selber hervorbringt«.

¹⁷¹ Vgl. Wagner-Egelhaaf 1997.

und deutlichen Erkenntnis« und die Gegenstände der Welt sind bei Meier nicht mehr wie in der Metaphysik des 17. Jahrhunderts durch eine prästabilisierte Einheit des Seins verbunden,¹⁷² sondern klaffen auseinander – im ästhetisch potenzierten Deutlichkeitsbegriff der Aufklärungszeit feiern sie ihre vielleicht letzte Hochzeit.

Diese neue ›Kunst der Deutlichkeit‹, die sich im Herzen des 18. Jahrhunderts abzeichnet und der das Interesse im vorliegenden Kapitel maßgeblich gilt, scheint dem Ansatz nach nicht nur die Gleichschaltung von Wissenschaft, Ästhetik und Rhetorik zu betreiben. Indem das Ideal logisch-begrifflicher Erkenntnis um den konstitutiven Aspekt der transparenten und evidenten Darstellung erweitert wird, gewinnt im ästhetischen Projekt, das sich als Wissenschaft von der sinnlichen Erkenntnis gerade durch den Ausschluss des deutlichen Begriffs definiert hat, eine zur gnoseologischen Architektur der Aufklärungszeit schief stehende »ästhetische Deutlichkeit« Profil. Kant wird dieses Moment zwar begrifflich rahmen – aber auch im Innersten seiner Logik stellt die in der Forschung noch unbeachtet gebliebene »ästhetische Deutlichkeit« eine nicht unerhebliche Inkonsequenz dar. Im zentralen Begriff der Aufklärung spiegelt sich so die grundlegende Spannung im Unternehmen des Vernunftzeitalters wider: Die Deutlichkeit besitzt ein Janusgesicht und spaltet sich in die widerstrebenden Komponenten von programmatischem Anspruch und – gemessen an den Vorgaben – zwielichtiger rhetorischer und/oder ästhetischer Praxis.

Meiers Ausführungen zur Deutlichkeit bilden nur den vorläufigen Höhepunkt der vorangegangenen Recodierungen im 17. Jahrhundert und der daran anschließenden Diskussionen bei Leibniz und Wolff. Bevor im folgenden Abschnitt die Prämissen der »ästhetischen Deutlichkeit« und deren systematisch bedingte Spannung nachvollzogen werden können, ist es daher unabdingbar, die schon vor dem Auftreten der Ästhetik in sich problematische Konzeption der begrifflichen Deutlichkeit zu analysieren.

»klar und deutlich« (Descartes)

Die Wendung »klar und deutlich«, die im deutschsprachigen Raum auf Luthers *Heilige Schrift* (1545) zurückgeht¹⁷³ und die ebenso in Rhetorik wie

¹⁷² Vgl. Cassirer 1932, S. 126.

¹⁷³ Vgl. *Mos.* 5, 27:8: »Und solt auff die Steine alle wort dieses Gesetzes schreiben klar und deutlich.« Luther gibt damit die genuin rhetorischen Begriffe der griechischen und lateinischen Überlieferung wieder (die Septuaginta schreibt an der betreffenden Stelle $\sigma\alpha\phi\acute{\omega}\varsigma\ \sigma\phi\acute{\omicron}\delta\epsilon\alpha$ »sehr deutlich«, die Vulgata »plane et lucide«).

in Poetik des Barock als Merkmal der durchsichtigen Rede zirkuliert,¹⁷⁴ verfestigt sich im ausgehenden 17. Jahrhundert als Übersetzung für das zentrale Kriterium der cartesischen Philosophie – die revolutionäre Forderung nach einem Denken, das sich »clare et distincte« selbst zu vergewissern weiß, avanciert gleichsam zum Signum einer neuen Epoche. Zwar ist der lateinische Ausdruck bereits in der Scholastik geläufig,¹⁷⁵ erhält aber erst bei René Descartes den grundlegenden Stellenwert für die Errichtung eines zuverlässigen Wissenssystems. Im Unterschied zu den dunklen und verworrenen (»confuse et obscure«) können nur die klaren und deutlichen Perzeptionen als wahr gelten – wie Foucault auch mit Blick auf die Logik von *Port-Royal* hervorgestrichen hat, orientiert sich über den engeren Rahmen der Philosophie hinaus ein ganzes Zeitalter an dieser universalen Maxime.¹⁷⁶

Sein methodologisches Projekt stellt Descartes bereits in den frühen *Regulae ad directionem ingenii* vor. Klarheit und Deutlichkeit werden hier in einem bestimmten Erkenntnisbereich verortet, den Descartes mit dem Begriff der »Intuition« bezeichnet. Neben der Fähigkeit zum diskursiven Denken besitzt der Mensch das Vermögen zu kontemplativer Einsicht. Descartes ist allerdings darum bemüht, intuitive Erkenntnis nicht psychologisch zu konzipieren, sondern als grundlegenden *terminus technicus* seines neuen methodischen Verfahrens zu prägen:

Unter Intuition verstehe ich nicht das schwankende Zeugnis der sinnlichen Wahrnehmung oder das trügerische Urteil der verkehrt verbindenden Einbildungskraft, sondern ein so müheloses und deutlich bestimmtes Begreifen [tam facilem distinctumque conceptum] des reinen und aufmerkenden Geistes [mentis purae et attentae], daß über das, was wir erkennen, gar kein Zweifel zurückbleibt, oder, was dasselbe ist: eines reinen und aufmerkenden Geistes unbezweifelbares Begreifen, welches allein dem Lichte der Vernunft [luce rationis] entspringt und das, weil einfacher, deshalb zuverlässiger ist als selbst die Deduktion, die doch auch [...] vom Menschen nicht verkehrt gemacht werden kann.¹⁷⁷

Zur Erlangung zuverlässigen Wissens müssen demnach zwei Grundregeln berücksichtigt werden. Den Ausgangspunkt bildet das durch Intuition deutlich und zweifelsfrei Erkannte. Mit Hilfe der Deduktion kann in der Folge das abgeleitet werden, was notwendigerweise aus dem in-

¹⁷⁴ Vgl. Harsdörffer 1650, S. 105: »Die ganze Rede soll verständlich-zierlich und den Sachen gemäß seyn. Die Wort klar und deutlich gesetzt werden«.

¹⁷⁵ Vgl. Gabriel 1976, S. 846.

¹⁷⁶ Vgl. Foucault 1999, bes. S. 82–91.

¹⁷⁷ Descartes, *Reg.* III, 5.

tuitiven Begreifen hervorgeht. Alles hängt demnach von der originären Einsicht ab, die als Tätigkeit des reinen Geistes vorgestellt wird. Losgelöst von allen Sinneseindrücken und von der Einbildungskraft, die unsicheren Wahrnehmungsbedingungen unterliegen, zielt das reine Denken auf letzte, unabhängig von aller Erfahrung erkannte Begriffe. Diese erschließen sich deutlich, wenn sie durch Unterscheidung (›Distinktion‹) getrennt von allen anderen identifiziert und zu einer einfachen, nicht weiter teilbaren Vorstellung zerlegt werden. Die konstruktive Entfaltung dieser intuitiven Wahrheit durch Deduktion gestattet – ganz nach dem Vorbild der Mathematik – mittelbare Gewissheit.

Descartes' methodologisches Programm adressiert eine analytische Struktur des menschlichen Geistes, die er im reinen Denken hervortreten sieht und die er zu operationalisieren bemüht ist – das Vermögen, deutlich zu erkennen, steht allerdings unter dem Vorzeichen einer erheblichen metaphysischen Absicherung.¹⁷⁸ Wie die Rede vom Licht der Vernunft als letzter Quelle menschlichen Wissens zeigt, schließt sich Descartes mit seinem Postulat vom intuitiven geistigen ›Sehen‹ einer platonisch-augustinischen Tradition an. Dieses Licht, das den Weg der Erkenntnis erhellt, stammt nicht von außen, sondern von innen, ohne deshalb der Vernunft selbst anzugehören. Es zeigt die Region der Ideen und der ewigen Wahrheiten in dem Maße, in dem es »auf eine andere und höhere Lichtquelle« zurückverweist,¹⁷⁹ auf das göttlich verbürgte *lumen naturale*. Die Lehre von der Klarheit und Deutlichkeit gründet auf der metaphorischen Vorstellung eines angeborenen Lichts der Vernunft, das es freizulegen gilt, damit die Ideen und deren repräsentativer Gehalt erkannt werden können.¹⁸⁰ Zugänglich wird diese originäre Quelle des Intelligiblen nur unter völliger

¹⁷⁸ Vgl. Descartes, *Disc.* IV, 7: »Denn [es] ist sogar das, was ich gerade als Regel angenommen habe, daß nämlich Dinge, die wir uns klar und deutlich vorstellen, alle wahr sind, nur gesichert, weil Gott existiert und weil er ein vollkommenes Wesen ist und alles in uns von ihm herkommt«. Dieses Argument, so führt Descartes in der vierten Meditation aus, kann nur unter der Voraussetzung Geltung beanspruchen, dass Gott als vollkommenes Wesen den Menschen nicht täuschen kann (vgl. Descartes, *Med.* IV).

¹⁷⁹ Cassirer 1932, S. 128.

¹⁸⁰ Vgl. Descartes, *Med.* III, 15: »Und so ist es mir also durch das natürliche Licht ganz augenscheinlich [perspicuum], dass die Vorstellungen [ideas] in mir gleichsam Bilder [images] sind, die zwar leichtlich hinter der Vollkommenheit der Dinge zurückbleiben mögen, denen sie entlehnt sind, die aber nicht irgend etwas Größeres oder Vollkommeneres enthalten können«. Zu Descartes Ideenlehre vgl. ausführlich Perler 1996.

Ausschaltung der sinnlichen Welt im Denktakt.¹⁸¹ Die von Descartes breitangelegte Kritik der Einbildungskraft, der Anschauung und des Gedächtnisses entspringt der Annahme, dass die Sinneswahrnehmungen verworren und dunkel sind (»confuse et obscure«) und das dem Menschen angeborene Licht der Vernunft trüben.¹⁸² Nur diejenigen Perzeptionen können »clare et distincte« sein, die als klare und deutliche Ideen im *lumen naturale* präsent und die daher als wahr einzustufen sind. Ganz im Sinne des »cartesischen Zirkels«¹⁸³ bildet so die göttliche Idee der Deutlichkeit selbst die Prämisse für die deutliche Erkenntnis: »[Die Vorstellung Gottes] ist die wahrste, klarste und deutlichste aller meiner Gedanken.«¹⁸⁴ Es erstaunt kaum, dass in den Grundfesten des großen Säkularisierungsprozesses, in dem die Aufklärung ihre wesentliche Aufgabe sieht, religiöse Metaphern und Motive am Werk sind. Wie auffallen muss, konzipiert Descartes an programmatisch zentraler Stelle seines *Discours de la méthode* (1637) das Vermögen zu klaren und deutlichen Perzeptionen mit einer passivischen Konstruktion:

Die erste [Vorschrift] besagte, niemals eine Sache als wahr anzuerkennen, von der ich nicht evidentmaßen erkenne, daß sie wahr ist: d.h. Übereilung und Vorurteile sorgfältig zu vermeiden und über nichts zu urteilen, was sich meinem Denken nicht so klar und deutlich darstellte [*se présenterait si clairement et si distinctement à mon esprit*], daß ich keinen Anlaß hätte, daran zu zweifeln.¹⁸⁵

Demnach konstituiert sich das autonom denkende Subjekt über ein ursprüngliches Evidenzerlebnis. Als angeborene Erkenntnisgaben zeigen sich Klarheit und Deutlichkeit dem aufmerksamen Geist von selbst. Gleichsam scheint an dieser Stelle im Begriff der »clarté« jene *claritas dei* durch,¹⁸⁶ die für den mystischen ebenso wie für den ästhetischen Diskurs des Mittelal-

¹⁸¹ Vgl. Descartes, *Med.* III, 1: »Ich werde jetzt meine Augen schließen, meine Ohren verstopfen und alle meine Sinne ablenken, auch die Bilder körperlicher Dinge sämtlich aus meinem Bewußtsein tilgen, oder, da dies wohl kaum möglich ist, sie doch als eitel und falsch für nichts achten; mit mir allein will ich reden, tiefer in mich hineinblicken und so versuchen, mir mein Selbst nach und nach bekannter und vertrauter zu machen.«

¹⁸² Vgl. z.B. Descartes, *Med.* III, 19.

¹⁸³ Vgl. Loeb 1992, hier S. 223: »The illusion consists in the irresistible belief in the truth of a proposition for which one lacks good evidence. Any clear and distinct perception is implicated in the illusion. There is no clear and distinct perception for which one has good evidence, if good evidence a non-question-begging argument against the skeptical supposition.«

¹⁸⁴ Descartes, *Med.* III, 25.

¹⁸⁵ Descartes, *Disc.* II, 7.

¹⁸⁶ Vgl. die Offenbarung des Johannes: »et civitas non eget sole neque luna ut luceant in ea nam claritas Dei inluminavit eam et lucerna eius est agnus« (*Offb.* 21, 23).

ters zentral gewesen ist.¹⁸⁷ Descartes benötigt diese metaphysische Grundlage, um das denkende Subjekt auf sicherem Boden agieren zu lassen. Daher baut die Selbstvergewisserung im *Cogito*-Argument – der paradigmatische Fall für etwas, das klar und deutlich erfasst wird¹⁸⁸ – auf einer als selbst-evident gesetzten Prämisse auf.¹⁸⁹ Erst vor dem Hintergrund dieser vermeintlich absolut sicheren Erkenntnisgrundlage kann Descartes die Begriffe Klarheit und Deutlichkeit epistemisch ausrichten und ihnen eine methodische Bedeutung für die Wahrheits- bzw. Urteilstheorie verleihen. Descartes misst der intuitiven Erkenntnis über die psychologischen Motive hinaus (aufmerkender Geist, Evidenzerlebnis) einen technischen Stellenwert bei. Seine Lehre von der Klarheit und Deutlichkeit als Wahrheitskriterium erhebt einen allgemeinen Anspruch. Wie also kommt man zu einer klaren und deutlichen Idee? Die zweite Meditation hält ein Beispiel bereit, an dem Descartes' Anleitung anschaulich wird:

Betrachten wir diejenigen Gegenstände, von denen man für gewöhnlich annimmt, sie von allen würden am deutlichsten begriffen, d.h. Körper, die wir betasten und sehen [...], z.B. dieses Stück Wachs. [...] seine Farbe, Gestalt, Größe liegen offen zutage, es ist hart, auch kalt, man kann es leicht anfassen, und schlägt man mit dem Knöchel darauf, so gibt es einen Ton von sich, kurz – es besitzt alles, was erforderlich scheint, um irgendeinen Körper ganz deutlich [distinctissime] erkennbar zu machen. Doch sieh! Während ich noch so rede, nähert man es dem Feuer, – was an Geschmack da war, geht verloren, der Geruch entschwindet, die Farbe ändert sich, es wird unförmig, wird größer, wird flüssig, wird warm, kaum mehr läßt es sich anfassen, und wenn man darauf klopft, so wird es keinen Ton mehr von sich geben. Bleibt es denn noch dasselbe Wachs? Man muß zugeben – es bleibt, keiner leugnet es, niemand ist darüber anderer Meinung. Was an ihm also war es, das man deutlich erkannte?¹⁹⁰

Für Descartes besteht kein Zweifel daran, dass die deutliche Erkenntnis des Gegenstandes nicht im Bereich der Sinne liegen kann, da sich die äußerlichen Merkmale, wie das Beispiel zeigt, verändern können. Was es erlaubt, das Wachs an zwei verschiedenen Zeitpunkten als dasselbe zu identifizieren, ist nicht die Konzentration auf die partikulären Sinneseigenschaften. Das Wachsstück ist weder durch die Sinne noch, wie Descartes

¹⁸⁷ Vgl. Eco 1993, S. 67–78; S. 137–140.

¹⁸⁸ Vgl. Descartes, *Disc.* IV, 3: »Nun hatte ich beobachtet, daß in dem Satz: Ich denke, also bin ich überhaupt nur dies mir die Gewißheit gibt, die Wahrheit zu sagen, daß ich klar einsehe [je vois très clairement], daß man, um zu denken, sein muß, und meinte daher, ich könne als allgemeine Regel annehmen, daß die Dinge, die wir ganz klar und deutlich [fort clairement et fort distinctement] begreifen, alle wahr sind«.

¹⁸⁹ Vgl. Perler 1996, S. 164f.

¹⁹⁰ Descartes, *Med.* II, 11.

an dieser Stelle ausführt, durch die Vorstellungskraft zu erkennen. Nur über den Geist, über eine *inspectio mentis*, eine Einsicht des Verstandes, ist es möglich, zwar nicht den Gegenstand selbst, aber die Idee vom Gegenstand klar und deutlich zu erfassen.¹⁹¹ Vom Wachs bleibt dann als deutliche Erkenntnis nichts anderes übrig, als dass es ausgedehnt, biegsam und veränderlich ist – dies erschließt sich schlicht aus dem Umstand, dass für den materiellen Körper der Begriff der Ausdehnung bestimmend ist. Es geht bei diesem Verfahren aber nicht einfach darum, von den Akzidenzien zu abstrahieren, wie Descartes selbst in einem Brief an Clerselier betont hat.¹⁹² Um eine Idee von der Substanz des Wachsstückes zu bilden, sind sinnliche Wahrnehmungen prioritär.¹⁹³ In diesen erschließen sich nämlich die Merkmale überhaupt erst, bevor das erkennende Subjekt die begriffliche Analyse des Gegenstandes durchführt. Gleichwohl lässt Descartes' Ontologie keinen Zweifel daran, dass klare und deutliche Erkenntnis des Wachses bedeutet, die substanziellen Eigenschaften zu denken und es als Idee – in Descartes Metaphorik gesprochen – »nackt auszuziehen«.¹⁹⁴ Descartes' Lehre von der Klarheit und Deutlichkeit – soviel lässt sich zusammenfassend festhalten – baut auf metaphysisch-ontologischen Prämissen auf und bildet als Grundlage der Methodenlehre das dogmatische Herzstück seiner Philosophie. Bemerkenswert ist, dass »Klarheit« und »Deutlichkeit« dabei begrifflich weitgehend unbestimmt bleiben. Die Wendung »clare et distincte« kehrt in Descartes' Schriften – als wäre sie der Refrain seines Denkens – fast ohne Variationen wieder. Der formelhafte Gebrauch verrät bei näherem Hinsehen eine ungenaue Bestimmung, die bereits im 17. Jahrhundert dazu Anlass gegeben hat, eine präzisere Definition zu reklamieren. In dieser Perspektive betrachtet, greift Charles Sanders Peirce gut zweieinhalb Jahrhunderte später eine wohlbekannte Schwachstelle auf, wenn er mit Bezug auf die Lehre von der Klarheit und Deutlichkeit festhält, dass sich Descartes begrifflich »nicht genau erklärt« habe¹⁹⁵ – freilich zieht Peirce daraus ungleich drastischere Konsequenzen als seine Vorgänger, indem er die Formel als vielbewunderte »Zierde der Logik« qualifiziert und den veralteten »Edelstein« in das Kuriositätenkabi-

¹⁹¹ Ebd., 12. – Vgl. Beckermann 1986.

¹⁹² Vgl. Perler 1996, S. 272.

¹⁹³ »Ohne [einen körperlichen] Kontakt«, so hält Jean-Luc Nancy in seiner Descartes-Lektüre mit weitreichenden Konsequenzen fest, »würde meine *inspectio mentis* nichts sehen« (Nancy 2010, S. 85).

¹⁹⁴ Vgl. Descartes, *Med.* II, 14: »Wenn ich nun aber das Wachs von seinen äußeren Formen unterscheide, ihm gleichsam seine Kleider ausziehe und es nackt betrachte [...]«.

¹⁹⁵ Vgl. Peirce 1968, S. 45.

nett der Philosophiegeschichte verbannt.¹⁹⁶ Folgt man dieser Beschreibung nur so weit, dass man die grundlegende Wendung von der klaren und deutlichen Erkenntnis tatsächlich als Schmuckstück von Descartes' Denken betrachtet, so wird man auf eine rhetorische Eigentümlichkeit seines zentralen Ausdrucks aufmerksam. Ohne zu unterscheiden, setzt Descartes »clare et distincte« von den ersten Abhandlungen an wie ein Hendiadyoin ein. »Klar« und »deutlich« werden von ihm zu einer Wiederholungsfigur zusammengeschießt, die traditionell im Dienst der *perspicuitas* steht und die man unter dem Namen *synonymia* kennt. Diese Figur wiederholt die gleiche Wortbedeutung durch ein Synonym oder einen Tropus und folgt u. a. der Absicht, einen »dunkeln« Ausdruck zu erläutern.¹⁹⁷ Descartes Formel für das oberste Prinzip seines Denkens erweckt daher den Verdacht, dass der einfache Begriff »clare« insgeheim eine Unklarheit enthält, der durch die Verdoppelung mit »distincte« – gleichsam zur Verdeutlichung – nachgeholfen werden muss.

Descartes' begriffliche Schwierigkeiten treten allerdings nicht nur an diesen rhetorischen Symptomen zutage – in einer späteren Schrift ist er selbst darauf aufmerksam geworden. In den *Principia Philosophiae* (1644) versucht er, die synonymische Wendung begrifflich zu entzerren und zwischen »Klarheit« und »Deutlichkeit« zu differenzieren:

Denn zu einer Erkenntnis (*perceptio*), auf die ein sicheres und unzweifelhaftes Urteil gestützt werden kann, gehört nicht bloß Klarheit, sondern auch Deutlichkeit. Klar (*clara*) nenne ich die Erkenntnis, welche dem aufmerkenden Geiste gegenwärtig [*praesens*] und offenkundig [*aperta*] ist, wie man das klar gesehen nennt, was dem schauenden Auge gegenwärtig ist und dasselbe hinreichend kräftig und offenkundig erregt. Deutlich (*distincta*) nenne ich aber die Erkenntnis, welche, bei Voraussetzung der Stufe der Klarheit, von allen übrigen so getrennt und unterschieden (*sejuncta et praecisa*) ist, daß sie gar keine andren als klare Merkmale in sich enthält.¹⁹⁸

Descartes verzichtet an dieser Stelle darauf, ein objektives Kriterium dafür anzubieten, wann eine Idee dem Geiste gegenwärtig ist und wann nicht. Der methodische Sinn seiner Lehre gründet hier wieder in einem originären Erlebnis von offenkundiger Gegenwärtigkeit, das Descartes aus dem Bereich sinnlicher Wahrnehmungen zu veranschaulichen versucht. Ein »heftiger Schmerz«¹⁹⁹ zum Beispiel könne als klar qualifiziert werden – dies

¹⁹⁶ Ebd., S. 41.

¹⁹⁷ Vgl. Lausberg 1963, § 284.

¹⁹⁸ Descartes, *Princ.* I, 45.

¹⁹⁹ Ebd.

gilt aber nur in dem Maße, in dem er als Vorstellung von der sinnlichen Erfahrung im Bewusstsein erfasst wird.²⁰⁰ Klare Erkenntnis erschließt sich also nicht in der Heftigkeit des sinnlichen Eindrucks – dieser ist selbst dunkel und verworren –, sondern konstituiert sich durch begriffliche Abstraktion. Da diese Operation allerdings auch das Zustandekommen der deutlichen Erkenntnis definiert,²⁰¹ stellt sich die Frage, wo genau die Differenz zwischen klarem und distinktem Begreifen liegen könnte – schon die Logik von *Port-Royal* hat in der Folge luzide herausgestellt, dass der Qualität nach kein Unterschied festzumachen ist.²⁰² Für Descartes scheint an dieser Differenz indes viel zu liegen: »Im Kindesalter ist der Geist so sehr mit dem Körper verschmolzen, dass er zwar vieles klar, aber nichts deutlich erkennt.«²⁰³ Der Weg von der Klarheit zur Deutlichkeit gibt die Koordinaten eines anthropologischen Programms vor, das für die Aufklärungszeit richtungsweisend wird und das im Prozess der Menschwerdung nach rest- und rastloser Ausschaltung von Dunkelheit und Verworrenheit, nach totaler ›Klarheit‹ strebt. Es ist Leibniz gewesen, der als erster auf Descartes' inkonsistente Terminologie aufmerksam gemacht und im Anschluss daran versucht hat, ›Klarheit‹ von ›Deutlichkeit‹ genauer zu differenzieren.

Grade deutlicher Erkenntnis (Leibniz)

Die frühen Systementwürfe Gottfried Wilhelm Leibniz' entstehen in kritischer Auseinandersetzung mit Descartes' Schriften und betreffen die universale Erkenntnisformel des neuen Zeitalters auf entscheidende Art und Weise. In einer Reihe von Texten, die um die Mitte der 80er-Jahre erschienen und deren Grundlagen bis zu den späten Schriften verbind-

²⁰⁰ Vgl. allgemein für den Bereich der Wahrnehmungen, der Affekte und der Gefühle ebd., 66.

²⁰¹ Vgl. die verschiedenen Distinktionsarten (*distinctio realis*, *distinctio modalis* und die Unterscheidung nach der Beziehung: ebd., 60–62).

²⁰² Vgl. Arnauld 1972, S. 60f.: »Man kann in einer Idee die Klarheit von der Deutlichkeit und die Dunkelheit von der Verworrenheit unterscheiden. Denn man kann sagen, daß eine Idee klar ist, wenn sie uns lebhaft berührt, obgleich sie nicht deutlich ist, wie die Idee des Schmerzes sehr lebhaft berührt und demgemäß klar genannt werden kann. Trotzdem ist sie sehr verworren, insofern als sie uns den Schmerz als ein in der verwundeten Hand Vorhandenes vorstellt, obgleich er nur in unserem Geist ist. Man kann jedoch sagen, daß jede Idee deutlich ist, insofern sie klar ist, und daß ihre Dunkelheit nur von ihrer Verworrenheit herkommt, wie bei Schmerz allein das Gefühl, das uns berührt, klar und auch deutlich ist [...]. Indem wir also die Klarheit und die Deutlichkeit der Ideen für ein uns dasselbe ansehen [...]«.

²⁰³ Descartes, *Princ.* I, 47.

lich geblieben sind, wird die cartesianische Lehre einer radikalen Revision unterzogen und regelrecht vom Kopf auf die Füße gestellt. Während Descartes die Formel »clare et distincte« als sichere Prämisse des Denkens voraussetzt, präzisiert Leibniz die in der Passage aus den *Principia Philosophiae* vorgenommene terminologische Unterscheidung und richtet die Begriffe auf dem Boden der sinnlichen Wahrnehmung neu aus. Gleichsam als Rahmen seines gnoseologischen Projekts stecken ›Dunkelheit‹, ›Klarheit‹, ›Verworrenheit‹ und ›Deutlichkeit‹ die Etappen eines infinitesimalen, nach Vollendung strebenden Erkenntnisprozesses ab. Wie in der Folge genauer erörtert werden muss, bildet die deutliche Erkenntnis als höchstes Ziel und verbindliche Norm der Vernunft den idealen Endpunkt und nunmehr unerreichbaren »Leitstern« für das menschliche Wissen.²⁰⁴ Was Descartes als unbezweifelbare Gegebenheit einer Denkstruktur vor aller Erfahrung postuliert, droht bei Leibniz am Horizont einer unendlich fortschreitenden Erkenntnis zu verschwinden.

In der 1684 erschienenen Schrift *Meditationes de Cognitione, Veritate et Ideis* legt Leibniz die erkenntnistheoretischen Grundlagen seines Systems. Wie er in einer brieflichen Anmerkung zu dieser ersten seiner Publikationen durchblicken lässt, beanstandet Leibniz die Formel »klar und deutlich« als leere Phrase: Descartes'

Prinzip (daß alles, was man aus der Idee, die man von einer Sache besitzt, schließen kann, ihr wahrhaft zugeschrieben werden kann) muß mit sehr großer Vorsicht behandelt werden, und wenn man keine Kennzeichen eines deutlichen Begriffes angibt, so ist es nutzlos zu sagen, daß alles, was man klar und deutlich erkennt, wahr ist [...].²⁰⁵

Der frühe Text setzt ganz im Zeichen dieser Kritik ein und schlägt über eine Reihe von binären Unterscheidungen eine Hierarchie von Erkenntnisstufen vor:

Die Erkenntnis ist also entweder *dunkel* oder *klar* und die klare Erkenntnis wiederum ist entweder *verworren* oder *deutlich*, die deutliche Erkenntnis aber entweder *inadaequat* oder *adaequat* und gleichfalls entweder *symbolisch* oder *intuitiv*; wenn aber die Erkenntnis zugleich *adaequat* und *intuitiv* ist, so ist sie am vollkommensten.²⁰⁶

²⁰⁴ Vgl. Cassirer 1932, S. 39.

²⁰⁵ Vgl. den Brief an den Landgrafen Ernst zu Hessen-Rheinfels vom 24. Dezember 1684: Leibniz 1996, Bd. 1, S. 28f. – Vgl. ausführlicher zu Leibniz' kritischer Auseinandersetzung mit Descartes: Belaval 1960.

²⁰⁶ Leibniz 1996, Bd. 1, S. 33.

Leibniz ist bei seinem Entwurf zu einem neuen Organon der Vernunft vom wissenschaftlichen Glücksempfinden über die einschneidenden technischen Errungenschaften der Zeit getragen und konzipiert den menschlichen Erkenntnisapparat nach dem Modell optischer Geräte wie Mikroskop oder Fernrohr.²⁰⁷ Vom neuen visuellen Erlebnis geprägt, stilisiert Leibniz die menschliche Vernunft zum »Instrument der Instrumente« und verbindet damit die Vorstellung, dass die Ideen wie durch eine immer feiner geschliffene Linse schrittweise schärfer bis zu vollkommener Deutlichkeit wahrzunehmen sind. Im Unterschied zu Descartes versucht Leibniz die einzelnen Erkenntnisstufen nach genauen Maßstäben begrifflich zu definieren. Das formale Kriterium bildet dabei der Grundsatz der Identität, der auch Leibniz' erste Unterscheidung zwischen Dunkelheit und Klarheit bestimmt. Wenn es nicht gelingt, eine in der Idee dargestellte Sache wiederzuerkennen (»recognoscere«), so ist der Begriff dunkel (»notio obscura«) – wenn die Sache hingegen identifiziert und von etwas ihr Nahestehendem unterschieden werden kann, ist eine klare Erkenntnis gegeben. Wird beispielsweise das Meeresrauschen vom Rascheln des Laubes gesondert wahrgenommen, ist die Erkenntnis klar, andernfalls ist sie dunkel. Zwar konzentriert sich Leibniz in der Folge auf eine genauere Differenzierung der Klarheit – das bedeutet aber nicht, dass die Dunkelheit abgetan wäre, denn diese bleibt immer dort wirksam, wo das Urteil auf Sinnliches bezogen ist und dadurch verworren wird. Der Begriff von Farben, Gerüchen oder Geschmacksempfindungen – so führt Leibniz weiter aus – ist klar, wenn beispielsweise Rot als Rot wiedererkannt und von anderen Farben unterschieden wird. Da sich dieses Urteil allerdings nur auf »sinnliche Zeugnisse« stützt, ist die Erkenntnis nicht deutlich, sondern verworren. Dieses klar-verworrene Wissen (»cognitio clara et confusa«) belegt den hohen Anteil an Dunklem, den Leibniz der menschlichen Vernunft konzidiert – in Abgrenzung zu Descartes ist das

²⁰⁷ Vgl. Leibniz, *Elemente der Vernunft* (1686): »Unser Verstand ist aber von unsicherer Zuverlässigkeit, wenn er nicht von einem höheren Lichte erleuchtet oder von einem gewissen Ariadnepad geleitet wird, wie ihn bisher allein die mathematischen Wissenschaften verwendet haben. Sonst wird er, sobald er sich nur von der Erfahrung entfernt, sogleich von der Dunkelheit der Dinge und ihrer Vielfalt verwirrt, er wird beherrscht von trügerischen Mutmaßungen und eitler Meinung und vermag kaum ohne Widerwärtigkeit voranzukommen. Deshalb müssen wir vor allem darüber nachdenken, auf welcher Grundlage dem Verstand irgendein Organon zu bereiten ist, so wie der Feldmesser Diopter und Meßseil, die Münzmeister die Waage und der Mathematiker die Zahl besitzt, oder wie dem Auge das Teleskop dient – ein Organon also, durch das wir nicht nur in Bildung von Urteilen geleitet, sondern auch zu neuen Erfindungen gebracht werden« (Leibniz 1999, S. 717). Vgl. zu Geschichte und Epistemologie des Mikroskops: Wilson 1995; Kosenina 2001; Steinmann/Witthaus 2003; Schuller/Schmidt 2003.

sinnliche Urteil jedoch nicht *a priori* täuschend, sondern besitzt für Leibniz durchaus die Dignität von Erkenntnis. Allerdings fehlt dieser Stufe die analytische Schärfe. Erst wenn die Idee einer Sache nicht nur nach Maßgabe der sinnlichen Wahrnehmung, sondern in rein begrifflicher Abstraktion unterscheidbar wird, liegt klar-deutliche Erkenntnis vor (»cognitio clara et distincta«). Leibniz veranschaulicht dies an einem Beispiel: »Ein deutlicher Begriff aber ist ein solcher, den die Münzwardeine vom Golde haben, auf daß sie die Sache durch Merkmale und ausreichende Prüfungen von allen anderen ähnlichen Körpern unterscheiden«. ²⁰⁸ Demnach lässt sich das Gold klar-verworren erkennen, wenn man es als etwas Goldfarbenedes und Funkelndes wahrnimmt – jedoch erst dann, wenn man es chemisch analysiert und in einzelne Merkmale zerlegt, kann man es vom Katzensgold unterscheiden und deutlich erkennen. Diese analytische Arbeit kann ins Unendliche weitergeführt werden und ist von Leibniz im metaphysischen Gebiet der Vernunftwahrheiten nach dem logischen Satz vom Widerspruch, im empirischen Bereich der Tatsachenwahrheiten nach dem Satz vom zureichenden Grund auf eine vollkommene und restlose Aufklärung des Begriffs hin ausgerichtet. Selbst die deutliche Erkenntnis kann noch ein Körnchen an Undeutlichem enthalten, wenn die einzelnen Merkmale – wie beispielsweise die Schwere oder die Farbe des Goldes – noch nicht »bis zum Ende« analysiert sind. ²⁰⁹ Sobald die Sache restlos im Begriff erfasst ist, spricht Leibniz von einer deutlich-adäquaten Erkenntnis (»cognitio adaequata«). Den Unterschied zwischen der symbolischen und der intuitiven Deutlichkeit schließlich bestimmt die Komplexität des analysierten Gegenstandes. Während bei einfachen, d.h. nicht weiter zerlegbaren Begriffen (z.B. »Gott«) das »ganze Wesen der Sache« auf einmal (»simul«) eingesehen werden kann (»cognitio intuitiva«), ist die analytische Arbeit an zusammengesetzten Begriffen (z.B. ein tausendseitiges Vieleck) auf den Gebrauch von Zeichen als Hilfsmittel des Denkens angewiesen und somit beschränkt. Deshalb nennt Leibniz die symbolische Deutlichkeit auch eine blinde Erkenntnis (»cognitio symbolica vel etiam caecam«), weil die Entäußerung der begrifflichen Konstruktion an ein (sinnliches) Zeichensystem die unmittelbare Schau verhindert und die Gefahr des Dunklen birgt. ²¹⁰ Nicht als Prämisse (wie bei Descartes),

²⁰⁸ Leibniz 1996, Bd. 1, S. 35.

²⁰⁹ Ebd., S. 37.

²¹⁰ Obwohl Leibniz an dieser Stelle die Verwendung von Zeichen als potenzielle Quelle von Unklarheit zur Diskussion stellt, ist nicht zu vernachlässigen, dass er das Problem der Semiotik im Bereich der adäquaten Deutlichkeit (und nicht etwa auf dem Feld des Verworrenen) aufreißt. Dieser Umstand lässt erahnen, dass sich Leibniz von den

sondern gleichsam als Endpunkt des nach den Regeln der Logik voranschreitenden Erkenntnisprozesses misst Leibniz an dieser Stelle nur dem intuitiven und gleichsam göttlichen Denken die Qualität rein begrifflicher Erkenntnis bei.²¹¹ Der Zugang zu wahren Ideen ist demnach nicht unmittelbar und mit Sicherheit gegeben – die Möglichkeit dieser Ideen muss widerspruchsfrei und schlüssig hergeleitet und bewiesen werden. Die metaphysische Einbettung und Stoßrichtung des Unternehmens, das Denken zu einer immer vollkommeneren Deutlichkeit zu bewegen, wird am Schluss der Schrift gleichwohl zum Ausdruck gebracht. Dabei zeichnet sich ab, dass das letzte Ziel des menschlichen Strebens in unerreichbare Ferne rückt: »Ob von den Menschen jemals eine vollkommene Analyse der Begriffe durchgeführt werden kann, sei es ob sie ihre Gedanken bis zu ersten Möglichkeiten und unauflöselichen Begriffen, sei es (was auf dasselbe hinausläuft) bis zu den absoluten Attributen GOTTES, nämlich zu den ersten Ursachen und dem letzten Grund der Dinge zurückführen können, wage ich jetzt nicht zu bestimmen.«²¹²

Im Hinblick auf die Ausfaltung dieses Projekts, die Leibniz in den folgenden Schriften vorgenommen hat, lässt sich zusammenfassend festhalten: Leibniz passt die cartesischen, dualistisch organisierten Erkenntnisqualitäten in eine quantitative Skala ein, die nach der Vorstellung eines

philosophischen Positionen der Zeit, wonach Zeichen – wie etwa bei Descartes – nur als mnemonische und kommunikative Hilfsmittel für das Denken Beachtung finden, emanzipiert hat. Davon zeugen nicht nur Leibniz' zeitlebens betriebene Sprachforschungen, sondern auch die Überzeugung, dass Zeichen bei der Herausbildung von Deutlichkeit eine konstitutive Rolle spielen. Sprachen gelten Leibniz nicht einfach als dunkle Barrieren des Denkens, sondern werden als Medium konzipiert, das wie eine Linse poliert werden muss und dem eine tragende Rolle im Erkenntnisprozess zukommt: So resümiert Leibniz im ausführlichen Kapitel über die Worte und die Sprachen im Allgemeinen aus den *Neue[n] Abhandlungen über den menschlichen Verstand*: »[...] ich glaube, daß die Sprachen der beste Spiegel des menschlichen Geistes sind und daß eine exakte Analyse der Bedeutung der Wörter mehr als alles andere die Tätigkeitsweise des Verstandes erkennen läßt [...]. Um zum Schluß zu kommen: die Worte dienen, 1.) um unsere Gedanken verständlich zu machen, 2.) um dies auf leichte Weise zu tun, und 3.) um einen Zugang zur Kenntnis der Dinge freizulegen« (Leibniz 1996, Bd. 3/2, S. 163, S. 205). Vgl. zu Leibniz' sprachbezogenen Arbeiten ausführlicher: von der Schulenburg 1973; Rutherford 1995; Poser 1997. Mit Hinweis auf die Rolle der Rhetorik: Beetz 1980; Dascal 1987; Campe 1998; Gaier 2003.

²¹¹ In den *Neue[n] Abhandlungen über den menschlichen Verstand* wird Leibniz fünfzehn Jahre später seine frühen Ausführungen wieder aufnehmen und dabei die Begriffe der symbolischen und der intuitiven Deutlichkeit nicht mehr berücksichtigen. Stattdessen handelt das entsprechende Kapitel, in dem die frühe metaphysische Schrift im Kontrast zur Auseinandersetzung mit Locke rekapituliert wird, von den »klaren und dunklen, deutlichen und verworrenen Ideen«: Leibniz 1996, Bd. 3/1, S. 450–473.

²¹² Leibniz 1996, Bd. 1, S. 43.

voranschreitenden Prozesses der Analyse konzipiert ist.²¹³ Dadurch gewinnt neben dem Satz der Identität das Prinzip der Kontinuität an Bedeutung²¹⁴ – es äußert sich auch in der Art und Weise, mit der Leibniz an der zitierten Stelle zu Beginn seines Essays die verschiedenen Erkenntnisarten als *gradatio* aneinandergereiht hat, nämlich über mehrere Anadiptosen.²¹⁵ Mit dieser Wiederholungsfigur wird der originäre Zusammenhang der nahtlos aufeinander folgenden Erkenntnisarten betont. Im Unterschied zu Descartes' statischem Dualismus von klar-deutlicher Erkenntnis (Seele) einerseits und dunkel-verworrenen Perzeptionen (Körper) andererseits fächert Leibniz indes eine dynamische Mannigfaltigkeit der menschlichen Wahrnehmung auf. Die vollständige Abstraktion, die am idealen Ziel des Erkenntnisprozesses winkt, vermag diesen zwar konzeptuell zu rahmen, denn die in der Idee dargestellten Sachen lassen sich nur durch die Rückführung auf allgemeine Begriffe überhaupt ›denken‹ – die Wegstrecke zur Vollkommenheit erhält aber ein epistemologisches Eigenrecht. Die damit einhergehende Aufwertung der an sich dunklen sinnlichen Wahrnehmungen stellt insofern eine im Hinblick auf die Ästhetik des 18. Jahrhunderts einschlägige »Erweiterung des Begriffs vom Menschen« dar,²¹⁶ als ein Erkenntnissubjekt ohne Sinne für Leibniz nur noch im Göttlichen denkbar ist. Das Streben nach einer vollständig deutlichen Erkenntnis führt den Menschen konstitutiv über den Weg des Klar-verworrenen – mithin ist Leibniz' Rede von der Vernunft als optischer Vorrichtung nicht nur metaphorisch zu verstehen, denn die Sinne verhindern den Erkenntnisprozess nicht, sondern sind grundlegend an ihm beteiligt.²¹⁷ Wie Leibniz in den *Neue[n] Abhandlungen über den menschlichen Verstand* (1704) ausführt, bleibt für die menschliche Erkenntnis immer ein kleines »Ich-weiß-nicht-was« zurück. Diese »unmerklichen Perzeptionen« – der mikroskopisch geübte Leibniz nennt sie schlicht auch »das Kleine« – verursachen eine epistemologische »Unruhe«, die nie restlos auszuräumen ist.²¹⁸ Dieser grund-

²¹³ Vgl. zu dem von Leibniz inaugurierten »Denkmodell der Gradierung«: Kleinschmidt 2004, S. 15ff.

²¹⁴ Vgl. Cassirer 1932, S. 38f.

²¹⁵ Im lateinischen Original ist diese Figur deutlicher zu sehen: »Est ergo cognitio vel obscura vel clara; et clara rursus vel confusa vel distincta; et distincta vel inadaequata vel adaequata, item vel symbolica vel intuitiva; et quidem si simul adaequata et intuitiva sit, perfectissima est« (Leibniz 1999, S. 585f.).

²¹⁶ Adler 1988, S. 201.

²¹⁷ Vgl. Bredekamp 2008, S. 12–14.

²¹⁸ »Aber es eignet nur der höchsten Vernunft, welcher nichts entgeht, die ganze Unendlichkeit deutlich zu begreifen und alle Ursachen und Folgen zu überschauen. Alles was wir dagegen über die Unendlichkeiten vermögen, ist, sie verworren zu erkennen und wenigstens das deutlich zu wissen« (Leibniz 1996, Bd. 3/1, S. XXXI).

sätzlichen Undeutlichkeit des Daseins hat Leibniz mit dem Gedanken der Theodizee und der Annahme einer rational strukturierten Realität als harmonisch geordnetem Ganzen zwar einen Rahmen verliehen – die verworrene Mannigfaltigkeit des Erkennens ist dabei aber keineswegs als mangelhafter Zustand herabgesetzt, sondern als eigentlicher Reichtum des Menschen aufgewertet worden.²¹⁹ Wie Leibniz zuletzt in der *Monadologie* (1714) zuspitzt, kennt die »cognitio clara et confusa« eine Tendenz zum Unendlichen und wird durch die analytische Arbeit des deutlichen Begriffs geradezu »begrenzt«: »In verworrener Weise erstrecken sich [die Monaden] alle auf das Unendliche, auf das Ganze; aber sie sind begrenzt und unterschieden durch den Grad der deutlichen Perzeptionen.«²²⁰ Im Unterschied zum Empiriker Locke ergibt sich für Leibniz die »Klarheit« jedoch nicht einfach aus den äußeren Daten, sondern erschließt sich über eine begrifflich vermittelte sinnliche Wahrnehmung. Da für das Zustandekommen klarer Erkenntnis das Kriterium der Distinktion vorausgesetzt werden muss, ist in qualitativer Hinsicht kein Unterschied zwischen »Klarheit« und »Deutlichkeit« auszumachen. Bei aller terminologischen Stringenz, die Leibniz' Schriften charakterisiert, bleibt ihnen diese entscheidende Unstimmigkeit nicht erspart. Als metaphysische Prämisse ist der distinkte Begriff, obwohl er vom Menschen nicht erreicht werden kann, formal immer schon strukturierend und normbildend am Werk. Aus diesem Grund können sich Klarheit und Deutlichkeit auf der Skala der Erkenntnis nur graduell unterscheiden – mit allen systematischen Problemen, die sich daraus ergeben und die darin gipfeln, dass deutliche Erkenntnis nunmehr zu einer Sache des Messens und vielleicht auch des Ermessens geworden sind.

²¹⁹ So führt Leibniz in der *Theodizee* (1710) aus: »Aus all diesen Neigungen [Gottes] ergibt sich das höchstmögliche Gute, und daraus ergibt sich, daß es, wenn es nur Tugend und nur vernünftige Geschöpfe gäbe, weniger Gutes geben würde. Midas fühlte sich weniger reich, als er nur noch Gold hatte. Die Vervielfältigung nur eines Dinges, so edel es auch sein möchte, wäre etwas Überflüssiges, wäre Armseligkeit. [...] Die Natur hatte Tiere, Pflanzen, leblose Körper nötig; und in diesen nicht vernünftigen Geschöpfen sind Wunder vorhanden, die der Vernunft zur Übung dienen. Was sollte ein mit Einsicht ausgestattetes Geschöpf anfangen, wenn es keine Dinge ohne Einsicht gäbe? Hätte es nur deutliche Gedanken, so wäre es ein Gott und seine Weisheit ohne Schranken; das ist eine der Folgen meiner Erwägungen. Erst sobald eine Mischung verworrener Gedanken vorhanden ist, sind die Sinne, ist die Materie da. Denn diese verworrenen Gedanken entspringen der Beziehung aller Dinge untereinander nach Dauer und Ausdehnung. Das ist der Grund, weshalb es in meiner Philosophie kein vernünftiges Geschöpf ohne organischen Körper und keinen erschaffenen Geist gibt, der völlig von der Materie getrennt ist« (Leibniz 1996, Bd. 2/1, S. 413). – Vgl. zur Theorie der Falte, des Vielfältigen und Mannigfaltigen bei Leibniz: Deleuze 2000.

²²⁰ Leibniz 1996, Bd. 1, S. 407 (*Mon.* 60).

Im 1686 erschienenen *Discours de Métaphysique* hat Leibniz den Gedanken von der graduellen Deutlichkeit bereits ausgesprochen und diese dabei in den schwindelerregenden Wirbel eines unabschließbaren Erkenntnisprozesses gezogen: »Aber die deutliche Erkenntnis hat Grade, denn gewöhnlich bedürfen die in die Definition eingehenden Begriffe selbst wieder der Definition und werden nur in verworrenere Weise erkannt«. ²²¹ Es ist keineswegs unangemessen, an dieser Stelle für die progressive Konstitution der Deutlichkeit die Annahme einer unendlichen Semiose vorzusetzen. Mit dem Begriff der »symbolischen Deutlichkeit« hat Leibniz – zusammen mit John Locke einer der Gründungsväter der modernen Semiotik – das große epistemologische Interesse an Zeichensystemen markiert. Zeit seines Lebens hat es Leibniz’ sprach- und wissenschaftstheoretische Überlegungen geleitet und in der Annahme gegründet, dass Zeichen nicht nur psychotechnische Hilfsmittel des Denkens darstellen, sondern eine dezidiert produktive Rolle für die Vervollkommnung der Erkenntnis übernehmen. ²²² Wie noch zu sehen sein wird, bestimmt diese Vorstellung in Leibniz’ deutschen Schriften auch die sprachpolitischen Interventionen zur Stilistik. So sehr die Linsen der Vernunft auch geschliffen werden mögen – im Unterschied zum göttlichen ist das menschliche Denken nach Leibniz *qua definitionem* entäußert. Es befindet sich stets auf dem durch Zeichen strukturierten Weg zur Deutlichkeit, ohne das äußerste Ziel der Erkenntnis erreichen zu können. Im Sinne der »cognitio symbolica vel caecaem«, von der Leibniz sagt, dass wir uns ihrer »fast überall bedienen«, ²²³ muss die Deutlichkeit für den Menschen konstitutiv »blind« sein – ohne diese Blindheit kann nicht »klar und deutlich« gedacht werden.

Semiotik des Deutlichen und Figürliche Erkenntnis (Wolff)

Deutlichkeit bezeichnet nach Leibniz einen hochdifferenzierten und graduell nach unterschiedlichen Stufen gegliederten Erkenntnisbereich. Weil sie für den Menschen niemals frei von Sinnen und Einbildungskraft ist, enthält die *cognitio distincta* immer ein bestimmtes Maß an Dunkelheit, das durch analytisches Denken fortschreitend reduziert werden soll. Den höchsten Rang nimmt die intuitive Erkenntnis ein, von der zu bezweifeln ist, ob sie vom Menschen jemals erreicht werden kann. Da diese göttliche

²²¹ Leibniz 1996, Bd. 1, S. 125f.

²²² Vgl. Dascal 1978; Ungeheuer 1990, S. 493–521; Meier-Oeser 1997, S. 384–425; Inghoff 2006.

²²³ Leibniz 1996, Bd. 1, S. 37.

Einsicht das begriffliche Wesen einer Sache restlos, unmittelbar und auf einmal erfasst, ist der absolute Verstand jeder Art vermittelter Erkenntnis scharf gegenübergestellt. Leibniz bemerkt jedoch, dass das Denken des Menschen immer an ein Medium gebunden ist. Gemessen am philosophischen Ideal sind semiotische Systeme zwar unvollkommen – mit dem Begriff der symbolischen Deutlichkeit hat ihnen Leibniz gleichwohl eine tragende Rolle im Erkenntnisprozess zugewiesen. Der Gebrauch von Zeichen fällt nicht, wie man nach der cartesischen Philosophie erwarten müsste, in den Bereich des Dunklen und Verworrenen,²²⁴ sondern befördert die progressive Aufklärung der Begriffe. Je deutlicher unsere Vorstellungen werden – so muss man aus den *Meditationes de Cognitione, Veritate et Ideis* ableiten –, desto mehr sind wir auf Sprachen als Medien des Denkens angewiesen. Der Wissenserwerb ist nunmehr untrennbar an seine Strukturierung durch möglichst deutliche Zeichensysteme, Epistemologie an Sprachtheorie gekoppelt. Die paradoxe Situation, die dabei hervortritt, besteht darin, dass die symbolische Erkenntnis zwar an einen sinnlichen Träger gebunden und daher ›blind‹ ist, aber dennoch als höchstmögliche Stufe menschlichen Wissens profiliert wird. Diesem in Leibniz' früher und einflussreicher Schrift hervortretendem Balanceakt ist nicht nur die Arbeit am utopischen Projekt einer *lingua universalis* oder *rationalis* – einem von allen Zweideutigkeiten befreiten »Alphabet der Gedanken« – entsprungen.²²⁵ Die Philosophie des 18. Jahrhunderts hat die *cognitio symbolica* – und damit die Frage nach der zugleich kommunikativen und kognitiven Rolle des (sprachlichen) Zeichens – immer wieder als eines ihrer zentralen Probleme betrachtet.²²⁶ Wie Foucault mit Nachdruck herausgestrichen hat, ist für die Aufklärungszeit die innige Verbindung von Wissen und Sprache insofern charakteristisch, als das Zeichen seine Relevanz nun im Innern der Erkenntnis entfaltet.²²⁷ Diese Koppelung ist derart fundamental, dass

²²⁴ Descartes formuliert das Problem vor dem Hintergrund des Dualismus von *res cogitans* und *res extensa*: Da unser Denken unkörperlich, die menschliche Seele jedoch mit einem Körper vereint ist, muss die Vermittlung der Gedanken auf körperliche Zeichen zurückgreifen. Die Wörter sind daher in struktureller Hinsicht eine ständige Behinderung absoluter Erkenntnis. In diesem Sinn formuliert die Logik von *Port-Royal* eine grundlegende Skepsis gegenüber der Sprache: »Wir haben schon gesagt, daß wir aus der Notwendigkeit heraus, äußere Zeichen zu verwenden, um uns verständlich zu machen, unsere Ideen so fest mit den Wörtern verknüpfen, daß wir oft viel stärker die Wörter berücksichtigen als die Sachen. Das ist nun eine der gewöhnlichsten Ursachen der Verworrenheit in unseren Gedanken und unseren Reden« (Arnauld 1972, S. 74).

²²⁵ Vgl. Cassirer 1974, S. 141–165; Couturat 1979; Poser 1979; Poser 1997.

²²⁶ Vgl. Arndt 1979a; Ungeheuer 1990; zu Herder und Lambert vgl. vor allem die Arbeit von Schiewer 1996.

²²⁷ Vgl. Foucault 1999, S. 91–97.

auch die begriffliche Konzeption der Deutlichkeit nach Leibniz in entscheidender Art und Weise neu ausgerichtet wird.

Ausgehend vom Gedanken der symbolischen Erkenntnis setzt Christian Wolff mit einer tiefgreifenden Neubestimmung der Deutlichkeit ein. Im Anschluss an die Leibniz'sche Begriffsarchitektur und der semiotischen Wende im philosophischen Diskurs um 1700²²⁸ definiert er die *cognitio distincta* nicht mehr nur nach dem Satz der Identität, sondern zusätzlich auch nach dem Kriterium der Mittelbarkeit.²²⁹ Demzufolge ist distinkte Erkenntnis erst dann gegeben, wenn etwas durch Unterscheidung nach möglichst vielen Merkmalen analysiert *und* wenn der deutliche Begriff zusätzlich in Worte gefasst bzw. ausgesprochen werden kann. Wolffs *Deutsche Logik* von 1713 hält eingangs fest:

Ist unser Begriff klar; so sind wir entweder vermögend, die Merckmale, daraus wir eine Sache erkennen, einem andern herzusagen, oder wenigstens uns selbst dieselbe besonders nach einander vorzustellen, oder wir befinden uns solches zu thun unvermögend. In dem ersten Falle ist der klare Begriff deutlich, in dem andern aber undeutlich. [...] Derowegen kan man einen deutlichen Begriff einem andern mit blossen Worten beybringen.²³⁰

Um diese im Kontrast zu den philosophischen Vorgängern stehende Definition des distinkten Begriffs in ihrer systematischen Spannung verstehen zu können, bedarf es einer ausführlichen Erörterung. Wolff leitet die begriffliche Deutlichkeit auf der Grundlage von Leibniz' Lehre aus dem oberen Erkenntnisvermögen des Menschen ab.²³¹ Während die Sinne und die Einbildungskraft ein Objekt als konkretes wahrnehmen und daher nur dunkel, verworren oder klar erfassen,²³² ist es allein dem Verstand (»intellectus«) vorbehalten,²³³ eine Sache in der Idee (»idea«) oder im abstrakten

²²⁸ Vgl. Ricken 1985.

²²⁹ Die kommunikative Rekodierung philosophischer Begriffe findet sich vor Wolff schon bei Tschirnhaus: »[...] hinc certo concludo, me tantum hujus rei partem cognoscere, eam nimirum, quam cum alio poteram communicare, reliquam vero, quam non poteram, solum imaginari« (Tschirnhaus 1964, S. 46). – Vgl. dazu Cassirer 1974, S. 200.

²³⁰ Wolff, *Dt. Log.* § 13.

²³¹ Vgl. Wolff, *Psych. Emp.* § 55: »Facultatis cognoscendi pars superior est, qua ideas & notiones distinctas acquirimus«.

²³² Wolff argumentiert nicht ohne Widersprüche, wenn er im Bereich der sinnlichen Erkenntnis von »deutlichen Empfindungen« spricht: vgl. Bissinger 1970, S. 86f.

²³³ Vgl. Wolff, *Psych. Emp.* § 275: »Facultas res distincte representandi dicitur Intellectus«.

Begriff (»notio«) allgemein zu repräsentieren.²³⁴ Diese deutliche Vorstellung, die Wolff zufolge für die Philosophie als strenger Wissenschaft ebenso wie für die natürliche Theologie von fundamentaler Bedeutung ist,²³⁵ muss graduell perfektioniert werden. Dazu sind neben dem Verstand noch weitere obere Vermögen erforderlich: Aufmerksamkeit (»attentio«),²³⁶ Überdenken (»reflexio«),²³⁷ Tiefsinnigkeit (»profunditas«),²³⁸ Scharfsicht (»acumen«),²³⁹ Gründlichkeit (»soliditas«),²⁴⁰ Vernunft (»ratio«).²⁴¹ Der zielorientierte Weg der Erkenntnis führt dabei über mehrere Etappen: Indem wir eine Sache wahrnehmen (»perceptio«), dann mit Bewusstsein wahrnehmen (»apperceptio«), über das wahrgenommene Ding reflektieren, es mit anderen Sachen vergleichen und von ihnen unterscheiden, die Aufmerksamkeit auf das richten, was mehreren Dingen gemeinsam ist, d.h. abstrahieren, und die Analyse mit größtmöglicher Gründlichkeit verfeinern, können wir zu deutlicher Erkenntnis gelangen und auf der Grundlage von allgemeinen Begriffen den Zusammenhang universaler Wahrheiten vernunftgemäß durchschauen. Dem durch die cartesianische Tradition geprägten Ideal nach ist dieser, den Gesetzen der Logik folgende Erkenntnisprozess wesentlich inkommunikativ.

Für Wolff steht jedoch ebenso wie für Leibniz außer Frage, dass der Gebrauch von Zeichen nicht nur äußerliche Hilfsmittel des Denkens heranzieht. Deswegen stehen Wolffs Ausführungen zur »Zeichen-Kunst« im Kontext der oberen Erkenntnisvermögen.²⁴² Während Leibniz' Semiotik bei der symbolischen Deutlichkeit vornehmlich an Zahlen denkt, konzentriert sich Wolff auf die Verwendung von verbalen Zeichen. Was deutlich erkannt wird, ist – so lautet ja Wolffs Definition – mit »blossenen Worten«

²³⁴ Wolff bestimmt den »Begriff« nur in leichter Differenz zur »Idee« (»repraesentatio rei singuli«) als »repraesentatio rerum in universali seu generum et speciorum« (Wolff, *Psych. Emp.* § 48f.).

²³⁵ Vgl. Bissinger 1970; Schneiders 1986. – Vgl. Wolffs Definition von Gott: »Gott erkennt alles deutlich: der Mensch vieles undeutlich« (Wolff, *Dt. Met.* § 956). »Da Gott alles, was möglich ist, auf einmahl deutlich erkennt, nichts aber von ihm undeutlich bleibt; so hat er keine Sinnen und Einbildungs-Kraft« (ebd. § 959).

²³⁶ Wolff, *Psych. Emp.* § 237–256.

²³⁷ Ebd., § 257–265.

²³⁸ Ebd., § 340f.

²³⁹ Ebd., § 332.

²⁴⁰ Ebd., § 440.

²⁴¹ Ebd., § 483ff.

²⁴² Der Entwurf zu einer umfassenden »Zeichen-Kunst« mit Berücksichtigung mathematischer, astronomischer, chemischer u.a. Notationssysteme (z.B. Tanzkunst) findet sich in: Wolff, *Dt. Met.* § 317f.

artikulier- und einem Gegenüber kommunizierbar.²⁴³ Da für Wolff die Wörter der Struktur nach »nichts als Zeichen der Gedancken« sind,²⁴⁴ muss der Weg der Erkenntnis notwendigerweise über die Sprache führen, und zwar so, dass die Vorstellung gerade durch Wörter deutlicher werden kann.²⁴⁵ Im Unterschied zur cartesischen Philosophie erweist sich der logische Erkenntnisprozess als eine überaus kommunikative Angelegenheit. Den dadurch entstehenden systematischen Widerspruch, der darin besteht, dass sich das deutliche Denken erst über eine sinnliche Entäußerung vollzieht und realisiert, meint Wolff durch einen epistemologischen Optimismus gegenüber der Sprache aufheben zu können. So sehr für den Wissenserwerb ein Primat des Wortes vor dem Denken Profil zu gewinnen beginnt, so sehr muss unterstrichen werden, dass Wolff für den Sprachgebrauch – einer wenig originellen metaphysischen Prämisse folgend – den Vorrang des Begriffs reklamiert. Gleichsam als dogmatisches Herzstück von Wolffs Lehre ist der Gedanke leitend, dass Wörter nur dann erkenntnisfördernd wirken können, wenn sie auf einen sie bestimmenden Begriff hin durchsichtig sind. Weil aber das deutliche Denken überhaupt erst durch Wörter perfektioniert werden kann, ist offensichtlich, dass sich Wolffs Argumentation im Kreis bewegt. Aller Zuversicht zum Trotz verbirgt sich hinter der Semiotik des Deutlichen die Schwierigkeit, die im Ansatz kollidierende Verbindung von Zeichen und Begriff zu organisieren.

Wolff entfaltet das semiotische Problem in seinem System dort, wo er das Konzept von der *cognitio symbolica vel caecam* ausführt und die verbalen Zeichen einer »besonderen Art der Erkenntnis [...], welche wir die figürliche nennen«, zugrundelegt. Diese wird der »intuitiven« Deutlichkeit gegenübergestellt. Im Unterschied zur anschauenden stellt die figürliche Erkenntnis die Repräsentation einer Sache in der Idee nicht als »Bild« vor das Auge des Bewusstseins, sondern durch bloße Wörter vor.²⁴⁶ Das ana-

²⁴³ So auch die Bestimmung in der *Psychologia Empirica*: »Si in re percepta plura sigillatim enunciabilia distinguimus, perceptio clara digitur distincta« (Wolff, *Psych. Emp.* § 38). »Si quid vocabulis indigitare valemus, id enunciare dicimur: ut adeo enunciabile dicatur, quod verbis indigitari potest. [...] Quicquid in idea rei distingui ab alio potest, id etiam enunciabile est« (ebd., § 281).

²⁴⁴ Wolff, *Dt. Met.* § 291. Vgl. auch *Dt. Log.* II, § 1: »Durch die Wörter pflegen wir unsere Gedancken zu erkennen zu geben. Und also sind sie nichts anders, als Zeichen unserer Gedancken, daraus nemlich ein anderer dieselbe erkennen kann«.

²⁴⁵ Vgl. grundlegend die Ausführungen zu Wolff bei: Wellbery 1984, S. 32ff.

²⁴⁶ Wolff, *Dt. Met.* § 316: »Es ist nemlich zu merken, daß die Worte der Grund von einer besonderen Art der Erkenntniß sind, welche wir die figürliche nennen. Denn wir stellen uns die Sachen entweder selbst, oder durch Wörter, oder andere Zeichen vor. Z. E. Wenn ich an einen Menschen gedencke, der abwesend ist und mir sein Bild gleichsam

lytische Potential der zeichenhaften Vermittlung kann Wolff zufolge der intuitiven Erkenntnis Hilfe leisten:

Es hat aber die figürliche Erkenntnis viele Vortheile für der anschauenden, wenn diese nicht vollständig ist, das ist, alles deutlich gleichsam vor Augen leget, was ein Ding in sich enthält, und wie es mit anderen verknüpft ist und gegen sie sich verhält. Denn da jetzund unsere Empfindungen größten Theils undeutlich und dunkel sind; so dienen die Wörter und Zeichen zur Deutlichkeit, indem wir durch sie unterscheiden, was wir verschiedenes in denen Dingen und unter ihnen antreffen [...]. Und wird demnach die allgemeine Erkenntnis durch die Wörter deutlich.²⁴⁷

Wolff wird nicht müde zu unterstreichen, dass die *cognitio symbolica* etwa durch Wort- und Sacherklärungen der anschauenden Erkenntnis nicht nur von Nutzen ist, sondern in einigen Bereichen – wie beispielsweise beim Urteil und bei den Vernunftschlüssen – sogar zu bevorzugen ist.²⁴⁸ Freilich setzt Wolff für die Bestimmung der symbolischen Deutlichkeit die intuitive immer schon voraus.²⁴⁹ Zeichenvermittelte und anschauende Erkenntnis sind für ihn eng verflochten. Zwar nennt Wolff die figürliche Erkenntnis an einer Stelle insofern ›blind‹, als die sprachlich indizierten Ideen nicht ›gesehen‹ werden können²⁵⁰ – an einer anderen traut er den Wörtern unter bestimmten Umständen aber gleichwohl zu, einen evidenziellen Effekt zu erzielen und die begriffliche Struktur einer Sache vor Augen zu stellen: »Es ist möglich, daß auch in die figürliche Erkenntnis eine Klarheit und Deutlichkeit gebracht wird, und sie eben dasjenige *vor Augen stellet*, was in einer Sache anzutreffen ist, und dadurch man sie von

vor Augen schwebet; so stelle ich mir seine Person selbst vor. Wenn ich mir aber von der Tugend diese Worte gedенcke: Sie sey eine Fertigkeit seine Handlungen nach dem Gesetze der Natur einzurichten; so stelle ich mir die Tugend durch Worte vor. Die erste Erkenntnis wird die anschauende Erkenntnis genennet: die andere ist die figürliche Erkenntnis«.

²⁴⁷ Wolff, *Dt. Met.* § 319.

²⁴⁸ Vgl. Wolff, *Dt. Met.* § 321f. Vgl. auch *Psych. Rat.* § 461: »Usu sermonis faciliatur atque amplificatur usus rationis: absque sermonis usu rationis vix conceditur. [...] Quamobrem cum in cognitione symbolica ratiocinia sint magis distincta, quam in intuitiva, nec minus distincta magis sint iudicia, si vocabulis efferantur«. Vgl. ausführlicher Bissinger 1970, S. 115.

²⁴⁹ Damit ist auch der Unterschied zu Leibniz markiert: »In der Erkenntnis a priori stellt die Anschauung bei Leibniz das Endergebnis der ›wahren Analyse‹ dar, während die Anschauung bei Wolff den Prozeß der Begriffsbildung begründet und durchläuft« (Pimpinella 2001, S. 280).

²⁵⁰ So die Definition in *Psych. Emp.* § 289: »Quodsi cognitio nostra terminatur actu, quo verbis tantum enunciamus, quae in ideis continetur, vel aliis signis eadem representamus, ideas vero ipsas verbis aut signis aliis idigitatas non intuemur; *cognitio symbolica* est« (Hervorh. d. Verf.).

anderen unterscheidet«. ²⁵¹ Wie sich an dieser Stelle zeigt, modelliert Wolff die figürliche Erkenntnis nach dem Vorbild der rhetorischen *evidentia*, also nach Maßgabe jenes Veranschaulichungs- und Vergegenwärtigungszaubers der Rede, durch den das sprachliche Gemachtsein der Äußerung zugunsten eines unmittelbaren Präsenzerlebnisses zurücktritt. Dieser Befund ist verblüffend, wenn man bedenkt, dass Wolff eine dezidiert anti-rhetorische Semiotik entwirft. Den Kern seines folgenreichen Programms bildet die in der *Psychologia Empirica* angestrebte »reductio cognitionis symbolicae ad quasi intuitivam«. ²⁵² Wolff postuliert die Möglichkeit, dass die »trockenen« Zeichen unter bestimmten Umständen eine anschauende Erkenntnis der Idee liefern. Zwar ist der Mensch immer von Wörtern abhängig – folgt er aber dem logisch konzipierten *perspicuitas*-Ideal, ist der Weg von der symbolischen zur intuitiven Erkenntnis geebnet. Um absolute Deutlichkeit erlangen zu können, muss der Gebrauch von Wörtern nach dem Vorbild der natürlichen Zeichen und das heißt: nach dem Kriterium der Univozität geregelt werden. ²⁵³

Damit trägt Wolff die im philosophischen Denken der Zeit längst sedimentierte Sprachskepsis weiter. Er moniert nachdrücklich, dass die Wörter in der »gewöhnlichen Sprache« als System willkürlicher Zeichen »nichts deutliches« von einer Sache vorstellen und daher »leer« sind. Zwar kann durch Worte »Verständlichkeit«, aber keine Klarheit und Deutlichkeit mit Gewissheit gewährleistet werden. ²⁵⁴ Wie Wolff medienanalytisch herausstellt, ist das verbale Zeichen nämlich in eine lautliche – das System diskreter und deshalb deutlich artikulierter »Töne« ²⁵⁵ – und in eine signifikative Komponente – die bedeutete »Sache« – gespalten. Aus diesem Grund können wir zwar miteinander reden und uns verstehen, ²⁵⁶ allerdings ist Deutlichkeit erst dann gegeben, wenn die Wörter auf einen Begriff hin transparent werden bzw. wenn »die eigentliche Bedeutung der Wörter« gefunden ist und das Zeichen den Gedanken exakt anzeigt (»indigitare«). Die *cognitio symbolica* ist nur dann von Vorteil, wenn das arbiträre Zeichen mit

²⁵¹ Wolff, *Dt. Met.* § 324 (Hervorh. d. Verf.).

²⁵² Wolff, *Psych. Emp.* § 312.

²⁵³ Vgl. hierzu ausführlicher Campe 1990, S. 98–102. Ferner Kimpel 1986, S. 217ff.

²⁵⁴ Wolff, *Dt. Met.* § 323.

²⁵⁵ »Denn wenn man das Wort für sich ansieht; so ist es ein deutlicher Ton, der aus andern einfachen klaren Tönen zusammen gesetzt worden« (Wolff, *Dt. Met.* § 299).

²⁵⁶ Wolff, *Dt. Log.* I § 9–15: »Hieraus ist nun sonnenklar, daß man miteinander reden, und einander verstehen, und doch keiner einen Begriff von dem haben kan, was er redet, oder höret, indem von lauter nichts geredet wird. [...] Daher entstehet viel Streit unter den Gelehrten, wenn sie die Bedeutung der Wörter nicht durch deutliche Begriffe in richtige Schrancken einschließen«.

einem bestimmten Begriff verknüpft ist,²⁵⁷ wie dies im Notationssystem der Algebra modellhaft realisiert ist.²⁵⁸ Entsprechend stellt Wolff eine *ars characteristic* in Aussicht, die den Gebrauch der Wörter regelt und die eine für das Fortschreiten der deutlichen Erkenntnis produktive *lingua universalis* bereitstellen soll.²⁵⁹ Angestrebt wird eine philosophische Idealsprache, in der die Wörter »eine wesensmäßige Bedeutung haben« (»significatum essentialem«) und deutliche Begriffe (»notionum distinctarum«) zu erkennen geben, eine Sprache, die kurzum die Kluft zwischen Zeichen und Bedeutung aufzuheben vermag.²⁶⁰ Die symbolische Deutlichkeit kann dann auf die intuitive Erkenntnis quasi-reduziert werden, wenn die arbiträren Zeichen wie von Gott eindeutig codierte natürliche Zeichen funktionieren.²⁶¹ Erst in diesem Fall ist es Wolff zufolge möglich, dass die Sache störungsfrei »wie von selbst« angeschaut wird. Die rhetorisch-logische *perspicuitas*, die Wolff seinem semiotischen Projekt zugrunde legt, zeigt aber gerade dort, wo sie auf einen evidenziellen Effekt hin ausgerichtet wird, dass sie als normatives Ideal der nicht-figürlichen Rede auf die Figur des Vor-Augen-Stellens angewiesen bleibt. Anders ist nicht zu erklären, warum Wolff die symbolische Erkenntnis von Leibniz trotz jeden Vorbehalts gegen terminologische Ambiguitäten als »figürliche« weitergeschrieben hat – so sehr sie nach mathematischem Vorbild auf die »Eigentlichkeit« des Ausdrucks verpflichtet wird, so sehr umfasst Wolffs Begriff auch den Sinn rhetorischer »Uneigentlichkeit«.²⁶²

²⁵⁷ Ebd. II § 3.

²⁵⁸ Vgl. Wolff, *Dt. Met.* § 324.

²⁵⁹ Vgl. Wolff, *Bych. Emp.* § 294–302. Vgl. Arndt 1979b.

²⁶⁰ Ebd. § 303.

²⁶¹ Vgl. Wellbery 1984, S. 28f.: »Natural signs express the perfection and order of the natural world and they make this order transparent and knowable to man. [...] And this brings us to what I consider the decisive point regarding the distinction between arbitrary and natural signs: they are not essentially different from one another. Indeed, natural signs are themselves arbitrary, that is, chosen, instituted by an intelligent being. The distinction between the two types of sign lies solely in the breadth, thoroughness and transparency of each, in short in their respective degrees of perfection. For this reason, the system of natural signs is the telos of all our culturally instituted systems of arbitrary signs. The point where the two types of sign coincide, where natural and arbitrary signs become indistinguishable, is the mind of God. To perfect human language would be to render it equivalent to (a complete translation of) that divinely instituted nexus of signification through which nature exhibits itself. The point of convergence where the arbitrary signs of human institution attain to the status of natural signs remains, needless to say, an ideal. Yet, as an ideal, it is culturally efficacious, serving as a constant stimulation to research and speculation. In my view, this ideal of a fully perfected, quasi-divine language is one of the most profound imperatives of Enlightenment«.

²⁶² Laut Adelung verbindet der Wortgebrauch eine mathematische und eine rhetorische Bedeutung: »Figürlich, -er, -ste, adj. et adv. einer Figur gleich, in der Gestalt einer Figur,

Abschließend lässt sich festhalten, dass Wolffs Semiotik, die grundlegend für die deutsche Aufklärung ist,²⁶³ im Hinblick auf die graduelle Verdeutlichung des Denkens das Projekt eines im Gleichschritt zu perfektionierenden Zeichengebrauchs umreißt. Dieses Unternehmen besitzt in John Lockes *doctrine of signs* einen einschlägigen Vorgänger.²⁶⁴ Da Wörter nicht mehr nur Instrumente zur Mitteilung vorgegebener Gedanken, sondern zugleich als Mittel des Denkens selbst zu konzipieren sind, gewinnt die strukturierende und analytische Eigenschaft artikulierter Sprache an Gewicht. Erkenntnis vollzieht sich nicht mehr nur im ›inneren Gespräch‹ des Denkers, sondern auch über kommunikative Entäußerung. In Wolffs Logik ist damit eine Rhetorik des deutlichen Denkens angelegt, das in der Evidenz der intuitiven und gleichsam göttlichen Erkenntnis ihr Ziel hat. In dieser gnoseologischen Aufwertung der figürlichen Deutlichkeit liegt das übergreifende sprachpolitische Programm der Aufklärung begründet. Aus Wörtern soll anschauende Erkenntnis werden – das bedingt im idealen Fall, dass die Blindheit der Zeichen ausgeblendet wird, damit diese eine ungetrübte Durchsicht auf die mit ihnen verknüpften Begriffe freigeben. Weil die figürliche aber auch für Wolff nicht restlos, sondern nur fast (»quasi«) in die anschauende Erkenntnis überführt werden kann, bleibt die Vermitteltheit des Denkens als Problem präsent.²⁶⁵ Volle Transparenz bleibt auch bei Wolff ein Ideal. Er ist hellsichtig genug festzuhalten, »daß

in der 2 ten Bedeutung des Hauptwortes. 1) In Gestalt eines Bildes, der Abbildung eines Dinges, doch nur im Oberdeutschen. Die figürliche Beschreibung des Elephanten, dessen Abbildung. 2) Die figürliche Bedeutung eines Wortes, wenn ein Wort, welches etwas Körperliches oder Sinnliches bedeutet, zur Bezeichnung einer unkörperlichen Sache gebraucht wird; die uneigentliche, verblümete Bedeutung, im Gegensatz der eigentlichen. Siehe Figur 2. 3) In der Arithmetik hat man figürliche Zahlen, d. i. solche, welche ihre Benennung von gewissen geometrischen Figuren erhalten. Dergleichen sind die Summen der arithmetischen Progressionen, die Polygonal-Zahlen, Pentagonal-Zahlen u. s. f. Daher die Figürlichkeit, plur. inus. besonders in der zweyten Bedeutung« (Adelung 1808, Bd. 2, Sp. 149f.).

²⁶³ Vgl. Roeder 1927. Zur Rezeption von Wolffs Semiotik bei Sulzer und Herder vgl. Schiewer 1996, S. 33ff.

²⁶⁴ Lockes *Essay concerning human understanding* (1690) trägt in einem der vier Hauptteile die Überschrift »Of Words«. Zur cartesischen Vorstellung, dass der »Mißbrauch der Wörter« einen schwerwiegenden Mangel der menschlichen Erkenntnis darstellt, gesellt sich jedoch die Annahme von der wechselseitigen Bedingtheit von Zeichen und Begriff – derart, dass »die Untersuchung der Ideen und der Wörter als der großen Instrumente unseres Wissens wichtig für die Erfassung des menschlichen Wissens in seinem ganzen Umfang« wird (Locke *Essay* IV, XXI § 4).

²⁶⁵ Wie Wolff in der *Theologia naturalis* ausführt, ist die anschauende Erkenntnis allein Gott vorbehalten: »Deus omnia intuitive cognoscit« (*Theol. nat.* I, § 207).

unser Verstand niemahls gantz reine ist, sondern bey der Deutlichkeit beständig noch viel Undeutlichkeit und Dunckelheit übrig bleibt«. ²⁶⁶ Wolffs Semiotik des Deutlichen betrifft vornehmlich das später von Herder im Kontext sensualistischer Sprachtheorien so genannte »Werkzeug der Vernunft« und die eminente Bedeutung des verbalen Zeichens für den Erkenntnisprozess. ²⁶⁷ Da die Kunst des Denkens auf zweckmäßig ausgebildete Zeichensysteme zurückgeführt wird, ist ohne eine (möglichst) durchsichtige Sprache nunmehr keine eigentliche Erkenntnis mehr zu haben. So sehr Wolff im Unterschied zu Leibniz darum bemüht ist, gleichsam als Abschluss des Erkenntnisgeschehens die *cognitio symbolica* auf die *cognitio intuitiva* zu reduzieren, um eine Theorie des reinen Begriffs als Grundlage und Rahmen seiner Abstraktionslogik zu gewinnen, so sehr muss unterstrichen werden, dass dieser Lehre eine von Leibniz geprägte, raumgreifende und ins Infinitesimale weisende Methodologie der Begriffsbildung vorangeht. Die Hypothese von der konstitutiven Funktion der Zeichen für das Denken vergisst die Schwierigkeit vom Hiatus zwischen den Wörtern und den bezeichneten Dingen nicht. Die arbiträren Zeichen bilden daher zwar ein Problem, aber sie – und nur sie – verheißen zugleich auch die Lösung dieses Problems. Die normativen Auswirkungen dieses Gedankens sind bekannt: Die natürlichen Sprachen sind nun auf ihre epistemologische Tauglichkeit hin zu überprüfen und zu optimieren. ²⁶⁸ Wie im Folgenden zu sehen sein wird, schließen Rhetorik, Poetik und Ästhetik des 18. Jahrhunderts direkt an dieses Projekt an. Im Zentrum steht

²⁶⁶ Wolff, *Dt. Met.* § 285. – Eine Neubewertung von Wolff, dessen Logik und Methodenlehre lange als Vereinfachung der leibnizischen Philosophie betrachtet (vgl. Cassirer 1932, S. 44; Bäumler 1967, S. 198–206) und der entsprechend als staubiger »Buchhalter der Frühaufklärung« eingeschätzt worden ist (Adler 1988, S. 202), hat seit mehr als zwei Jahrzehnten eingesetzt (vgl. die Beiträge in Schneiders 1983).

²⁶⁷ Herder übersetzt damit den von John Locke stammenden und für die sensualistische Tradition (Condillac, Maupertuis, Diderot, d'Alembert, Euler, Lambert u.a.) wegweisenden Begriff »the instrument of knowledge« (Locke, *Essay* II, X, § 21). Vgl. Herders *Metakritik zur Kritik der reinen Vernunft* aus dem Jahr 1799, die sich in ihrer Polemik gegen Kant zudem ausdrücklich auf Leibniz beruft: »Die menschliche Seele denkt mit Worten; sie äußert nicht nur, sondern sie bezeichnet sich selbst auch und ordnet ihre Gedanken mittels der Sprache. Sprache sagt Leibniz, ist der Spiegel des menschlichen Verstandes und, wie man kühn hinzusetzen darf, ein Fundbuch seiner Begriffe, ein nicht nur gewohntes, sondern unentbehrliches Werkzeug seiner Vernunft. Mittels der Sprache lernen wir denken [...]. [...] wie sollte der Vernunfttrichter das Mittel übersehen, durch welches die Vernunft eben ihr Werk hervorbringt, festhält, vollendet?« (Herder 1955, S. 25). Im Unterschied zu Herder sind für Wolff die Wörter erst dann von Nutzen, wenn sie auf Begriffe hin transparent werden. Für Herder hingegen ist die Sprache ein »Schatz von Begriffen, die sinnlich klar an Worten kleben« (Herder 1877, S. 417).

²⁶⁸ Vgl. Wolffs »recensio verborum« in *Psych. Emp.* § 328f.

dabei immer wieder die begriffliche Modellierung der Deutlichkeit. Nach Leibniz und Wolff kann der Primat des abstrakten Begriffs nicht mehr widerspruchlos vorausgesetzt, sondern nur noch als metaphysische Prämisse postuliert werden. Der dogmatischen Auslegung der Schulphilosophie zufolge ist das Deutliche zwar selbstverständliches und handhabbares Instrument der deduktiven Logik geworden – in kritischer Entfaltung der im philosophischen Diskurs unbewältigten Aufgaben zeigen aber die Debatten in Rhetorik, Poetik und Ästhetik der Aufklärung, dass es bis zur Herrschaft der Vernunft ein langer Weg ist, der ohne Wörter und ohne Einbildungskraft nicht an das ideale Ziel der intuitiven Erkenntnis gelangen kann. Für dieses Projekt ist eine neue Rhetorik vonnöten. Ihren Platz besitzt sie nicht jenseits, sondern im Inneren der Logik. Da nach Wolff die Sprache dem Denken nicht äußerlich ist, geben die Anleitungen zur ›philosophischen Oratorie‹ aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht nur die polemisch gegen die rhetorische Tradition gerichtete Vorstellung eines logisch domestizierten Redens wieder, sondern formulieren in erster Linie praktische Anweisungen für die Verwirklichung der Vernunft auf dem Feld der figürlichen Erkenntnis.²⁶⁹

Stilistik des Denkens nach 1700

Ein Topos der Geschichtsschreibung ist der Umstand, dass die gnoseologische Neuausrichtung des Sprachgebrauchs das zentrale kulturpolitische Anliegen der Aufklärung darstellt.²⁷⁰ Vor dem Hintergrund der zugleich produktiven und störenden Stellung, die der Sprache als Organon des Denkens im philosophischen Diskurs um 1700 zugewiesen wird, kann es nicht erstaunen, dass der epistemologische Begriff von Deutlichkeit über den engeren disziplinären Rahmen hinaus dominiert und in Rede- und Dichtkunst des 18. Jahrhunderts zu einer Recodierung antiker Stilforderungen geführt hat. Die in der Folge Descartes' vorgebrachte Rhetorik-Kritik²⁷¹ kann allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich die philosophische Terminologie der deutschen Überlieferung selbst im Rückgriff auf den Sprachschatz der Rhetorik formiert hat. Das Wort

²⁶⁹ Vgl. auch Menninghaus 1994, S. 221: »Man hat immer wieder übersehen, daß die erklärte Verabschiedung des rhetorischen Diskursmodells nur die eine Seite eines Prozesses ist, auf dessen Rückseite eine genuin rhetorische Auffassung der Sprache als intransparenter Handlung in die Grundannahmen der Poetik und Philosophie einwandert. Die verpönte Rhetorik setzt sich unterirdisch umso nachhaltiger fort«.

²⁷⁰ Z.B. Ueding/Steinbrink 1986, S. 100f.

²⁷¹ Göttert 1991a, S. 171ff.

»deutlich«, mit dem Wolff »distinctus« übersetzt, ist aus der deutschen Sprachlehre des 16. und 17. Jahrhunderts als kanonische Übersetzung für die antike *perspicuitas* bestens bekannt.²⁷² So verrät der philosophische Leitbegriff des deutschen Vernunftzeitalters, der wie kein anderer für den Ausschluss der Redekunst aus dem Bereich wahrer Erkenntnis steht, eine genuin rhetorische Genealogie. Um die begrifflich-rationale Qualität des Denkens nach den von Descartes und Leibniz ausgeführten Differenzierungen wiederzugeben, hat Wolff somit eine für die deutschsprachige Terminologie schillernde Ambiguität in Kauf genommen und im Unterschied etwa zum Englischen oder Französischen nicht unerhebliche Verwirrung gestiftet, da sich durchsichtige Rede und distinktes Denken im Ansatz ausschließen.²⁷³ Vor dem Hintergrund der Ausführungen zur figurlichen Erkenntnis leuchtet allerdings ein, dass Wolffs Begriffspolitik einem genauen Kalkül folgt, reduziert er doch die Deutlichkeit – wie gesehen – nicht auf die oberste Qualität des Denkens,²⁷⁴ sondern konzipiert die distinkte Erkenntnis zusätzlich nach dem Kriterium der Mitteilbarkeit. Die philosophische Neubestimmung der rhetorischen *perspicuitas* hat daher zwar eine irritierende Mehrdeutigkeit produziert – allerdings bildet diese Ambiguität der Deutlichkeit insofern ein Programm, als der Begriff die erwünschte Synthese divergenter Elemente zum Ausdruck bringt. Die deutsche ›Deutlichkeit‹ – im Rahmen der gewaltigen sprachpolitischen Anstrengungen um die deutsche Sprache im 18. Jahrhundert wird diese Alliteration immer wieder nahegelegt²⁷⁵ – definiert das die Aufklärung bestimmende Vorhaben, im heterogenen Ensemble von Logik und Rhetorik eine restlose Konvergenz herzustellen.

In der deutschen Redekunst des 18. Jahrhunderts koppelt der Begriff ›Deutlichkeit‹ durchweg die rhetorische *perspicuitas* an das cartesianische *distinctus* und meint die ideale Einheit von Wissen und Sprache. Diese Ver-

²⁷² Z.B. Meyfart 1634, S. 63; Schottelius 1663, S. 188; Stieler 1691, S. 1.

²⁷³ In Frankreich und England bleiben der philosophische (»distinct«) und der rhetorische Begriff (»perspicuité«/»clarté« bzw. »plain«) getrennt (vgl. Weinrich 1961, S. 531; allgemeiner Faudemay 2001).

²⁷⁴ Diese Meinung wird vertreten von Asmuth 2003, S. 857.

²⁷⁵ In sprachpuristischen Kontexten ist durchweg die Vorstellung präsent, dass die deutsche *per se* eine deutliche Sprache sei: vgl. z.B. Kinderling 1795, S. 18f: »Die Neuerungssucht ist seit wenigen Jahren ebenso ausschweifend geworden, fremde Wörter ohne Noth einzumischen, als neue Wörter zu erschaffen und sprachwidrig zu verbinden. [...] Ebenso haben neuere Sprachschöpfer (um sie mit einem neu geprägten Worte zu benennen) verschiedene neue Wörter aufgebracht, die der Reinigkeit der Sprache ebenso sehr entgegen sind, als der Deutlichkeit: z.B. *skizzieren*, *skizzenmäßig*, *copylich*, *chimärisch*, *intermistisch*, *notorisch* u.s.w. Viele dergleichen Wörter könnten, wo nicht eben so kurz, doch gewiß deutlicher Deutsch gegeben werden«.

bindung soll in der aus einer Art Neuauflage der antiken Sophistenschelte hervorgegangenen Anstrengung gewonnen werden, den Unterschied der rhetorisch wirksamen zur wahren Rede aufzuheben. Ohne die begrifflichen Differenzierungen des philosophischen Diskurses im Einzelnen getreu zu übernehmen, steht Deutlichkeit in der Rhetorik und Popularphilosophie der Aufklärung zusammen mit oftmals synonym verwendeten Ausdrücken wie ›Klarheit‹ und ›Verständlichkeit‹ für die erste Tugend des nüchternen und sachlichen, auf rationale Überzeugung ausgerichteten Stilideals.²⁷⁶ Verdächtig wird die Beredsamkeit auf dem Feld der »allgemeinen Schreibart« nur dort, wo der Ausdruck den nach grammatikalischen Kriterien eng gesetzten Rahmen der *perspicuitas* verlässt und dementsprechend als schein- und lügenhaft, als Überredungskunst denunziert wird.²⁷⁷ Ohne die traditionelle Lehre von den Stilarten zu verlassen, konzentriert sich die logische Rhetorik auf den schlichten Ausdruck (*genus humile*), der mit gewissen Konzessionen an die mittlere Lage in allen prosaischen Redegattungen dominiert. Die epochale Verlagerung von der als kunstgemäß und schwülstig kritisierten Redeweise des Barock zur aufklärerischen Forderung nach einem logischen und natürlichen Ausdruck entspringt einer präsupponierten Priorität des Denkens gegenüber der Sprache.²⁷⁸ Die »Philosophische Oratorie« im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts, die im Geiste Wolffs entsteht und allein die volle Daseinsberechtigung beansprucht, folgt diesem Postulat einstimmig.²⁷⁹ Allerdings erhellt diese Sicht der Dinge keineswegs den epistemologischen Rang, den die Beredsamkeit in der Aufklärung trotz der scharfen Rhetorik-Kritik gewonnen hat. Die gnoseologische Aufwertung der Rede gründet in der nach Locke von Leibniz und Wolff vertretenen These, dass die Vernunfttätigkeit vom Sprachgebrauch abhängig ist und dass mithin die verbalen Zeichen mehr als nur das Ausdrucksmedium des Denkens darstellen. Der Umstand, dass Gottsched seine *Ausführliche Redekunst* von 1736 explizit an den Begriff der symbolischen Erkenntnis anschließt, belegt das Selbst-

²⁷⁶ Mit Bezug auf Christian Garve: Fohrmann 1994.

²⁷⁷ Vgl. ausführlich Campe 1990, S. 102–106.

²⁷⁸ Vgl. Beetz 1980, S. 36; Göttert 1991a, S. 179.

²⁷⁹ Vgl. z.B. Fabricius 1724, S. 2: »Die Oratorie ist eine vernünftige anweisung zur beredsamkeit, das ist, zu der geschicklichkeit, solche wörter zu gebrauchen, welche mit unsern gedanken genau überein kommen. [...] Also bestehet das wesen der beredsamkeit in dem accuraten ausdruck der gedanken.« Vgl. auch Müller 1722; Hallbauer 1725, S. 211f. Vgl. zur »Philosophischen Oratorie« um Fabricius, Müller, Hallbauer und Gottsched: Grimm 1983; Grimm 1983a; Klassen 1974; Scholl 1976. – Für einen differenzierten Blick auf das Verhältnis von Logik und Rhetorik in Spätbarock und Frühaufklärung mit Blick auf Christian Weise vgl. Beetz 1980.

verständnis der Rhetorik als epistemologische Disziplin.²⁸⁰ Menschliches Wissen kann konsequenterweise nur über den Weg der Rede produziert werden – den rhetorischen Anleitungen der frühen Aufklärung zufolge kann dies allerdings erst unter der Bedingung einer vom Redeschmuck befreiten Ausdrucksweise gelingen. Der Schauplatz, auf dem die Rhetorik philosophisch legitimiert und auf dem umgekehrt das erkenntnistheoretische Problem von der Vermitteltheit des Denkens gelöst werden soll, fällt somit genau in den Bereich der *elocutio*. Die strikte Trennung der antiken *perspicuitas* vom *ornatus* verfolgt das Ziel der »Wohlredenheit«, d.h. den verständlichen Ausdruck des zuvor deutlich Gedachten zum Zweck der wahrheitsgetreuen Überzeugung (»convictio«), nicht dasjenige der »Beredsamkeit« im Sinne persuasiver Künste.²⁸¹ Allein die Stilqualität der durchsichtigen Rede verspricht, die Diskrepanz zwischen Wörtern und Dingen zu überwinden und distinktes Wissen zu perfektionieren.

Das Ziel dieser Stilistik des Denkens, nämlich die restlose Koinzidenz von Begriff und Wort für die vollständige Erkenntnis der Sache, trägt den zweiwertigen Namen »Deutlichkeit«.²⁸² Das rhetorisch-logische Janusgesicht der deutschen Deutlichkeit zeigt der analytischen Brille zwar eine systematisch bedingte Spannung im angestrebten Entsprechungsverhältnis von Reden und Denken an – gleichwohl ist die Undeutlichkeit des Begriffs in der rhetorischen Stillehre des 18. Jahrhunderts kaum aufgefallen. Während er in den erkenntnistheoretischen Texten um 1700 terminologisch differenziert und problematisiert worden ist, wirkt er in Rhetorik und Poetik der Aufklärung als unbestrittene Leitidee und feststehende Größe. So wie im philosophischen Diskurs das deutliche Wissen zum Maßstab für die anthropologische Perfektionierung erhoben worden ist, geht die aufklärerische Beredsamkeit von der Annahme aus, dass die Fähigkeit, Gedanken durch deutliche Worte ausdrücken zu können, die *differentia specifica* des Menschen zu anderen Lebewesen bestimmt. Gott-

²⁸⁰ Vgl. Gottsched 1975, S. 60f.: »Folglich waren auch ihrer [der alten Völker] Worte nicht viel; folglich dachten sie mehr, als sie sprachen: wofern das noch denken heißt, wenn man ein bloß anschauendes, und kein symbolisches Erkenntnis von Dingen hat. Denn so viel ist wenigstens ausgemacht, daß unsre Gedanken, durch den Gebrauch der Wörter, zu weit größerer Deutlichkeit gelangen«.

²⁸¹ Diese begriffliche Unterscheidung führt Gottsched ein, wenn er der »Beredsamkeit der Poeten« die »Wohlredenheit der Weltweisen« entgegenstellt (Gottsched 1975, S. 64; auch S. 88f.). Vgl. dazu Ludwig 1988, S. 132ff.

²⁸² Vgl. Gottscheds Definition im *Handlexicon*: »Deutlichkeit in der Schreibart. Wer diese erhalten will, der muß erst selbst deutlich und ordentlich denken, damit er wisse, was er sagen will. Hernach muß er sich bekannter, üblicher und nicht zweydeutiger Wörter, und zwar in ihrem gewöhnlichen Verstande, bedienen« (Gottsched 1760, Sp. 525).

schied beginnt seine *Ausführliche Redekunst* mit einer für die philosophische Oratorie des 18. Jahrhunderts repräsentativen Setzung:

Dasjenige, was den Menschen zur Beredsamkeit geschickt und fähig macht, das ist die Gabe, die er vor allen andern Thieren besitzt, seine Empfindungen, Gedanken und Gemüthsbewegungen mit deutlichen und vernehmlichen Wörtern auszudrücken. Ich sage mit Wörtern, und schließe dadurch alle anderen Gattungen der Zeichen aus.²⁸³

Charakteristisch für den Menschen soll demzufolge sein, die Deutlichkeit des Denkens mit derjenigen der Sprache beim Reden in vollkommenen Einklang bringen zu können.²⁸⁴ Was für die Erkenntnistheorie eines Leibniz oder Wolff ein letztlich ungelöstes Problem darstellt, wird in der Rhetorik zum Ausgangspunkt eines Rede- und Bildungsprogramms. Wer deutlich redet und schreibt, der denkt auch deutlich, und wer zuvor nicht deutlich gedacht hat, der redet oder schreibt dunkel und verworren – so lautet das Credo durchgängig. Die Bestimmung des Menschseins erfüllt sich nicht darin, Sprache zu besitzen, sondern erst dann, wenn vernünftig geredet und Wahres gesagt wird: »Eine jede Periode muß einen deutlichen, vernünftigen und wahren Gedanken zum Grunde haben«.²⁸⁵ Zwar führt diese weitreichende normative Prämisse eine ausgedehnte Schelte des schlechten Stils nach sich – »die dunkle, undeutliche, oder unverständliche Schreibart« bestimmt Gottsched nach dem Vorbild der antiken Rhetorik technisch genau²⁸⁶ –, doch greift die darauf folgende Festlegung der Deutlichkeit vornehmlich auf Metaphern zurück:

Nachdem wir nun die verwerfliche Schreibart nach allen ihren Arten beschrieben, [...] so kann es nicht schwer fallen, auch von der guten eine Beschreibung zu geben. Es ist nämlich dieselbe eine Art, seine Gedanken, deutlich, sinnreich und lebhaft auszudrücken. Wenn man von einem Baume alle wilden Aeste abgeschnitten hat: so sind die übrigen Zweige gut. Wenn man aus einem Garten alles Unkraut

²⁸³ Gottsched, *Aus. Red.*, Historische Einleitung § 1 (Gottsched 1975, S. 59).

²⁸⁴ Hallbauer 1725, S. 464: »Es kann der Mensch alle Wirkungen seines Verstandes und Willens, alle Gedancken und Regungen andern mittheilen. Er ist darinne weit vollkommener, als die übrigen belebten Creaturen, welche zwar auch durch einen Laut und durch ihre Bewegung, was in ihnen vorgehet, vorstellen [...] allein nicht mit solcher Deutlichkeit und Nachdruck, als der Mensch zu thun fähig ist, als welcher nicht nur weit mehr hierzu geschicktere Geberden und Minen, sondern auch eine deutliche und veränderliche Stimme hat«.

²⁸⁵ Gottsched, *Aus. Red.* XII, § 9 (Gottsched 1975, S. 337).

²⁸⁶ Vgl. ebd., XV (Gottsched 1975, S. 361–392).

ausgejätet hat: so ist alles übrige, so darinnen hervor schießt, gut. Eben so ist es mit unseren Gedanken, nach der Vernunftlehre davon zu urtheilen.²⁸⁷

Eine positive Bestimmung der rhetorischen Deutlichkeit soll sich demzufolge über den Ausschluss des Negativen wie von selbst ergeben²⁸⁸ – und tatsächlich werden die von Quintilian bekannten Kriterien für die Definition der unfigurierten Rede ohne Variationen übernommen.²⁸⁹ Gottsched und mit ihm die ›Philosophische Oratorie‹ des frühen 18. Jahrhunderts setzen sich damit in aller Selbstverständlichkeit und Autorität über die Kluft zwischen Denken und Reden hinweg.²⁹⁰ Natürlich handelt es sich dabei ›nur‹ um ein Ideal, allerdings um ein kulturhistorisch wirksames. Darin mag begründet liegen, warum die Deutlichkeit als ›eigentlicher‹ Ausdruck der Wahrheit, d.h. als restlose Koppelung von Wort und Begriff, in der Forschung bis heute unhinterfragt geblieben ist – und zwar auch dort, wo der dogmatische Anspruch kritisiert und in Frage gestellt wird. Es ist für eine Genealogie des Begriffs indes unerlässlich, den Fokus auf diejenigen Texte der Aufklärungszeit zu richten, in denen die Brüchigkeit des Deutlichkeitsbegriffs reflektiert wird oder sich wider Willen zu erkennen gibt. Nur im Bewusstsein dieser Divergenz, die von der zentralen Schwierigkeit der Neuen Wissenschaft Zeugnis ablegt, kann der epistemologische Rang und die technische Reichweite der *perspicuitas* angemessen bestimmt werden.

Leibniz hat in seinen frühen sprachpolitischen Schriften *Von deutscher Sprachpflege* (vermutlich 1682/83) und *Ermahnung an die Deutschen* (1697/1709), deren zweite 1717 erschienen ist und für die aufklärerische Stilistik prägend gewirkt hat,²⁹¹ als einer der wenigen das Bewusstsein über den Unterschied der rhetorischen *perspicuitas* von der logischen Distinktion zu erkennen gegeben. Vor dem Hintergrund der Annahme, dass »die Sprache ein rechter Spiegel des Verstandes« sei²⁹² und dass, wollte man auf Worte verzichten, man »den Lauf der Gedanken notwendig hemmen und also im Reden und Denken nicht weit kommen« würde,²⁹³ ist die Bemühung um eine Verbesserung der deutschen Sprache vom neuen wissenschaftli-

²⁸⁷ Gottsched, *Aus. Red.* XVI, § 1 (Gottsched 1975, S. 393).

²⁸⁸ Vgl. Schumacher 2000, S. 37.

²⁸⁹ Gottsched, *Aus. Red.* XVI, § 2 (Gottsched 1975, S. 394).

²⁹⁰ Zur institutionellen Einrahmung von Gottscheds rhetorischem Programm vgl. Campe 1990, S. 19f.

²⁹¹ *Von deutscher Sprachpflege* ist erst 1846 veröffentlicht worden. Vgl. genauer Böckmann 1967, S. 478ff.

²⁹² Leibniz 1967, S. 20.

²⁹³ Ebd., S. 26.

chen Ideal motiviert. Nach dem Vorbild der Engländer und Franzosen, deren Sprache wie »ein rein poliertes Glas gleichsam die Scharfsichtigkeit des Gemüts befördert und dem Verstand eine durchleuchtende Klarheit gibt«,²⁹⁴ muss die deutsche Rede in jedem Teil regelrecht entbarbarisiert, d.h. von Dunkelheit und Verworrenheit befreit werden – zu diesem Zweck reformuliert Leibniz das rhetorische Programm:

[...] welches alles ich nicht nur von der Reinigkeit der Worte [*puritas*], sondern von den Arten der Vernunftschlüsse [*topica*], von den Erfindungen [*inventio*], der Wahl [*aptum*], der eigentlichen Deutlichkeit [*perspicuitas*], der selbstgewachsenen Zierde [*ornatus*] und summa der ganzen Einrichtung der Rede [*dispositio*] will verstanden haben, wobei es uns allenthalben mangelt.²⁹⁵

Diese philosophische Recodierung der Redekunst entspricht nicht einfach einer »unrhetorischen Sprachauffassung«,²⁹⁶ sondern enthält im Kern eine funktional differenzierte Stilistik des Denkens. Die von Leibniz so genannte »eigentliche Deutlichkeit« scheint der wissenschaftlichen Selbstverständlichkeit zu entsprechen, dass die trockene und nackte Wahrheit ohne Figuren oder Tropen gesagt werden kann. Wie Leibniz' feines Sprachbewusstsein jedoch durchblicken lässt, muss in Anbetracht einer implizit vorausgesetzten »uneigentlichen Deutlichkeit« davon ausgegangen werden, dass er die philosophische Distinktion als Abweichung von der rhetorischen *perspicuitas* konzipiert und dass er damit einen – wenn auch noch so kleinen – Hiatus zwischen Reden und Denken festhält. Wie der Begriff der *cognitio symbolica* in der Tat gezeigt hat, ist für Leibniz das menschliche Denken stets an ein Medium entäußert – die in den deutschen Schriften vorgeführte Spaltung im Konzept der Deutlichkeit bezeugt zum wiederholten Mal diese Schwierigkeit. Daher muss für die erkenntnistheoretisch frisierte neue *perspicuitas* des wissenschaftlichen Redens davon ausgegangen werden, dass Leibniz sie nicht als vollkommenen Ausdruck, sondern als erste grundlegende Abweichung vom Denken eingestuft hat. In dieser Hinsicht ist der Unterschied zwischen der rhetorischen Deutlichkeit und dem *ornatus* kein kategorialer, sondern ein gradueller. Wie der Begriff der selbstgewachsenen, d.h. ungekünstelten und natürlichen Zierde belegt, schließt Leibniz den Gebrauch von Figuren und Tropen keineswegs aus dem Bereich der philosophischen Rede aus – vielmehr wird der Redeschmuck nach Maßgabe der Deutlichkeit in Dienst genommen: im

²⁹⁴ Ebd., S. 14.

²⁹⁵ Leibniz 1967, S. 20.

²⁹⁶ So Böckmann 1967, S. 482.

Bereich der wissenschaftlichen Prosa, »um die Wahrheit klar werden zu lassen«, im Bereich der Poesie hingegen, »um [diese Wahrheit] ergreifend zu machen«. ²⁹⁷ Die rhetorische Deutlichkeit erstreckt sich Leibniz zufolge vollumfänglich auf die Kunst des Ornaments – während sich die philosophische Oratorie auf eine nicht näher bestimmte »eigentliche Deutlichkeit« beruft und Figuren dort einsetzt, wo die verblühten Redensarten den Verstand erleuchten, erhält der figürliche Überschuss des Deutlichen, ohne den die Rede für Leibniz »weder Kraft noch Saft« besitzt, ²⁹⁸ den adäquaten Ort in der Poesie zugewiesen. Diese funktional differenzierende Stilistik des Denkens – trockene und gewitzte Wissenschaftsprosa da, lebhaft und affektive Dichtung dort – bleibt für Rhetorik und Poetik der Aufklärung in der Folge verbindlich. ²⁹⁹ Die Gegengestalten des methodischen Analytikers und des Dichters werden beide auf rhetorische Deutlichkeit verpflichtet – einmal in Form der unfigürlichen und belehrenden, einmal in Form der geschmückten und ergötzenden Rede. Da allerdings beide Ausdrucksweisen nicht restlos mit dem Denken übereinstimmen können und die Divergenz des Deutlichkeitsbegriffs für Leibniz ein ungelöstes philosophisches Problem bleibt, markiert das Verhältnis zwischen wissenschaftlicher Prosa und poetischem Stil eine kontinuierliche Abfolge von Abweichungen des Denkens von sich selbst. ³⁰⁰ Vor dem Hintergrund die-

²⁹⁷ Leibniz hat Lockes berühmte Schelte auf den figürlichen Mißbrauch der Sprache in den *Neuen Abhandlungen* zwar aufgegriffen und wiedergegeben: »[...] die ganze rhetorische Kunst mit allen diesen künstlichen und bildhaften Verwendungen der Worte [dient] nur dazu, falsche Ideen hervorzurufen, die Leidenschaften zu erwecken und das Urteil irrezuleiten, derart daß dies nur reine Täuschungen sind. Indessen gewährt man dieser trügerischen Kunst den ersten Rang und belohnt sie. Die Menschen kümmern sich nicht um die Wahrheit und lieben es sehr, zu täuschen und getäuscht zu werden. [...] Denn gleich dem schönen Geschlechte hat die Beredsamkeit Reize, die zu mächtig sind, als daß es gestattet sein könnte, sich ihnen zu widersetzen« (Leibniz 1996, Bd. 3/2, S. 208f.) Dass nichts »eloquenter sein [könnte] als diese Denunziation der Eloquenz« (de Man 1996, S. 416), hat allerdings bereits Leibniz in seiner Antwort auf Locke vermerkt und daraus einen epistemologischen Nutzen von rhetorischen Figuren abgeleitet: »Weit davon entfernt, Ihren Eifer für die Wahrheit zu tadeln, finde ich ihn gerecht. Und es wäre zu wünschen, daß er die Menschen anrühren würde. Daran verzweifle ich nicht gänzlich, weil es scheint, mein Herr, daß Sie die Eloquenz mit ihren eigenen Waffen bekämpfen und daß Sie selbst eine Beredsamkeit [...] haben. [...] Das selbst aber beweist, daß Ihre These einer Mäßigung bedarf und daß gewisse Schmuckelemente der Beredsamkeit wie ägyptische Vasen sind, deren man sich beim Kult des wahren Gottes bedienen darf. [Denn] sie können auch nutzbringend angewandt werden, die eine um die Wahrheit klar werden zu lassen, die andere, um sie ergreifend zu machen, und diese letztere Wirkung ist auch die der Poesie, die an der Rhetorik und an der Musik Anteil hat« (ebd., S. 209).

²⁹⁸ Leibniz 1967, S. 21.

²⁹⁹ Vgl. Campe 1990, S. 5.

³⁰⁰ Vgl. ebd., S. 48.

ser gnoseologisch grundlegenden Prämisse haben beide Ausdrucksweisen die Aufgabe, den Hiatus zu überwinden und die Deutlichkeit des Denkens mit derjenigen des Redens konvergieren zu lassen.

Poetiken des Deutlichen (Gottsched, Breitinger)

So sehr die Wohlredenheit der Aufklärung dem philosophischen Anspruch gehorcht, durch nüchtern überzeugende Rede die Erkenntnis zu vervollständigen, so sehr bereitet die genuin rhetorische Publikumswirksamkeit Kopfzerbrechen.³⁰¹ Diese Schwierigkeit wird für die poetologischen Entwürfe Gottscheds und der Schweizer von zentraler Bedeutung und hält die Frage wach, wo genau die Grenzen der *perspicuitas* verlaufen. Bereits Gottscheds Rhetorik legt den Gedanken nahe, dass die Differenz der Rede zum Denken gegen jeden programmatischen Anspruch allenfalls mit der ›Kraft‹ und dem ›Saft‹ der Poesie überbrückt werden kann. In der Tat erscheint die nüchterne Überzeugung durch logische Vernunftschlüsse und Demonstrationen in Gottscheds *Ausführliche[r] Redekunst* immer wieder als ein Ideal, das in der Praxis nicht ohne Psychologie auskommt und stets mit der Überredung verstrickt ist.³⁰² Auch für Gottsched ist Wahrheit nicht ohne Persuasion zu haben, kommt Wohlredenheit im Ansatz nicht ohne Beredsamkeit aus. Um dieses Problem zu beheben und den Primat der Logik aufrecht zu erhalten, unterscheidet Gottsched eine »wahre« von einer »falschen« Beredsamkeit.³⁰³ Damit meint er, die systematischen Schwierigkeiten ethisch lösen zu können. Schlechte Rhetorik fußt demzufolge auf sophistischen Scheingründen und betrügt das Publikum vorsätzlich – die gute Rede hingegen entfaltet »durch eine Reihe unumstößlicher Vernunftschlüsse« Wahrheiten für die Glückseligkeit des

³⁰¹ Vgl. hierzu grundlegend: Wetterer 1981.

³⁰² »Einen überführen, heißt einen durch eine Reihe unumstößlicher Vernunftschlüsse, die aus den ersten Gründen hergeleitet werden, oder durch eine Demonstration, zum Beyfalle bewegen, ja dazu nöthigen und zwingen. Diese Art, andern Wahrheiten bezubringen, gilt nur da, wo man sein Erkenntnis auf den höchsten Grad der Gründlichkeit getrieben; und zugleich solche Zuhörer vor sich hat, die eine so geübte Vernunft besitzen, daß sie eine lange Kette von Schlußreden fassen, und einsehen können. Nun ist es leicht zu denken, daß ein Redner weder allezeit so viel Einsicht von den Sätzen, die er vorträgt, haben kann; noch auch, wenn er sie gleich hätte, überall solche geschickte Zuhörer antreffen würde, die eines so gründlichen Vortrages gewohnt wären. Daher schicket sich für uns nichts besser, als die Ueberredung; das ist ein Vortrag der Wahrheit durch wahrscheinliche Gründe« (Gottsched, *Aus. Red. I*, § 10; Gottsched 1975, S. 95). Vgl. auch Göttert 1991a, S. 181–188.

³⁰³ Zur Unterscheidung der »wahren« von der »falschen« Beredsamkeit vgl. Gottsched, *Aus. Red. I*, § 7 (Gottsched 1975, S. 92f.).

Menschen und die Wohlfahrt des Staates. Mit logisch nachvollziehbaren Sätzen soll der Redner seine Zuhörer zum Beifall bewegen – »ja dazu nöthigen und zwingen«, wie Gottsched nicht eben frei von Ambivalenzen hinzufügt.³⁰⁴ Gegen die strukturelle Indifferenz von nüchterner Überzeugung und überwältigender, hier geradezu gewaltsamer Überredung funktionalisiert Gottsched in der Folge die gnoseologische Unabdingbarkeit psychologisch-sinnlicher Aspekte als ornamentale »Zierde« und relegiert den geschmückten Ausdruck weitgehend in das Gebiet der Poetik. Obwohl er Figuren und Tropen nicht aus der philosophischen Rede ausschließen kann – wie gesehen argumentiert Gottsched an entscheidenden Stellen selbst metaphorisch –, koppelt er die verblümete Schreibart von der wissenschaftlichen Prosa ab, um ganz auf die philosophische und praktische Effizienz der unfigurierten Persuasion zu setzen. Vor diesem Hintergrund wird auch die dichterische Rede nach den wissenschaftlichen Vorgaben der philosophischen Methode bestimmt und erhält als »vernünftige Poesie« nichts anderes zur Aufgabe, als einen vorgängigen Lehrsatz auszuschnücken und an einem konkreten Beispiel lebhaft zu illustrieren.³⁰⁵ Derart am Projekt der populären Wissensvermittlung beteiligt, kann Poesie dem Programm gemäß freilich nichts sagen, was sich nicht auch unverblümt mitteilen ließe. Die dichterische ist von der logischen Rede nur insofern zu unterscheiden, als die stilistischen Eigentümlichkeiten des Literarischen abgesondert und aus dem Bereich der Wissenschaft vertrieben werden. Da aber umgekehrt, wie Gottsched konzidieren muss, auch die wahre Rede im Ansatz nicht ohne psychologische Wirksamkeit auskommt, muss die Dichtung nicht bloß als anschauliche Ergänzung zur Erkenntnislehre, sondern als derjenige »kritische« Schauplatz betrachtet werden, auf dem die systematischen Widersprüche überhaupt erst im vollen Umfang hervortreten.³⁰⁶ Erst in der Poetik, die in der frühen Aufklärung als »Arm der Philosophie« konzipiert wird,³⁰⁷ gelangen die strukturellen Inkongruenzen zwischen Logik und Rhetorik entgegen allen Harmonisierungsversuchen zur Anschauung.

Wie Gottsched im *Versuch einer Critischen Dichtkunst* (1730) herausstellt, ist

³⁰⁴ Ebd. I, § 10 (Gottsched 1975, S. 95).

³⁰⁵ Zu diesem Konzept und der damit verbundenen Forderung nach einer stilistisch natürlichen und auf den glücklichen Gebrauch von verblühten Redensarten beschränkte Dichtung, die gleichwohl von der »magern prosaischen Schreibart« zu unterscheiden ist, vgl. Gottsched, *Crit. Dicht.* VIII, § 3ff.

³⁰⁶ Die Inflation des Wortes »kritisch« in den poetologischen Texten der 30er- und 40er-Jahre erschließt sich aus der philosophisch-wissenschaftlichen Untersuchung der »freyen Künste« (vgl. Wetterer 1981, S. 21f.).

³⁰⁷ So Bodmer in der Einleitung zu Breitingers Poetik; vgl. Breitingers, *Crit. Dicht.* I, Bl. 6.

die strenge Wissenschaft dahingehend von der Poesie zu unterscheiden, dass Letztere auf dem Gebiet des Sinnlichen agiert. Der rhetorischen Tradition verpflichtet, gilt Dichtung weiterhin als eine wirkungsbezogene Kunst. Gottsched qualifiziert daher den literarischen Geschmack im Unterschied zum philosophischen Urteil und im Einklang mit Wolffs erkenntnistheoretischen Begriffen als »klar, aber nicht ganz deutlich«.³⁰⁸ Für die Dichtung besteht das Problem folglich darin, dass sie zwar vernünftig zu sein hat und Wahrheiten vermitteln soll, dies allerdings in Form von definitionsgemäß »klaren«, aber »nicht deutlichen« Anschauungen leisten muss.³⁰⁹ Poetische Bildlichkeit appelliert an die Sinne und ist daher als epistemologisch minderwertig einzustufen. In der doppelten Funktion, die Gottsched der Dichtung nach horazischer Tradition zuweist (*prodesse et delectare*),³¹⁰ tritt somit eine systematisch bedingte Spannung hervor, denn der didaktische Anspruch der ethisch-moralischen Bildung wird auf dem Feld des Klar-Verworrenen ausgetragen.³¹¹ Die dadurch angezeigte Differenz von philosophischem Wahrheitsanspruch und persuasivem Bezug, deren Überwindung die Poetiken der Aufklärung anstreben, schlägt sich terminologisch nieder. Auch Gottscheds Sprachgebrauch zeigt, dass die rhetorische von der gnoseologischen Deutlichkeit abweicht. Obwohl die vernünftige Poesie im Unterschied zur analytischen Wissenschaft, wie

308 »Von dem metaphorischen Geschmacke unsrer Seele bemerkt man; daß man sich dieses Wortes fast ganz allein in freyen Künsten, und in etlichen andern sinnlichen Dingen bedienet: hergegen wo es auf die Vernunft allein ankömmt, da pflegt man dasselbe nicht zu brauchen. [...] Diese Anmerkung ist von großem Nutzen. Sie lehrt uns nämlich, daß der metaphorische Geschmack, eben so wohl, als der gemeine, nur mit klaren, aber nicht ganz deutlichen Begriffen der Dinge zu thun hat; und nur solche Dinge von einander unterscheidet, die man nach der bloßen Empfindung beurtheilet« (Gottsched, *Crit. Dicht.* III, § 6). – »Nunmehr wird es leicht seyn, die Beschreibung des guten und übeln Geschmacks zu machen. Jener ist nämlich der von der Schönheit eines Dinges nach der bloßen Empfindung richtig urtheilende Verstand, in Sachen, davon man kein deutliches und gründliches Erkenntniß hat; dieser hergegen, ist ebenfalls der Verstand, der nach der bloßen Empfindung von undeutlich erkannten Sachen urtheilet; aber sich in solchen seinen Urtheilen betrüget« (ebd., § 9).

309 Dieses Problem hat bereits Dubos in seinen *Réflexions critiques* (1719) beschäftigt und zum Schluss geführt, dass Poesie nicht auf vernünftige Regeln zurückgeführt werden kann (Dubos 1760, Bd. 2, S. 302f.).

310 »Die gründliche Sittenlehre ist für den großen Haufen der Menschen viel zu mager und zu trocken. Denn die rechte Schärfe in Vernunftschlüssen ist nicht für den gemeinen Verstand unstudirter Leute. Die nackte Wahrheit gefällt ihnen nicht: es müssen schon philosophische Köpfe seyn, die sich daran vergnügen sollen. [...] Die Poesie hergegen ist so erbaulich, als die Morale, und so angenehm, als die Historie; sie lehret und belustiget, und schicket sich für Gelehrte und Ungelehrte« (Gottsched, *Crit. Dicht.* IV, § 28).

311 Eine Harmonisierung von Anschauung und Begriff strebt Gottsched bekanntlich im hochgeschätzten, spezifisch literarischen Begriff der Fabel an: Vgl. ebd., § 6ff.

Gottsched gesagt hat, ›nicht deutlich‹ sein kann, fordert er unbeirrt für die Dichtung das oberste Stilmerkmal der ›Deutlichkeit‹:

Eine von den allervornehmsten Tugenden, eines guten poetischen Satzes, ist die Deutlichkeit desselben. [...] Es entsteht sonst die Deutlichkeit aus Wörtern und Redensarten, die jedermann geläufig und bekannt sind, auch in ihrem natürlichen und eigentlichen Verstande gebraucht werden: sodann aber auch aus einer ordentlichen und gewöhnlichen Wortfügung, die der Art einer jeden Sprache gemäß ist. Wären aber diese Stücke zur Deutlichkeit eines Satzes ganz unentbehrlich so würde folgen, daß ein Poet entweder keine neue Wörter, verblümete Redensarten und neue Wortfügungen machen müsse: oder daß er unmöglich deutlich würde schreiben können. Denn wir haben schon oben gewiesen, daß man in gebundener Rede nicht die gemeinsten und bekanntesten, sondern ungeweinte, zuweilen auch alte, zuweilen gar neuzusammengesetzte Wörter, und viel verblümete Redensarten anbringen solle: um edler und erhabner als ein prosaischer Scribent, zu schreiben. Und wir werden bald hören, daß man auch in der Wortfügung viele Neuerungen wagen könne, um sich dadurch von der gemeinen Art zu reden zu entfernen. Allein bey diesem allen kann die Deutlichkeit gar wohl bestehen. [...] Die verblümeten Redensarten, wenn sie glücklich ausgesonnen werden, geben dem Verstande noch mehr Licht, als die eigentlichen; wenn man sie nur nicht gar zu häufig brauchet.³¹²

Gottscheds poetologisches Projekt unternimmt die Koppelung von distinktem Denken und durchsichtiger Rede gegen alle selbst artikulierte Hürden. Zwar muss rhetorische Deutlichkeit als sinnliche Artikulation und Entäußerung des Denkens philosophisch grundsätzlich undeutlich sein – als Homonym wird der Begriff jedoch ganz nach Wolff zu dem Zweck eingesetzt, die Disjunktion von Logik und Rhetorik zu verbergen. Im Hinblick darauf, dass Gottsched in seinen Ausführungen eine produktive Rolle von gut gewählten Figuren und Tropen für den Erkenntnisprozess und damit das Phänomen einer poetisch generierten Wahrheit immerhin zu bedenken gibt (»die verblümeten Redensarten geben dem Verstand noch mehr Licht, als die eigentlichen«), zeichnet sich darüber hinaus das Konzept einer spezifisch dichterischen *perspicuitas* ab. Im Gegensatz zum trockenen und schläfrigen Stil des Prosaikers attestiert Gottsched der nachdrücklichen Schreibart ganz im Sinne der von ihm hoch geschätzten *Kunst zu reden* von Bernard Lamy (1675),³¹³ die Seele des Zuhörers aufmerksam und dunkle Gedanken über die Aktivierung der Einbildungskraft deutlich machen zu können.³¹⁴ Von der Hypotypose oder der Beschreibung (*de-*

³¹² Gottsched, *Crit. Dicht.* IX, § 18.

³¹³ Lamy 1980, S. 124.

³¹⁴ Die Einbildungskraft steht bei Gottsched im Rahmen der *ars memorativa* und erlaubt dem Dichter, gespeicherte Erfahrungen in literarische Erfindungen zu übersetzen: »Die Einbildungskraft nämlich bringet, bey den gegenwärtigen Empfindungen, sehr leicht

scriptio) beispielsweise heißt es, dass sie »die deutlichsten Bilder von sinnlichen Sachen hervorbringt«. ³¹⁵ Gottsched zufolge können die figürlichen Ausdrücke wie die Metapher in durchaus privilegierter Art und Weise zur Deutlichkeit beitragen, indem sie den Gesetzen der Logik folgen und eine Sache wirksam vor die Augen des Publikums führen. Mit dieser Einsicht, dass sich Deutlichkeit über sinnliche Wahrnehmungen konstituieren kann, melden sich indes erhebliche Widersprüche an. Zwar müsste aus der produktiven Kraft der Tropen und Figuren eine erkenntnistheoretische Aufwertung der poetischen Mittel folgen, doch drängt Gottsched dieses Vermögen an den Rand, um den Primat einer ohne alle Blumen sagbaren, in der Dichtung bloß noch auszus schmückenden Wahrheit unangetastet zu belassen. Im Unterschied zum Dichter sagt der deutliche Prosaiker, darauf beharrt Gottsched, »die nackte Wahrheit [...] ohne alle Schminke«. ³¹⁶ Gegen diese Prämisse und allen Anstrengungen zum Trotz geht aus der *Critische[n] Dichtkunst* jedoch hervor, dass die Deutlichkeit des Denkens grundlegend vom Reden entkoppelt ist und dass dieser strukturelle Mangel auch im Bereich der Prosa mit der Veranschaulichungskraft der (poetischen) Bilder supplementiert werden muss. Es bedarf auch für Gottsched einer ›Kunst der Deutlichkeit‹, in der sich die *perspicuitas* auf den gesamten Bereich des Ornats erstreckt und die evidenziellen Effekte miteinschließt. Der logische Widerspruch besteht darin, dass sich begriffliche Abstraktion mit Hilfe von sinnlichen, im Besonderen: von poetischen Bildern formieren soll – zwar überführt Gottsched diese Unstimmigkeit mit aller Selbstverständlichkeit in das ethische Konzept einer erbaulichen und moralisch nützlichen Poesie, in systematischer Hinsicht aber ist keine Lösung in Sicht. Die *Critische Dichtkunst* bleibt mit der nicht unerheblichen erkenntnistheoretischen Schwierigkeit der spezifisch rhetorischen Indifferenz von Wahrheit und Täuschung belastet.

Das Problem zeitigt in der poetologischen Debatte mit den Schweizern, die auf die logische Strenge der Wolff'schen Philosophie keineswegs verzichten wollen, eine neue terminologische Prägung. Die Ausgangslage ist für beide Positionen zunächst gleich: Wie Breitingers *Critische Dichtkunst* (1740) festhält, gelten die prosaische ebenso wie die poetische Rede als »Dollmetscherinnen der Wahrheit« und bedienen sich zur Vermittlung

wiederum die Begriffe hervor, die wir sonst schon gehabt« (Gottsched, *Crit. Dicht.* II, § 11).

³¹⁵ Gottsched, *Crit. Dicht.* X, § 17f. – Vgl. zur »lebhaften Schildererey«, die »klar und deutlich vor die Augen malet«, ebd. IV, § 1.

³¹⁶ Ebd. XI, § 9.

philosophischer und moralischer Einsichten einer »unschuldigen List«. ³¹⁷ Die systematische Schwierigkeit, die bereits Gottscheds Dichtkunst charakterisiert hat und die darin besteht, Erkenntnisse in sinnliche Anschauungen zu übersetzen und die Vernunft mit der Wirksamkeit zu harmonisieren, bleibt auch den Schweizern nicht erspart. Jedes dichterische Werk ist zweigeteilt und besteht aus einer »Seele« (Lehrsatz) und einem »Cörper« (sinnliche Außenseite) – die Deutlichkeit des poetischen Ausdrucks erhält die moralisch, epistemologisch und anthropologisch zentrale Aufgabe, eine vollkommene Harmonie zwischen diesen heterogenen Bereichen herzustellen. Wie Breitinger – mit Gottsched ganz auf der Linie der zeitgenössischen Philosophie – hinzufügt, ereignet sich das Menschsein erst in der »deutlichen« Übereinstimmung von Denken und Reden. ³¹⁸ Die paradoxe Struktur dieses Postulats, die den Poetikern freilich nicht als Problem bewusst ist, wird erst im Bereich der Dichtung vollends erkennbar: Ohne eine »unschuldige List«, d.h. ohne täuschende Hilfsmittel ist der (wahre) Mensch nicht zu haben.

Die gute Beredsamkeit steht daher auch für die Schweizer ganz im Zeichen der *perspicuitas* ³¹⁹ – wie die wiederkehrende Verbindung »deutlich und lebhaft« verrät, ³²⁰ werten sie den Rekurs auf rhetorische Wirkung jedoch insofern auf, als erst mit einer kraftvollen, vom gewöhnlichen Gebrauch abweichenden Sprache »Tugend und Wahrheit allgemein« Verbreitung finden können. ³²¹ In ihrer moralischen Funktion können Rede- und Dichtkunst eine »Macht« erst dann ausüben, wenn das menschliche Gemüt den poetischen Bildern »nicht leicht widerstehen mag«. ³²² Während Gottsched die Rolle der figuralen Rede für die Vermittlung des deutlichen Begriffs nur als eine Art Notlösung eingesteht, gewinnt der auf sinnliche Anschauung zielende Aus-

³¹⁷ Breitinger, *Crit. Dicht.* I, S. 6, S. 8.

³¹⁸ Vgl. ebd., S. 169f.: »[...] eben so ist die Lehre die Haupt-Absicht der Fabel, und die Erzählung wird alleine um der Lehre willen erfunden, selbige ganz sichtbar, und auch den Sinnen und der Einbildung vernehmlich zu machen: Wie nun die Vereinigung dieser zween Haupttheile, der Seele und des Leibes, die in einer vollkommenen Harmonie ihrer Empfindungen und Würckungen bestehet, erst einen Menschen ausmachet, bestehet auf gleiche Weise das Wesen der Fabel darinnen, daß die Erzählung in ihren Umständen, eben wie der Menschliche Cörper durch seine Bewegungen, den Schlüssen und den Willen der Seele so deutlich zu offenbaren aufgelegt sey, daß man den moralischen Lehrsatz [...] aus derselben unzweifelhaft ersehen könne«.

³¹⁹ »Die Worte sollen die Gedancken und Bilder, gleichwie diese die Sachen deutlich und lebhaft ausdrücken« (Breitinger, *Crit. Dicht.* II, S. 289).

³²⁰ Vgl. etwa Bodmer 1741, S. 86ff.

³²¹ Breitinger stuft Rede- und Dichtkunst daher im Unterschied zu den wissenschaftlichen Disziplinen als »artes populares« ein (vgl. Breitinger, *Crit. Dicht.* I, S. 9).

³²² Ebd., S. 8.

druck bei Bodmer und Breitinger eine selbstständige philosophische Dignität. Im Unterschied zu Gottscheds Deduktionslogik interessieren sie sich – den Impulsen der empirischen Naturerkenntnis folgend – für den Weg, d.h. für die sinnlichen Bedingungen und Verfahren des Wissenserwerbs.³²³ Zusehends leiten die Schweizer daraus eine philosophische Aufwertung der Einbildungskraft ab – die Fantasie wird nicht mehr nur als reproduktive, sondern auch als produktive Kraft eingestuft.³²⁴ Da Geschmack und Poesie für die Schweizer nicht etwa in Konkurrenz zur Vernunft stehen, sondern diese ergänzen, findet der Literaturstreit zwischen ›Einbildungskraft‹ und ›Verstand‹ innerhalb der Logik statt. Während die Dichtung für den Leipziger in einem akzidenziellen und rein instrumentellen Verhältnis zum philosophischen Gedanken steht, gewinnt sie bei den Schweizern den Rang eines Supplements. Die in der Poetik zur Diskussion stehenden »Kunstgriffe« des Redens, von denen im Ansatz davon auszugehen ist, dass sie ein vernunftwidriges Element darstellen, bilden nun auf dem Weg zur Vervollständigung des Erkennens eine unabdingbare Voraussetzung, befördern sie doch die »Fortpflanzung der Wahrheit und Weisheit«.³²⁵ Fantasie und Dichtung, Rührung und Affekt sollen der vernünftigen Einsicht dort helfen, wo die abstrakte Doktrin und der bloße Begriff nicht ausreichen. Es handelt sich dabei nur vordergründig um eine pragmatische Maxime: Zwar gehen die Schweizer von einem ungebildeten Publikum, vom »gemeinen Haufen« aus, den es wirkungsvoll zu belehren gilt,³²⁶ doch streichen sie ebenso unermüdlich hervor, dass das Denken und der verbale Ausdruck in struktureller

³²³ »Die Sinnen sind die ersten Lehrer des Menschen. Alle Erkenntnis kömmt von ihnen« (Bodmer, *Crit. Betr.*, S. 4).

³²⁴ Bodmers frühe Schrift über die »Einbildungs-Krafft« (1727) geht im Wesentlichen noch von Wolffs Psychologie aus und konzipiert die Einbildungskraft als dasjenige intellektuelle Vermögen, Eindrücke zu speichern und aus dem Gedächtnis zu rekonstruieren, indem sie »die Gegenstände wenn sie gleich abwesend so lebendig vor das Gesicht« stellt (Bodmer 1727, S. 118). Erst in den späteren Schriften (Bodmer 1736; Bodmer 1740; Bodmer 1741) wird die Fantasie unter dem Einfluss von Pseudo-Longins Schrift über das Erhabene (Ps.-Longin, *Peri hyp.* 15) als eine eigenständige ästhetische Kraft gesehen (vgl. genauer: Herrmann 1970 S. 190f.; Alt 2001, S. 80ff.). Wohlverstanden: Die Wahrheit der Einbildungskraft ist von derjenigen der Vernunft weiterhin zu unterscheiden (vgl. Breitinger, *Crit. Dicht.* I, S. 138f.). Während Letztere Breitinger zufolge um deutliche Begriffe bemüht ist und in das Gebiet der Philosophie fällt, ist Erstere auf sinnliche und daher undeutliche Bilder verwiesen. Gleichwohl sind die Schweizer darum bemüht, die Fantasie nicht in das Gebiet des bloß Wahrscheinlichen zu verbannen, sondern als eine spezifische ›Wahrheit‹ zu profilieren (vgl. ausführlicher Wetterer 1981, S. 217ff.).

³²⁵ Breitinger, *Crit. Dicht.* I, S. 13.

³²⁶ Ebd., S. 8f.: »[...] da die dogmatische und schließende Lehrart hingegen viel zu mühsam, beschwerlich, und für den größten Haufen der Menschen ganz dunckel und unvernemlich gefunden ward«.

Hinsicht defizient sind. Da »die Sprachen [als] viel zu arm und mangelhaft« eingestuft werden,³²⁷ entsteht die »Deutlichkeit« und der »Nachdruck einer Sprache größtentheils« überhaupt erst durch den Gebrauch von Figuren – allen voran durch die Katachrese,³²⁸ aber auch durch »Bilder, Gleichnisse, Parabeln«.³²⁹ Der Reichtum der Sprache und des Denkens wird von Grund auf mit Hilfe rhetorischer Abweichungen gewonnen.³³⁰ »Die Erweiterung unserer Erkenntnis geschieht darum niemahls ohne Ergetzen«, sagt Breitinge-
ger ganz in der Tradition der aristotelischen Rhetorik.³³¹

Diese Prämissen, die von einem grundlegenden Missverhältnis zwischen Mitteln und Zweck der Erkenntnis zeugen, haben entscheidende Auswirkungen auf die Modellierung des Deutlichkeitsbegriffs. Neben die dogmatische Vorstellung vom ungeschmückten Ausdruck tritt bei Breitinge-
ger die Notwendigkeit einer spezifisch poetischen *perspicuitas*. Im Rückgriff auf Aristoteles' *energeia* bzw. Quintilians *evidentia* führt die *Critische Dicht-
kunst* des Schweizers das Konzept der »lebhaften Deutlichkeit« ein.³³² Da
Dichtung sich dadurch auszeichnet, deskriptiv Bilder hervorzurufen und
abwesende Gegenstände (wirkliche oder erfundene) dramatisch zu verge-
genwärtigen, wird sie von den Schweizern durchweg als »poetische Mah-
lerey« verstanden.³³³ Der evidenziellen Kraft der Literatur, das Gemüt zu
bewegen und Bilder in der Fantasie zu erzeugen, soll eine genuin poeti-
sche »Wahrheit« entspringen. Diese wird als »deutliche Übereinstimmung«
von Nachahmung und Nachgeahmtem (wirklichem oder erfundenem)

³²⁷ Breitinge-
ger, *Crit. Abh.*, S. 24.

³²⁸ Breitinge-
ger, *Crit. Dicht.* II, S. 48; ebd., S. 309f.: »[...] weil man gezwungen ist, sich [der
figürlichen Ausdrücke] zu bedienen, so oft man die Sache, die keinen eigenen Namen
hat, benennen will. Und also findet man in allen Sprachen eine große Menge solcher
Figuren und verblümter Gleichniß-Reden, welche die Noth und der Mangel eingeführt
hat«.

³²⁹ Ebd., S. 10.

³³⁰ »[...] daß die Sprachen insgemein an eigenen Wörtern sehr arm sind, und daß ihr größter
Reichthum in figürlichen Ausdrückungen besteht« (Breitinge-
ger, *Crit. Dicht.* II, S. 307f.).

³³¹ Ebd., S. 61.

³³² Breitinge-
ger, *Crit. Dicht.* I, S. 66f.: »Aus dieser Ähnlichkeit und Uebereinstimmung
der Nachahmung der Natur beruhet nun einestheils die lebhaftige Deutlichkeit der
Schildereyen, von welcher die wunderbare Kraft der Phantasie zu rühren entsteht, die
uns nöthigt, bey Anschauung einer Schilderey bey uns selbst zu sagen: In Wahrheit es ist
eben das, was ich gesehen, was ich gehöret habe; oder was ich mit meinen Augen sehen,
mit meinen Ohren hören würde, wenn mir das Original von dieser Sache vor Augen
oder zu hören käme. Die alten Kunst-Lehrer haben diese lebhaftige Deutlichkeit eben
darum *εὐερπειαν* und *Evidentiam* genennet«. – Zur gewichtigen Rolle der Rhetorik
bei Breitinge-
ger vgl. Bender 1980; insbesondere zur Rezeption der *evidentia*: Möller 1983,
S. 55–60.

³³³ Vgl. zu der für das 18. Jahrhundert bis Lessing ungebrochenen Tradition der rhetorischen
energeia: Mülder-Bach 1998, S. 105–108.

bestimmt und konstituiert sich im Unterschied zur Wahrheit der Philosophen nicht durch Vernunft, sondern durch Einbildungskraft:³³⁴

Der Poet begnügt sich nicht bloß damit, daß seine Rede deutlich sey, und jedermann seine Gedancken ohne Mißverstand leicht errathen könne; er will den Leser nicht nur unterrichten; sondern seiner Phantasie durch eine geschickte Nachahmung die Sachen gantz sichtbar vor Augen stellen, und eben diejenigen Eindrücke in ihm erwecken, die von der wahren Gegenwart der würcklichen Gegenstände entstehen würden, und die allemahl von einem empfindlichen Ergetzen begleitet werden, wenn sie von der Kunst der Nachahmung herrühren. Wie nun der ganze Ausdruck zu diesem mahlerischen Betrug behülflich seyn muß, so wird der Nachdruck der poetischen Vorstellungen vornehmlich durch den geschickten Gebrauch der poetischen Beywörter befördert. Dieses sind die poetischen Farben [...]. In der gemeinen Rede dienen sie zwar, die Deutlichkeit des Verstandes zu befördern; aber in der Poesie haben sie überdas noch einen gantz besondern Gebrauch, indem sie dienen, uns die Sachen so lebhaft vorzustellen, als ob wir sie vor Augen sähen, und uns mit unvermutheten und unangenehmen Begriffen zu überraschen.³³⁵

Davon ausgehend, dass die Einbildungskraft im Unterschied zu den Erkenntnissen der Vernunftlehre nicht begrifflich, sondern bildlich strukturiert ist, verfolgt Breitinger das Projekt, die eigentümliche »Logik« der Fantasie im Rahmen der Erkenntnislehre systematisch zu erfassen.³³⁶ Wie er in seiner *Critische[n] Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse* (1740) ausführt, ist es zwar der philosophischen Disziplin vorbehalten, als Lehrerin des Verstandes zu wirken und zu einer »deutlichen Einsicht des Wahren« zu führen³³⁷ – während die Bildnisse der Einbildungskraft die ersten Elemente von Rede- und Dichtkunst darstellen und daher nicht über den Bereich des Wahrscheinlichen gelangen können, d.h. wesentlich undeutlich sind, zeugen Gleichnisse von »Geist« und »Witz« (lat. *ingenium*, fr. *esprit*). Bildhafte Vergleiche vereinen den Verstand mit der Imagination und erlauben es, Ähnlichkeiten zwischen den Dingen wahrzunehmen. Entgegen der cartesianischen Annahme, dass Gleichnisse die Klarheit des Gedankens trüben, nobilitiert Breitinger – gleichsam als Vorläufer der philosophischen Ästhetik – die auf Anschaulichkeit ausgerichteten Ausdrücke mit dem Hinweis darauf, »daß der Begriff von einem dienen könne, den Begriff des andern deutlich und mit Nachdruck

³³⁴ Breitinger, *Crit. Dicht.* I, S. 67.

³³⁵ Ebd. II, S. 260f.

³³⁶ Breitinger, *Crit. Abh.*, S. 6: »Es ist mir manchmal in den Sinn gekommen, daß die Einbildungs-Krafft eben so wohl als der Verstand einer gewissen Logik vonnöthen habe«.

³³⁷ Ebd.

abzubilden«.³³⁸ Vor dem Hintergrund der Annahme schließlich, dass sich »eine Menge« Begriffe überhaupt nicht anders als durch »ähnliche Bilder und Gleichnisse erklären« lassen, folgert Breitinger eine nicht bloß vermittelnde, sondern entschieden epistemische Funktion der poetischen Hilfsmittel für die begriffliche Deutlichkeit:

Gleich die erste Absicht der Gleichnisse, von der ich in diesem ersten Abschnitte zu handeln habe, bestehet darin, daß sie einen Gedancken in ein volles Licht setzen, damit der Leser von demjenigen was man vorstellig machet, einen deutlichern und lebhaftern Eindruck bekomme, so fern ist es, dass ein Redner oder Poet derselben entbähren könne. Es gibt eine Menge Dinge, von welchen niemand andere als dunckele Begriffe haben kan, und welche sich nicht beschreiben lassen, weil keine Merckmale in denselben vorhanden sind, die man voneinander unterscheiden könne. Da ist kein anderer Weg, diese dunckele Begriffe andern beyzubringen, als daß man ihnen die Sachen selbst in ihrer Natur, oder wenigst in einem ähnlichen Bilde, vor Augen leget.³³⁹

Ebenso wie die figürlichen Ausdrücke tragen Gleichnisse als evidenzielle Elemente ästhetischer Persuasion zur Verdeutlichung bei, obwohl sie qualitativ nicht mit begrifflicher Erkenntnis konkurrieren können. Das poetische Ergötzen, auf dem Breitinger beharrt, ist gleichwohl epistemologisch begründet, es ist wesentlicher und privilegierter, der Struktur nach aber paradoxer Bestandteil des Wissenserwerbs.³⁴⁰ Dabei handelt es sich, das sollte man nicht vergessen, um einen programmatischen Anspruch, der an der schulphilosophischen Hierarchie zwischen Sinnlichkeit und Vernunft weiterhin festhält. Inwiefern dieser Anspruch auch eingelöst werden kann, muss offenbleiben – die *evidentia* ereignet sich, wenn überhaupt, erst jenseits der Rede. In struktureller Hinsicht entsteht die spezifische ›Wahrheit‹ der Poesie daher aus einer potenziell trügerischen Wirkung und kommt nicht über den Rang als bloße Wahrscheinlichkeit hinaus.

³³⁸ Ebd., S. 11.

³³⁹ Ebd., S. 13f.

³⁴⁰ Bei den Schweizern gewinnt poetische Bildlichkeit den Rang von natürlichen Zeichen im Unterschied zu den willkürlichen des allgemeinen Sprachgebrauchs: »Dagegen sind die figürlichen Wörter und Redensarten nothwendige, natürliche und würcckliche Zeichen« (Breitinger, *Crit. Dicht.* II, S. 312). »Die gantze Betrachtung nun führet uns auf den Schluß, daß die figürliche und verblühte Schreibart einen großen Vorzug so wohl in Absicht auf die Annehmlichkeit, als auf den Nachdruck der Rede, über die gemeine und eigene verdiene, welcher hauptsächlich daher rühret, weil sie die Sachen nicht nur durch willkürliche Zeichen, die mit den Bedeutungen nicht die geringste Verwandtschaft haben, zu verstehen giebt; sondern dieselben über das noch durch ähnliche Bilder so deutlich vor Augen mahlet, daß man sie nicht ohne Ergetzen unter einem so richtigen und durchscheinenden Bilde erkennen und entdecken muß« (ebd., S. 315f.).

Es handelt sich dabei um ein epistemologisches Problem, das entgegen der Meinung der Poetiker – und erst recht der Logiker – nicht auf den Bereich der Dichtung beschränkt bleibt. Wie aus der bisherigen Argumentation hervorgeht, resultiert es aus den inneren Schwierigkeiten im philosophischen Projekt der Aufklärung. Da die absolute Deutlichkeit des Begriffs Leibniz und Wolff zufolge auch im Denken letztlich nicht erreicht werden kann und stets an zeichenhafte Vermittlung gekoppelt ist, verlagert sich das Interesse dort, wo die Deutlichkeit nicht einfach dogmatisch vorausgesetzt wird, allmählich auf die konstitutive Unabdingbarkeit der sinnlichen Hilfsmittel bei der Herausbildung distinkten Denkens. Insofern ist Deutlichkeit nicht nur eine Sache des abstrakten Verstandes, sondern auch eine des Gemüts und der Einbildungskraft. Als dynamisches Konzept vom menschlichen Wissensprozess ist Deutlichkeit, da sie immer etwas Dunkles in sich trägt, auf einen Überschuss angewiesen. Die Deutlichkeit ist nie ganz bei sich und zeichnet sich durch eine supplementäre Struktur aus. Bei Breitinger hat sich diese Gesetzmäßigkeit im Begriff von der ›lebendigen Deutlichkeit‹ manifestiert. Damit ist klar geworden, dass allen Paradoxien zum Trotz der programmatische Anspruch auf vollkommene Erkenntnis, der das Zeitalter der Aufklärung wie kein anderes prägt, eine spezifisch rhetorische und ästhetische Praxis bedingt. In der funktionalen Stilistik der Aufklärung erhält diese Technik den Namen ›Dichtung‹. Nach und neben der vernünftigen Poetik setzt auch die entstehende Ästhetik als Wissenschaft von der sinnlichen Erkenntnis an dieser Stelle ein – bei der dunklen Diagnose also, dass eine ›Kunst der Deutlichkeit‹ ersonnen werden muss.

3. ›Ästhetische Deutlichkeit‹ (1750–1800)

Folgt man den programmatischen Vorgaben der aufklärerischen Gnoseologie, ist es alles andere als selbstverständlich, von einer ästhetisch bestimmten Deutlichkeit zu sprechen. Wie sich bei Descartes, Leibniz und Wolff gezeigt hat, fällt die *cognitio distincta* in den Zuständigkeitsbereich der oberen Erkenntnisvermögen und ist dem Anspruch nach strikt von der unteren Sphäre getrennt. Reines Wissen realisiert sich den cartesischen Vorgaben zufolge erst dann, wenn die Sinne ›anästhesiert‹ sind. Diese Vorstellung bleibt bei Leibniz und Wolff allen Vorbehalten zum Trotz bestehen – zwar kann das klare und deutliche Denken nur noch in metaphysischer Art vorausgesetzt werden, besitzt aber als höchstes Ideal eine weitgreifende kulturelle Gel-

tung. Zum Inbegriff für die logische Abstraktionsfähigkeit des Menschen erhoben, bleibt die vollkommene Distinktion jeder Art sinnlicher Wahrnehmung entgegengesetzt. Vor diesem Hintergrund ist der Umstand, dass sich um die Mitte des 18. Jahrhunderts im poetologischen ebenso wie im philosophischen Diskurs die Vorstellung einer ästhetischen Deutlichkeit zu formieren beginnt, erklärungsbedürftig. Fast möchte man sagen, dass die Genealogie dieses paradoxen Begriffs, die im Folgenden rekonstruiert werden soll, geheim geblieben ist und vielleicht auch unbemerkt bleiben sollte – sie spielt sich, kaum sichtbar, im Schatten der Logik ab. Während Kant den Terminus ganz nebenbei festschreibt und die ästhetische der logischen Deutlichkeit gegenüberstellt, erhält das Konzept eines über die Schärfung der Sinne gewonnenen Wissens in der philosophischen Ästhetik Alexander Gottlieb Baumgartens seine erste und – verglichen mit Kant – weitaus fasslichere Gestalt. In gewisser Hinsicht geschieht aber auch dies wider Erwarten. Folgt man nämlich den Grenzlinien, die der innovative Leser Wolffs um seine neue Disziplin gezogen hat, nimmt man erhebliche Widersprüche in Kauf, wenn man die Deutlichkeit zu einer Sache der Sinne (Aisthetik) oder sogar der schönen Kunst (Ästhetik) erklärt. Baumgarten steht zunächst ganz auf der Linie seiner philosophischen Vorgänger, wenn er im Gegensatz zur Vernunftlehre die Ästhetik als eine Wissenschaft vom Undeutlichen inauguriert.

Den Baumgarten-Schüler Georg Friedrich Meier haben die systematischen Schwierigkeiten um eine ästhetische Deutlichkeit zu einer kleinen Erörterung veranlasst. In seiner zwar kurz vor Baumgartens *Aesthetica* erschienenen, aber ausdrücklich nach dem Vorbild des Lehrers verfassten Schrift *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften* (Bd. 1, 1748) nimmt Meier den Vorwurf der Logiker vorweg, die Ästhetik befasse sich als Wissenschaft von der sinnlichen Erkenntnis nicht mit der vernünftigen Distinktion, sondern nur mit dem Dunklen, Klaren und Verworrenen: »Weil [...] sinnliche Vorstellungen aber undeutlich sind: so könnte jemand auf die Gedanken gerathen, als wenn alle Deutlichkeit in den schönen Gedanken verabsäumet werden, und in denselben nichts als Verwirrung angetroffen werden müste.«³⁴¹ Diesem erwartbaren Bedenken hält Meier Argumente entgegen, die sich keineswegs über den Rahmen der Wolff'schen Gnoseologie hinwegsetzen. Grundlegend bleibt auch für Meier die Lehre der stufenweise von der Dunkelheit zur Klarheit bis zur Deutlichkeit fortschreitenden Erkenntnis. Er rechtfertigt das Programm der Ästhetik im Wesentlichen damit, dass er die neue Disziplin als Propädeutik zur

³⁴¹ Meier, *Anfangsgründe* I, § 121.

Vernunftlehre profiliert.³⁴² Zwar bewegt sich die Ästhetik diesseits des Deutlichen und verfolgt nicht wie die Logik das Ziel, die Begriffe durch Abstraktion adäquat zu vervollständigen – dies meint aber keineswegs, dass die sensitiven Wahrnehmungen des »schönen Geistes« irrational und dunkel bleiben sollen. Als Wissenschaft von der sinnlichen Erkenntnis beansprucht auch die frühe Ästhetik einen möglichst hohen Grad an Klarheit. Die neue Disziplin hat es zwar *qua definitionem* mit Undeutlichem zu tun, kann aber, wie Meier formuliert, durchaus auf die mittelbare Herstellung von Deutlichkeit gerichtet sein. Für die Entwicklung der distinkten Begriffe stellen die sinnlichen Vorstellungen nämlich die unabdingbare Voraussetzung dar. Empfindungen bilden Meier zufolge »die Grundlage der *ganzen* menschlichen Erkenntniß«³⁴³ und können sukzessive zur Bildung von abstrakten Begriffen führen. Der Logiker, der diesem Umstand keine Rechnung trägt, bleibt allemal ein trockener Philosoph und nur ein halber Wissenschaftler. Eine theoretische Abhandlung mag terminologisch noch so klar und deutlich sein – fehlt ihr die Anschaulichkeit, lässt sich das Denken ästhetische Dunkelheit zuschulden kommen. Das sinnlich begründete Wissen wird von Meier derart aufgewertet, dass er gerade der ihrer Qualität nach undeutlichen Lebhaftigkeit des schönen Geistes eine Deutlichkeit zutraut:

Mittelbarer Weise mus und kan, aus der Lebhaftigkeit der Gedanken, eine Deutlichkeit entstehen. Ein deutlicher Begriff ist ja ein Begriff, der viele klare Merkmale und Theile hat. Wenn also der Gegenstand eines Gedankens sehr viele Theile enthält, von denen ein jedweder lebhaft gedacht wird: so entsteht ein deutlicher Begriff des Ganzen. Der Verstand ist das Vermögen deutliche Begriffe zu machen, und es heißt ein schöner Verstand, in so ferne er deutliche Begriffe erzeugt, die aus vielen Merkmalen zusammengesetzt sind. Folglich ist die Deutlichkeit der Begriffe manchmal, eine nothwendige Folge der aesthetischen Lebhaftigkeit, die derjeni-

³⁴² Ebd. I, § 5: »Alle unsere Erkenntnis ist entweder deutlich vernünftig philosophisch, oder undeutlich und sinnlich. Mit der ersten beschäftigt sich die Vernunftlehre, und mit der letzten die Aesthetick. [...] Ja man kan sagen, daß die Vernunftlehre die Aesthetick voraus setze. Unsere ersten Begriffe sind sinnlich, und die Vernunftlehre zeigt, wie wir dieselben deutlich machen sollen. Die Aesthetick mus aber der Vernunftlehre den Stoff zubereiten, und einen Menschen geschickt machen, ein guter Locikus zu werden. [...] Ein Mensch, der beyde Wissenschaften versteht, kan seine ganze Erkenntnis ausbessern, wer aber nur eine versteht, kan nur ohngefehr die Helfte verbessern. Ja, weil sehr leicht erwiesen werden kan, daß nur der geringste Theil unserer Erkenntnis deutlich ist, so getraue ich mir zu behaupten, dass ein bloßer practischer Aestheticus unendliche mal vollkommener sey, als ein bloßer practischer Logicus«.

³⁴³ Ebd. I, § 21 (Hervorh. d. Verf.).

ge so schön denkt, nicht hindern kan und darf; sondern sie vielmehr als Mittel braucht, die Theile eines Ganzen zu malen.³⁴⁴

Dem Vorwurf, dass sich die Ästhetik allein mit Undeutlichem und Verworrenem beschäftige, hält Meier eine kritische Analyse der *cognitio distincta* entgegen. Die Deutlichkeit der Logiker gilt dem Schüler Baumgartens nur als halbe Wahrheit – es bedarf für die epistemische Vollkommenheit auch des Sinnlichen. Um diese Mitwirkung der Wahrnehmung am Erkenntnisprozess zu erfassen, entwickelt die ästhetische Disziplin einen neuen Begriff von Deutlichkeit und verschaltet dabei gnoseologische mit rhetorischen Denkfiguren. Meiers Rede von den lebhaften Gedanken korrespondiert mit Breitingers Begriff der lebhaften Deutlichkeit, steht allerdings nicht im Kontext didaktischer Persuasion, sondern modelliert die Vorstellungskraft des Geistes (*vis repraesentativa*). Ein lebhafter Gedanke meint die epistemische Energie, sich eine sinnliche Wahrnehmung möglichst genau und lückenlos zu vergegenwärtigen. Die Vollkommenheit der sensitiven Perzeption kommt allerdings nicht durch die logische Methode der Analyse und der Abstraktion, sondern durch Synthese und Konkretion der Merkmale zustande. Über die vollständige und detaillierte Erfassung der einzelnen Teile kann ein sinnlich wahrnehmbares Ganzes nicht bloß ›klar und verworren‹, sondern auch – so postulieren Meier und Baumgarten – ›deutlich‹ erkannt werden. Diese Annahme ist erstaunlich, denn sie legt im Widerspruch zur herkömmlichen Distinktion der Logiker eine genuin ästhetische Deutlichkeit frei. Der Umstand muss im Folgenden genauer erörtert werden, denn er zeitigt nicht unerhebliche Konsequenzen. In seinem Zeichen werden die scheinbar starren disziplinären Grenzen zur Vernunftlehre fließend. Wenn sich die Ästhetik zwar als Wissenschaft des Undeutlichen bestimmt hat, aber gleichwohl an der Herausbildung verbindlicher Erkenntnis beteiligt weiß, so bleibt die distinkte Wahrheit der Logiker davon nicht unberührt. Der philosophische Beitrag der frühen Ästhetik besteht nicht nur einer weit verbreiteten Meinung gemäß darin, der intelligiblen Deutlichkeit eine sinnliche Komponente zur Seite gestellt, sondern vornehmlich darin, das Ästhetische im Innersten der Logik platziert zu haben. Man darf nicht übersehen, dass Baumgarten und Meier diese Konsequenz getreu aus den Ansätzen bei Leibniz und Wolff gezogen haben. Meier sagt nichts Neues, wenn er aus dem dunklen Geist der anthropologischen Unvollkommenheit eine konstitutive Undeutlichkeit des menschlichen Wissens bekräftigt: »Und da wir Menschen keinen

³⁴⁴ Ebd. I § 121.

einzig deutlichen Begriff haben, der ganz und gar deutlich wäre, so besteht der deutliche Begriff endlich aus sinnlichen, als aus seinen allerersten Theilen«. ³⁴⁵ Die Entdeckung, die man Baumgarten anrechnen muss, besteht vielmehr darin, dass aus der Analyse des Deutlichkeitsbegriffs ein sinnlicher, dem Logischen nicht homogener Anteil des Logischen hervorbricht und dass diese Komponente als integraler Bestandteil des Wissens genauer unter die Lupe genommen werden muss. ›Erkenntnis‹ wird nach Baumgarten als ein antinomischer Prozess verständlich und beschreibbar.

Logik des Undeutlichen und ›sinnliche Deutlichkeit‹ (Baumgarten)

Unter allen Schülern Wolffs überblickt Baumgarten das gnoseologische System der Aufklärung wie kein Zweiter in begrifflicher Schärfe. Der Grundstruktur der Schulphilosophie folgend, unternimmt es Baumgartens Werk von der frühen Dissertation *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (1735) über die *Metaphysica* (1739), die *Aesthetica* (1750/58) und die *Acroasis Logica* (1761), das gesamte Gebiet der Erkenntnis von den unteren bis zu den oberen Vermögen mit einem fein gesponnenen Netz von Begriffszergliederungen und -bestimmungen differenziert zu erfassen. Die Einsicht, dass die sinnliche Mannigfaltigkeit der Erscheinungen eine zwar inferiore, aber unabdingbare Rolle für den epistemischen Prozess spielt, geht bereits aus der Leibniz-Wolff'schen Vernunftlehre hervor – den Schluss, dass die philosophische Dignität der unteren Erkenntniskräfte zur Begründung eines eigenständigen Spezialgebietes führen muss, hat erst Baumgarten konsequent gezogen.

Für das Projekt der Ästhetik als Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis bildet Leibniz' Lehre von der Stufenfolge des Denkens den Rahmen. Im Vergleich mit seinen Vorgängern beharrt Baumgarten ungleich entschiedener auf dem Umstand, dass das letzte Ziel des Wissens auf Erden nicht erreicht werden kann. Im Frieden mit der metaphysischen Unvollkommenheit des Menschen ³⁴⁶ leitet Baumgarten davon die Notwendigkeit ab, die sinnlichen Bedingungen der Erkenntnis zum Gegenstand einer Wissenschaft zu machen. Wie hervorzuheben ist, entsteht die Ästhetik zwar in Abgrenzung zur Vernunftlehre, aber aus einem logischen Interesse. So hält Baumgarten in den Prolegomena zur *Aesthetica* fest, dass er sich bei der *cognitio sensitiva* auf das Feld des Verworrenen begibt, weil auf diesem

³⁴⁵ Ebd. I § 21.

³⁴⁶ Vgl. zu der allein Gott vorbehaltenen vollkommenen Deutlichkeit Baumgartens, *Met.* § 863: »Ergo in deo est cognitio omnium distincta, eademque distinctissima«.

Boden die *cognitio distincta* ungleich vollkommener gedeihen kann:

Obi. 5) confusio mater erroris. Rsp. a) sed conditio, sine qua non, inveniendae veritatis, ubi natura non facit saltum ex obscuritate in distinctionem. Ex nocte per auroram meridies. b) ideo curanda est confusio, ne inde errores, quot et quanti penes incurios, c) non commendatur confusio, sed cognitio emendatur, quatenus illi necessario admixtum est aliquid confusionis.³⁴⁷

Der Weg des Denkens, so veranschaulicht es Baumgartens berühmtes gewordenes Bild, führt nicht sprunghaft von der Nacht der dunklen Perceptionen zum hellen Mittag des Deutlichen, sondern graduell über die Morgenröte einer verbesserten Sinnlichkeit. Baumgarten verteidigt die Ästhetik mit dem Argument, dass die Deutlichkeit nach der Struktur des Menschseins zu begreifen ist und daher stets einen Rest von Dunkelheit beinhaltet. Wie Baumgarten schon in seiner Dissertation und in der *Metaphysica* hervorstreicht, gehört zu dieser grundlegenden Bedingtheit der Erkenntnis nicht nur deren Sprachlichkeit,³⁴⁸ sondern auch die Körperlichkeit des Denkens.³⁴⁹ Die *vis repraesentativa* – also die Kraft der Seele, sich eine Vorstellung der Welt zu bilden – ist perspektivisch durch die Position des Körpers und semiotisch durch das Zeichensystem bestimmt, wie Baumgarten in enger Anlehnung an Leibniz festhält. Als dogmatische Voraussetzung gilt gleichwohl, dass die repräsentierende Kraft der Seele auf der Wahrheitsmöglichkeit der menschlichen Erkenntnis gegründet ist.³⁵⁰ Zwar verursachen die Zeichen stets einen schwankenden Geist und bestimmt die Stellung des Körpers eine konstitutiv eingeschränkte Wahrnehmung – die Seele bleibt für Baumgarten aber grundlegend zu verschiedenen Graden der wahrheitsgetreuen Wiedergabe objektiver Sachverhalte fähig. Vor Kants transzendentalphilosophischer Wende tritt die

³⁴⁷ Baumgarten, *Aesth.* § 7 (»Die Verworrenheit ist die Mutter des Irrtums. Meine Antwort: a) Aber sie ist eine unerlässliche Voraussetzung für die Entwicklung der Wahrheit, da die Natur keinen Sprung macht aus der Dunkelheit in die Deutlichkeit des Denkens. Aus der Nacht führt der Weg nur über die Morgenröte zum Mittag. [...] Es wird nicht das verworrene Denken empfohlen, sondern es geht darum, die Erkenntnis überhaupt zu verbessern, soweit ihr notwendigerweise ein Rest verworrenen Denkens anhaftet«).

³⁴⁸ Vgl. Baumgarten, *Met.* § 1: »Wenn indessen die Bedeutung eines Ausdrucks, dem wir folgen, nicht deutlich [*distinctus*] herausgestellt wird, dann schwankt der unstete Geist hin und her [*mens vaga fluctuat*]. Mit einem Wort: Er weiß nicht, welchen Begriff und welche Bedeutungskraft er dem Wort im Augenblick zuerteilen soll«.

³⁴⁹ Vgl. Baumgarten, *Met.* § 512: »Aus der Stellung meines Körpers in dieser Welt kann erkannt werden, warum ich mir diese Dinge dunkler, jene klarer, andere deutlicher vorstelle, das heißt: Meine Vorstellungen richten sich nach der Stellung meines Körpers in dieser Welt«.

³⁵⁰ Vgl. Scheer 1997, S. 72.

dunkle Sinnlichkeit nicht als Gegensatz, sondern als Grundlage und fester Bestandteil des deutlichen Begriffs hervor – die ästhetische Versenkung in die sinnlichen Erscheinungen, so folgert Baumgarten, muss eine Verbesserung des distinkten Wissens nach sich ziehen und ist für die Vernunftlehre von Nutzen.³⁵¹ Es trifft daher nur gemäß eines vordergründigen Urteils zu, dass Baumgarten die absolute Deutlichkeit unberührt lässt.³⁵² Die neue Disziplin – so wird zu zeigen sein – wirft ihren Schatten vielmehr bis weit in die Logik hinein und hat zur Folge, dass die *cognitio distincta* in zwei heterogene Bestandteile gespalten wird, nämlich in eine logische und in eine ästhetische Deutlichkeit. Baumgarten formalisiert begrifflich als Erster den *im Innern des Denkens* verlaufenden Riss zwischen dem Sinnlichen und dem Intelligiblen.

Nach einer solchen wissenschaftskritischen Bedeutung von Baumgartens Werk sieht es auf den ersten Blick indes nicht aus. Denn die Ästhetik, die nicht weniger als eine Theorie der freien Künste, eine empirische Psychologie, eine Metaphysik des Schönen und eine theoretische Logik kurzschließt,³⁵³ entsteht über die strikte Abgrenzung zur Deutlichkeit der Vernunftlehre. Der herkömmlichen Ordnung der aufklärerischen Gnoseologie gemäß bestimmt Baumgarten den angestammten Ort der Logik im oberen Erkenntnisbereich und trennt davon die Ästhetik als Wissenschaft von den unteren Seelenvermögen ab:

So wie man nun von λογικός, von dem, was deutlich ist, λογική gemacht, das die Wissenschaft des Deutlichen anzeigt, so machen wir nun von αισθητός αισθητική die Wissenschaft von allem, was sinnlich ist.³⁵⁴

Zwar hat Baumgarten diese Gegenüberstellung mit dem Hinweis auf die propädeutische Funktion der Ästhetik relativiert und die Bedeutsamkeit des Sinnlichen so raumgreifend ins Gebiet der Logik ausgedehnt, dass die Möglichkeit einer reinen Deutlichkeit weit entrückt scheint,³⁵⁵ doch

³⁵¹ Baumgarten, *Aesth.* § 8.

³⁵² So Cassirer 1932, S. 460.

³⁵³ Vgl. Baumgarten, *Aesth.* § 1: »AESTHETICA (theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulchre cogitandi, ars analogi rationis) est scientia cognitionis sensitivae«.

³⁵⁴ Baumgarten, *Koll.* § 1.

³⁵⁵ Vgl. ebd.: »Wenn man bei den Alten von der Verbesserung des Verstandes redete, so schlug man die Logik als das allgemeine Hilfsmittel vor, das den ganzen Verstand verbessern sollte. Wir wissen jetzt, daß die sinnliche Erkenntnis der Grund der deutlichen ist; soll also der ganze Verstand gebessert werden, so muß die Ästhetik der Logik zu Hilfe kommen. [...] Diese Wissenschaft und der Inbegriff ihrer Wahrheiten ist so neu nicht, daß man niemals zuvor schön gedacht hätte. [...] wir wollen nur bei denen stehen bleiben, die sich besonders auf die deutliche Erkenntnis legten. Wir werden

erlaubt die grundlegende Unterscheidung, zwei gesonderte Qualitäten des Wissens begrifflich zu erfassen und zu beschreiben. Neben der im engeren Sinn logischen Fähigkeit, über die fortschreitende Analyse einer Perzeption abstrakte Begriffe zu erwerben, gewinnt in der Ästhetik eine entgegengesetzte Perfektion der Vorstellungskraft an Gewicht. Diese Erkenntnis bezieht sich auf die sinnlich vollständige Erfassung der Phänomene und bleibt Baumgarten zufolge stets unterhalb der Schwelle zum Deutlichen stehen.³⁵⁶ Obwohl ästhetisches Wissen im Vergleich mit den Ergebnissen der Vernunft lückenhaft ist, kann eine spezifisch »sensitive Vollkommenheit« erreicht werden: »Ubertas, magnitudo, veritas, claritas, certitudo et vita cognitionis [...] dant omnis cognitionis perfectionem«,³⁵⁷ sagt Baumgarten in Anlehnung an die Terminologie der rhetorischen Stillehre. Die unteren Seelenkräfte – dazu gehören nicht nur Empfindungen, sondern auch das scharfsinnige Vermögen, Ähnlichkeiten zu entdecken, die Erinnerung, die Einbildungskraft, Geschmack, Dichtung, Urteil und Vorhersehung³⁵⁸ – besitzen die Fähigkeit, Repräsentationen für die konkrete Fülle der Erscheinung zu schärfen und nach Maßgabe des sinnlich Wahrnehmbaren zu vervollständigen. Während die Vernunftlehre die Merkmale einer ganzen Vorstellung je einzeln zergliedert, legt die Ästhetik das Gewicht auf die synthetische Wahrnehmung von möglichst vielen Merkmalen. Im Unterschied zu den allgemein distinkten Vorstellungen sind sensitive Repräsentationen individuell übersättigt, reich an Merkmalen und entsprechend komplex. Der Begriffsarchitektur der aufklärerischen Philosophie zufolge kann die Ästhetik aus diesem Grund nur »klar-verworrene«, nicht aber »klar-deutliche« Perzeptionen bereitstellen, wie Baumgarten wiederholt bekräftigt:

sehen, daß sie mehrenteils praktische Ästhetiker gewesen sind; und dann können wir schließen: haben diese, die sozusagen Profession von der deutlichen Kenntnis machten, mehrenteils sinnlich gedacht, wie vielmehr die andern, denen die deutliche unbekannt war«.

³⁵⁶ Vgl. Baumgarten, *Aesth.* § 17: »COGNITIO SENSITIVA est potiori desumpta denominatione complexus representationum infra distinctionem subsistentium«. Vgl. auch Baumgarten, *Acr. Log.* § 14: »Cognitio, cuius obiecti conscii sumus, CLARA (eine klare); non clara OBSCURA (eine dunkle) est. Clara clarorum in obiecto variorum DISTINCTA (eine deutliche); obscurorum CONFUSA (eine verworrene); non distincta INDISTINCTA (eine undeutliche Erkenntnis), seu sensitiva est«.

³⁵⁷ Baumgarten, *Aesth.* § 22 (»Aus dem Reichtum, der Größe, der Wahrheit, der Klarheit und Gewißheit, der lebendigen Bewegtheit der Erkenntnis erwächst die Vollkommenheit jeder Erkenntnis«).

³⁵⁸ In der *Metaphysica* zählt Baumgarten auf: *phantasia, perspicacia, memoria, facultas fingendi, iudicio, praevisio, praesagitatione, facultas characteristic* (vgl. Baumgarten, *Met.* § 534–623).

Deutliche Vorstellungen, vollständige, adäquate, durch alle Stufen tiefgehende Vorstellungen sind *nicht* sensitiv, folglich auch nicht *poetisch*. [...] Dies aber ist der vorzügliche Grund, warum man kaum einmal erwägt, daß die Philosophie und die Dichtung in einem gemeinsamen Wohnsitz verweilen können: Jene erstrebt vor allem die Deutlichkeit der Begriffe, um die diese sich freilich nicht sorgt, da sie über ihre Sphären hinaussteigt.³⁵⁹

So wie Kunst und Dichtung im Besonderen, so wird auch sinnliche Erkenntnis im Allgemeinen dem intelligiblen Wissen der Philosophen untergeordnet. Während die höchste Erkenntnisstufe der göttlichen Vernunftlehre vorbehalten ist,³⁶⁰ kommt die *veritas aesthetica* nicht über den Rang der Wahrscheinlichkeit hinaus.³⁶¹ Doch will Baumgarten die neue Disziplin, deren Konturen er bereits in der poetologisch orientierten Dissertation umreißt, keinesfalls als Apologie des Dunklen verstanden haben.³⁶² Da es auch im Bereich des Sinnlichen verschiedene Grade des Wissens und ein Streben nach Wahrem gibt, wird die ästhetische Erkenntnis – obwohl sie *qua definitionem* undeutlich ist – auf die Vollkommenheit der sinnlichen Perzeptionen, und das heißt: auf eine in sich widerspruchsfreie Schönheit ausgerichtet. Fast möchte man meinen, Baumgarten habe »alles getan, um eine Vermischung des Ästhetischen mit dem Logischen zu vermeiden«.³⁶³ Dies trifft jedoch nur in formaler Hinsicht zu. Da die Wahrheit in ihrer höchsten Vollkommenheit unerreichbar bleibt, ist auch das Denken der Philosophen sinnlich bestimmt. Im Unterschied zum idealen Wesen der vernünftigen Wissenschaft involviert die Ästhetik den ganzen Menschen mit all seinen Erkenntnisvermögen. Für diesen Umstand prägt Baumgarten den hybriden Terminus der »ästhetikologischen Wahrheit«.³⁶⁴ Dieser

³⁵⁹ Baumgarten, *Med.* § 14.

³⁶⁰ Vgl. Baumgarten, *Aesth.* § 424.

³⁶¹ »Die ästhetische Wahrheit ist also in ihrer wesentlichen Bedeutung Wahrscheinlichkeit, jene Stufe der Wahrheit, auf der man, auch wenn man nicht zur vollständigen Gewißheit geführt worden ist, dennoch keine Falschheit beobachten kann« (Baumgarten, *Aesth.* § 483).

³⁶² »Daher wird der Irrtum derer zurückgewiesen, die sich einbilden, umso poetischer zu sprechen, desto dunkler und undurchdringlicher sie es verstehen, in den Tag hineinzuschwatzen« (Baumgarten, *Med.* § 13).

³⁶³ So Bäumler 1967, S. 225.

³⁶⁴ Vgl. Baumgarten, *Aesth.* § 557: »Ich glaube nicht, daß es nötig ist, darauf hinzuweisen, daß 1) keine höchste Wahrheit ästhetikologisch, sondern logisch im engeren Sinne ist, 2) daß keine solche höchste Wahrheit dem Menschen zuteil wird, daß nichts von irgendeinem menschlichen Verstand auf der Stufe der höchsten, logischen Wahrheit erkannt wird, denn wer nur einen Gegenstand in dieser Weise erfäßt, der kennt alle zugleich. Daher ist der Abstand jeder dem Menschen zugänglichen ästhetikologischen Wahrheit gegenüber der höchsten, logischen Wahrheit, die nur der Allwissenheit zugänglich ist, infolge einer metaphysischen Unvollkommenheit unendlich groß«.

Begriff, der von der faktischen Untrennbarkeit der beiden antagonistischen Teilgebiete und vom konstitutiven Anteil des Sinnlichen an der Erkenntnis Zeugnis ablegt, unterstreicht die epistemologische Relevanz des Ästhetischen über deren disziplinäre Grenzen hinaus.³⁶⁵ Mit der Wissenschaft von der sensitiven Erkenntnis hat Baumgarten ein gnosoologisches System entworfen, das zwar den Bereich unterhalb der Distinktion ins Visier nimmt, das aber den sinnlichen Anteil des Denkens parallel zur Vernunftlehre zu erfassen erlaubt (*analogon rationis*). Wie sich in Baumgartens begrifflich stringenter Ordnung noch zeigen wird, entspringt der Analyse des ästhetischen Wissens auch auf der Ebene der oberen Seelenkräfte eine durchaus schillernde und vielschichtige Konzeption der Deutlichkeit. Baumgartens Ästhetik widmet sich einer spezifischen, von der analytischen zu unterscheidenden Qualität der Erkenntnis. Im Gegensatz zu dem auf allgemeine Begriffe ausgerichteten Denken verschreibt sich die neue Disziplin den je singulären und mannigfaltigen Repräsentationen von Dingen. Baumgarten will diese sinnliche Erkenntnis als eine Logik des Undeutlichen systematisch erschließen. In Ana-Logie zur Vernunftlehre ist das ästhetische Wissen nach der Vorstellung von der graduellen Vervollkommnung gegliedert und umfasst das Kontinuum von den dunklen bis zu den klaren und verworrenen Perzeptionen. Das letzte Ziel dieses an der sinnlich wahrnehmbaren Konkretion orientierten Denkens erfüllt sich in der vollständigen Erfassung der Merkmale zu einem Ganzen und trägt den Namen der *cognitio intuitiva* – ein Begriff, den Baumgarten von seinen philosophischen Vorgängern übernimmt und radikal neu interpretiert.³⁶⁶ Der Umstand, dass die bei Descartes, Leibniz und Wolff (je unterschiedlich) als höchste Stufe der Deutlichkeit verhandelte Intuition ins Gebiet der niederen Seelenkräfte verlagert und damit unter das Vorzeichen einer strukturellen Undeutlichkeit gestellt wird, zeigt eine einschneidende Verschiebung im aufklärerischen Begriffssystem an. Für diesen im Grunde genommen skandalösen Schritt haben indes Wolffs Ausführungen zur intuitiven Erkenntnis schon den Weg gewiesen. Als zentrale Schwierigkeit der Logik hat Wolff die Semiotik des Wissens mit dem Programm einer Quasi-Reduktion der Zeichen (*cognitio symbolica*) auf eine bildlich struk-

³⁶⁵ Vgl. Baumgarten, *Med.* § 115: »Dann wäre den Philosophen die Gelegenheit gegeben, nicht ohne außerordentlichen Vorteil auch diejenigen Künste zu untersuchen, bei denen die niederen Erkenntniskräfte verfeinert, geschärft und glücklicher zum Nutzen der Welt geübt werden könnten«.

³⁶⁶ Vgl. Wellbery 1984, S. 61f. – Wellbery versäumt es allerdings, für den Begriff der intuitiven Erkenntnis auf die tiefgreifenden konzeptuellen Unterschiede zwischen Wolff und Baumgarten einzugehen.

turierte Anschauung (*cognitio intuitiva*) zu bewältigen versucht. Baumgarten, der die konstitutive Medialität des Deutlichen ohne Einschränkung anerkennt,³⁶⁷ folgt dieser Problemstellung, wenn er den Begriff der anschauenden Erkenntnis im Kontext der Zeichenlehre (*facultas characteristic*) einführt. In der *Metaphysica* koppelt Baumgarten die intuitive derart eng an die symbolische Erkenntnis, dass die Anschauung als Ergebnis einer medialen Strategie hervortritt. Erst wenn der Bedeutungsträger in seiner materialen Präsenz ausgeblendet und das Zeichen transparent wird, ist eine vollständige Sicht auf das Bezeichnete möglich: »Si signum et signatum coniungitur et maior est signi quam signati perceptio, COGNITIO talis SYMBOLICA dicitur, si maior signati repraesentatio quam signi, COGNITIO erit INTUITIVA (intuitus)«³⁶⁸ In seiner Wolff-Lektüre analysiert Baumgarten scharfsinnig, dass die anschauende Erkenntnis einer besonderen Form von Zeichenpolitik entspringt und von genuin ästhetischer Qualität ist. Im Unterschied zu seinen Vorgängern meint die Intuition für Baumgarten nicht mehr das Vor-Augen-Stellen einer begrifflichen Struktur, sondern die Vergegenwärtigung der konkreten Merkmalsfülle eines singulären Gegenstandes. Mit anderen Worten: Während die gnoseologischen Texte nach Descartes eine apriorische, fast göttliche Deutlichkeit des abstrakten Denkens adressieren, profiliert Baumgarten die *cognitio intuitiva* als eine

³⁶⁷ In der *Acroasis Logica* hat Baumgarten die mittelbare Verfasstheit des Denkens auf verschiedenen Ebenen des Mediengebrauchs angesetzt – sowohl die Sprache (1.), als auch die technischen Hilfsmittel (2.) werden für die Optimierung der Deutlichkeit veranschlagt: 1. »TERMINUS (symbolum) (ein Ausdruck) est signum repraesentationis seu perceptionis. Terminus per vocem humanam usitatio est VOCABULUM (ein Wort). [...] termini etiam peritiles sunt ad notiones, ad cognitionem rationalem necessarias, et ad conceptus distinctos formandos. [...] Termini media sint ad cognitionem intellectualem perficiendam« (Baumgarten, *Ac. Log.* § 127 und § 134f.). 2. Die »Waffen der Sinnes«, von denen Baumgarten im zweiten philosophischen Brief gesprochen hat (im speziellen die »Vergößerungs- und Ferngläser, künstliche Ohren und Sprach-Röhre«); Baumgarten 1983b, S. 72: »Sensu armato multorum notae clarae sunt sensu nudo non appericiendae. Hinc sensum armare promovet etiam distinctionem conceptuum« (Baumgarten, *Ac. Log.* § 115).

³⁶⁸ Baumgarten, *Met.* § 620 (»Wenn das Zeichen und das Bezeichnete in der Vorstellung verbunden werden und die Vorstellung des Zeichens bedeutender ist als diejenige des Bezeichneten, wird die entsprechende Erkenntnis symbolisch genannt. Wenn dagegen die Vorstellung des Bezeichneten bedeutender ist als diejenige des Zeichens, so handelt es sich um eine anschauende Erkenntnis«). Die Begriffe »Symbol« bzw. »symbolisch« stehen bei Baumgarten ganz im Rahmen der aufklärerischen Zeichenlehre und benennen ein genuin semiotisches Problem, das nach Leibniz (und Wolff) den Namen der *cognitio symbolica* trägt. Die damit angezeigte konstitutive Medialität des Denkens wird in der Folge als epistemische Schwierigkeit zu einem Hauptschauplatz der Ästhetik (vgl. vor allem die Ausführungen zu Kants Symbolbegriff bei: Berndt/Drügh 2008, S. 21–37).

aposteriorische Erfahrungserkenntnis.³⁶⁹ Nur dieses vollkommene ästhetische Wissen verspricht, die Medialität des Denkens im Zeichen einer ›unmittelbaren‹ sinnlichen Repräsentation zu überwinden.

Baumgarten hat seinen Lehrer auch dort genau gelesen, wo sich für diese epistemische (Im-)Perfektion die Notwendigkeit einer Rhetorik des Denkens angekündigt hat. Wie Wolff mit seinem doppeldeutigen Begriff der »figürlichen Erkenntnis« nahelegt, ist für die Überschreitung des symbolischen auf das intuitive Wissen nach dem Modell der evidenziellen Veranschaulichungskraft der Rede eine besondere Kunst vonnöten. In diesem systematischen, von seinem Lehrer herausgestellten Mangel der Erkenntnis liegt begründet, warum Baumgarten die Psychologie der Vorstellungskraft – in überaus ambiger Manier – durchweg nach rhetorischen Kategorien strukturiert hat.³⁷⁰ Während sich diese Kunst des Denkens bei Wolff wider Willen nur in Ansätzen abgezeichnet hat, wird sie in Baumgartens Gnoseologie zum Ausgangspunkt einer breitangelegten Lehre der ästhetischen Praxis. Im zweiten, 1758 erschienenen und wenig beachteten Band seines Hauptwerks entwirft Baumgarten mit Hilfe eines beträchtlichen terminologischen und textuellen Imports aus der antiken Rhetorik eine zur *Aesthetica theoretica* des ersten Teils supplementär sich verhaltende Kunst der Vorstellung (*ars proponendi*).³⁷¹ Unter dem Titel *lux* und *persuasio aethetica* wird Quintilians Stillehre, die neben den ciceronischen Quellen im Vordergrund steht, nach epistemologischen Kriterien reformuliert. Baumgarten hat damit nicht nur eine ästhetische Lektüre der Redekunst vorgelegt, sondern umgekehrt auch eine rhetorische Performanz des Denkens zu bedenken gegeben. Das vorrangige Ziel der Rede, deren ästhetisch vollkommene Form Baumgarten als ›Poesie‹ bestimmt,³⁷² liegt jedoch nicht mehr darin, ein Publikum mit wirksamen Mitteln zu bewegen und zu überreden – im Sinne der *cognitio intuitiva* besteht die Kunst vielmehr darin, das Gemachtsein des Vortrags zugunsten einer epistemisch überzeugenden und anschaulichen Vergegenwärtigung als Technik unsichtbar werden zu lassen.³⁷³ Allerdings, so weiß Baumgarten seinen Lehrer zu lesen, stellt diese ›unmittelbare‹ Sicht den schönen Effekt einer Mittelbarkeit

³⁶⁹ Vgl. Pimpinella 2001, S. 287f.

³⁷⁰ Vgl. zur unauflösbaren Verknüpfung von rhetorischen und epistemologischen Begriffen bei Baumgarten: Berndt 2009.

³⁷¹ Vgl. zu Baumgartens Aufnahme der rhetorischen Tradition ausführlich: Linn 1974; Niehues-Pröbsting 1981.

³⁷² Vgl. Baumgarten, *Med.* § 9: »Oratio sensitiva perfecta est POEMA«.

³⁷³ Vgl. Wellbery 1984, S. 69–72.

dar.³⁷⁴ Daher fährt Baumgartens Ästhetik in ihrem praktischen Teil ohne falsche Scheu mit dem gesamten Katalog der rhetorischen Verfahren auf und stellt die Logik des Undeutlichen gleichsam auf wissenschaftliche Beine.³⁷⁵ Um sich ein Ding in seiner sinnlichen Individualität und Mannigfaltigkeit an Merkmalen möglichst genau vor Augen zu stellen, ist der menschliche Erkenntnisprozess auf rhetorisch fassbare Strategien der deutlich-anschaulichen Repräsentation angewiesen. Die Vielfalt dieser Methoden, die für die Ästhetik ebenso wie für die Logik von Bedeutung sind, gruppiert Baumgarten unter dem Namen der antiken *perspicuitas*. In diesem Kontext wird die zentrale Stilqualität der deutlichen Rede in einer für die Zeit der Aufklärung bis heute unübertroffenen Art und Weise systematisch auseinandergelagt.

Es ist hilfreich, die gnoseologischen Koordinaten präsent zu haben, um zu verstehen, mit welcher Scharfsichtigkeit Baumgarten die *perspicuitas* aus Quintilians Rhetorik aufgreift und einer philosophischen Analyse unterzieht. Im Unterschied zu den aufklärerischen Zeitgenossen hält seine Terminologie – wenigstens dem lateinischen Wortlaut zufolge – eine strikte Differenz der epistemischen zur rhetorischen Deutlichkeit fest.³⁷⁶ Während *distinctus* nach der cartesischen Schule eine Qualität des Begriffs bezeichnet, kommt *perspicuitas* auf der Ebene der Vorstellungskraft zum Einsatz und modelliert die Verfahrenslogik des durch Zeichen vermittelten Erkenntnisvermögens. Ausgehend von der Annahme einer unüberwindbaren Entäußerung des Denkens an die Sprache – und das heißt in der Konsequenz: unter dem Vorzeichen einer grundlegenden philosophischen Undeutlichkeit – nehmen in Baumgartens Zeichentheorie zwei stilistische Deutlichkeiten Gestalt an, die das weite Feld der Künste und der

³⁷⁴ Vgl. Campe 2001, S. 253: »Die [...] Rhetorik geht unter im Schein, den sie selbst von sich erzeugt. Aber es ist sie selbst als Rhetorik, die den Schein erzeugt. Man hat es mit einer ästhetischen Rhetorik oder mit einer rhetorisch herzustellenden Ästhetik zu tun«.

³⁷⁵ Vgl. Haverkamp 2002, S. 13f.: »Nichts ist deshalb irriger als der bis heute maßgebliche *Ästhetik*-Artikel Joachim Ritters, in dem Baumgarten als die entscheidende, »umwälzende« Leistung bescheinigt wird, »die nicht mehr auf Logik reduzierbare sinnliche Erkenntnis in das System der Philosophie hineingenommen« zu haben. Im Gegenteil ist die »sinnliche Erkenntnis« bei Baumgarten analog zur Logik der reinen *noeta* deduzierbar, und das heißt rhetorisch reduzierbar: In der Ästhetik ist die grundlegende Transparenz der rhetorischen Verfahren qua Verfahren wissenschaftlich zugänglich«.

³⁷⁶ Dies hat Baumgarten jedoch nicht daran gehindert, in seinen deutschsprachigen Ausführungen den Begriff der »Deutlichkeit« – wie alle seine Zeitgenossen – in doppelter Bedeutung zu verwenden und ebenso auf das distinkte Denken wie auf die durchsichtige Rede zu beziehen. Die *Acroasis Logica* beispielsweise, in der Baumgarten den lateinischen Begriffen deutsche Übersetzungen beigegeben hat, bietet als synonyme Entsprechungen für die *perspicuitas* »Verständlichkeit«, »Fasslichkeit« und »Deutlichkeit« an (vgl. *Ac. Log.* § 145).

Wissenschaften gliedern.³⁷⁷ Im Sinne der *cognitio symbolica* ist auf der einen Seite die diskursive Verstandeserkenntnis der Philosophie an abstrakten Begriffen orientiert. Der Struktur der Sprache gemäß realisiert sich dieses analytische Wissen in der Kongruenz des Wortes mit dem kognitiven Gehalt und in der Sukzession der Zeichen (*facultas characteristica intellectualis*).³⁷⁸ Auf der anderen Seite formiert sich die Erfahrungserkenntnis der historischen Disziplinen durch die Konkretion der sinnlichen Wahrnehmung. Auch das ästhetische Wissen hängt von Zeichen ab, strebt jedoch der *cognitio intuitiva* zufolge eine unmittelbar scheinende Repräsentation individueller Dinge an. In ihrer vollkommenen Form, die sich in den Künsten herstellen soll, ist die schöne Erkenntnis simultan, bildlich und synthetisch (*facultas characteristica sensitiva*).³⁷⁹ Diese beiden Zeichentechniken sind, wie Baumgarten am Schluss seiner Dissertation hervorgehoben hat, nicht kategorial, sondern graduell auseinanderzuhalten³⁸⁰ – sowohl der sinnliche als auch der intellektuale Stil bilden gestufte Abweichungen des Denkens von sich selbst. Der schematischen Gegenüberstellung von Logik und Ästhetik gemäß leitet Baumgarten zwei unterschiedliche rhetorische Deutlichkeiten ab: Während die *perspicuitas intellectualis* die nüchterne und formelhafte Begriffssprache der Wissenschaft meint, nimmt sich die *perspicuitas sensitiva* die mit anschaulicher Kraft ausgestattete Sprache der Künstler zum Vorbild. Indem Baumgarten derart die rhetorische Deutlichkeit in eine intelligible und in eine sinnliche Komponente zerlegt, erfasst er – vor und nach ihm als Einziger – die bei Quintilian austarierte Spannung

³⁷⁷ Vgl. die Ausführungen zum Zeichenvermögen: Baumgarten, *Met.* § 619.

³⁷⁸ Vgl. Baumgarten, *Acr. Log.* § 106: »Conceptus distincti notae, si enumeratur alteri per vocabula, in eodem oriri potest conceptus distinctus. Jam hae a vocabula cognoscente sic possunt enumerari. Ergo conceptus distinctus a vocabula cognoscente potest proponi«.

³⁷⁹ Zu dieser Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis der Zeichen (*aesthetica characteristica*) gehören neben der Grammatik (Etymologie, Lexikografie, Prosodie, Philologie, Graphik) vornehmlich die Rhetorik und die Poetik (vgl. Baumgarten *Met.* § 622).

³⁸⁰ Baumgarten, *Med.* § 117: »Der Philosoph stellt seinen Gedanken so dar, wie er ihn denkt [ut meditatur, ita proponit]. Er hat daher beim Darstellen keine oder sehr wenige Regeln zu beachten. Die Ausdrücke, sofern sie artikulierte Laute sind, kümmern ihn nicht. Insoweit gehören sie nämlich zu den αἰσθητά. In bezug auf diese ist derjenige, welcher sensitiv darstellt, gehalten, ihnen mehr Rechnung zu tragen. Über das Darstellen dürfte daher der Teil der Ästhetik umfangreicher als der Teil der Logik sein. Da nun das Darstellen vollkommen und unvollkommen geschehen kann, so lehrt dies die ALLGEMEINE RHETORIK als die Wissenschaft, wie man im allgemeinen sensitive Vorstellungen unvollkommen darstellt. Jenes lehrt die ALLGEMEINE POETIK als die Wissenschaft, wie man im allgemeinen sensitive Vorstellungen vollkommen darstellt. [...] Die Philosophen sollten sich damit beschäftigen, sie im allgemeinen zu umreißen und speziell zwischen Poesie und einfacher Beredsamkeit genaue Grenzen zu definieren. Sie unterscheiden sich allein graduell«.

innerhalb der durchsichtigen Rede. Zugleich wird das Problem der antiken Stilistik, den unfigurierten Ausdruck ohne jeden Rückgriff auf den Redeschmuck zu bestimmen, systematisch hervorgekehrt. Die ›eigentliche‹ Deutlichkeit ist wieder einmal auf eine ›uneigentliche‹ Praxis verwiesen.³⁸¹ Im Unterschied zu den ›kalten‹ symbolischen Zeichen der Philosophen wird allein den Künsten eine *vita cognitionis*, eine Lebhaftigkeit der Erkenntnis eingeräumt. Während die *perspicuitas intellectualis* auf den Glanz (*nitor ac splendor*) der Rede zu verzichten hat, der die Tiefe und Reinheit des Verstandes nur trüben würde, zeichnet sich die sensitive Deutlichkeit durch den ästhetischen Einsatz der Kunstmittel aus.³⁸² Es handelt sich bei dieser Neuauflage der *elocutio*-Lehre weder um einen von den Zeitgenossen beklagten Rückfall in die alte Beredsamkeit noch um eine Übergangsstellung Baumgartens zwischen herkömmlicher Redetechnik und moderner Ästhetik,³⁸³ sondern um die luzide Analyse und Ausfaltung der originären Rhetorizität der auf die Tilgung der Rhetorik zielenden ästhetischen Repräsentation.³⁸⁴ Der Zweck des sinnlichen Erkenntnisprozesses besteht ja darin, ein Ding in seiner mannigfaltigen Einzigartigkeit intuitiv vollständig zu erfassen. Baumgarten entwirft daher die Figurenlehre (der Erkenntnisvermögen) als eine neue Theorie von der schmuckvollen Deutlichkeit und beschneidet das Programm der persuasiven Rede um den rhetorischen Aspekt der Wirkung. Weil der Zuhörer nicht geblendet werden soll, darf die sinnliche Deutlichkeit, so hält Baumgarten vorab fest, nicht im dem Maße grell sein, wie dies Quintilian vorgeschlagen hat.³⁸⁵ Vielmehr untersteht der Gebrauch der Figuren dem Gebot der

381 Oder in Baumgartens Worten: »Eine uneigentliche Bedeutung [significatus improprius] finden wir in einem uneigentlichen Wort [voce impropria]. Da aber die uneigentlichen Ausdrücke [improprii termini] meistens die eigentlichen Bezeichnungen [termini proprii] für eine sensitive Vorstellung sind, so sind die Figuren poetisch« (Baumgarten, *Med.* § 79).

382 Vgl. Baumgarten, *Aesth.* § 629. – Baumgarten hat im engeren Sinn von Breitingers Rhetorik auch für die praktische Redesituation einigen Wert auf den lebhaften Ausdruck gelegt. Zum Vortrag gehört laut der Frankfurter Antrittsvorlesung von 1740, sich »verständlich, lebhaft und deutlich auszudrücken«: »Doch mag der Vortrag seyn, welcher und wovon er will, wenn er gleich Deutlichkeit und Tieffe der Einsicht zur wichtigsten Absicht hat ein geschickter Lehrer darf des lebhaften nie gantz vergessen« (Baumgarten, *Ged. vern. Bei.* § 6).

383 Vgl. Linn 1974, S. 106.

384 Vgl. zu Baumgartens Umdeutung von Quintilians Rhetorik: Haverkamp 2002; ders. 2007, bes. S. 44ff.

385 So kommentiert Baumgarten das berühmte Gleichnis aus der *Institutio Oratoria*: »Daß alle Dinge, die wir gemäß den Regeln des Geschmackvollen denken, ›so klar‹ sein müssen, daß die Rede in die Seele des Zuhörenden dringt, wie das Sonnenlicht in die Augen, auch wenn seine Aufmerksamkeit nicht auf sie gerichtet ist, das werde ich wohl nicht

Natürlichkeit – die Kunstmittel sollen als solche unsichtbar bleiben. Ein Zuviel würde störend wirken und den ästhetischen Schein durchbrechen, aus diesem Grund gewinnen die Gedanken ihre Konturen erst im Kontrast von Licht und Schatten.³⁸⁶ Der zweite Teil der *Aesthetica* ist daher keinesfalls nach dem Zufallsprinzip aufgebaut: Ausgehend von der an die *Institutio Oratoria* anschließenden Erörterung der kanonischen *perspicuitas in rebus*³⁸⁷ spannt Baumgarten den Bogen bis zum traditionellen Supplement der transparenten Erzählung – als Figur der unmittelbaren, anschaulichen und von selbst offenbar werdenden, den Zeichencharakter gleichsam transzendierenden Darstellung bildet die Evidenz die ideale Erfüllung der sinnlichen Deutlichkeit (*evidentiam immediatam, intuitivam et per se patentem*).³⁸⁸ Auf diesen Schein der evidenziellen Rede jenseits der Zeichen, von dem bei Baumgarten ebenso wie bei Quintilian systematisch offen bleiben muss, ob er *sich* als Effekt tatsächlich ereignet (*se patentem*), sind alle aufgelisteten Veranschaulichungsmittel ausgerichtet. Die Lehre vom ästhetischen Licht, das graduell im Sinne eines fortschreitenden Reichtums an Merkmalen gestuft ist,³⁸⁹ greift die Repräsentationskraft der schönen Seele im Wesentlichen nach den Figuren der detaillierten Beschreibung (*amplificatio*) und denjenigen der Vergegenwärtigung (*hypotyposis*) – hervorzuheben

ohne Grund verneinen. Es mag die Aufgabe eines Verteidigers vor Gericht sein, »daß zu sorgen, nicht daß der Richter die Rede »verstehet, sondern dafür, daß er sie überhaupt nicht mißverstehen kann«. Doch nicht jeder, der anmutig denken will, ist ein Verteidiger vor Gericht« (Baumgarten, *Aesth.* § 616). Vgl. dazu Meier, *Anfangsgründe* I, § 122: »Indem man also einen Begriff gar zu klar machen wil, so verdunkelt man ihn. Es verhält sich mit der Aufmerksamkeit, wie mit unsern Augen. Ist das Licht zu stark, so werden wir geblendet, und wir sehen gar nichts«.

³⁸⁶ Vgl. Baumgarten, *Aesth.* § 684: »Wer das Licht und den Schatten richtig einteilt, wird schon um der Durchsichtigkeit willen [perspicuitas] dazu angehalten sein, keine Sache aufs Geratewohl, gleichsam ganz abgesondert [abstractatissima] und in geringster Weise bestimmt [minime determinata] zu denken, die nicht allein innerlich im Gemüt bestimmter aufgefaßt, sondern auch mit einem gewissen Schatten begleitet werden kann«.

³⁸⁷ Vgl. ebd., § 614.

³⁸⁸ Vgl. ebd., § 847: »Verisimilibus eiusmodi, dum aethetica suada, circumfundit perspicuitatem sensitivam, nascitur inde evidentia«. Vgl. zu Baumgartens Evidenz grundlegend: Campe 2001, hier S. 253: »[...] hier meint die Figur der Evidenz nun in der Tat die rhetorische Figur dieses Namens am Punkt ihrer möglichen Beziehung oder sogar Umdeutung zum Begriff des Scheins in der Tradition der ontologischen Rede des Schönen«.

³⁸⁹ So Baumgarten bereits in der Dissertation: »Die allgemeine Regel der lichtvollen Methode lautet: Die poetischen Vorstellungen sollen einander so folgen, daß das Thema nach und nach extensiv klarer und klarer vorgestellt wird. Da das Thema sensitiv vorgebracht werden muß, wird seine extensive Klarheit angestrebt« (Baumgarten, *Med.* § 71).

sind die *argumenta illustrantia*, zu denen die Diatypose, das Gleichnis, die Erklärung, die Beschreibung, die Antithese und das Beispiel gezählt werden.³⁹⁰ Je genauer und je präsenter die Dinge vor Augen gestellt werden, desto reichhaltiger ist die Erkenntnis. Derart macht Baumgarten die sinnliche Deutlichkeit in Bezug auf ihre rhetorisch differenzierbaren Verfahren einer wissenschaftlichen Beschreibung zugänglich.

Die ästhetische Erkenntnis – so bestimmt Baumgarten zunächst im Einklang mit den Vorgaben der aufklärerischen Geseologie – kann auf der Stufenleiter des Wissens nicht über den Bereich der klar-verworrenen Vorstellungen gelangen. Sofern ihr eine sinnliche Komponente anhaftet, ist auch die *perspicuitas* von Dunklem durchdrungen – selbst im idealen Fall der poetisch-intuitiven Evidenz kann das Denken nur nach Maßgabe des Sensitiven vollkommen sein und bleibt unterhalb der Schwelle zur Distinktion. Der systematischen Ordnung von Baumgartens Epistemologie zufolge ist das ästhetische Wissen deshalb undeutlich, weil sich die Fülle der partikularen Merkmale nicht auf einen allgemeinen Begriff reduzieren lässt. Die Mannigfaltigkeit des Konkreten widerstrebt der Anstrengung um Abstraktion. Bei dieser vordergründigen Unterordnung der Ästhetik unter die Logik bleibt Baumgarten jedoch nicht stehen. Seine Analyse des sinnlichen Wissens entfaltet ihr innovatives Potential erst, wo sie über die Grenzen der neuen Disziplin hinaus im Gebiet der Vernunftlehre einschneidende Folgen für die *cognitio distincta* zeitigt. Im Rahmen seiner Ausführungen zur *lux aethetica* entdeckt Baumgarten nämlich, dass sich die philosophische Distinktion auch über eine spezifisch sinnliche Komponente zusammensetzt:

Claritatis intensio per distinctionem, adaequationem, profunditatem, intelligentiaequae veluti puritatem, prorsus non est lux aethetica, [...] sed logica. Hinc nec intenditur directo, tanquam finis primarius, a pulcre cogitatur, licet et prodesse non nunquam eidem inter venuste cogitandum possit, si eam de themate suam fecerit, et per indirectum, quando partes thematis non ita paucae sensitiva in luce refulgent, obtineatur simul totius conceptus *extensive distinctus*, intellectui pulcro.³⁹¹

³⁹⁰ Die *perspicuitas intellectualis* hält sich hingegen an die *argumenta explicantia*: vgl. Baumgarten, *Aesth.* § 730ff. Eine Zusammenfassung gibt Meier unter dem Kapitel *Von der Lebhaftigkeit der Gedanken* in: *Anfangsgründe* I, § 119–150.

³⁹¹ Baumgarten, *Aesth.* § 617: »Die Steigerung der Klarheit durch Deutlichkeit, durch die Angleichung an den Gegenstand, die Tiefe und gleichsam die Reinheit der Verstandesgabe, ist ganz und gar nicht das ästhetische Licht, [...] sondern ein logisches Licht. Daher wird es von demjenigen, der schön denken will, nicht direkt, wie wenn es sein erstes Ziel wäre, beabsichtigt, wemgleich es ihm auch bisweilen während des anmutigen Denkens nutzen können mag, wenn er sich im Hinblick auf ein bestimmtes Thema zu eigen gemacht haben wird, und wemgleich, auf indirektem Wege, wenn

Im Unterschied zur gegenstandsadäquaten Deutlichkeit der Logiker kann mit der Vervollständigung der sinnlichen Erkenntnis durch das ästhetische Licht nicht nur Klarheit, sondern als Steigerungsform dieser *claritas* auch eine sinnliche *distinctio* erlangt werden. Diese ›extensive Deutlichkeit‹, die der Lebhaftigkeit des schönen Denkens entspringt und die Baumgarten schon in der *Metaphysica* bei den oberen Seelenkräften eingeführt hat,³⁹² bezeichnet eine spezifisch ästhetische Erkenntnisstruktur im Innern des distinkten Denkens. Was hat es mit diesem paradox anmutenden Umstand auf sich? Baumgarten rekurriert mit der Unterscheidung zwischen intensivem und extensivem Wissen auf eine in der Logik von Port-Royal getroffene Differenzierung.³⁹³ Während das ›intensive‹ Denken auf eine qualitative Vollkommenheit zielt, wird die ›extensive‹ Erkenntnis quantitativ über die Fülle der Merkmale bestimmt.³⁹⁴ Die Intension oder der Inhalt eines Begriffs besteht aus seinen je einzeln analysierbaren Bestandteilen, die Extension oder der Umfang des Begriffs hingegen aus der einheitlichen Mannigfaltigkeit der Merkmale. Entsprechend ist im Bereich der Logik zwischen einer intensiven und einer extensiven Deutlichkeit zu unterscheiden. Baumgarten beschreibt damit zwei konträre Formen des Wissens: Eine Vorstellung kann nicht nur nach formallogischen Kriterien exakt in die begrifflichen Merkmale zerlegt, sondern genausogut nach Maßgabe der sinnlichen Wahrnehmung für die vollständige Erfassung der konkreten Eigenschaften eines individuellen Einzeldings geschärft werden. Dem entspricht in der *Aesthetica* die gewichtige Unterscheidung der ›formalen‹ zur ›materialen‹ Vollkommenheit der Erkenntnis. Erstere bestimmt sich über die Methode der begrifflichen Verallgemeinerung, letztere über die Aufwertung der konkreten Einzelheiten. Im Begriff der *veritas aestheticologica* hat Baumgarten nicht nur die umfassende Aufwertung der unteren Seelenkräfte für die Erkenntnislehre formalisiert, sondern auch das für den Menschen konstitutive Zusammenwirken der beiden epistemischen Qualitäten bedacht. Indem Baumgarten die Ästhetik nicht

nicht gerade wenige Teile des Themas in sinnlichem Licht erstrahlen, zugleich ein *extensiv deutlicher Begriff* des Ganzen für den schönen Verstand erlangt werden kann« (Hervorh. d. Verf.).

³⁹² Vgl. Baumgarten, *Met.* § 634; bes. § 637: »Perfectio intellectus notas intensive distinctas formandi est PROFUNDITAS, et maior profunditas PURITAS. Perfectio eiusdem notas extensive distinctas formandi est INTELLECTUS PULCRITUDO«.

³⁹³ Vgl. Pimpinella 2001, S. 276. Vgl. zu Baumgartens extensiver Deutlichkeit auch Bäumler 1967, S. 202ff.; Schmidt 1982, S. 229.

³⁹⁴ »EXTENSIO COGNITIONIS (die Ausdehnung oder Weite) est perfectio, qua multa quomodocunque cognoscuntur; qua quotacunque melius, est INTENSIO COGNITIONIS (die mehrere Güte der Erkenntnis)« (Baumgarten, *Ar. Log.* § 24).

einfach der Logik zur Seite stellt, sondern das Sinnliche *in* der Vernunft verortet, hat er die Aporien der intensional bestimmten Erkenntnistheorie seiner Vorgänger als erster konsequent erfasst. Für Leibniz und Wolff soll sich das Wissen paradoxerweise über eine fortschreitende analytische Reduktion vermehren, um zu einem allgemeinen *genus summum* emporzusteigen – für Baumgarten realisiert sich die Erkenntnis umgekehrt erst über die Konzentration auf die konkrete *infima species*. Als Teilgebiet der Logik führt die Ästhetik so zur Einsicht, dass im Erkenntnisprozess strukturell widerstreitende Bewegungen am Werk sind. Das Verhältnis von formal-intensiver und material-extensiver Vollkommenheit des Wissens fasst Baumgarten keineswegs als ein harmonisches, sondern als ein dezidiert agonales. Während die Abstraktion für ihn einen »Verlust« bedeutet,³⁹⁵ weil die individuelle Repräsentation im allgemeinen Begriff nicht aufgehen kann, erleidet umgekehrt die logische Wahrheit unter dem Gewicht des Konkreten einen »Schaden«.³⁹⁶ An dieser Antinomie des Wissens zeigt sich für Baumgarten ein regelrechter epistemischer Riss – entsprechend wird auch die philosophische *distinctio* in eine logisch-intensive und in eine ästhetisch-extensive Komponente gespalten. Die Deutlichkeit ist wider Erwarten nicht mehr nur eine Sache der Logik, sondern auch der Ästhetik – eine Konsequenz, die in der Nachfolge Baumgartens weder der philosophische noch der kunsttheoretische Diskurs des ausgehenden 18. Jahrhunderts gezogen hat.

»Deutlichkeit« versus »Klarheit« in der Kunsttheorie nach Baumgarten
(Herder, Mendelssohn, Lessing, Sulzer)

Baumgartens Gnoseologie stellt einen begrifflichen Rahmen bereit, dem der nachfolgende ästhetische Diskurs einmal mehr (wie etwa Mendelssohn), einmal weniger treu (wie etwa Lessing) folgt.³⁹⁷ Bei aller »Ent-Terminologisierung«, die sie im Zuge einer umgreifenden Befreiung vom Systemzwang der Schulphilosophie erfahren haben,³⁹⁸ bilden Baumgartens Koordinaten durch den Filter von Meiers populärer Übertragungsleistung einen durchaus bleibenden Orientierungspunkt. In der Kunsttheorie führt

³⁹⁵ Vgl. Baumgarten, *Aesth.* § 560: »Quid enim est abstractio, si iactura non est?«.

³⁹⁶ Vgl. ebd. § 558: »Daher lenkt der Mensch in dem Streben nach Wahrheit seine Aufmerksamkeit bald mehr auf die formale Vollkommenheit, was nicht möglich ist ohne Einbuße an materialer, bald legt er den größten Wert auf die materiale, und auch das ist nicht möglich, ohne daß die formale Schaden leidet«.

³⁹⁷ Vgl. Nivelle 1971.

³⁹⁸ Vgl. Mülder-Bach 1998, S. 51.

die Rezeption der *Aesthetica* jedoch durchweg zu einer bedeutsamen Akzentverschiebung. Während Baumgarten eine feingegliederte Analyse der philosophischen (*distinctio*) und der rhetorisch-ästhetischen Deutlichkeit (*perspicuitas*) vorlegt, um die sensitive Erkenntnis als ebenso dunkles wie notwendiges Supplement zum logischen Denken zu profilieren, verfestigt sich in der Nachfolge die Vorstellung einer grundsätzlichen Unvereinbarkeit von Sinnlichkeit und abstrakt-rationalem Denken – wie gesehen, fügt sich diese schematische Gegenüberstellung indes nur einer oberflächlichen Lektüre der komplexen Ausführungen Baumgartens. Im vierten *Kritischen Wäldchen* (1769) klagt Herder beispielsweise den Begründer der modernen Ästhetik an, ›Schönheit‹ begrifflich eingefangen zu haben, und trennt demgegenüber mit Entschiedenheit ein »Ich weiß nicht was« des Ästhetischen, die »schöne Verwirrung«, von der deutlichen Theorie ab.³⁹⁹ Bereits mit den ersten Fragmenten *Über die neuere deutsche Literatur* (1767) bringt Herder die Dichtkunst gegen die trockene Prosa der Philosophie in Stellung und verbannt jede *cognitio* aus dem Bereich der schönen Künste.⁴⁰⁰ Ausgehend von der gegen Baumgarten gerichteten Unterscheidung von ›Schönheit‹ (Empfindung) und ›Vollkommenheit‹ (Erkenntnis) lautet die bestimmende Alternative: »Entweder zur [...] *dichterischen* Sprache, damit der Stil vielseitig, schön und lebhafter werde; oder zur [...] *philosophischen* Sprache, damit er einseitig, richtig und deutlich werde.«⁴⁰¹ Die Künste und die Wissenschaften greifen demzufolge nicht antinomisch ineinander, sondern stehen sich per Exklusion gegenüber – »[w]er das Schöne denkt, kann es nicht gleichzeitig empfinden.«⁴⁰² Dieses Ausschließungsprinzip zwischen ästhetischer und epistemologischer Kritik geht in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts damit einher, dass sowohl die sinnliche Konstitution des gründlichen Wissens (*distinctio extensiva*) verschwindet, als auch der ebenso bei Baumgarten wie bei Meier angelegte Begriff der ›ästhetischen Deutlichkeit‹ (*perspicuitas sensitiva*) bis zu Kants Reformulierung fast

³⁹⁹ Herder 1985, Bd. 2, S. 267–272, hier S. 270: »Weder liebt diese [i.e. Baumgartens Ästhetik] die verworrenen Ideen, nicht als *Conditio sine qua non*, nicht als Morgenröte zur Wahrheit; noch sucht sie geradehin vor Irrtümern zu sichern: dies ist das Werk abgeleiteter Theorien; noch will sie die Verwirrung verbessern und aufheben, daß man die Wahrheit künftighin nicht mehr verworren, sondern deutlich fühlen soll, als welches ein Widerspruch wäre«.

⁴⁰⁰ Vgl. Herder 1985, Bd. 1, S. 184–186 (*Frag.* I, 3), hier S. 184f.: »So wie Schönheit und Vollkommenheit nicht einerlei ist: so ist auch die schönste und vollkommenste Sprache nicht zu einer Zeit möglich. [...] So ist Poesie und Prose in ihrem Ursprunge unterschieden«.

⁴⁰¹ Ebd., S. 187 (*Frag.* I, 4).

⁴⁰² Mülder-Bach 1998, S. 53f.

restlos in Vergessenheit gerät – hingegen wird die Erkenntnis durchgehend auf die logisch-rationale Komponente reduziert (*distinctio intensiva*). Erst vor dem Hintergrund dieser Operation wird verständlich, mit welcher Entschiedenheit die ›Deutlichkeit‹ zu einer Sache allein der philosophischen Wissenschaft bestimmt und demgegenüber für die Künste im ausgehenden 18. Jahrhundert die ›Klarheit‹ zum Leitbegriff gekürt worden ist. Diese Opposition baut auf den begrifflichen Grundlagen der schulphilosophischen Erkenntnislehre auf und ist ohne diesen Rahmen nicht in der gebotenen Trennschärfe zu erfassen. Wenn Herder festhält, dass sich die – weiblich konnotierte – Dichtkunst in ›sinnlich klaren‹ Worten artikuliert und die Poesie nach einer lebhaften Sprache strebt, während die – männlich codierte – Philosophie mit ihrer analytischen Methode auf distinkte Begriffe ausgerichtet und stilistisch »zum Gähnen deutlich« ist,⁴⁰³ so fasst er sich in hergebrachter Terminologie.⁴⁰⁴ Im Unterschied zu den unter dem Vorzeichen der ›Deutlichkeit‹ stehenden Regelpoetiken Gottscheds und der Schweizer sind die Künste Herder zufolge von der didaktischen Funktion befreit und nicht mehr auf die schmuckvolle Übermittlung abstrakter Botschaften verpflichtet – vom gründlichen Wissen entkoppelt, findet die eingeforderte ›Klarheit‹ der Kunst ihre epistemische und darstellungstechnische Begrenzung auf der einen Seite an der ›Dunkelheit‹ (Mangel an Klarheit) und auf der anderen Seite an der ›Deutlichkeit‹ (Überfluss an Klarheit). Wie Herder in der *Plastik*-Schrift (1768/70) ausführt, schadet eine zu detaillierte Nachahmung der Kunst:

Man hat [...] gefragt: ›ob Myrons Kuh mehr gefallen würde, wenn man sie mit Haaren bekleidete?‹ und es scharfsinnig verneinet, weil sie sodann einer Kuh zu ähnlich wäre. Kuh einer Kuh zu ähnlich? das ist Kuh, aber zu sehr Kuh? ich antworte gerade hin, weil sie sodann für die Kunst gar nicht mehr Kuh, sondern ein ausgestopfter Haarbalg wäre. Schließ das Auge und fühle: da ist weder Form noch Gestalt mehr, geschweige schöne Form, schöne Gestalt. Wenn dort der Hirte, Myrons echerne Kuh wegtreiben wollte, so wird diese weder Hirte noch Künstler berühren, denn sie ist ›einer Kuh zu ähnlich und doch nicht Kuh‹, das ist, Popanz.⁴⁰⁵

⁴⁰³ Herder 1985, Bd. 1, S. 235 (*Frag.* I, 16).

⁴⁰⁴ Ebd., S. 423–428 (*Frag.* III, 11). Vgl. auch *Frag.* III, 5: »Da nun auf diesem Wege die menschliche Erkenntnis fortschreitet, mittels *Sachen* zugleich *Worte* zu lernen, so möchten zweitens, alle die *Gegenstände des Lebens*, die ich *sinnlich klar* unterscheide, ohne mir des unterscheidenden Merkmals *deutlich* bewusst zu sein, noch den Gedanken mit dem Ausdruck paaren. [...] Warum? sie [das Frauenzimmer] ist gewohnt, über ihre Welt *klar*, aber nicht *logischdeutlich* zu denken, *verständlich* und *schön*, aber nicht *gelehrt* und *abgezirkelt* zu sprechen« (ebd., S. 395f.).

⁴⁰⁵ Herder 1985, Bd. 4, S. 268.

Trotz der alliterierenden Ähnlichkeit muss Herder zufolge zwischen ›Kuh‹ und ›Kunst‹ ein entscheidender Unterschied bestehen bleiben. Während die ästhetische Nachahmung auf eine schöne Form zielt, führt der mimetische Überfluss geradewegs zur Hässlichkeit, weil durch die genaue Wiedergabe die einheitliche Mannigfaltigkeit des dargestellten Gegenstands in ›losgelöste Stücke‹ zergliedert wird.⁴⁰⁶ Anstatt »[d]iese Adern an Händen, diese Knorpel an Fingern, diese Knöchel an Knien« »abgesetzt, bestimmt und deutlich« abzubilden,⁴⁰⁷ soll sich der Bildhauer an eine von den Griechen vorgegebene Kunst der Andeutung halten und das Detail in der »Fülle des Ganzen verkleide[n]«. ⁴⁰⁸ Es handelt sich bei dieser Verpönung ästhetischer Deutlichkeit, das sollte man sich gegenwärtig halten, um eine Positionierung von epochaler, bis weit ins 19. Jahrhundert reichender Tragweite. Herder ist in seiner Zeit bei Weitem nicht der einzige, der die Deutlichkeit aus dem Gebiet der Kunst ausgeschlossen und entsprechend auf ihre abstrakt-rationale Seite beschränkt hat.

Den Schlachtruf hat Moses Mendelssohn in einem Brief an Lessing vom Dezember 1756 verkündet: »Weg also mit der deutlichen Überzeugung von der Nichtigkeit eines halsstarrigen Heldenmuts!«⁴⁰⁹ Die folgenreiche Verbannung der herzlosen Deutlichkeit aus der Ästhetik hat Mendelssohn bereits in den frühen *Briefen über die Empfindungen* (1755) ausgeführt. Das Argument ist ein psychologisches und folgt der Strategie, die Kunst im schroffen Gegensatz zur Vernunftlehre zu profilieren. Während erstere lebhaft Gefühle zur Glückseligkeit des Menschen erwecken soll, wird die trockene Analyse als Kopfgeburt einer affektlosen und unglücklichen Seele denunziert. Der Genuss der Schönheit, die mit überraschenden Empfindungen die Sinne »dahin reißt«, verschwindet schlagartig im Augenblick der nüchternen Aufklärung über die – von Mendelssohn trotz allem in ihrer rhetorischen Faktur anerkannten – Verfahren zur Generierung ebendieses ›unmittelbaren‹ Lustempfindens.⁴¹⁰ Wir »fühlen [...] nicht mehr, sobald wir denken, [...] sobald die Begriffe deutlich werden.«⁴¹¹

⁴⁰⁶ Ebd., S. 269.

⁴⁰⁷ Ebd., S. 278.

⁴⁰⁸ Ebd., S. 269f.

⁴⁰⁹ Lessing 1996b, S. 181.

⁴¹⁰ Vgl. Mendelssohn 2006, S. 12: »Die, welche die Schriften der unsterblichen Alten nur deswegen lesen, um sie zu zergliedern und rhetorische Figuren, so wie ein Insektenkenner die getrockneten Gerippe der Würmer, zu sammeln; sind zu bedauern. Sie erfinden die Regeln der Beredsamkeit; sie werden Gesetzgeber in den schönen Wissenschaften; aber sie empfinden die Schönheiten nicht mehr, die sie uns anpreisen. Ihr Gefühl verwandelt sich in einen logischen Schluss«.

⁴¹¹ Ebd., S. 14.

Entsprechend definiert Mendelssohn die Schönheit mit Baumgarten als »undeutliche Vorstellung einer Vollkommenheit«⁴¹² und die angenehme Empfindung als das »klare, aber undeutliche Anschauen der Vollkommenheit«.⁴¹³ Während sich die wahre und distinkte Einsicht in der Vernunft über symbolische Zeichen formiert, ordnet Mendelssohn das sinnliche Urteil – den ›Geschmack‹ – den unteren Seelenkräften zu und begreift es als intuitive Erkenntnis. Anders als bei Baumgarten treten Empfindungs- und Erkenntnisvermögen jedoch strikt auseinander und sind im Ansatz nicht vermittelbar, ja sie stören einander, weil das analytische Denken die ästhetische Wahrnehmung dort behindert, wo diese der obersten Aufgabe der Kunst zufolge eine »Täuschung« zu erfahren hat.⁴¹⁴ Diese »ästhetische Illusion«, die Mendelssohn auch einen – zwar nicht für die praktische Sittenlehre, aber im Hinblick auf eine übergeordnete Vollkommenheit der Tugend moralisch doch überaus nützlichen⁴¹⁵ – »Betrug« nennt, besteht darin, das Verhältnis von symbolischer zu intuitiver Erkenntnis nach Maßgabe einer medialen Strategie zu organisieren.⁴¹⁶ Baumgartens Semiotik folgend, entsteht die anschauende Erkenntnis für Mendelssohn dadurch, dass die Nachahmung der Natur den sinnlichen Effekt erzielt, der erlaubt, »das Urbild selbst zu sehen«.⁴¹⁷ Zu den Voraussetzungen dieser Wirkung gehört auf Seiten des Kunstwerks die Vermeidung all dessen, was die Täu-

⁴¹² Ebd., S. 13.

⁴¹³ Ebd., S. 166.

⁴¹⁴ Vgl. ebd., S. 281: »Wer bei der Vorstellung des Schönen all zu sehr auf das Wahre sieht, begehet [...] den Fehler, daß er sein Erkenntnisvermögen wirken läßt, wo bloß das Empfindungsvermögen wirken sollte; und macht sich dadurch aller Täuschung unfähig«.

⁴¹⁵ Vgl. Mendelssohns Schrift *Von der Herrschaft über die Neigungen* (1756), 3. Abschnitt, § 8–10 (ebd., S. 86–88).

⁴¹⁶ Vgl. Wellbery 1984, S. 54–68.

⁴¹⁷ Wie Mendelssohn in *Von der Herrschaft über die Neigungen*, § 11, ausführt, sind die oberen Erkenntniskräfte bei der ästhetischen Illusion keineswegs ausgeschaltet: »Soll eine Nachahmung schön sein, so muß sie uns ästhetisch illudieren; die obern Seelenkräfte aber müssen überzeugt sein, daß es eine Nachahmung, und nicht die Natur selbst sei. Denn das Vergnügen, das uns die Nachahmung gewährt, besteht in der anschauenden Erkenntnis der Übereinstimmung desselben mit dem Urbilde« (Mendelssohn 2006, hier S. 88). Zwar ist die symbolische Erkenntnis, das heißt das Wissen um die Differenz zwischen Nachahmung und Wirklichkeit, Mendelssohn zufolge der Intuition nachträglich – allerdings entspringt diese »unmittelbare« Anschauung, in der sich die Täuschung einstellt, einer Zeichenvergessenheit und ist somit durchweg zeichenvermittelt. Auch darin folgt Mendelssohn konsequent Baumgarten und nicht seinem angeblichen »Gewährsmann« Wolff (so Mülder-Bach 1998, S. 26f.). Wie im Kapitel *Semiotik des Deutlichen und Figürliche Erkenntnis* (Wolff) dieser Arbeit ausgeführt, bildet für Letzteren die intuitive Erkenntnis auf der Ebene der oberen Seelenkräfte noch den höchsten Grad der Distinktion und bedeutet keineswegs einen »Mangel an Deutlichkeit« (ebd., S. 27).

schung ablenken könnte, auf Seiten des Rezipienten die Bereitschaft zu einer ›Zeichenvergessenheit‹.⁴¹⁸ Mit Blick auf diesen »Zauber«, den Mendelssohn nach der Vergegenwärtigungskraft der energetischen Evidenz modelliert und der sich konsequent erst dann produziert, wenn das Gemachtsein der Rede im Schatten steht, wird für die Dichtkunst eine gezielte Strategie der Abschattung eingefordert. Dem Schlachtruf im Brief an Lessing gehen folgende Worte voran:

Wir verdunkeln gern die deutlichen Vernunftschlüsse, die sich unsrer Illusion widersetzen; so wie wir uns vermittelst der Illusion in ein ander Klima, in andre Umstände, und unter andre Menschen versetzen, um die Stärke der Nachahmung recht nachdrücklich zu fühlen [...].⁴¹⁹

Weit davon entfernt, eine obskure Kunst zu verlangen, positioniert Mendelssohn die Schönheit passgenau »zwischen den Grenzen der Klarheit«, das heißt in der verworrenen Sinnlichkeit.⁴²⁰ Die Deutlichkeit hingegen, die nichts anderes als ein Zuviel an Klarheit bietet, würde den schönen Schein in der Dichtung brechen. Das Argument, mit dem Mendelssohn zu diesem Schluss gelangt, ist auf die Zeitlichkeit der Empfindung gegründet. Da es für den menschlichen Geist nicht möglich ist, alle einzelnen Details einer sinnlichen Mannigfaltigkeit auf einmal zu erfassen, muss die deutliche Erkenntnis nach der Sukzession von Merkmal zu Merkmal voranschreiten. Wo die Kunst aber auf den »Augenblick des Genusses« einer anschauenden Erkenntnis ausgerichtet wird, wie dies Mendelssohns

⁴¹⁸ So steht in einer zentralen Passage von Mendelssohns *Rhapsodie* (1761): »Es ist wahr, die sinnliche Erkenntnis- und Begehrungskräfte der Seele werden durch die Kunst getäuscht, und die Einbildungskraft so mit fortgerissen, daß wir zuweilen aller Zeichen der Nachahmung vergessen, und die wahre Natur zu sehen wähnen. Allein dieser Zauber dauert nur so lange, als nötig ist, unserm Begriffe von dem Gegenstande das gehörige Feuer und Leben zu geben. Wir haben uns gewöhnt, zu unserm größten Vergnügen, die Aufmerksamkeit von allem, was die Täuschung stören könnte, abzulenken, und nur auf das zu richten, wodurch sie unterhalten wird. So bald aber die Beziehung auf den Gegenstand unangenehm zu werden anfängt; so erinnern uns tausend in die Augen fallende Umstände, daß wir eine bloße Nachahmung vor uns sehen« (Mendelssohn 2006, S. 150).

⁴¹⁹ Lessing 1996b, S. 181.

⁴²⁰ Mendelssohn 2006, S. 15: »Die Wahrheit stehet fest, kein deutlicher auch kein völlig dunkler Begriff, verträgt sich mit dem Gefühle der Schönheit. Jener, weil unsere eingeschränkte Seele keine Mannigfaltigkeit auf einmal deutlich zu fassen vermag. Sie muß notwendig ihre Aufmerksamkeit von dem Ganzen gleichsam abziehen, und einen Teil des Gegenstandes nach dem andern überdenken. Dieser hingegen, weil die Mannigfaltigkeit des Gegenstandes in seine Dunkelheit gleichsam verhüllt, und unsrer Wahrnehmung entzogen wird. Zwischen den Grenzen der Klarheit müssen also alle Begriffe der Schönheit eingeschlossen sein«.

Lehre von der ästhetischen Illusion besagt, wirken detaillierte Ausführungen vornehmlich im Bereich der Dichtkunst nicht nur als zu langwierig, sie zergliedern und zerstückeln außerdem die Totalität. Der Schein von der harmonischen Einheit der Vielheit zerfällt. Die erwünschte Lebhaftigkeit stellt sich nicht ein,⁴²¹ und die Mittelbarkeit der toten Zeichen drängt hervor – die anschauliche Darstellung wird mit anderen Worten auf die Bedingungen der symbolischen Erkenntnis zurückbuchstabiert und als Folge davon unanschaulich. Darin liegt begründet, warum Mendelssohn nun auch auf der Ebene der *elocutio* Regeln vorgibt, die insofern der ›Klarheit‹ verpflichtet sind, als sie ein Übermaß an Deutlichkeit strikt verbieten.

Aber deutlich müssen die besondern Begriffe in dem Augenblicke des Genusses nicht bleiben; so lange wir uns noch mit dem Irdischen schleppen, so lange unsere Seele noch zu eingeschränkt ist, eine Mannigfaltigkeit auf einmal deutlich zu fassen. Hätten die Dichter dieses durchgehends bedacht; so würden wir weniger Epopeen habe, die den strengsten Regeln Gnüge leisten, und dennoch den Zweck zu gefallen, so sehr verfehlen. [...] Die Regeln sind Vorbereitungen, dadurch der Dichter sich und seinen zu bearbeitenden Gegenstand in die Verfassung setzen soll, die Schönheiten in ihrem mächtigsten Reize zu zeigen. *Bei der Ausarbeitung muß er sich hüten, sie allzudeutlich vor Augen zu haben.* Er muß seine ganze Achtsamkeit nur mit der Schönheit des Vorwurfs beschäftigen.⁴²²

Mit diesen Vorgaben greift Mendelssohn die Lehre vom ›ästhetischen Schatten‹ aus dem zweiten Teil von Baumgartens *Aesthetica* auf.⁴²³ Wie Meier den Kommentar seines Lehrers zu Quintilians *perspicuitas* paraphrasiert, werden wir geblendet, wenn das Licht zu stark ist. Daraus ergibt sich für die ästhetische Repräsentation die Notwendigkeit, auf Detailreichtum zu verzichten, weil »hernach [...] wir nicht im Stande seyn [würden], alle Theile des Ganzen mit einemmale zu übersehen«. ⁴²⁴ Für die poetische Deutlichkeit bedeutet dies, dass ihre enargetisch-deskriptive Seite zugunsten der energetisch-vergegenwärtigenden Komponente Maß zu halten hat, damit der beschriebene Gegenstand in seiner Ganzheit auf einmal wahrgenommen werden kann. Einzelnes muss im Dunkeln bleiben, damit das Wesentliche im Kontrast umso deutlicher erscheinen kann. Dieser Gedanke hat Karriere gemacht. An den wenigen Stellen, an denen in der Folge auf die ›ästhetische

⁴²¹ Vgl. Mendelssohn 2006, S. 179: »Die deutlichen Begriffe der Vernunft können die Lebhaftigkeit, oder die Menge der Merkmale nicht haben, die einem sinnlichen Begriffe zukommen«.

⁴²² Mendelssohn 2006, S. 19 (Hervorh. d. Verf.).

⁴²³ Vgl. Mendelssohns begeisterte Rezension des zweiten Teil der *Ästhetik*: Mendelssohn 1977.

⁴²⁴ Meier, *Anfangsgründe* I, § 122.

Deutlichkeit« reflektiert worden ist, findet sich diese auf darstellungstechnischer Ebene konstitutiv von der Dunkelheit durchdrungen. Wenn Hamann kurz nach dem Tod Mendelssohns in einem Brief an Jacobi suggeriert, dass »unter Deutlichkeit eine gehörige Vertheilung des Lichts und Schattens« zu verstehen ist, dann erhellt sich diese – später von Goethe in den *Maximen und Reflexionen* (1816) aufgenommene und affirmierte – Aussage weniger aus einem dem Magus im Norden notorisch nachgesagten Obskurantismus denn in einer über alle Entfernung hinweg bestehenden Verbundenheit mit Mendelssohns Lehre von der ästhetischen Klarheit.⁴²⁵

Damit ist der Weg zu Lessings wirkungsmächtiger Beschreibungskritik im 17. Abschnitt seines *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) geebnet. Mendelssohns Illusionstheorie wird dabei nicht ohne markante Verschiebungen übernommen – wie sich bereits der unmittelbaren Antwort auf den Brief vom Dezember 1756 entnehmen lässt, entsteht Lessing zufolge der ästhetische Effekt nicht zeitlich vor der »deutlichen Erkenntnis«, sondern durch deren Mitwirkung und ist stets in einen reflexiven Prozess involviert.⁴²⁶ Ohne Denken ist keine vernünftige ästhetische Wahrnehmung zu haben. Der an zeitgenössische Autoren wie beispielsweise Albrecht von Haller gerichtete Vorwurf der »Schilderungssucht« ist folglich keineswegs einem Vorbehalt gegenüber dem philosophischen Begriff der Distinktion geschuldet,⁴²⁷ sondern gründet in einer poetologischen Kritik an ästhetischer Deutlichkeit – in diesem Kontext analysiert Lessing das Zustandekommen einer sinnlich »deutlichen Vorstellung« mit dem Ziel, die Beschreibung auf dieser Grundlage aus dem Gebiet der Poesie zu vertreiben. Auch Lessing greift auf die rhetorische Tradition der *enargeia* zurück, um seine Lehre vom »poetischen Gemälde« vorzutragen.⁴²⁸ So wie sich die Illusion in der ästhetischen Theorie über eine Zeichenvergessenheit einstellt, so entsteht die »poetische Malerei« Lessing zufolge

⁴²⁵ Vgl. zu Goethes Rezeption von Hamanns Diktum: Henkel 1983; Henkel 1993. Zum Vorwurf der Dunkelheit gegen Hamann vgl. Schumacher 2000, S. 152f.

⁴²⁶ Vgl. Lessings Brief vom 18. Dezember 1756: »Aus der Bewunderung entspringt der Vorsatz der Nacheiferung: aber, wie Sie selbst sagen, dieser Vorsatz ist nur augenblicklich. Wenn er zur Wirklichkeit kommen soll, muß ihn entweder die darauf folgende deutliche Erkenntnis dazu bringen, oder der Affekt der Bewunderung muß so stark fort dauern, daß der Vorsatz zur Tätigkeit kommt, ehe die Vernunft das Steuer wieder ergreifen kann. Das ist doch ihre Meinung? – Nun sage ich: in dem ersten Falle ist die Wirkung nicht der Bewunderung, sondern der deutlichen Erkenntnis zuzuschreiben; und zu dem andern Falle werden nichts geringeres als Fantasten erfordert« (Lessing 1996b, S. 188f). Vgl. grundlegend zu Lessings Illusionstheorie: Mülder-Bach 1998, S. 42–48.

⁴²⁷ Vgl. zu Lessings »Neigung zu deutlicher Erkenntnis«: Dietzsch 2000.

⁴²⁸ Lessing 1996a, S. 100f. (*Laokoon* XIV). Vgl. hierzu Mülder-Bach 1998, S. 103–109.

über eine Ausblendung dessen, was er »materielles Bild« nennt.⁴²⁹ Die das Material transzendierende Energie der Dichtung besteht darin, dass in der Einbildungskraft eine lebendige Vorstellung bewirkt und – mit aktiver Beteiligung ebendieser Imagination – ein »poetisches Gemälde« generiert wird. Poetische Nachahmung ereignet sich so überhaupt erst jenseits des Textes und der Wirklichkeit in der Fantasie des Lesers oder Zuhörers. Diese täuschende Abstraktion erfährt Lessing zufolge mit der Kunst der genauen Beschreibung eine irreversible Störung:

Der Poet will nicht bloß verständlich werden, seine Vorstellungen solen nicht bloß klar und deutlich sein; hiermit begnügt sich der Prosaist. Sondern er will Ideen, die er in uns erweckte, so lebhaft machen, daß wir in der Geschwindigkeit die wahren sinnlichen Eindrücke ihrer Gegenstände zu empfinden glauben, und in diesem Augenblicke der Täuschung, uns der Mittel, die er dazu anwendet, seiner Worte bewußt zu sein aufhören. Hierauf lief oben die Erklärung des poetischen Gemäldes hinaus. Aber der Dichter soll immer malen; und nun wollen wir sehen, in wie ferne Körper nach ihren Teilen neben einander sich zu dieser Malerei schicken. Wie gelangen wir zu der deutlichen Vorstellung eines Dinges im Raume? Erst betrachten wir die Teile desselben einzeln, hierauf die Verbindung dieser Teile, und endlich das Ganze. Unsere Sinne verrichten diese verschiedene Operationen mit einer so erstaunlichen Schnelligkeit, daß sie uns nur eine einzige zu sein bedünken, und diese Schnelligkeit ist unumgänglich notwendig, wann wir einen Begriff von dem Ganzen, welcher nichts mehr als das Resultat von den Begriffen der Teile und ihrer Verbindung ist, bekommen sollen. Gesetzt nun also auch, der Dichter führe uns in der schönsten Ordnung von einem Teile des Gegenstandes zu dem andern; gesetzt, er wisse uns die Verbindung dieser Teile auch noch so klar zu machen: wie viel Zeit gebraucht er dazu?⁴³⁰

»Deutlichkeit« – darin kommt Lessing mit seinen Zeitgenossen Mendelssohn und Herder überein – ist in stilistischer Hinsicht eine Sache des Prosaikers, nicht des Poeten.⁴³¹ Im Unterschied zur lebhaft malenden

⁴²⁹ Ebd.: »Ein poetisches Gemälde ist nicht notwendig das, was in ein materielles Gemälde zu verwandeln ist; sondern jeder Zug, jede Verbindung mehrerer Züge, durch die uns der Dichter seinen Gegenstand so sinnlich macht, daß wir uns dieses Gegenstandes deutlicher bewußt werden, als seiner Worte, heißt malerisch, heißt ein Gemälde, weil es uns dem Grade der Illusion näher bringt, dessen das materielle Gemälde besonders fähig ist, der sich von dem materiellen Gemälde am ersten und leichtesten abstrahieren läßt«. Vgl. hierzu Campe 2006, S. 36–38.

⁴³⁰ Lessing 1996a, S. 110.

⁴³¹ Ebd., S. 113: »Überall, wo es daher auf das Täuschende nicht ankömmt, wo man nur mit dem Verstande seiner Leser zu tun hat, und nur auf deutliche und so viel möglich vollständige Begriffe gehet: können diese aus der Poesie ausgeschlossene Schilderungen der Körper gar wohl Platz haben, und nicht allein der Prosaist, sondern auch der dogmatische Dichter (denn da wo er dogmatisiert, ist er kein Dichter), können sich ihrer mit vielem Nutzen bedienen«.

Dichtung wirkt die noch so genaue Beschreibung mortifizierend. Da die sinnlich »deutliche Vorstellung« Lessing (und Mendelssohn) zufolge über eine zeitraubende Sukzession von Merkmalen zustandekommt, zerstückelt die genaue Deskription die für die ästhetische Illusion unabdingbare augenblickshafte und ganzheitliche Übersicht. Die Ablenkung durchs Detail wirft die Vergegenwärtigung auf ihre zeichenhafte Faktur zurück: Statt Bilder zu sehen, so lässt sich Lessings Kritik pointieren, muss der Rezipient Buchstaben und Wörter lesen. Wie Inka Mülder-Bach hervorgehoben hat, darf bezweifelt werden, ob sich die Beschreibung jemals von dieser Kritik erholt hat.⁴³² Lessings Position hat gerade auch dort nachgewirkt, wo sich die Literatur in der Moderne die Zerstörung des schönen Scheins vorgenommen hat – die Analyse der nicht nur auf die *descriptio* beschränkten Verfahren der »ästhetischen Deutlichkeit« gewinnt erst vor der Folie dieser Niederlage im 18. Jahrhundert ein genaueres Profil. Im Hinblick auf die in dieser Arbeit nachfolgend interessierenden literarischen Texte des 19. Jahrhunderts ist damit der systematische Ort der angestrebten »Ästhetik der Deutlichkeit« benannt – sie *bezeichnet* einen ebenso störenden wie nüchternen Exzess der Darstellung.

Es ist vor diesem Hintergrund kein Zufall, dass sich der ästhetische Diskurs im ausgehenden Jahrhundert der Aufklärung mit Entschiedenheit auf den Begriff der »Klarheit« verpflichtet hat. Wie Sulzers *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771–1774) unter dem entsprechenden Lemma verzeichnet, ist damit in der Nachfolge der schulphilosophischen Terminologie ein – verglichen mit der schattenlosen Helle der Distinktion – geringerer Grad der Repräsentation adressiert. Klarheit ist etwas dunkler als Deutlichkeit:

Von der Deutlichkeit ist die Klarheit darin unterschieden, daß diese den Gegenstand nur im Ganzen kenntlich macht, da bey jener auch das Besondre und seine Theile klar sind.⁴³³

Es ist zu Unrecht behauptet worden, dass der eklektische und pragmatische Sulzer das Ästhetische im Unterschied zu seinen Lehrern Baumgarten und Meier vom epistemischen Geschehen entkoppelt habe.⁴³⁴ Wie man Sulzers philosophischen Schriften entnehmen kann, hat er den Denkprozess nach Maßgabe der symbolischen Erkenntnis, das heißt: in der

⁴³² Mülder-Bach 1998, S. 109. – Dass die Beschreibung trotzdem nicht auf ewig von der literarischen Bühne verdrängt worden ist und in der Nachfolge gerade vor dem Hintergrund von Lessings Kritik als »Katalysator literarischer Modernität« gewirkt hat, zeigt: Drügh 2006, hier S. 2.

⁴³³ Sulzer 1970, Bd. 1, S. 43.

⁴³⁴ So Nivelle 1971, S. 49.

sprachlichen Bedingtheit verstanden und daraus abgeleitet, dass die »Einbildungskraft zuweilen [...] ebenso tiefdenkend als der scharfsinnigste Verstand« ist und dass entsprechend der metaphorische Sprachgebrauch die Schranken der Erkenntnis erweitern kann.⁴³⁵ Allerdings leitet auch er für die nach rhetorischen Maßstäben konzipierte ästhetische Praxis ab, dass diese dann am klarsten vor Augen stellt, wenn sie die Erfassung der Gegenstände ungestört erlaubt. Als Technik soll die Herstellung einer klaren Ordnung und eines harmonischen Ganzen natürlich möglichst zurücktreten. Das kann am besten gelingen, wenn gewisse Einzelheiten im Schatten bleiben, damit der Gesamteindruck nicht angetastet wird. Diese Richtlinie gilt auf jeder Ebene des Produktionsprozesses: Vom genauen Plan oder Entwurf des Werkes (*inventio*), über die einfache Anordnung (*dispositio*) bis hin zum unmissverständlichen Ausdruck (*elocutio*) dürfen die sogenannten »Nebenbegriffe« »nicht heller als die wesentlichen hervorleuchten«.⁴³⁶ Ohne sich einer unverständlichen »Dunkelheit« zu verschreiben – diese versetze in »Unruhe« – gewährleistet Sulzer zufolge in den Künsten allein die sinnliche und das heißt: verworrene Klarheit eine einheitliche und aus diesem Grund schöne Wahrnehmung. Weil die so gefasste Klarheit für Sulzer immer »Klarheit des Ganzen« ist – beispielsweise eine in sich zusammenhängende Handlung mit Anfang und Ende und einer erkennbaren Hierarchie von Haupt- und Nebenumständen –, bedeutet die Überschreitung ins Detail nichts anderes als eine »Sammlung von Trümmern«.⁴³⁷ Die autonome Ästhetik der Goethezeit hat sich bei aller Entfernung vom schulphilosophischen Vokabular an diese Regeln gehalten.⁴³⁸ Karl Philipp Moritz, für den »das erste Erforderniß des Schönen [...] eben seine Klarheit« ist,⁴³⁹ hält in seinem 1792 erschienenen Artikel *Einfachheit und Klarheit* fest, dass alles, was die leichte Übersicht des Ganzen stört, der Schönheit der Kunst abträglich ist:

So wie der gebildete Geist im Denken Ordnung, Licht und Klarheit liebt, so muß auch in der Kunst das Wohlgeordnete, was leicht zu durchschauen und ohne

⁴³⁵ Vgl. Sulzer 1773, S. 191: »Diese Anmerkungen zeigen, daß der Fortgang der Vernunft sehr von der Vollkommenheit des metaphorischen Theils der Sprachen abhängt. Der Philosoph vermehret den Vorrath unsrer Kenntnisse durch erweisliche Vernunftschlüsse, und der schöne Geist setzt die Schranken derselben durch die Erfindung glücklicher Metaphern hinaus. Die Einbildungskraft ist zuweilen eben so tiefdenkend als der scharfsinnigste Verstand. [...] Der Philosoph sucht stets die Wahrheit, und versehet sie oft; der schöne Geist findet sie oft, ohne sie zu suchen«.

⁴³⁶ Ebd., S. 47.

⁴³⁷ Ebd., S. 44.

⁴³⁸ Vgl. zu Goethes »Klarheit« vgl. Asmuth 2003, S. 858.

⁴³⁹ Moritz 1962, S. 95 (*Die Signatur des Schönen*, 1788).

Mühe zu umfassen ist, vor dem Verwickelten, Verwirrten, und Unbehülflichen nothwendig den Vorzug haben. [...] Dieser erste Grundsatz ist so fest, daß gar kein Zweifel dagegen stattfindet: Wer die einzelnen Theile oder Verzierungen in einem Kunstwerke so hervorstechend macht, daß meine Aufmerksamkeit dadurch zerstreuet, und die Übersicht des Ganzen mir dadurch erschwert wird, der hat auch gewiß das Ganze selbst verunstaltet, statt es zu verschönern. [...] Sobald man sich dieß erlaubt, wird freilich die Mannichfaltigkeit grenzenlos, aber eben deswegen wird sie auch langweilig und fade werden, weil sie keinen Vereinigungspunkt mehr hat, woran man das Einzelne knüpfen könnte.⁴⁴⁰

Nichts ist tödender für den Geist, so Moritz, als die planlose und nicht zum Ganzen sich fügende Mannichfaltigkeit von »Kleinigkeiten«.⁴⁴¹ Gerade im Detail, auf das es der »ästhetischen Deutlichkeit« ankäme, steckt die Gefahr einer – überklaren – Verunstaltung.

»Logische« versus »ästhetische Deutlichkeit« (Kant)

Auch im philosophischen Diskurs ist die »ästhetische Deutlichkeit« kaum in Betracht gezogen worden, und wo sie auftaucht, tritt sie – unter ganz anderen Prämissen freilich – als Störfaktor in Erscheinung. Kant hat den Begriff aus der Lektüre von Baumgartens und Meiers Schriften abgeleitet und terminologisch festgelegt.⁴⁴² Im Unterschied zu den Vorgängern reformuliert Kant die Verknüpfung von begrifflicher Präzision und anschaulicher Prägnanz indes nach Maßgabe eines nicht mehr kontinuierlichen, sondern dichotomen Verhältnisses von Logik und Ästhetik. Den epistemischen Bruch, der sich bei Baumgarten durch die Grundlegung des Denkens in den Sinnen gezeigt hat, negiert Kant keineswegs im Namen eines reinen Rationalismus – wie die transzendente Ästhetik darlegt, richten sich auch die Verstandesbegriffe nach den subjektiven Anschauungsformen, nämlich den *a priori* verfügbaren Raum- und Zeitvorstellungen.⁴⁴³ Der Hiatus soll jedoch nicht mehr im Innern des Begrifflichen klaffen, sondern bestimmt die transzendentalphilosophische Differenz der sinnlichen Wahrnehmung von Dingen, wie sie erscheinen (*phaenomena*), zum verstandesmäßigen Begreifen der Dinge, wie sie sind (*noumena*). Das Verhältnis

⁴⁴⁰ Ebd., S. 149.

⁴⁴¹ Ebd., S. 150.

⁴⁴² Es ist also mitnichten so, dass der Begriff erst von Jakob Friedrich Fries im 1811 erschienenen *System der Logik* geprägt worden wäre, um der zuvor angeblich »rein logisch« konzipierten Deutlichkeit das Moment der Anschauung beizufügen und um damit »einen wichtigen Schritt über Kant hinaus« zu gehen, wie Anna-Sophia Heinemann meint (Heinemann 2007, hier S. 331).

⁴⁴³ Vgl. Höffe 2004, S. 72f.

von Denken und Sein, die in Baumgartens Metaphysik über die Vermittlung der *vis repraesentativa* bei aller Antinomie noch verbunden sind, wird konsequent nach den Erkenntnisbedingungen der Subjektivität bestimmt. Nur die rationale Urteilskraft ermöglicht begrifflich-objektive Allgemeingültigkeit, während das ästhetische Urteil strukturell davon differiert und keine *bestimmte* Erkenntnis bieten kann.⁴⁴⁴ Vor diesem Hintergrund fristet der Begriff der ›ästhetischen Deutlichkeit‹ in Kants System zunächst ein randständiges Dasein – nicht nur wird sie aus dem eigentlichen Gebiet der reinen Vernunft ausgeschlossen, die Koinzidenz von Anschauung und Begriff erscheint im Lichte der transzendentalen Kritik auch als nachgerade paradoxe Konstruktion. Da Kant die strenge Wissenschaft kategorial von den Künsten zu trennen versucht, ist die Vorstellung, dass philosophische Erkenntnisse auf ästhetische Weise zustande kommen könnten, dem Ansatz nach ebenso undenkbar wie umgekehrt das nach 1800 im Anschluss um sich greifende Phantasma von der ›intellektuellen Anschauung‹.⁴⁴⁵ Deswegen setzt Kant mit seinem frühen Werk alles daran, die ästhetische Deutlichkeit als sekundäres und äußerliches Moment für das Wissen zu konzipieren. Das epistemologische Problem, das Baumgartens Ästhetik in der Vernunftlehre freigelegt hat, wird dadurch aber nur vordergründig gelöst. Sinnliche Anschauungen werden zwar als Akzidenz des seinem Wesen nach nicht intuitiven, sondern diskursiven Denkens bestimmt, stellen aber für Kant nicht nur ein notwendiges Komplement der Erkenntnis dar, um den an sich leeren Begriffen eine gegenständliche Dimension zu unterlegen – das Verhältnis von reiner Vernunft und sinnlicher Anschauung wird auch mit Blick auf die Schwierigkeit der fasslichen Darstellung, auf die grundsätzliche Frage mithin nach der Möglichkeit der Versinnlichung von intellektueller Erkenntnis bedacht. Da dem Ästhetischen Kant zufolge kein Begriff adäquat sein kann, trägt der Umstand, dass jedes Wissen auf eine Kunst der Darstellung angewiesen ist und umgekehrt jede Kunst eine Erkenntnis produzieren kann, entschieden krisenhafte Züge. Diesen Bruch gesehen zu haben, ist als ein Vorzug von Kants Philosophie zu ver-

⁴⁴⁴ Vgl. Scheer 1997, S. 87–92.

⁴⁴⁵ Kant, *Mund. sens.* § 10: »Eine Anschauung des Intellektuellen gibt es (für den Menschen) nicht, sondern nur eine symbolische Erkenntnis, und die Verstandestätigkeit ist uns durch allgemeine Begriffe in abstracto verstatet, nicht durch einen einzelnen in concreto. Denn alle unsere Anschauung ist an einen gewissen Grund einer Form gebunden, unter der allein etwas unmittelbar, oder als Einzelnes, von der Erkenntniskraft geschaut und nicht diskursiv durch allgemeine Begriffe erfaßt werden kann. Dieser formale Grund aber unserer Anschauung (Raum und Zeit) ist die Bedingung der sinnlichen Erkenntnis, kein Mittel zu einer intellektuellen Anschauung«. Vgl. dazu Peters/Schäfer 2006, bes. S. 14.

stehen. Wo der Begriff der ›ästhetischen Deutlichkeit‹ in Kants Schriften zur Sprache kommt, wird ein zwar unumgänglicher, aber zugleich unbequemer Gast vorstellig.

Kants philosophisches Hauptanliegen zielt in vorkritischer Zeit auf eine von ästhetischen Fragen abgekoppelte, *strictu sensu* ›logische‹ Deutlichkeit der Begriffe. Diese Absicht formuliert er in kritischer Auseinandersetzung mit den dogmatischen Prämissen der Schulphilosophie, die im zeitgenössischen Diskurs zusehends zur Debatte gestellt werden. Als Antwort auf die von Johann Georg Sulzer für das Jahr 1763 formulierte Preisfrage der Berliner Akademie der Wissenschaften – »ob die Metaphysischen Wahrheiten überhaupt, und besonders die ersten Grundsätze der Theologiae naturalis, und der Moral, eben der deutlichen Beweise fähig sind, als die geometrischen Wahrheiten, und welches, wenn sie besagter Beweise nicht fähig sind, die eigentliche Natur ihrer Gewißheit ist, zu was vor einem Grade man gemeldete Gewißheit bringen kann, und ob dieser Grad zur völligen Ueberzeugung zureichend ist?« – verfasst Kant 1762 die zwei Jahre später zusammen mit der Arbeit des ersten Preisträgers Moses Mendelssohn veröffentlichte Schrift *Untersuchung über die Deutlichkeit der Grundsätze der natürlichen Theologie und der Moral*. Zur öffentlichen Diskussion steht nichts weniger als das in der Philosophie des 17. und 18. Jahrhunderts vorherrschende Paradigma vom *mos geometricus*, also die auch von Leibniz und Wolff genährte Zuversicht, im Gebiet der Metaphysik und der Moral mit Mitteln der mathematischen Methode wissenschaftliche Strenge und Gewissheit erreichen zu können. Bereits die Fragestellung lässt erahnen, dass der Annahme, im Bereich der Philosophie ließe sich eine den mathematischen Wissenschaften vergleichbare Deutlichkeit der Erkenntnis gewinnen, mit einer zusehends skeptischen Einschätzung begegnet wird. Zwar fallen die eingereichten Schriften in ihrer Antwort denkbar unterschiedlich aus⁴⁴⁶ – Mendelssohn etwa bejaht in der Kontinuität zur Schule Wolffs grundsätzlich die Möglichkeit, historisch-moralische Gewissheit mithilfe der mathematisch-naturwissenschaftlichen Methode erzielen zu können und sieht in der bekannten Schwierigkeit von der symbolischen Erkenntnis den Grund dafür, dass die Philosophie ihre Aufgabe vornehmlich auf dem Feld der Semiotik zu bewältigen hat.⁴⁴⁷ Doch ist es gerade

⁴⁴⁶ Ein kritisches Referat von vier eingereichten Schriften, besonders derjenigen Mendelssohns und Kants gibt: Resewitz 1765.

⁴⁴⁷ Vgl. Mendelssohn 1972, bes. S. 290f.: »Aber so faßlich [perspicuus/evidens] können die Grundsätze dieser Wissenschaft [d.i. der Philosophie] nicht vorgetragen werden. [...] Denn [es] fehlet der Weltweisheit bis jetzo noch das Hülfsmittel der wesentlichen Zeichen. Alles ist in der Sprache der Weltweisen noch willkürlich«.

Kant, der dafür plädiert, von einem spezifischen Gegensatz zwischen Metaphysik und Mathematik auszugehen, und der damit den Weg zu einer neuen und revolutionären Philosophie geebnet hat. Kants Diagnose, der diese Teilung entspringt, bezieht sich auf die mangelnde Wissenschaftlichkeit der Metaphysik seiner Zeit: Alles, was auf diesem Gebiet »bis dahin gewesen ist«, wird als unsicher ausgewiesen, weil die Philosophie ihre Begriffe allzu selbstverständlich als sichere Grundlage für das Denken vorausgesetzt hat – eine Gewissheit, die Kant zufolge nur im Bereich der Naturerkenntnis angenommen werden darf.⁴⁴⁸ Wie er ausführt, ergibt sich die Deutlichkeit der mathematischen Wissenschaften daraus, dass Erkenntnis auf der Grundlage von sicheren Begriffen und fasslichen Zeichen synthetisch generiert wird – demgegenüber geht die philosophische Analyse notgedrungen von verworrenen Begriffen aus und operiert mit unvollkommenen Sprachen.⁴⁴⁹ Kant zweifelt grundsätzlich daran, dass die Philosophie – im Unterschied zur Mathematik – jemals eine Konvergenz von Zeichen und Begriff gewährleisten kann.⁴⁵⁰ Auf der Suche nach einer neuen Grundlegung der Metaphysik geht Kant daher vorerst nicht den Weg über die Semiotik. »Deutlichkeit«, so hält der vorkritische Kant vielmehr fest, kann nur auf der Ebene der rein begrifflichen Analyse erreicht werden: »Das Vornehmste, worauf ich gehe, ist dieses: daß man in der Metaphysik durchaus analytisch verfahren müsse, denn ihr Geschäft ist in der Tat, verworrene Erkenntnisse aufzulösen.«⁴⁵¹ Erst wenn die Philosophie ihre Begriffe nicht metaphysisch voraussetzt, sondern kritisch geklärt hat, wird sie, der Mathematik vergleichbar, synthetisch verfahren können.⁴⁵²

Es ist nicht nur im Hinblick auf die Grundlegung der Transzendentalphilosophie von Nutzen, sich diese frühe Auseinandersetzung mit der Leibniz'-Wolff'schen Lehre gegenwärtig zu halten, sondern auch um zu verstehen, mit welchen strategischen Abweichungen Kant die Modellierung des

⁴⁴⁸ Kant, *Untersuchung über die Deutlichkeit*, Einleitung (Kant 2003, S. 743).

⁴⁴⁹ Vgl. zu dieser Unterscheidung schon: Baumgarten, *Aer. Log.* § 510.

⁴⁵⁰ Kant, *Untersuchung über die Deutlichkeit*, § 2: »Die Zeichen der philosophischen Betrachtung sind niemals etwas anders als Worte, die weder in ihrer Zusammensetzung die Teilbegriffe, woraus die ganze Idee, welche das Wort andeutet, besteht, anzeigen, noch in ihren Verknüpfungen die Verhältnisse der philosophischen Gedanken zu bezeichnen vermögen«.

⁴⁵¹ Ebd. Zweite Betrachtung (Kant 2003, S. 759).

⁴⁵² Ebd., S. 761: »Es ist noch lange die Zeit nicht, in der Metaphysik synthetisch zu verfahren, nur wenn die Analysis uns wird zu deutlich und ausführlich verstandenen Begriffen verholfen haben, wird die Synthesis den einfachsten Erkenntnissen die zusammengesetzte, wie in der Mathematik, unterordnen können«.

Deutlichkeitsbegriffs durch die frühen Ästhetiker fortschreibt. In seinen Vorlesungen zur *Logik*, die den Gepflogenheiten der Zeit gemäß nicht die eigene Philosophie referieren, sondern den Unterricht auf der Grundlage aktueller Lehrbücher gestalten und die erst 1800 von Gottlob Benjamin Jäsche in Buchform herausgegeben worden sind, kommentiert Kant resümierend Meiers *Vernunftlehre*. Den Fluchtpunkt der Diskussion bildet die in der frühen Preisschrift unternommene Unterscheidung der ›analytischen Deutlichkeit‹ (Erkenntnis durch logische Abstraktion) zur ›synthetischen Deutlichkeit‹ (Erfahrungserkenntnis) – entsprechend bekräftigt Kant die Trennung der Disziplinen: Zur Aufgabe der Mathematiker und Naturphilosophen gehört die »Deutlichmachung der Objekte«, die Philosophen hingegen widmen sich der Analysis zur »Deutlichmachung der Begriffe«.⁴⁵³ Im Hinblick auf diese Differenz fasst Kant die schulphilosophische Lehre der graduellen Erkenntnis nach einer einschneidenden Verschiebung zusammen. Von der Bestimmung der Vorgänger ausgehend, wonach die Deutlichkeit rein quantitativ als höherer Grad der Klarheit zu verstehen ist, unterscheidet Kant zwei Formen:

Die erste Stufe der Vollkommenheit unsers Erkenntnisses, der Qualität nach, ist also die Klarheit desselben. Eine zweite Stufe, oder ein höherer Grad der Klarheit, ist die *Deutlichkeit*. Diese besteht in der *Klarheit der Merkmale*. Wir müssen zuvörderst die logische Deutlichkeit überhaupt von der ästhetischen unterscheiden. [...] Jene ist eine Klarheit durch *Begriffe*, diese eine Klarheit durch *Anschauung*. Die letztere Art der Deutlichkeit besteht also in einer bloßen *Lebhaftigkeit* und *Verständlichkeit*, d.h. in einer bloßen Klarheit durch Beispiele in concreto (denn verständlich kann vieles sein, was doch nicht deutlich ist, und umgekehrt kann vieles deutlich sein, was doch schwer zu verstehen ist, weil es bis auf entfernte Merkmale zurückgeht, deren Verknüpfung mit der Anschauung nur durch eine lange Reihe möglich ist).⁴⁵⁴

Während Baumgarten und Meier das ästhetische Wissen als integralen Bestandteil der stufenweise zu vervollständigenden Erkenntnis von objektiv gegebenen Dingen bestimmt und gleichberechtigt neben die analytisch gewonnene Distinktion gestellt haben, zieht Kant die Grenzen der Logik so eng, dass die sinnliche Anschauung aus dem eigentlichen Gebiet der Vernunftlehre herausfällt und keine tragende Rolle für den epistemischen Prozess mehr spielt. Allein die logische Deutlichkeit, die ihrem Wesen nach *diskursiv* ist, gehört zum Gegenstandsbereich des Philosophen: Die Analyse der Begriffe muss im Hinblick auf ›Ausführlichkeit‹ (extensiv), ›Profundität‹ (intensiv), auf ›Vollständigkeit‹, ›Präzision‹ und ›Angemes-

⁴⁵³ Kant, *Log.*, Einleitung VIII C (Kant 1977, S. 492; Hervorh. im Orig. gesperrt).

⁴⁵⁴ Ebd. (Kant 1977, S. 489f.).

senheit« vollendet werden.⁴⁵⁵ Die ästhetische Deutlichkeit hingegen, die ihrer Natur nach *intuitiv* ist, kann für das begriffliche Wissen Kant zufolge gar nichts leisten, sondern allein zur Vergegenwärtigung (Lebhaftigkeit) und anschaulichen Vermittlung (Verständlichkeit) beitragen. Aus diesem Grund bildet die sinnliche Deutlichkeit ein der intellektuellen Erkenntnis äußerliches Moment, das im Rahmen der *Logik* zwar keiner weiteren Einlassung bedürfte, das jedoch mit Verweis auf sein störendes Potenzial weiter erörtert wird. Logische und ästhetische Deutlichkeit werden in ein Verhältnis zueinander gesetzt, das konträrer Natur ist:

Die objektive Deutlichkeit verursacht öfters subjektive Dunkelheit und umgekehrt. Daher ist die logische Deutlichkeit nicht selten nur zum Nachteil der ästhetischen möglich und umgekehrt wird oft die ästhetische Deutlichkeit durch Beispiele und Gleichnisse, die nicht genau passen, sondern nur nach einer Analogie genommen werden, der logischen Deutlichkeit schädlich. – Überdies sind auch Beispiele überhaupt keine Merkmale und gehören nicht als Teile zum Begriffe, sondern als Anschauungen nur zum Gebrauche des Begriffs. Eine Deutlichkeit durch Beispiele – die bloße Verständlichkeit – ist daher von ganz anderer Art als die Deutlichkeit durch Begriffe als Merkmale.⁴⁵⁶

Die »ästhetische Deutlichkeit«, die Baumgartens *perspicuitas sensitiva* übersetzt und die Kant hier auf die rhetorischen Figuren des Beispiels und des Gleichnisses reduziert, steht der Struktur nach im Widerstreit mit der rein logischen Distinktion. Bereits Meier und Baumgarten haben festgehalten, dass sich die Veranschaulichung auf die begriffliche Analyse »schädlich« auswirken und dass umgekehrt die vollkommene Abstraktion in ästhetischer Hinsicht unverständliche Dunkelheit verursachen kann. Während die frühen Ästhetiker davon ausgehen, dass die lebhaftes Erkenntnis gleichwohl das logische Urteil kompensieren und Wissen generieren kann, strukturiert Kant seine Lektüre nach der strikten Trennung von Anschauung und Begriff und schließt die Ästhetik in der Folge kategorial aus dem Gebiet der Erkenntnisurteile aus. Weil es keinen graduellen Übergang von sinnlicher Wahrnehmung zu vernunftmäßigem Denken geben und die »Zusammenstimmung des Mannigfaltigen zu Einem« nur vom Begriff geleistet werden kann, bekräftigt Kants Ästhetik in der direkten Auseinandersetzung mit Baumgarten, dass die »sinnliche Vorstellung der Vollkommenheit [...] ein[en] ausdrückliche[n] Widerspruch« darstellt.⁴⁵⁷ Für den Begriff der »ästhetischen Deutlichkeit« bedeutet dies in der Konsequenz,

⁴⁵⁵ Ebd. (Kant 1977, S. 490).

⁴⁵⁶ Ebd.

⁴⁵⁷ Vgl. Kant, *KdU*, EE VIII (Anmerkung) (33).

dass die sinnliche Prägnanz der Darstellung durch einen unüberbrückbaren Graben vom Begriff getrennt ist und der Struktur nach nichts anderes als die originäre Blindheit der Anschauung selbst vor Augen stellen kann:

Anschauung [...] und Begriff unterscheiden sich von einander spezifisch; denn sie gehen in einander nicht über: das Bewußtsein beyder, und der Merkmale derselben, mag wachsen oder abnehmen, wie es will. Denn die größte Undeutlichkeit einer Vorstellungsart durch Begriffe [...] läßt noch immer den spezifischen Unterschied der letztern in Ansehung ihres Ursprungs im Verstande übrig, und die größte Deutlichkeit der Anschauung bringt diese nicht im mindesten den ersteren näher, weil die letztere Vorstellungsart in der Sinnlichkeit ihren Sitz hat. *Die logische Deutlichkeit ist auch von der ästhetischen himmelweit unterschieden und die letztere findet statt, ob wir uns gleich den Gegenstand gar nicht durch Begriffe vorstellig machen, das heißt, obgleich die Vorstellung, als Anschauung, sinnlich ist.*⁴⁵⁸

Wie sich dieser Fußnote aus der *Kritik der Urteilskraft* (1790) entnehmen lässt, ist die ›ästhetische Deutlichkeit‹ nach Kant grundsätzlich von der Logik ausgeschlossen. Da die auf Anschauungen beruhende Vorstellung eines Gegenstandes für die rein intellektuelle Erkenntnis »nicht im mindesten« von Nutzen sein kann, gibt Kant eine von sich aus begriffslose Kunst zu bedenken – in der ästhetischen Deutlichkeit ist ein Gegenstand nur unter dem Vorzeichen genau vergegenwärtigt, dass er nicht gedacht wird und dass die Repräsentation entsprechend blind ist.⁴⁵⁹ Im Rahmen von Kants dritter Kritik ist diese Schlussfolgerung systematisch begründet. Aus Sicht der Transzendentalphilosophie leitet die Unvereinbarkeit von Bild und Begriff konsequent zur Feststellung, dass für die Anschauungsmannigfaltigkeit kein adäquater Gedanke subsumptiv zur Verfügung stehen und dass umgekehrt kein Begriff durch Sprache völlig erreicht werden kann. Der Ort, an dem diese Schwierigkeit verhandelt wird, liegt Kant zufolge nicht in der Vernunftlehre, sondern in der ›himmelweit‹ davon abgerückten Ästhetik. Für die Asymmetrie zwischen Sinnlichem und Begrifflichem greift die *Kritik der Urteilskraft* auf den Terminus der ›symbolischen Hypotypose‹ zurück, den Kant sichtlich aus der Rhetorik entlehnt und mit ›Darstellung‹ übersetzt.⁴⁶⁰ Während die antiken Traktate jene

⁴⁵⁸ Ebd. (34) (Hervorh. d. Verf.).

⁴⁵⁹ Vgl. Kant, *KrV* A 51: »Gedanken ohne Inhalt sind leer, Anschauungen ohne Begriffe sind blind«.

⁴⁶⁰ Vgl. Kant, *KdU* § 59: »Alle Hypotypose (Darstellung, *subiectio sub adspectum*) als Versinnlichung ist zwiefach: entweder schematisch, da einem Begriffe, den der Verstand faßt, die korrespondierende Anschauung a priori gegeben wird; oder symbolisch, da einem Begriffe, den nur die Vernunft denken, und dem keine sinnliche Anschauung angemessen sein kann, eine solche unterlegt wird« (B 255).

›mehr-als-deutliche‹ Vergegenwärtigungsfigur meinen, die auch *evidentia*, *illustratio* oder *demonstratio* heißt und die auf die lebendige Illusion von realer Präsenz zielt, überträgt Kant die Figur des Vor-Augen-Stellens in den Kontext einer spezifisch philosophischen Fragestellung.⁴⁶¹ Kant adressiert damit im Besonderen all jene Versinnlichungen, die – anders als die ›schematischen Hypotyposen‹ – den reinen Vernunftbegriffen (beispielsweise ›der Staat‹) nicht korrespondieren und unangemessen sind. Damit streicht er ein ästhetisches Moment der Darstellung hervor, demzufolge sich diese nach Maßgabe einer epistemischen Begrenzung reflexiv zurückbeugt, ohne das Unsinnliche direkt repräsentieren zu können. In der ›bloßen‹, vom Denken losgelösten Anschauung lässt die geistreiche und als spezifisch poetisch qualifizierte Darstellung einen Hiatus zum Begrifflichen hervortreten, der seinerseits jedes sichere Wissen verunmöglicht und »viel zu denken« gibt.⁴⁶² Diese Hypotyposen führen keinen bestimmten Begriff vor Augen, sondern aktivieren das freie Spiel der Einbildungskraft und regen das Gemüt an – in diesem Sinne bilden sie ein »Symbol für die Reflexion«. ⁴⁶³ Kants Rückgriff auf den Topos der lebhaften Darstellung meint daher bei aller Aufwertung der Rhetorik keine persuasive ›Beredsamkeit‹ und keine pathetische Wirkung, sondern eine interessellos »ehrlich[e] und aufrichtig[e]‹ ›Wohlredenheit‹.⁴⁶⁴ Das Ziel der Darstellung besteht weder in der Überredung (nach der rhetorischen Tradition) noch in der aposteriorischen Vervollständigung der Begriffe (nach Baumgarten), sondern darin, die Reflexion im Subjekt zu beleben.⁴⁶⁵ Vor dem Hinter-

⁴⁶¹ Vgl. Menninghaus 1994, S. 216–219. Zu Kants komplexer Reformulierung der Rhetorik vgl. ausführlich besonders: Gasché 1994.

⁴⁶² Vgl. Kant, *KdU* § 49: »Nun behaupte ich, dieses Prinzip [d.i. der Geist in ästhetischer Bedeutung] sei nichts anderes als das Vermögen der Darstellung *ästhetischer Ideen*; unter einer ästhetischen Idee verstehe ich diejenige Vorstellung der Einbildungskraft die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgend ein bestimmter Gedanke, *d. i. Begriff*, adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann. – Man sieht leicht, daß sie das Gegenstück (Pendant) von einer *Vernunftidee* sei, welche umgekehrt ein Begriff ist, dem keine *Anschauung* (Vorstellung der Einbildungskraft) adäquat sein kann« (B 193; Hervorh. im Orig. gesperrt).

⁴⁶³ *KdU* § 59 (B 257).

⁴⁶⁴ Zur Unterscheidung der ›Wohlredenheit‹ zur »hinterlistigen Kunst« der ›Beredsamkeit‹ vgl. Kant, *KdU* § 53 (B 216f.). Ausführlicher dazu: Gasché 1994; Campe 1997, S. 210–212. Zur Genealogie dieser Unterscheidung in der Rhetorik Gottscheds vgl. das Kapitel *Stilistik des Denkens nach 1700* dieser Arbeit.

⁴⁶⁵ Im Kontext von § 59 vermeidet Kant bei seiner Reformulierung der antiken *hypotyposis* – darauf hat Campe zuerst hingewiesen (Campe 1997, S. 211) – konsequent das Adjektiv »lebendig«. Zwischen ›Lebhaftigkeit‹ und ›Anschaulichkeit‹ steht im Unterschied zur poetologisch-rhetorischen Tradition des 18. Jahrhunderts eine Differenz (vgl. dazu Menninghaus 2009).

grund dieser kunsttheoretischen Einbettung verleiht Kant auch der ›ästhetischen Deutlichkeit‹ nach Baumgarten und Meier eine grundlegend neue Prägung. Indem die lebhaftere Darstellung durch Beispiele und Gleichnisse vom rein intellektuellen Geschehen entkoppelt wird,⁴⁶⁶ profiliert Kant kein sinnliches Supplement zur logischen Erkenntnis. ›Lebendigkeit‹ und ›Verständlichkeit‹ erfüllen nicht die Funktion, objektive Gegebenheiten zu repräsentieren und Begriffe durch Veranschaulichung nachvollziehbar zu vermitteln, sondern exponieren einen radikal amimetischen Zug der Wiedergabe. Die Kunst der sinnlich genauen Darstellung beruht daher auf keiner bildhaften Anschaulichkeit der Zeichen, sondern führt zuallererst die eigene Blindheit vor Augen, ist im Grunde unanschaulich. Das für das 18. Jahrhundert wegweisende Projekt, die Deutlichkeit des Denkens (*distinctio*) mit derjenigen des Redens (*perspicuitas*) konvergieren zu lassen, ist hier gleichsam auf die strukturellen Aporien durchleuchtet und vorläufig ans Ende gelangt. Die – bisweilen emphatische Formen annehmende – Vorstellung von der begrifflichen Inkommensurabilität des Ästhetischen hat den kunsttheoretischen Diskurs der Moderne bis heute maßgeblich geprägt.

Mit dem Begriff der ästhetischen Deutlichkeit, so kann man zusammenfassend festhalten, verbindet sich nach Kant ein paradoxer Anspruch. Sowohl die Vorstellung, einen Gegenstand mit Rücksicht auf all seine einzelnen Merkmale präzise zu vergegenwärtigen (›Lebhaftigkeit‹), als auch die Möglichkeit, einen abstrakten Begriff anschaulich zu vermitteln (›Verständlichkeit‹), stehen in Anbetracht der strukturellen Disjunktion von Anschauung und Gedanke vor einer unlösbaren Aufgabe. Jede noch so deutliche Darstellung steht als Versinnlichung schief zum Dargestellten und streicht etwas Undarstellbares hervor. Wenn Kant daher trotz allem am Begriff der ästhetischen Deutlichkeit festhält, so ist damit ein spezifisches Problem benannt, das nicht allein Kunstprodukte qualifiziert, sondern das über das eigentliche Gebiet der Ästhetik hinaus ein störendes Potential entfaltet. Wie Kant auch im eigenen Umgang mit Beispielen und Gleichnissen erfahren hat, bildet die ästhetisch fassliche Darstellung einen

⁴⁶⁶ Anders als bei der symbolischen Hypotypose platziert Kant die ästhetische Deutlichkeit des Beispiels, das ja die Aufgabe hat, die Realität der empirischen Begriffe darzutun (*KdU* § 59), konsequent im funktionalen Rahmen der lebhaften Darstellung: »Auch hat der bloße deutliche Begriff dieser Arten von menschlicher Angelegenheit, mit einer lebhaften Darstellung in Beispielen verbunden und ohne Verstoß wider die Regeln des Wohllauts der Sprache oder der Wohlständigkeit des Ausdrucks für Ideen der Vernunft (die zusammen die Wohlredenheit ausmachen) schon an sich hinreichenden Einfluß auf menschliche Gemüter, als daß es nötig wäre, noch die Maschinen der Überredung hierbei anzulegen« (*KdU* § 53, B 217).

Überschuss der Darstellung, ein Zuviel an blinder Veranschaulichung, das die Deutlichkeit des Denkens geradezu angreift. In der Vorrede zur *Kritik der reinen Vernunft* (1781) beschreibt Kant den Widerstreit zwischen ästhetischer und logischer Deutlichkeit mit Bezug auf das eigene Schreiben:

Was endlich die Deutlichkeit betrifft, so hat der Leser das Recht, zuerst die diskursive (logische) Deutlichkeit, *durch Begriffe*, denn aber auch eine intuitive (ästhetische) Deutlichkeit, *durch Anschauungen*, d. i. Beispiele oder andere Erläuterungen, in concreto zu fordern. Vor die erste habe ich hinreichend gesorgt. Das betraf das Wesen meines Vorhabens, war aber auch die zufällige Ursache, daß ich der zweiten, obzwar nicht so strengen, aber doch billigen Forderung nicht habe Gnüge leisten können. Ich bin fast beständig im Fortgange meiner Arbeit unerschließlich gewesen, wie ich hiemit halten sollte. Beispiele und Erläuterungen schienen mir immer nötig und flossen daher auch wirklich im ersten Entwurfe an ihren Stellen gehörig ein. Ich sahe aber die Größe meiner Aufgabe und die Menge der Gegenstände, womit ich es zu tun haben würde, gar bald ein und, da ich gewahr ward, daß diese ganz allein, im trockensten, bloß scholastischen Vortrage, das Werk schon genug ausdehnen würden, so fand ich es unratsam, es durch Beispiele und Erläuterungen, die nur in populärer Absicht notwendig sind, noch mehr anzuschwellen, zumal diese Arbeit keinesweges dem populären Gebrauche angemessen werden könnte und die eigentlichen Kenner der Wissenschaft diese Erleichterung nicht so nötig haben, hier aber sogar etwas Zweckwidriges nach sich ziehen konnte. [...] wenn man auf die Faßlichkeit eines weitläufigen, dennoch aber in einem Prinzip zusammenhängenden Ganzen spekulativer Erkenntnis seine Absicht richtet, könnte man [...] sagen: manches Buch wäre viel deutlicher geworden, wenn es nicht gar so deutlich hätte werden sollen. Denn die Hilfsmittel der Deutlichkeit helfen zwar in Teilen, zerstreuen aber öfters im Ganzen, indem sie den Leser nicht schnell genug zur Überschauung des Ganzen gelangen lassen und durch alle ihre helle Farben gleichwohl die Artikulation, oder den Gliederbau des Systems verkleben oder unkenntlich machen.⁴⁶⁷

Allen Vorschriften zum Trotz, die Rhetorik und Philosophie traditionell mit dem Begriff verbunden haben, lässt sich Kant an dieser Stelle zu einer bedeutsamen Homonymie verleiten und streicht damit die fundamentale Ambiguität der Deutlichkeit – man ist versucht zu sagen: umso deutlicher – hervor. Das agonale Verhältnis von logischer und ästhetischer Deutlichkeit kommt auf der Ebene der Darstellung zum Tragen und profiliert die paradoxe Situation, dass, je deutlicher sich ein Text in rhetorisch-ästhetischer Hinsicht artikuliert, er in Bezug auf die logische Distinktion desto undeutlicher zu werden droht (und umgekehrt). Im Zuge einer epochalen Verschiebung des rhetorischen Diskursmodells zerfällt so der phi-

⁴⁶⁷ Kant, *KrV*, Vorrede (A XVIII; Kursive im Orig. fett).

losophische Leitbegriff der Aufklärung um die Mitte des 18. Jahrhunderts nach zwei nicht harmonisierbaren Seiten. Dem logisch Deutlichen tritt eine sinnliche *perspicuitas* zur Seite, die Kant anders als seine Vorgänger zwar aus dem engeren Bereich der intellektuellen Erkenntnis ausschließt, die aber als Störfaktor in den Vordergrund drängt – in Kants Spätwerk gewinnt diese Aporie zusehends an produktiver Kraft für die Reflexion und für die »Erkenntnis überhaupt«. ⁴⁶⁸ Systematisch ändert dies nichts daran, dass reines Denken in der Anschauung, auf die es angewiesen ist, an begrifflicher Schärfe verliert, und umgekehrt die sinnliche Darstellung in ihrer ›Blöße‹, das heißt ohne intellektuelle Erkenntnis blind und unanschaulich ist. Wie man aus Kants durchweg reflektierter und luzider Problemstellung schließen muss, beleuchtet die ästhetische Deutlichkeit daher den Umstand, dass sich auch die Philosophie in einer ›hilflosen‹ Abhängigkeit von darstellungstechnischen Fragen befindet. Die Rede von den »Hilfsmitteln der Deutlichkeit« sollte nicht nur darauf aufmerksam machen, dass die rhetorisch-technische Dimension unter dem Deckmantel einer anti-rhetorischen Ästhetik umso mächtiger präsent geblieben ist, ⁴⁶⁹ sondern auch dazu anleiten, die zwielichtigen Verfahren der deutlichen Darstellung *in concreto* unter die Lupe zu nehmen.

Zusammenfassung und Ausblick

Es ist nach der begriffsgenealogischen *tour de force* an der Zeit, einen Augenblick innezuhalten und eine Rekapitulation zu versuchen, um dem Einsatz zu den Ausführungen der anschließenden Kapitel dieser Arbeit einen Rahmen zu geben. Dies scheint allein schon deshalb geboten, weil das Leitkonzept der deutschen Aufklärung – allen Ansprüchen zum Trotz – als undeutlicher Begriff Profil gewonnen hat. Sulzers *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, die als Enzyklopädie der repräsentationslogischen Ästhetik im 18. Jahrhundert gelten darf und die den kunsttheoretischen Begriff der ›Deutlichkeit‹ noch in aller Selbstverständlichkeit führt, stellt unter dem entsprechenden Lemma die beiden konträren Vorstellungen des genauen Wissens (*distinctio*) und der durchsichtigen Rede (*perspicuitas*) bruchlos nebeneinander. ⁴⁷⁰ So sehr sich darin noch das Programm des Vernunftzeitalters widerspiegelt, so sehr sticht in analytischer Hinsicht hervor, dass

⁴⁶⁸ Kant, *KdU* § 9 (B 28). Vgl. dazu Scheer 1997, S. 83ff.

⁴⁶⁹ Vgl. Menninghaus 1994, S. 219–222.

⁴⁷⁰ Vgl. Sulzer 1970, Bd. 1, S. 603–605.

unter dem Begriff der ›Deutlichkeit‹ die im 18. Jahrhundert immer wieder programmatisch gegenübergestellten Gebiete der Rhetorik, Philosophie und Ästhetik ineinandergreifen. Wie sich gezeigt hat, bildet das Schlagwort der deutschen Aufklärung innerhalb dieser Disziplinen das Zentrum eines lebhaften Diskussionszusammenhangs und hat von Descartes bis Kant zu einer ganzen Reihe von Differenzierungen, Verschiebungen und Neubestimmungen Anlass gegeben. Wegweisend für das 18. Jahrhundert ist die Einsicht, dass Descartes' *cognitio clara et distincta* keine apriorische Gegebenheit mehr, sondern nunmehr das ideale Ziel eines stufenweise voranschreitenden Wissenserwerbs bildet. An die Stelle eines dualen Systems, wonach sich Klarheit und Dunkelheit ausschließen, treten graduelle, im Prozess einer sukzessiven Verfeinerung der Erkenntnis verschränkte Begriffe. Diese Kritik am Cartesianismus hat Leibniz ebenso wie Wolff zur wirksamen Grundlegung einer Semiotik des Deutlichen geführt. Im Unterschied zur göttlichen Vernunft ist das Wissen des Menschen stets an zeichenhafte Vermittlung gebunden und kann sich daher nicht vollständig, unmittelbar und simultan einstellen. Die paradoxe Situation besteht nun darin, dass Mittel und Zweck des epistemischen Prozesses im strukturellen Widerstreit liegen. Zwar bilden Zeichen als sinnliche Entäußerung des Denkens ein Hindernis – aber nur sie können die Erkenntnis zur Vollkommenheit befördern. Dieser Schwierigkeit ist bei Wolff das Projekt einer Quasi-Reduktion der symbolischen auf die intuitive Erkenntnis entsprungen. Allein mit evidenzieller Kraft vermag ein Zeichen auf den Begriff hin transparent zu werden und die allgemeine Struktur einer Sache ›unmittelbar‹ vor das geistige Auge zu stellen. An diese Rhetorisierung des Denkens, der es nicht um die Überredung eines Publikums, sondern um die epistemische Potenzierung der Zeichen geht, lässt sich auch die auf Wirksamkeit ausgerichtete Rede- und Dichtungslehre des frühen 18. Jahrhunderts anschließen. Wie gezeigt, handelt es sich bei der gnoseologischen Neuausrichtung der Wortkünste in der Aufklärung nicht einfach um eine Übernahme der neuen wissenschaftlichen Maßstäbe, sondern um eine Weiterführung der systematischen Probleme auf dem Feld der Rhetorik und der Poetik. Deren gemeinsame Forderung nach Deutlichkeit recodiert die antike Tradition der *perspicuitas* nach Maßgabe der gnoseologischen Distinktion und steht im Zeichen der Überzeugung. Das Programm, Logik und Rhetorik konvergieren zu lassen, hat so in der deutschen Aufklärung zu einer fundamentalen Ambiguität des Leitbegriffs geführt. ›Deutlichkeit‹ umfasst nach Wolffs Übertragung ein strukturell heterogenes Ensemble und bezieht sich sowohl auf die Wörter (*perspicuitas*) als auch auf das

Denken (*distinctio*). Auf beiden Ebenen hat sich gezeigt, dass der Begriff der Deutlichkeit durch eine supplementäre Struktur charakterisiert ist. Im Bereich der philosophischen Begriffsbildung ist die Dynamik einer stets zu verfeinernden Analyse am Werk – alles ist erst in der Unendlichkeit Gottes restlos erfasst. Im Bereich der Sprache gibt das Missverhältnis von *res* und *verba* den Blick frei auf die grundlegende Produktivität der Redefiguren. Die durchsichtige Rede ist, so hat sich bereits aus der Lektüre der antiken Traktate ergeben, stets auf eine mehr-als-deutliche Praxis angewiesen. Gottsched und Breitinger haben dieser Kunst – einmal wider Willen, einmal programmatisch – eine epistemologische Relevanz zugesprochen. Für beide bleibt jedoch allen moralischen Anstrengungen zum Trotz das Problem von der genuin rhetorischen Wirksamkeit (Psychologie) bestehen. Das Spannungsverhältnis im Leitbegriff der deutschen Aufklärung betrifft daher den nicht restlos zu reduzierenden Hiat zwischen Reden und Denken. Weil die Deutlichkeit nie deutlich genug sein kann, kommt sie in beiden Bereichen – in der Sprache und in der Erkenntnis – nicht ohne ein gewisses Maß an Dunkelheit aus. Diesen Umstand haben Leibniz und Wolff klar gesehen – vor allem Letzterer hat allerdings auch versucht, die grundsätzliche Undeutlichkeit des menschlichen Daseins im Bereich der Logik auf ein Minimum zu reduzieren. Mit der Begründung der Ästhetik hat Baumgarten bei der Diagnose seiner philosophischen Väter eingesetzt – anders als seinen Vorläufern ist ihm jedoch die propädeutische Funktion der Sinnlichkeit zum Anlass geworden, die ästhetische Wahrnehmung als einen grundlegenden Bestandteil des Wissens aufzuwerten. Die Undeutlichkeit der sensitiven Erkenntnis avanciert so zur unabdingbaren Voraussetzung des epistemischen Prozesses und erfasst neben der logisch-analytischen eine genuin ästhetische Struktur des Denkens. Daraus gewinnt die frühe Ästhetik den paradoxen Begriff der »sinnlichen Deutlichkeit«. In der Folge hat diese Antinomie des Denkens sowohl im kunsttheoretischen als auch im philosophischen Diskurs keine Zustimmung gefunden und zu verschiedenen Konsequenzen geführt. Man könnte auch sagen, Baumgartens feingliedrige Analyse der Deutlichkeit hat auf beiden Seiten Anstoß erregt. Während die Ästhetik im ausgehenden 18. Jahrhundert die Distinktion auf die logisch-rationale Seite reduziert und in der Folge auch die sinnliche Deutlichkeit zugunsten einer gemäßigeren, etwas dunkleren »Klarheit« aus dem Gebiet der Künste verbannt, hat Kants Philosophie die »ästhetische Deutlichkeit« zwar durchaus ins Begriffsregister aufgenommen, jedoch an den Rand der Transzendentalphilosophie gestellt. In diesem wie in jenem Fall stellt die ästhetische

Deutlichkeit einen Störenfried dar – darin mag begründet liegen, warum die Ästhetik bis heute den Begriff der Deutlichkeit nicht kennt.

Als gemeinsamen Nenner kann man hervorheben, dass sich die Deutlichkeit, die nach ihrer rhetorisch-poetologischen Tradition nichts weniger als die effektvolle Aufhebung der Differenz zwischen Zeichen und Realität, zwischen sprachlicher Vermittlung und unmittelbarer Präsenz, anstrebt, durch eine supplementäre Dynamik auszeichnet. Sowohl auf der epistemischen als auch auf der ästhetischen Ebene hat sich so eine Struktur des Exzesses aus lauter Nüchternheit herausgestellt. Diese Maßlosigkeit ist nur insofern irrational, als sie das Rationale in genuiner Weise kennzeichnet. Auf der philosophischen Seite unterscheidet sich die ›Deutlichkeit‹ von der bloßen ›Klarheit‹ durch ein Übermaß einer bis ins Infinitesimale reichenden begrifflichen Detaillierung – wie Meier hervorgestrichen hat, könnte man in Anbetracht der Unabschließbarkeit »rasend« werden. Im Hinblick auf die ästhetische Deutlichkeit hingegen, die sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts allen systematischen Unmöglichkeiten zum Trotz begrifflich etabliert hat, führt die bei Baumgarten noch als Ergänzung zum mangelhaften Wissen konzipierte lebhaftere Darstellung zuletzt nach Kant einen Überschuss der anschaulichen Verdeutlichung vor Augen. Das Versprechen der Rhetorik, über die kunstvolle Selbst-Transzendierung der Rede die phantasmatische, ›lebhaftere‹ Evokation eines Gegenstandes oder Ereignisses leisten zu können, überschreitet hier den engeren philosophischen Rahmen und führt eine konstitutive Blindheit mit sich. Referenzielle Akte, so kann man diese Konsequenz sprachanalytisch formulieren, können nur noch insofern über die Sphäre des Sprachlichen hinaus auf Welt Bezug nehmen, als sie im selben Zuge die eigene Geste reflexiv ausstellen.

Diese epistemischen Aporien, die mit Bezug auf die spezifische Frage nach dem Deutlichkeitsbegriff seit Baumgarten, Hamann, Klopstock⁴⁷¹ bis hin zu Kant und Friedrich Schlegel⁴⁷² hervortreten und sich zum Ende des Repräsentationszeitalters zuspitzen, interessieren die im Folgenden beleuchteten Texte aus verschiedenen Gründen. Zum einen bieten Büchners und Stifters Schriften die Gelegenheit, die theoretische Reflexion auf

⁴⁷¹ Vgl. Giuriato 2012.

⁴⁷² Vgl. insbesondere die Schrift *Über die Unverständlichkeit* (1800): »[I]ch wollte beweisen, daß alle Unverständlichkeit relativ, und darstellen, wie unverständlich mir zum Beispiel Garve ist [...]. Ich wollte zeigen, daß man die reinste und gediegenste Unverständlichkeit gerade aus der Wissenschaft und aus der Kunst erhält, die ganz eigentlich aufs Verständigen und Verständlichmachen ausgeht« (Schlegel, KFS 2, S. 364). Vgl. hierzu Fohrmann 1994; Schumacher 2000.

die Deutlichkeit in historisch-systematischer Hinsicht fortzuführen. Nach Kant, der die hergebrachten Begriffe des 18. Jahrhunderts – wo er sie nicht *ad acta* legt – transzendentalphilosophisch reformuliert hat, ist es um die ästhetische Deutlichkeit geschehen. Als Nebenschauplatz des Denkens erfahren die Hilfsmittel der Deutlichkeit im philosophischen Diskurs vorerst keine systematische Aufmerksamkeit mehr. Das Problem scheint sich hier nicht mehr zu stellen. Wie zu zeigen ist, rückt der angebliche Nebenschauplatz des Denkens jedoch gerade in der auf die ›Kant-Krise‹ reagierenden Literatur aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ins Zentrum eines reflektierten Interesses. Hinter Kants unversöhnliche Spaltung des Deutlichkeitsbegriffs in eine logische und eine davon abgekoppelte rhetorisch-ästhetische Dimension führt zwar kein Weg mehr zurück – die nachklassische Literatur, so die These, ist aber derjenige Ort, an dem der innere Widerstreit zwischen Logik, Ästhetik und Rhetorik, zwischen Wissen, Kunst und Reden nicht beiseite geschoben wird. In dieser Perspektive sind Büchner und Stifter dem aufklärerischen Denken, das seit dem 18. Jahrhundert immer wieder um das Problem der (im Ansatz unmöglichen) Konvergenz von Anspruch und Performanz kreist, durchaus verpflichtet, insofern sie von einer Verabschiedung der Deutlichkeit, bei aller Gebrochenheit, nichts wissen wollen. Soviel im Voraus zur historischen Diagnose dieses Buches.

Zum anderen sind die Schriften Büchners und Stifters der ästhetikgeschichtlichen Position wegen besonders als Gegenstand der Untersuchung geeignet, damit ›ästhetische Deutlichkeit‹ greifbar werden kann. Bedenkt man, dass die zeitgenössische Kritik, gerade aus dem Umkreis des ›poetischen Realismus‹, beiden Autoren vorgehalten hat, den sinnlichen Genuss durch ein lästiges Zuviel an Einzelheiten und an Sichtbarkeit zu stören, so bietet sich die extreme Mimesis dieser Texte dank einer charakteristischen ästhetischen Qualität dafür an, die von Kant sogenannten »Hülfsmittel der Deutlichkeit« zu spezifizieren. Damit wird keineswegs behauptet, dass nicht auch andere Autoren (wie beispielsweise Brockes oder Haller) dafür in Frage kämen – im Gegenteil. Doch soll hier eine spezifisch historische Situation konturiert werden: Weil die anvisierten literarischen Schriften als Verstoß gegen die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ungebrochen fortwirkenden Normen des guten Geschmacks empfunden werden, rückt das Gemachtsein der Texte derart in den Vordergrund, dass die genuine Künstlichkeit der referenziellen Geste beklagt wird. In Anbetracht dieser Rekursivität markiert die ›Kunst der Deutlichkeit‹ jedoch nicht nur eine ästhetische Irritation, sondern tritt als Technik offensiv aus

der Latenz heraus und gewinnt inszenatorischen Charakter. Gerade weil sich die für den schönen Schein unabdingbare Zeichenvergessenheit nicht einstellt, wird die ästhetische Deutlichkeit im Hinblick auf die rhetorisch beschreibbaren Verfahren greifbar, man möchte sagen: augenscheinlich. Büchner und Stifter folgen dabei je unterschiedlichen Strategien. Überwiegt beim Ersten eine Rhetorik, die sich an die aristotelische *energeia* anschließen lässt und die das Ringen um Deutlichkeit zu einem drastischen Imperativ führt, kann Letzterer als Modell der vermeintlich ruhigeren, indes nicht weniger obsessiven Figur der deskriptiven *enargeia*, der infinitesimalen Detaillierung, gelten. Wie die poetologischen Lektüren zeigen werden, ist literarische Referenz, das heißt der Anspruch, die Grenze von Wörtern und Dingen zu überschreiten, nach dem Ende des Repräsentationszeitalters für beide Autoren keineswegs obsolet, sondern im Wissen um das Moment des Undarstellbaren umso manifester und vehementer zum Gegenstand des Literarischen geworden.

»Sprich deutlicher« Zum Drama Georg Büchners

1. Anatomische Zergliederungen

Die Rezeption von Georg Büchners literarischen Schriften hat im 19. Jahrhundert bei aller Diversität des ästhetischen Urteils generell vermerkt, dass sie durch eine als übermäßig deutlich empfundene Darstellung der Wirklichkeit gekennzeichnet seien. Im Kontext der sich um die Jahrhundertmitte formierenden Programme des ›poetischen Realismus‹ ist diese Tendenz als ein »Wahnsinn im Detail« verurteilt und vor dem Hintergrund der klassisch-ästhetischen Normen als »unkünstlerisch« disqualifiziert worden.¹ Ohne Erhebung zum Ideal, so etwa der einflussreiche Kritiker Julian Schmidt in seiner verbreiteten Literaturgeschichte von 1855, bleibe Dichtung auf das Unvollkommene der Empirie beschränkt und büße die Differenz zur Geschichtsschreibung ein.² Schmidt scheut nicht davor zurück, Büchners analytische Distinktionsschärfe mit gewohnt wenig charmantem Moralismus zu pathologisieren: Büchner »würde immer in der Reihe der Reflexionsdichter geblieben sein, jener Dichter, bei denen das schärfste, kälteste Denken hart an die unheimlichen Nebel des Wahnsinns streift«.³ Rudolph Gottschall, der dem modernen Dichter in seinem ebenfalls 1855 erschienenen Werk zur neueren Literatur eine »Vorliebe für das Drastische, Pointierte, Effectvolle« bescheinigt,⁴ bringt diesen jenseits von Schönheit und Hässlichkeit liegenden Realismus ohne verklärende Tendenz ausdrücklich mit Büchners wissenschaftlicher Tätigkeit in Verbindung: »Die größte geschichtliche Treue ward zur Regel gemacht [...]; und die ganze Kunst des Dramatikers bestand darin, die großen Leichen der Geschichte so geschickt zu secieren, daß man jeden Hirn- und Herzfehler großer Charaktere der Nachwelt auf's Deutlichste vorzeigen konnte. Ein solcher dramatischer Anatom der Geschichte ist Georg Büchner«.⁵

¹ Vgl. Schmidt 1855, S. 50: »Jeder Versuch, den Wahnsinn im Detail darzustellen, wenn er etwas mehr sein soll, als das deutlich erkannte Resultat eines tragischen Schicksals, ist unkünstlerisch«.

² Vgl. ebd., S. 51: »Der Dichter aber [...] kann sich mit dem Unvollkommenen der Empirie nicht begnügen. Die Dichtung soll erheben, erschüttern, ergötzen; das kann sie nur durch Ideale«.

³ Ebd., S. 56.

⁴ Gottschall 1855, Bd. 1, S. 486.

⁵ Ebd., Bd. 2, S. 367.

Erst in der zweiten Jahrhunderthälfte, am Vorabend naturalistischer Bestrebungen, wird Büchners »unerhörte Kraft des Individualisierens bis ins geringste Detail« aufgewertet und sein Werk als dasjenige hervorgehoben, das in seiner Zeit »am schärfsten und rücksichtslosesten das Kunstprincip des Realismus ausgesprochen« habe.⁶

Der enge Zusammenhang von Kunst und Wissenschaft, der zum Bild Büchners als dramatischem Anatom der Geschichte geführt hat, bildet einen Topos der Forschung und geht auf ein zeitgenössisches Urteil zurück. Am 10. Juni 1836 schreibt Karl Gutzkow, der *Danton's Tod* ein Jahr zuvor zur Publikation verholfen und daran die gegen die »romantische Confusion« gestellten, »ganz grellen und nur auf Eines bezüglichen Eindeutigkeiten«, kurz: die kompromisslose historische Treue von Büchners Erstlingswerk hervorgehoben hat,⁷ an seinen literarischen Schützling nach Straßburg:

Sie scheinen die Arzneikunst verlassen zu wollen, womit Sie, wie ich höre, Ihrem Vater keine Freude machen. Seien Sie nicht ungerecht gegen dies Studium; denn diesem scheinen Sie mir Ihre hauptsächliche Force zu verdanken, ich meine, Ihre seltene Unbefangenheit, fast möcht' ich sagen, Ihre Autopsie, die aus allem spricht, was Sie schreiben. Wenn Sie mit dieser Ungeniertheit unter die deutschen Philosophen treten, muss es einen neuen Effekt geben. Wann werden Sie nach Zürich abgehen?⁸

Der Brief, der die bis heute weit verbreitete, jedoch oberflächliche Rezeption Büchners als dichtendem Arzt bestimmt hat,⁹ fällt in eine Zeit, da der junge Autor die praktische Medizin und damit den vom Vater vorgezeichneten Weg schon längst verlassen hat. Flankiert vom Studium der Philosophie, das Büchner brieflichen Äußerungen zufolge ab 1833 »mit aller Gewalt« vorantreibt,¹⁰ avanciert die naturwissenschaftliche Forschung sukzessiv zur Hauptbeschäftigung. Von den ersten Straßburger Studienjahren bei Georges-Louis Duvernoy und Ernest-Alexandre

⁶ Vgl. Karl Emil Franzos (1875) in: Goltschnigg 1974, S. 88f. – Gottfried Keller sieht vor allem im *Woyzeck*-Fragment eine »Art von Realistik, die den Zola und seine Nana jedenfalls überbietet« (in ebd., S. 119).

⁷ Vgl. Büchner SW II, S. 394f.

⁸ Ebd., S. 441.

⁹ Vgl. Landau 1965, S. 25 (»Gutzkow hat einmal recht fein bemerkt, daß Büchner der Medizin seine seltene Unbefangenheit und Objektivität, die Exaktheit der Autopsie, die Sicherheit der Diagnose verdanke«); Mette 1963; Jens 1964; Müller-Seidel 1968; Oesterle 1983, S. 225ff. – Vgl. dazu Roth 2004, S. 6: »Daß er [i.e. Büchner] häufig als Arzt oder Mediziner charakterisiert wird, ist symptomatisch für diese oberflächliche Beschäftigung mit dem Naturwissenschaftler Büchner«.

¹⁰ Büchner BW, S. 33 (Brief vom 9. Dezember 1833).

Lauth (1831–1833) über die Gießener Zeit bei Friedrich Christian Gregor Wernekinck und Johann Bernhard Wilbrand (1833–1834) bis zu seinem zweiten Straßburger Aufenthalt (1835–1836) zeichnet sich eine fortschreitende Hinwendung zur vergleichenden Anatomie, also zum naturwissenschaftlichen Fach der Zoologie, ab. Büchner beginnt im Herbst 1835 nach einem Thema »über einen philosophischen oder naturhistorischen Gegenstand« zu suchen,¹¹ mit dem Ziel, in Zürich zu promovieren, da hier Aussicht auf eine Dozentenstelle besteht. Den vorletzten Winter und das letzte Frühjahr seines Lebens ist Büchner, mit Lupe und Skalpell in der Hand über tote Fische, Frösche und Menschen gebeugt, intensiv von der Abfassung seiner Dissertation eingenommen. Im Frühjahr präsentiert er seine Abhandlung über das Nervensystem der Barben in drei Sitzungen der »Société d'histoire naturelle de Strasbourg«, Ende Mai schließt er die Schrift ab und gibt sie zum Druck frei. Im Herbst 1836 hält er seine »Probevorlesung« vor den Augen Lorenz Okens an der 1833 neu gegründeten Universität Zürich, wo Büchner mit dem Wintersemester 1836/37 »Zoo-matische Demonstrationen« zu unterrichten beginnt.¹²

Obwohl Gutzkow seinen Briefpartner also fälschlicherweise dem Feld der praktischen Medizin zuordnet, attestiert er Büchner nicht ganz zu Unrecht einen »ärztlichen Blick« – mit dem Hinweis auf die »Autopsie« wird jedoch ein zu hoher Anspruch erhoben, wenn es dabei dem Wortgebrauch der Zeit zufolge um die vornehmlich für Ärzte zur »richtigen Krankheitskenntnis« notwendige Fertigkeit geht, »durch eigene Beobachtung und Untersuchung den Schein von der Wirklichkeit zu trennen und die Thatsachen festzustellen«.¹³ Wie Foucault herausgearbeitet hat, ist die Entwicklung des klinischen Bewusstseins seit Beginn des 19. Jahrhunderts dadurch geprägt, dass sich die Perspektive vom »wesenhaft Wahren« des Körpers auf »die sinnlich wahrnehmbare Individualität«, das heißt: auf einen empirisch offenen Bereich verschiebt¹⁴ und daher eine »Aufhebung der begrifflichen Trennung von »Krankheit« [...] und Krankheitssymptomen« zu bedenken ist.¹⁵ Über den praktischen Zweck hinaus werden die Zeichen am Körper zu einem opaken Phänomen und als solche Gegenstand der exakten wis-

¹¹ Büchner SW II, S. 419.

¹² Vgl. den kurzen Überblick bei: Borgards 2009, S. 123–125.

¹³ Vgl. Brockhaus' *Bilder-Conversations-Lexikon* (1837) zit. nach Wülfing 1992, S. 49.

¹⁴ Foucault 2002, S. 112: »Die Medizin stellt sich nicht mehr die Aufgabe, das wesenhafte Wahre unter der sinnlich wahrnehmbaren Individualität zu erblicken, sondern die Ereignisse eines offenen Bereichs endlos zu verfolgen: das ist die Klinik«.

¹⁵ In der Büchner-Forschung ist Wolfgang Proß der Erste gewesen, der die Relevanz von Foucaults *Geburt der Klinik* für Büchners Naturwissenschaft gesehen hat (Proß 1977, hier S. 234). Vgl. danach auch Wülfing 1992.

senschaftlichen Analyse. Diese Neuausrichtung des unbefangenen Blicks, der nicht eingreift und der, technisch gerüstet, einer möglichst objektiven Kunst der Beobachtung dient, ist für Büchners wissenschaftliche Arbeit, jedenfalls zu einem gewichtigen Teil, kennzeichnend. Wenn Gutzkow festhält, dass diese Tätigkeit ihre Wirkung »unter den deutschen Philosophen« zeitigen werde, dann macht er nicht nur darauf aufmerksam, dass die empirische Forschung der Zeit im Gefolge der romantischen Naturlehre die Philosophie noch keineswegs ausgeschlossen hat – Büchners anatomische Arbeit ist auch von einer tiefgreifenden Reflexion auf die epistemologischen Grundlagen der modernen Wissenschaften begleitet. Wie die Studien zu Descartes und Spinoza belegen, gehen Büchners Schriften einer umfassenden Beschäftigung mit dem Erbe des Rationalismus nach. Im Zentrum dieser epistemologisch, empirisch und schließlich auch literarisch geführten Auseinandersetzung steht eine ebenso intensive wie innovative Arbeit am Begriff der ›Deutlichkeit‹. Mit Blick auf Büchners Dissertation wird sich zeigen, dass die Leitidee der Aufklärung über die Vorgaben der dogmatischen und der transzendentalphilosophischen Vernunftlehre hinaus nach Maßgabe einer operativen Logik zu berücksichtigen ist – Deutlichkeit realisiert sich bei Büchner allererst physisch, in der konkreten Praxis des Wissenschaftlers. Der Tradition der empirischen Naturforschung verpflichtet, erweist sich distinkte Erkenntnis nicht mehr nur als eine Sache des scharfen Verstandes, sondern betrifft primär die Fragen nach der medialen Zurüstung des Gegenstands, des exakten Schnitts mit dem Skalpell, der Genauigkeit der Beobachtung und der Evidenz der protokollierenden Schrift. Büchners radikalrealistische Poetik liegt in einem anatomischen Schreiben begründet, wie es sich in der Abhandlung über das Nervensystem der Fische überliefert hat und wie es hinsichtlich der wesentlichen Züge, stilistischen Eigentümlichkeiten und Verlaufsformen herausgearbeitet werden muss. Die ›Drastik‹ von Büchners literarischen Schriften, diese These explizieren die nachfolgenden Ausführungen, erklärt sich erst vor dem Hintergrund seines postmetaphysischen Wissenschaftsverständnisses.

»Abgrund zwischen Denken und Erkennen« (Studien zu Descartes)

Büchners wenig untersuchte philosophische Studien, die er parallel zu seiner naturwissenschaftlichen Arbeit und im Hinblick auf eine für das Sommersemester 1837 geplante Vorlesung an der Universität Zürich zu den »philosophischen Systeme[n] der Teutschen seit Cartesius und Spinoza« intensiv betrieben hat, enthalten an zentraler Stelle der Auseinan-

dersetzung mit den wissenschaftstheoretischen Grundlagen des neuzeitlichen Rationalismus eine ebenso nüchterne wie für die eigenen Schriften bedeutsame Analyse des Deutlichkeitsbegriffs. Weit davon entfernt, die Gnoseologie Descartes' und Spinozas¹⁶ – und mit ihnen die philosophische Reflexion insgesamt – als lebensfern und hohl zu verspotten,¹⁷ lassen Büchners von Exzerpten aus den originalen Texten durchsetzte Aufzeichnungen eine gründliche Beschäftigung erkennen, die den wissenschaftlichen Ansprüchen der zu Beginn des 19. Jahrhunderts etablierten Philosophiegeschichtsschreibung durchaus gerecht wird.¹⁸ So sehr Büchners Rekonstruktion darum bemüht ist, die einzelnen Sätze auf ihre innere logische Stimmigkeit hin zu prüfen und eine wertungsfreie Interpretation der philosophischen Konzeptionen vorzulegen – die Lektüre ist nicht nur von ausdrücklichen Stellungnahmen,¹⁹ sondern durchgehend auch von einem erkennbaren historischen Index bestimmt. Büchners Studium erfolgt maßgeblich am Leitfaden des Kantianers Wilhelm Gottlieb Tennemann bzw. von dessen zehnbändigem Standardwerk *Geschichte der Philosophie* (1798–1819) und im Einverständnis mit zentralen Begriffen der Transzendentalphilosophie.²⁰ Dieser ›kritische‹ Gestus, den Büchner vom »transzendenten Standpunkt« wohl zu unterscheiden gewusst hat,²¹ betrifft die metaphysische Verankerung des rationalen ›Dogmatismus‹, nach Kant also die Anmaßung, die reine Vernunft »ohne vorangehende

¹⁶ Büchner BW, S. 112.

¹⁷ Dies war lange Zeit der Tenor in der Einschätzung von Büchners angeblich allein ästhetischer »Philosophiekritik« (vgl. Horn 1982; Oesterle 1983; Kuhnigk 1987; Osawa 1999).

¹⁸ Vgl. Stiening 1999 u. 2005.

¹⁹ Die Annahme, dass sich Büchner anfangs zwar »in Widerlegungshändel mit Descartes und Spinoza« verwickle, die so sich artikulierenden Ansichten aber dem Umstand geschuldet seien, dass Büchner noch »übe«, da sich im Fortlauf der Spinoza-Skripte keine direkten Stellungnahmen mehr finden und das Ideal wissenschaftlicher Objektivität erreicht sei (Stiening 2005, S. 220), impliziert eine m.E. nicht zu rechtfertigende Abwertung von Büchners tatsächlich geäußerten Auffassungen.

²⁰ Vgl. Büchner MBA 9.2, S. 264. Den Spekulationen darüber, ob Büchners extensive Kenntnisse von Kants Philosophie aus erster oder zweiter Hand stammen, muss hier keine Weitere hinzugefügt werden, da sich die – für den folgenden Argumentationsgang im Übrigen unerhebliche – Frage philologisch nicht verlässlich beantworten lässt. Zu diesen Spekulationen muss auch der mittlerweile vorherrschende Standpunkt gezählt werden, dass eine »dezidierte Kantkenntnis Büchners« auszuschließen sei: Stiening 2004, S. 217; auch: Röcken 2009, S. 133.

²¹ Büchner SW II, S. 305. – Für die zeitgenössische Diskussion ist Fichtes Unterscheidung aus der *Wissenschaftslehre* (1794) bestimmend: »Im kritischen System ist das Ding, das im Ich gesetzt, im dogmatischen dasjenige, worin das Ich selbst gesetzt ist: der Criticism ist darum immanent, weil er alles in das Ich setzt; der Dogmatism transscendent, weil er noch über das Ich hinausgeht« (Fichte 1802, S. 47). Vgl. hierzu: Büchner MBA 9.2, S. 255–257.

Kritik ihres eigenen Vermögens« zu inthronisieren.²² Es geht um nichts weniger als darum, die dem Rationalismus des 17. und 18. Jahrhunderts »zum Grunde« liegenden »Irrtümer« aufzudecken, um die »despotische Herrschaft« der Vernunft in die Schranken zu weisen.²³ Kants philosophischer Umwälzung – so hat Heine diese Bildlichkeit in seiner von Büchner rezipierten *Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* aufgegriffen und analog zur Französischen Revolution ausgemalt – hat es »nicht an Greuel« gefehlt.²⁴ Kant, »dieser große Zerstörer im Reiche der Gedanken«, habe »an Terrorismus den Maximilian Robespierre weit« übertroffen.²⁵ Durch die kritizistische Zerlegung des aufklärerischen Dogmatismus mitsamt den diesem zugrundeliegenden Gottesbeweisen sei die »große Weltzerrissenheit« zwischen Geist und Materie erst eigentlich unheilbar geworden.²⁶ Zwar hat die transzendente Wende Heine zufolge die unterschiedlichsten Reaktionen hervorgerufen – in jedem Fall aber steht die auf Kant folgende Philosophie im Bann dieser geistigen Revolution.²⁷ Es ist indes bezeichnend, dass sich die Begeisterung im deutschen Idealismus nicht an der *Kritik der reinen Vernunft*, sondern an Kants Ethik und Ästhetik entzündet hat, haben die zweite und die dritte Kritik doch Ansatzpunkte zur Überwindung der unversöhnlichen Zweiheit der Erkenntnisquellen geboten.²⁸ Namentlich ein in Schellings Naturphilosophie weiterlebender pantheistischer Spinozismus,²⁹ den Heine mit Blick auf Jacobi und Goethe »die verborgene Religion Deutschlands« nennt und im Verweis auf die eigene »ursprüngliche Religiosität« zumindest nicht ablehnt, wird als Versuch eingestuft, den epistemischen Riss des Kritizismus zu restaurieren.³⁰ Zwar vertritt Büchner im Vergleich zu Heine eine radikal athe-

²² Kant, *KrV/B* XXXV.

²³ Ebd., A VIII.

²⁴ Heine, HSA 8/1, S. 90.

²⁵ Ebd., S. 82.

²⁶ Ebd., S. 60.

²⁷ Ebd., S. 90: »Bei dem einen zeigte sich ein schäumender Enthusiasmus, bei dem andern eine bittere Verdrießlichkeit, bei vielen eine glotzende Erwartung über den Ausgang dieser geistigen Revolution«.

²⁸ Vgl. zur philosophischen Rezeption von Kants Schriften überblicksartig: Höffe 2004, S. 281–302, hier S. 284ff.

²⁹ Heine, HSA 8/1, S. 62. Vgl. auch ebd., S. 111: »Denn die Idee der Naturphilosophie ist ja im Grunde nichts anders als die Idee des Spinoza, der Pantheismus«.

³⁰ Ebd., S. 115: »In der Tat, wenn man in Kant die terroristische Konvention und in Fichte das Napoleonische Kaiserreich sieht, so sieht man in Herrn Schelling die restaurierende Reaktion, welche hierauf folgte«. Mit Blick auf die naturphilosophische Lehre (genannt werden Oken, Adam Müller, Görres) meint Heine durchaus zustimmend: »Aber es war zunächst ein Restaurieren im besseren Sinne« (ebd.). Zu Heines Religiosität vgl. ebd., S. 87. Zu den Korrespondenzen zwischen Heine und Büchner vgl. zuletzt: Teraoka 2006.

istische Position und legt dementsprechend eine markant andersartige Spinoza-Lektüre frei – jedoch ist allein vor dem Hintergrund der von Heine beschriebenen Rezeptionssituation keineswegs ausgemacht, dass die transzendente Erkenntniskritik von Büchner »als Lösung« und nicht doch eher als »krisenhaftes Problem« wahrgenommen worden ist.³¹ So sehr Tennemann und vor allem eine weitere für Büchner wichtige Quelle, Johann Friedrich Herbarts *Allgemeine Metaphysik* (1828/29), in Kants Schriften eine »begründungstheoretische Dimension« für das anbrechende Zeitalter der Naturwissenschaft ermessen haben³² – aus Sicht des literarischen Diskurses zumindest ist festzuhalten, dass die epistemische Katastrophe als unheilbar empfunden worden ist. So beharrt Heine darauf, dass die erste Kritik Kants Hauptwerk darstelle, während schon die *praktische Vernunft* als »Zauberstäbchen« einzuschätzen sei, mit dem der von der theoretischen Vernunft getötete »Leichnam des Deismus« wiederbelebt worden sei.³³ Wie im Folgenden zu zeigen ist, steht auch Büchners wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Anfängen der Aufklärungsphilosophie im Zeichen einer basalen Kritik an den dogmatischen Grundsätzen Descartes' und Spinozas. Wo letztere ein sicheres Fundament für die menschliche Erkenntnis gefunden zu haben meinen, tut sich in Büchners philosophischen Studien ein »Abgrund« auf. Weder die literarischen noch die naturwissenschaftlichen Arbeiten bieten eine Lösung für dieses Dilemma. Daraus darf jedoch keineswegs geschlossen werden, dass für Büchner das wissenschaftstheoretische Erbe der frühen Aufklärung unmaßgeblich und dementsprechend der Begriff der Deutlichkeit *ad acta* zu legen ist. In den philosophischen Studien lässt sich nicht nur eine ausdrückliche Distanz zum Materialismus belegen³⁴ – den Spinoza-Skripten ist zudem Büchners Anstrengung abzulesen, den »Enthusiasmus der Mathematik«, das heißt die analytische Strenge der Argumentation und Demonstration, auch im Hinblick auf die eigene wissenschaftliche Tätigkeit zu bewahren.³⁵ Entscheidend ist jedoch zu sehen, dass diese vermeintliche Rettungsaktion weder hinter die Grenzen und Aporien zurückfällt, die Büchner mit Kants Erkenntniskritik hervorstreicht, noch sich den identitätsphilosophischen Angeboten der Epoche verdankt. In nachmetaphysischer Zeit überlebt bei Büchner ein undogmatischer Rationalismus als obdachlos gewordene Methode. Zu fragen wird sein, welche Konsequenzen daraus für die na-

³¹ So Stiening 2005, S. 237.

³² Ebd.

³³ Heine, HSA 8/1, S. 89.

³⁴ Vgl. Büchner MBA 9/2, S. 261–263.

³⁵ Büchner SW II, S. 333. Vgl. hierzu Stiening 2004.

turwissenschaftlichen und schließlich auch für die literarischen Schriften zu ziehen sind.

Im Rahmen der Aufzeichnungen zu Descartes, die sich Schritt für Schritt, Argument für Argument mit den ersten, für die Wissenschaften grundlegenden Prinzipien der Philosophie beschäftigen, ist Büchners Analyse des Deutlichkeitsbegriffs von der kritischen Erörterung der metaphysischen Prämissen bestimmt. Bereits mit Bezug auf den ersten Grundsatz der gewissen Erkenntnis weist Büchner eingangs darauf hin, dass sich Descartes in der Herleitung des *cogito ergo sum* selbst »nicht klar gewesen sei« – in der Tat weise alles darauf hin, dass ein Zirkelschluss vorliege.³⁶ Aus dem Referat der darauf Bezug nehmenden Positionen von Spinoza über Hegel und Hotho bis zu Kuhn, die um die Frage kreisen, ob das Problem vom ersten Axiom mit der Annahme einer »unmittelbaren Wahrheit« des Bewusstseins gelöst werden kann, bietet sich für Büchner keine Lösung – der Hinweis, dass sich Descartes' *cogito*-Argument allenfalls als »hypothetischer Vernunftschluß« erklären lasse, überwindet die Verlegenheit nicht, in die der Logiker geraten muss, sondern bekräftigt sie.³⁷ So beschließt Büchner seine Ausführungen zum *cogito*-Satz mit dem Fazit, dass die Reflexionsphilosophie durch eine epistemische Begrenzung gekennzeichnet ist – nach Descartes kann »etwas bloß Negatives« erkannt werden, nämlich nur der Umstand, dass es unmöglich sei »zu denken [...], der Denkende sei nicht«.³⁸ Büchner ist weit davon entfernt, dem aus diesem ersten Grundsatz hervorgehenden Dualismus von Geist und Körper einen naiven »positivistischen Materialismus« entgegenzuhalten³⁹ – in der Folge bekräftigt er mit Descartes sogar ausdrücklich die Priorität des Denkens für die aus sinnlichen Empfindungen gewonnenen Erkenntnisse.⁴⁰ Ein Ausweg aus

³⁶ Büchner SW II, S. 176.

³⁷ Ebd., S. 177.

³⁸ Ebd., S. 178.

³⁹ So Vietta 1979.

⁴⁰ Vgl. Büchner SW II, S. 179: »Nun finden wir in unserer Vorstellungskraft weit mehr Eigenschaften, als an jeder andern Sache, weil wir nichts erkennen können, ohne zugleich etwas von der Seele zu erkennen, denn wenn wir urteilen, die Erde sei wirklich, weil wir sie berühren oder sehen, so werden wir uns der Wirklichkeit der Denkkraft weit mehr bewusst, da wir ja urteilen könnten, wir berührten die Erde, ohne daß sie vorhanden ist, wir aber nicht urteilen können, wenn die Denkkraft, welche urteilt, Nichts ist. Folglich erkennen wir die Seele als das Denkende früher und gewisser als Jedes Andre (§ 8 und 11 *princ.*). Eine gute Widerlegung des Materialismus«.

der Reflexion bietet sich hier nicht an.⁴¹ Büchners Analyse ist vielmehr darum bemüht, die Bedingungen der Möglichkeit von Descartes' Begründung des Seins aus dem Denken, der Wirklichkeit aus dem Begriff, offenzulegen. So werden die Aporien und Beschränkungen im cartesianischen System gerade dort erkennbar, wo die fundamentalen Schwierigkeiten über eine metaphysische Absicherung aufgehoben zu sein scheinen. Büchner zufolge geschieht dies bei Descartes über die Letztbegründung in der »Idee Gottes«. Erst diese Vorstellung, die ebenso angeboren ist wie das »Bewusstsein meiner selbst« im *cogito ergo sum*,⁴² garantiert »die formale und materiale Wahrheit der Ideen«,⁴³ erst hier ist der allen »Zweifel hebende Grund zu finden.«⁴⁴ Wie aber kann die höchste Unendlichkeit erkannt werden? Da Gott wahrhaftig ist und dem Menschen das *lumen naturale* geschenkt hat, spiegelt sich die Vollkommenheit in der endlichen Vernunft wider, namentlich in der Fähigkeit, etwas »klar und deutlich« zu denken: »Denn daß Alles, was wir klar und deutlich erkennen wahr sei, wird nur dadurch gewiß, daß Gott existiert und höchstvollkommen ist.«⁴⁵ Wie für Kant sind auch aus Büchners Sicht »Deutlichkeit« und »Gewißheit« terminologisch zu unterscheiden⁴⁶ – erst mit der Annahme eines höchsten und vollkommenen Wesens verbinden sich das Denken und die Wirklichkeit in einem allumfassenden Seinsfundament und kann eine »Identität des Wissens« postuliert werden.⁴⁷ Descartes' Gewissheit besteht darin, dass wir logisch richtig denken und nach Maßgabe des Gedachten auch die »objective Realität der erkannten Dinge« in der Ausdehnung annehmen können.⁴⁸ Fällt jedoch die Rückführung auf die göttliche Idee weg, zeigt sich Büchner zufolge eine folgenschwere Disjunktion:

41 Friedrich Vollhardt leitet aus den Descartes-Studien hingegen eine Ablehnung der Reflexionsphilosophie *in toto* ab und reklamiert für Büchner eine »Lösung des Problems« mit der über Kuhn vermittelten Gefühlsmetaphysik nach Jacobi (Vollhardt 1991).

42 Büchner SW II, S. 187: »Auf welche Weise habe ich nun diese Idee Gottes erhalten? Denn ich habe sie weder aus den Sinnen geschöpft; noch ist sie in mir entstanden, wie die Ideen von den sinnlichen Dingen, wenn die Außendinge die Sinnorgane berühren; noch ist sie von mir erfunden, denn ich habe weder etwas weg noch hingetan, sie kann also nur noch *angeboren sein, so wie mir das Bewußtsein meiner selbst angeboren ist*«. Diesen Hinweis hat Büchner bereits eingangs, anlässlich der Frage nach der »unmittelbaren Wahrheit« des Selbstbewusstseins, gegeben (vgl. ebd., S. 177).

43 Ebd., S. 181 (Hervorh. d. Verf.).

44 Ebd., S. 191.

45 Ebd.

46 Vgl. Kant, *KrV* A XV-XIX.

47 Büchner SW II, S. 180.

48 Ebd., S. 181.

Also Gottes Vollkommenheit beweist, daß unser Erkenntnisvermögen nicht verwirrt, nur zum Erfassen des Unwahren bestimmt, also die subjektive Möglichkeit der Erkenntnis, ferner daß Alles wahr ist, was wir klar und deutlich, d.h. vernunftgemäß erkennen, also die Objectivität des Gedachten. Gott ist es, der den Abgrund zwischen Denken und Erkennen, zwischen Subject und Object ausfüllt, er ist die Brücke zwischen dem »cogito ergo sum«, zwischen dem einsamen, irren, nur in einem, dem Selbstbewußtseyn, gewissen, Denken und der Außenwelt. Der Versuch ist etwas naiv ausgefallen, aber man sieht doch, wie instinkartig scharf schon Cartesius das Grab der Philosophie abmaß, sonderbar ist es freilich, wie er den lieben Gott als Leiter gebrauchte um herauszukriechen.⁴⁹

Es lohnt sich, bei dieser für Büchners naturwissenschaftliche ebenso wie für seine literarischen Schriften zentralen Stelle zu verweilen, um die Konsequenzen für die Analyse des Deutlichkeitsbegriffs in der ganzen Tragweite ermessen zu können. Büchner reproduziert hier keine Quelle, sondern schreibt mit eigenen Worten ein von den zeitgenössischen Publikationen zu Descartes herausgestelltes Problem in signifikanter Weise um. Wo etwa Carl Ferdinand Hock in seiner 1835 erschienenen Studie *Descartes und seine Gegner* von der »Kluft zwischen dem Geiste und der Außenwelt« spricht,⁵⁰ fasst Büchner die aus den *Meditationes* bekannte Metapher vom »tiefen Schlund des Zweifels«⁵¹ in prägnanter Art und Weise mit Begriffen aus Kants erster Kritik. Die Unterscheidung »zwischen Denken und Erkennen«, an der auch Büchners Gewährsmänner Tenne- mann und Herbart festhalten,⁵² ist von Kant im einschlägigen § 22 der *Kritik der reinen Vernunft* eingeführt worden – demzufolge ist das Denken so lange vom Erkennen getrennt, bis die an sich gegenstandslosen Begriffe mit einer korrespondierenden – sei es reinen (Erkenntnis a priori), sei es empirischen (Erfahrung) – Anschauung verknüpft werden.⁵³ Mit

⁴⁹ Büchner MBA 9/1., S. 36f.; Büchner SW II, S. 192f.

⁵⁰ Hock 1835, S. 52f.: »Die Kluft zwischen dem Geiste und der Außenwelt, der Vorstellung und ihrem Object, ist dadurch, daß Gott der Urheber beider ist, bei weitem nicht ausgefüllt [...]. Wenn Cartesius sagt: Gott muß – um nicht mit sich selbst in Widerspruch zu treten – der subjectiven Wahrheit die objective entsprechen lassen und thut es auch; so heißt dieses ein Wunder an die Stelle einer Unbegreiflichkeit setzen«.

⁵¹ Descartes, *Med.* II, 1: »In tantas dubitationes hesterna meditatione coniectus sum, ut nequeam amplius earum oblivisci nec videam tamen, qua ratione solvendae sint; sed tamquam in profundum gurgitem [tiefen Schlund] ex improviso delapsus ita turbatus sum [verwirrt], ut nec possim in imo pedem nec enatare ad summum [daß ich weder auf dem Grunde festen Fuß fassen, noch zur Oberfläche emporschwimmen kann]«.

⁵² Vgl. Büchner MBA 9/2, S. 461.

⁵³ »Sich einen Gegenstand denken, und einen Gegenstand erkennen, ist also nicht einerlei. Zum Erkenntnis gehören nämlich zwei Stücke: erstlich der Begriff, dadurch überhaupt ein Gegenstand gedacht wird (die Kategorie), und zweitens die Anschauung, dadurch er gegeben wird; denn, könnte dem Begriffe eine korrespondierende

dem Bild vom »Abgrund zwischen Denken und Erkennen« nimmt Büchner aber nicht nur diese begriffliche Differenzierung auf, sondern streicht die Ausführungen im vorangehenden Paragraphen hervor, in denen Kant angibt, dass sich für die »Eigentümlichkeit unsers Verstandes« letztlich kein »Grund« angeben lässt.⁵⁴ Die Gelassenheit, mit der Kant sein System ohne metaphysische Verankerung entwickelt, ist für Descartes indes unvorstellbar – nicht weil dieser Büchner zufolge das »Grab der Philosophie« nicht gesehen hätte, sondern weil Descartes nicht bereit war, darin zu verweilen: »Es blieb ihm also um sich aus dem Abgrund seines Zweifels zu retten nur ein Strick, an den er sein ganzes System hängte und hakte, Gott. Denn es wäre ihm eigentlich, wie schon gesagt, bei der Art seines Zweifels ganz unmöglich denselben zu beweisen.«⁵⁵ Büchner führt dies zur erkenntniskritischen Konsequenz, dass ohne die Idee Gottes schon bei Descartes keine Möglichkeit besteht, eine Brücke zwischen Subjekt und Objekt zu schlagen. Weit davon entfernt, einen Ausweg aus dieser Aporie zu wissen, umreißt Büchner vielmehr die Folgen, die sich für das *cogito ergo sum* daraus ergeben, bis in die Einzelheiten der Darstellung. Mit der ostentativ in minimale Segmente zergliederten Syntax – »zwischen dem einsamen, irren, nur in einem, dem Selbstbewußtsein, gewissen, Denken und der Außenwelt« – artikuliert sich eine prägnante Desintegration des Subjekts. Von der Wirklichkeit entkoppelt und auf sich selbst zurückgeworfen, scheint sich die Verbindung des Denkens mit der Gewissheit des Selbstbewusstseins regelrecht aufzulösen. Wenngleich für dogmatische Rationalisten überaus irritierend, ist es im Hinblick auf diesen drohenden Verlust des Zusammenhalts nur folgerichtig, wenn das stets neben sich stehende Ich in seiner Einsamkeit von Büchner nicht, wie man der philosophischen Terminologie gemäß erwarten dürfte, als »verwirrt«, sondern als »irre« qualifiziert wird – durch Kommata isoliert, steht das Epitheton im syntaktischen Gefüge »einsam« da und entfaltet durch diese prononcier-

Anschauung gar nicht gegeben werden, so wäre er ein Gedanke der Form nach, aber ohne allen Gegenstand, und durch ihn gar keine Erkenntnis von irgend einem Dinge möglich [...]. Nun ist alle uns mögliche Anschauung sinnlich (Ästhetik)«.

⁵⁴ Kant, *KrV* B 145f. (§ 21): »Von der Eigentümlichkeit unsers Verstandes aber, nur mittelst der Kategorien und nur gerade durch diese Art und Zahl derselben Einheit der Apperzeption a priori zu Stande zu bringen, läßt sich eben so wenig ferner ein Grund angeben, als warum wir gerade diese und keine andere Funktionen zu Urteilen haben, oder warum Zeit und Raum die einzigen Formen unserer möglichen Anschauung sind«. – Der Hinweis auf die von Friedrich Schiller in einem Brief vom 30. März 1795 eingesetzte und auf Kant verweisende Wendung vom »Abgrund des Denkens« verdankt sich: Müller-Sievers 2003, S. 49.

⁵⁵ Büchner SW II, S. 195.

te Stellung alle seit dem 18. Jahrhundert präsenten Bedeutungsnuancen: Ohne göttliche Grundlage bewegt sich das Denken Büchner zufolge nicht nur »ohne bestimmte Absicht, ohne Kenntnis der Gegend hin und her«, kennt es den »rechten Weg« nicht und »irrt«⁵⁶ – die auf sich selbst angewiesene Vernunft verliert auch den Zusammenhang und ist, im philosophiehistorisch höchsten Augenblick ihrer Inthronisierung, gleichsam »des Verstandes beraubt«.⁵⁷

Diese von Büchner scharfsinnig vorgelegte Analyse des cartesianischen Subjekts, hinter deren Radikalität keine Interpretation seiner Schriften zurückfallen sollte, führt im weiteren Verlauf des Skripts unmittelbar zur »Höhe des Cartesianismus«, nämlich zum »Grundsatz des Dogmatismus, was im Begriff einer Sache liegt ist wahr«.⁵⁸ Das Zentrum dieses Axioms bildet Descartes' Lehre von der »klaren und deutlichen« Perzeption – anhand der einschlägigen Definitionen aus dem *Discours de la méthode* und den *Principia* beschäftigt sich Büchner eingehend mit den Möglichkeitsbedingungen der *cognitio clara et distincta*. Für Descartes bedeuten »Klarheit und Deutlichkeit« eine Art Scharnier zwischen *res cogitans* und *res extensa* – solange nach den Gesetzen der Vernunft gedacht wird, sind Geist und Ausdehnung verbunden. Da sich die Denkkraft des selbstgewissen Subjekts dem gottgegebenen *lumen naturale* verdankt, ist die Wahrhaftigkeit des Denkens so unzweifelhaft, dass nach Maßgabe des Begriffs auf die »Objectivität des Gedachten« in der Wirklichkeit geschlossen werden kann.⁵⁹ Unter diesen Voraussetzungen fällt die »Deutlichkeit« des Denkens mit der »Gewißheit« der Erkenntnis zusammen. Büchner rekapituliert entsprechend:

Das vollkommenste Wesen ist also bewiesen, eben so unser Ursprung aus demselben, ferner die Möglichkeit einer Erkenntnis aus der Wahrhaftigkeit Gottes. Denn, wenn Gott kein Lügner und Betrüger seyn soll, so muß unsere Vernunft nicht zum Irren sondern zum Erkennen des Wahren eingerichtet seyn und Alles

⁵⁶ Vgl. auch ebd.: »[...] so steht uns, nach Cartesius, doch niemand dafür, daß unsere Denkkraft selbst nicht so eingerichtet sei, daß wir irren müßten«.

⁵⁷ Adelung 1808, Bd. 2, Sp. 1393f.: »Irre. 1. Ohne bestimmte Absicht, ohne Kenntnis der Gegend sich hin und her bewegend. 2. Ohne Kenntniß des Weges hin und her gehend [...]. 3. Vom rechten Wege abweichend, irrend. 1) Eigentlich, als ein Nebenwort. Irre gehen, reiten, fahren [etc.]. 2) Figürlich. (a) Unrichtige Empfindungen, unrichtige Vorstellungen habend [...]. (b) Den Zusammenhang verlierend [...]. (c) Des Verstandes beraubt, in der höflichen Sprechart des gemeinen Lebens. Irre im Kopfe seyn. Irre reden, fantasiren«.

⁵⁸ Büchner SW II, S. 204.

⁵⁹ Dass es sich bei Descartes stets um die »Objectivität der Ideen« und nicht einer davon unabhängigen »Realität« handelt, versteht sich auch für Büchner von selbst (vgl. etwa Büchner SW II, S. 183f.).

ist wahr, was wir nach den Gesetzen der Vernunft denken, d.h. klar und deutlich erkennen vorstellen erkennen.⁶⁰

Es ist bezeichnend, dass diese Zusammenfassung des cartesianischen Dogmatismus eine Unsicherheit verrät. An den Streichungen im Manuskript zeigt sich Büchners Unschlüssigkeit, wie er Descartes' Formel übersetzen soll. Bis zu diesem Punkt haben seine Aufzeichnungen »clare et distincte percipitur« mit »klar u. deutlich erkannt« wiedergegeben und sich darin von Tennemann unterschieden – dieser liest nach Kants Differenz des Denkens zum Erkennen durchgehend »klar und deutlich vorgestellt«.⁶¹ Büchners Unsicherheit ist nun gerade dieser als abgründig empfundenen Einsicht in die Disjunktion des Wissens geschuldet – so hat sich die gnosologische Erschütterung bis in die handschriftliche Praxis seismografisch aufgezeichnet. Aus der Analyse der aporetischen Voraussetzungen im cartesianischen System ist nach Büchner zu schließen, dass »Klarheit und Deutlichkeit« keine gesicherte Erkenntnis mehr zu garantieren vermögen. Zwar kann weiterhin sowohl in formaler als auch in materialer Hinsicht nach den Gesetzen der Vernunft klar und distinkt gedacht werden, jedoch bleiben die logische Schlüssigkeit und die begriffliche Vollständigkeit mit Bezug auf die jenseits des Abgrunds stehende Realität »an sich« wesentlich ungewiss.⁶² Die Deutlichkeit hat ihre höchste Funktion als metaphysische Gelenkstelle zwischen Denken und Sein eingebüßt.⁶³ Büchner zufolge gibt es im Grund keine »Identität des Gedankens mit seinem Objekt« – entsprechend wird Descartes im selben Zug wie Spinoza als »Identitätsphilosoph« bezeichnet, »wie es überhaupt jeder dogmatische Philosoph seyn muss«.⁶⁴

⁶⁰ Büchner MBA 9/1, S. 42.

⁶¹ Vgl. Büchner MBA 9/2, S. 464.

⁶² Für die materiale Deutlichkeit gilt Büchner zufolge deshalb: »Die Sinne sind uns gegeben, nicht um die Körper an sich, sondern um das Verhältnis derselben zu uns erkennbar zu machen, sie sagen uns eigentlich nur, was uns schädlich oder nützlich, angenehm oder unangenehm ist und insofern kommt ihnen eine klare und deutliche Erkenntnis zu, nur aus dem Mißkennen ihrer Bedeutung entspringt der Irrtum« (Büchner SW II, S. 213).

⁶³ Vgl. auch Kuhn 1834, S. 86f.: »In dem Begriff eines vollkommensten Wesens ist zwar die Vorstellung des Seins dieses Wesens als Merkmal enthalten, und das vollkommenste Wesen wird als seiendes gedacht, keineswegs ist aber der Uebergang vom Denken zum Sein als ein nothwendiger nachgewiesen worden. Spinoza verbesserte diesen Mangel des Cartesianischen Systems, indem er die Identität des Denkens und Seins zur Voraussetzung erhob. Es trat diese Voraussetzung ganz eigentlich an die Stelle des Cartesianischen Kriteriums der Wahrheit, der Uebereinstimmung des Vorgestellten (des Seins mit dem Denken), wornach Klarheit und Deutlichkeit ein Zeichen dieser Uebereinkunft sein sollten«.

⁶⁴ Büchner SW II, S. 342. Vgl. zu Büchners ungewöhnlicher Begriffsverwendung: Büchner MBA 9/2, S. 252.

Vor dem Hintergrund von Büchners kritischem Umgang mit dem rationalistischen Erbe muss hervorgehoben werden, dass die Deutlichkeit zwar der metaphysischen Intention nach aus den Angeln gehoben, deswegen aber keineswegs als Maßstab für die wissenschaftliche Arbeit verworfen wird. Vielmehr ist bereits in den Descartes-Studien Büchners Interesse erkennbar, den methodischen Sinn der Deutlichkeitslehre jenseits des Gottesbeweises abzuwägen.⁶⁵ Ohne seine fundamentale Kritik beiseite zu schieben, verfolgt Büchner das für die neuzeitliche Wissenschaftstheorie zentrale Vorhaben, aus dem ersten Axiom methodologisches Kapital zu schlagen. Während das szientifische Denken bei Descartes nicht auf die ontologisch hergeleitete Idee Gottes verzichten kann, hat Büchner in den Schriften der Nachfolger, namentlich in denjenigen Spinozas, die Anstrengung hervorgehoben, ein Verfahren für die Naturerkenntnis zu entwerfen, das auch ohne theologische Letztbegründung auskommt. Dieser »atheistische« Ansatz ist zwar nicht neu, aber angesichts der prominenten Stellung Spinozas im frühen 19. Jahrhundert bemerkenswert.⁶⁶ Heines philosophiehistorische Ausführungen sehen Spinoza als eigentlichen Ahnherrn von Schellings Identitätsphilosophie, die eine Alternative zur transzendentalen Erkenntniskritik geboten habe und die in der Tendenz zur Theologisierung der nach Kant theoretisch unmöglichen »absoluten« oder »intellectualen Anschauung« auch die ästhetische Naturlehre in der Romantik (u.a. Goethe und Oken) maßgeblich beeinflusst habe. Wie Heine klar macht, fußt die zeitgenössische Auslegung von Spinozas Denken im mehr oder weniger latent religiösen Wunsch, die durch die transzendente Revolution aufgebrochene Weltzerrissenheit zu versöhnen. Auch für Heine gilt, dass »keiner sich jemals erhabener über die Gottheit ausgesprochen [habe] wie Spinoza« und dass eine atheistische Lektüre von »Unverstand und Böswilligkeit« zeuge.⁶⁷ Bei Büchner mangelt es keineswegs

⁶⁵ So greift Büchner Descartes' Frage auf, ob die *cognitio clara et distincta* ohne Rekurs auf die Idee Gottes begründet werden kann: »Man sieht deutlich, wie hier Cartesius die Möglichkeit einer Erkenntnis, nicht nur hinsichtlich des *cogito ergo sum*, trotz der Annahme einer täuschenden *prima causa*, behauptet. Charakteristisch ist es auch, daß er in der Abhandlung *de methodo* die Untersuchung über das, was wir als wahr annehmen müssen, dem Beweis von dem Dasein und der Wahrhaftigkeit Gottes und somit der Möglichkeit einer Erkenntnis vorausschickt, und sie gleich auf das *cogito ergo sum* folgen läßt« (Büchner SW II, S. 195). Vgl. hierzu Büchner MBA 9/2, S. 463.

⁶⁶ Vgl. hierzu mit Bezug auf Büchner: Proß 1982.

⁶⁷ Heine, HSA 8/1, S. 58. Zu Heines Kritik am Indifferentismus der pantheistischen Idee in *Die romantische Schule* vgl. Proß 1982, S. 87f.

an Hinweisen auf Spinozas identitätsphilosophische Begründung des Wissens – im Gegenteil: Er unterstreicht das dogmatische Fundament, wonach die Konvergenz der denkenden mit der ausgedehnten Substanz in der Idee Gottes gewährleistet ist.⁶⁸ Dies sei der Grund, warum »über den ersten Rissen des Spinozismus eine unendliche Ruhe« liege.⁶⁹ Büchner steht in völligem Einklang mit seinem Kritizismus, wenn er hier in den Grundsätzen des Identitätsphilosophen eine epistemische ›Zerrissenheit‹ hervortreten lässt – die »ersten Risse« sind jenem allein metaphysisch überwindbaren »Abgrund zwischen Denken und Erkennen« geschuldet.⁷⁰ Dieser Bruch ist Büchner zufolge dafür verantwortlich, dass Spinoza die Philosophie radikal von der Theologie trennt und die Erkenntnis im Unterschied zu Malebranche nicht als das »absolute Anschauen des Mystikers«, sondern als »intellektuale Erkenntnis« bestimmt.⁷¹ In diesem Punkt distanziert sich Büchner mit Entschiedenheit von der Schellingschule und insbesondere von Kuhn – wo diese Spinoza im Hinblick auf die »intuitive Erkenntnis des absoluten Seins« lesen,⁷² beharrt Büchners atheistische Po-

⁶⁸ So paraphrasiert Büchner im Abschnitt »Zur Methode«: »Ferner, weil unsre Erkenntnis und die Gewißheit, welche wahrhaft jeden Zweifel hebt, von Gottes Erkenntnis allein abhängt, (da ja ohne Gott nichts sein noch begriffen werden kann und wir an Allem zweifeln können, so lange wir von Gott keine klare und deutliche Idee haben), so folgt, daß unser höchstes Gut und unsre höchste Vollkommenheit von der Erkenntnis Gottes abhängen e.c.t. Ferner, da nichts ohne Gott weder sein, noch begriffen werden kann, so ist es gewiß, daß Alles, was in der Natur ist, den Begriff Gottes hinsichtlich seiner Essenz und seiner Vollkommenheit involviere und ausdrücke und daß wir also, je mehr wir die natürlichen Dinge erkennen, auch eine umso vollkommnere Erkenntnis Gottes erlangen, oder (weil die Erkenntnis der Wirkung durch die Ursache nichts andres ist, als eine Eigenschaft der Ursache erkennen) je mehr wir die natürlichen Dinge erkennen, umso vollkommner erkennen wir die Essenz Gottes (der ja die Ursache aller Dinge ist) [...]« (Büchner SW II, S. 330f.). Vgl. auch ebd., S. 340: »Vielleicht ließe sich nach diesem Gedankengang die ganze Identitätslehre Spinozas an den Satz knüpfen: Wenn Gott ist, weil wir ihn denken, so muß offenbar Denken und Sein eins sein«.

⁶⁹ Ebd., S. 331: »So liegt also schon über den ersten Rissen des Spinozismus eine unendliche Ruhe. Alle Glückseligkeit ist allein im Anschauen des Ewigen, Unveränderlichen; nicht von dem Endlichen soll zum Unendlichen, nicht von den Dingen soll zu Gott, sondern aus Gott heraus soll Alles erkannt werden«.

⁷⁰ Stiening hingegen meint, die »Risse des Spinozismus« von jeder epistemischen Gebrochenheit befreien und auf die Bedeutung von ›Grundrisse‹ beschränken zu können (Stiening 2004, S. 236).

⁷¹ Büchner SW II, S. 331: »Hier ist die große Kluft zwischen Malebranche und Spinoza. Beide haben nur unter der Voraussetzung des Cartesius eine wissenschaftliche Bedeutung, beide setzen das Fundament des Cartesianismus nur voraus, aber Malebranche wird seinem Lehrer untreu, er wendet sich zur Anschauung, er sieht alle Dinge in Gott, aber unmittelbar ohne Rasonnement, ohne Schluß, Spinoza dagegen bleibt treu, die Demonstration ist ihm das einzige Band zwischen dem Absoluten und der Vernunft, ja er ist kühner als Cartesius, er dehnt das Recht der Demonstration weiter aus«.

⁷² Vgl. Büchner SW II, S. 340.

sition auf mathematische und logisch nachvollziehbare Beweisverfahren.⁷³ Während Descartes aus der ›klar und deutlichen‹ Perzeption die Existenz Gottes und von da aus die Realität des Gedachten sicher folgern kann, hebt Büchner mit Spinoza häretisch hervor, dass man diesen Schluss erst ziehen kann, wenn »wir eine solche Erkenntnis von Gott haben, wie wir sie vom Dreieck haben«.⁷⁴ Es ist indes entscheidend zu sehen, dass Büchner die über Descartes hinausgehende Gewichtung des vernunftgemäßen Demonstrierens *more geometrico* auch bei Spinoza von einem originären Bruch durch die Reflexion ausgehen lässt. Wenn der »Enthusiasmus der Mathematik« als Vollendung des Cartesianismus herausgearbeitet wird,⁷⁵ so bedeutet die Entkoppelung der wissenschaftlichen Methode vom Gottesbeweis nicht vorbehaltlos, dass Büchner »auf die Autonomie verlässlichen Erkennens« vertrauen kann.⁷⁶ Büchners angeblich »rationalistische Umdeutung«, derzufolge »Spinoza das cartesianische Begründungssystem dadurch verändere, daß er sicheres Wissen nicht nur auf den Gottesbeweis gründe, sondern daß er daneben das Kriterium der klaren und deutlichen Erkenntnis stärker als vor ihm Cartesius gewichte«,⁷⁷ bleibt nämlich der kritischen Haltung seiner philosophischen Studien treu und fällt in keinen Dogmatismus zurück. Büchners methodologisches Interesse an der Deutlichkeit ist von der metaphysischen Haltlosigkeit nicht unberührt. Demzufolge besitzt die These, dass sich Büchner den »rationalistischen Voraussetzungen [sic!] wissenschaftlichen Argumentierens« verpflichtet sieht,⁷⁸ nur eine beschränkte Geltung – so sehr hervorstreichen ist, dass er in seinen philosophischen ebenso wie in seinen naturwissenschaftlichen Schriften ein hohes Maß an analytischer Stringenz beweist, so sehr ist diesem zergliedernden Verstand auch die stichhaltige Einsicht zu verdanken, dass in epistemischer Hinsicht vorab zu bezweifeln bleibt, ob die am Modell der Mathematik entwickelten Logiken und Prozeduren der schlüssigen Demonstration den Graben zwischen Denken und Erkennen tatsächlich zu überwinden helfen. Nach der metaphysischen Demontage erhält der mit dem aufklärerischen Leitbegriff verknüpfte Anspruch einen neuen gnoseologischen Stellenwert: Mit Fichte gesprochen, verliert

⁷³ Vgl. Büchner MBA 9/2, S. 275.

⁷⁴ Büchner SW II, S. 341 (lateinisches Original), S. 1040 (Übersetzung).

⁷⁵ Vgl. ebd., S. 333f.: »Der Spinozismus ist der Enthusiasmus der Mathematik. In ihm vollendet und schließt sich die Cartesianische Methode der Demonstration, erst in ihm gelangt sie zu ihrer völligen Konsequenz. Erst unter Voraussetzung des Cartesianismus erhält, wie ich schon gesagt habe, der Spinozismus sein wissenschaftliches Fundament«.

⁷⁶ So Poschmann in: ebd., S. 1038.

⁷⁷ Büchner MBA 9/2, S. 289.

⁷⁸ Stiening 2004, S. 231.

das Kriterium der klaren und deutlichen Perzeption die ›transcendente‹ Verlässlichkeit, behält aber in den Grenzen der ›immanenten‹ Vernunft seine Gültigkeit. Um es pointiert auszudrücken: ›Deutlichkeit als Methode‹ schließt nach Büchner keineswegs aus, dass die Vernunft ›irre[]‹ ist. Im Hinblick auf die Untersuchung von Büchners Dissertation muss festgehalten werden: Die philosophischen Aufzeichnungen zum Cartesianismus arbeiten ein postmetaphysisches Wissenschaftsverständnis heraus, das für die empirische Forschung von grundlegender Bedeutung ist. Der Umstand, dass Büchner naturwissenschaftliche und philosophische Studien nebeneinander betrieben hat, erklärt sich nicht nur über die in den Universitäten der 1830er-Jahre unscharfen Grenzlinien zwischen den Disziplinen,⁷⁹ sondern vor dem Hintergrund der kantischen Erkenntnis-kritik auch systematisch. Büchners Doppelstudium ist nicht, wie vielfach angenommen, durch eine supplementäre Struktur motiviert – der Wechsel zur Empirie in der Abhandlung über das Nervensystem der Barben komplettiert nicht die Lücken der lebensfernen Philosophie.⁸⁰ Diese Vorstellung, für die mit der Hinwendung zur Erfahrung die Inhaltsleere des apriorischen Denkens ausgefüllt wird,⁸¹ vertraut auf die gnoseologische Zuversicht eines dogmatischen Rationalismus und fällt entschieden hinter die Einsichten des Kritizismus zurück. Vielmehr ist Büchners Doppelbeschäftigung im Zeichen eines transzendentalen ›Sprungs‹ zu betrachten, der die kategoriale Trennung der Erkenntnisquellen artikuliert und im Zeichen einer Entzweigung des Wissens steht. Büchner bekräftigt diese epistemische Schwierigkeit in seiner Züricher Probevorlesung *Über die Schädelnerven* und legt damit den Gedanken nahe, dass die Naturforschung nicht die Lösung des philosophischen Problems darstellt, sondern einem empirisch endlos offenen Bereich gegenübersteht:

Die Frage nach einem solchen Gesetze führte von selbst zu den zwei Quellen der Erkenntniß, aus denen der Enthusiasmus des absoluten Wissens sich von je heraus hat, der Anschauung des Mystikers und dem Dogmatismus des Vernunftphilosophen. Daß es bis jetzt gelungen sei, zwischen letzterem und dem Naturle-

⁷⁹ So Büchner im Brief an seine Familie vom 9. März 1835: ›Ich werde das Studium der medicinisch-philosophischen Wissenschaften mit der größten Anstrengung betreiben‹ (Büchner BW, S. 59). Vgl. dazu Büchner MBA 8, S. 191.

⁸⁰ So etwa Oesterle 1982, S. 200f.: »Überführung der Philosophie ins Leben und des Lebens in die Literatur werden in Büchners Kunst vorangetrieben durch die Naturwissenschaft.«

⁸¹ So Horn 1982, S. 212: »[...] es geht darum, daß in der ›Kunstsprache der Philosophie‹ in inhaltsleeren Worten (Substanz, Attribute) eine Erkenntnis a priori vorgetäuscht wird, die letztlich nur über den Umweg der empirischen Erfahrung zu haben ist [...]. Dieses Umherirren im Zirkel der autonomen Vernunft ist die ›trockene Wüste‹, in der die Philosophie a priori sich nach Büchner befindet.«

ben, das wir unmittelbar wahrnehmen, eine Brücke zu schlagen, muß die Kritik verneinen. Die Philosophie a priori sitzt noch in einer trostlosen Wüste; sie hat einen weiten Weg zwischen sich und dem frischen grünen Leben, und es ist eine große Frage, ob sie ihn je zurücklegen wird. Bei den geistreichen Versuchen, die sie gemacht hat, weiter zu kommen, muß sie sich mit der Resignation begnügen, bei dem Streben handle es sich nicht um die Erreichung des Ziels, sondern um das Streben selbst.⁸²

Wo die naturphilosophische Forschung, mit der sich Büchner in seinem Vortrag entschieden von der an theologischen oder funktionalistischen Zweckmäßigkeiten bei der Einrichtung der Welt orientierten ›teleologischen Naturbetrachtung‹ abgrenzt,⁸³ die gesamte Organisation des körperlichen Daseins in spinozistischer Manier aus der Frage nach einem als schön und harmonisch postulierten »Urgesetz« zu begründen versucht,⁸⁴ teilt sich die Erkenntnis nach zwei inkongruenten Quellen. Obwohl Büchner der Intention nach im Gefolge der romantischen Naturlehre operiert, wenn er sich unter ausdrücklicher Anwendung der in Deutschland herausgebildeten, unter anderem von Lorenz Oken, Goethe und Carl Gustav Carus vertretenen ›genetischen Methode‹ auf die Suche nach den morphologisch ›einfachsten Rissen‹ und ›reinsten Formen‹ begibt,⁸⁵ artikuliert

⁸² Büchner MBA 8, S. 155.

⁸³ Zur Konkurrenz zwischen der – Büchner zufolge in England und Frankreich vorherrschenden – teleologischen und der Deutschland zugeordneten naturphilosophischen Methode vgl. Büchner MBA 8, S. 246–248, S. 539.

⁸⁴ Büchner widerspricht der teleologischen Methode mit dem gewichtigen, auf Spinoza zurückgehenden Argument: »Die Natur handelt nicht nach Zwecken, sie reibt sich nicht in einer unendlichen Reihe von Zwecken auf, von denen der eine den anderen bedingt; sondern sie ist in allen ihren Aeufferungen sich unmittelbar selbst genug. Alles, was ist, ist um seiner selbst willen da. Das Gesetz dieses Seins zu suchen, ist das Ziel der, der teleologischen gegenüberstehenden Ansicht, die ich die philosophische nennen will. Alles, was für jene Zweck ist, wird für diese Wirkung. Wo die teleologische Schule mit ihrer Antwort fertig ist, fängt die Frage für die philosophische an. Die Frage, die uns auf allen Punkten anredet, kann ihre Antwort nur in einem Grundgesetze für die gesammte Organisation finden, und so wird für die philosophische Methode das ganze körperliche Dasein des Individuums nicht zu seiner eigenen Erhaltung aufgebracht, sondern es wird die Manifestation eines Urgesetzes, eines Gesetzes der Schönheit, das nach den einfachsten Rissen und Linien die höchsten und reinsten Formen hervorbringt« (Büchner MBA 8, S. 153f.). Vgl. auch Müller 1826, S. 17: »Eine solche Physiologie ist dann wohl auch eine teleologische, obgleich dieselbe verständige Physiologie die teleologische Richtung zu verachten seit langer Zeit Miene gemacht hat. Diese Physiologie spricht nur von Functionen der Organe, von ihren Zwecken, von ihrer Nützlichkeit. Sie bemüht sich zu zeigen, daß eine gewisse Einrichtung die beste sey. In der Natur hat nichts, was einer physiologischen Untersuchung unterworfen ist, einen Zweck. Alles ist in der Natur um seiner selbst willen da«. Vgl. zum Spinozismus der ›genetischen Methode‹ grundlegend: Proß 1982.

⁸⁵ Büchner MBA 8, S. 514: »Carus definierte sie [die genetische Methode] als eine dem ›Entwicklungsgange‹ der Natur folgende Methode‹ und führt dazu weiter aus:

er für seine Untersuchung ein grundsätzliches »Auseinanderfallen der idealistischen Wissenssysteme, die sich im Überstieg der kantischen Philosophie und deren Disjunktion von Anschauung und Begriff gebildet« haben.⁸⁶ Darin liegt nicht nur die Abgrenzung zur Apriorität begrifflicher Erkenntnis, sondern auch Büchners ablehnende Haltung gegenüber dem »Enthusiasmus des absoluten Wissens« aus der Schule Schellings⁸⁷ und dem daran kritisierten Mystizismus der »intellektuellen Anschauung« begründet.⁸⁸ Die Distanz zu den Theoremen der Naturphilosophie führt Büchner jedoch nicht vorbehaltlos zu einer empirisch-positivistischen Naturbetrachtung im Zuge der gemeinhin um 1830 angesetzten »Revolution« der modernen Erfahrungswissenschaften.⁸⁹ So sehr sich die Tendenz zur nicht-spekulativen exakten Naturwissenschaft gerade vor dem Hintergrund der gleichzeitigen Ausbildung in der französischen Schule bei Duvernoy abzeichnet⁹⁰ – Büchner ignoriert nicht, dass zwischen der sinnlichen Wahrnehmung der Natur, des »frischen grünen Lebens«, und der »trostlosen Wüste« der an sich inhaltsleeren Begriffe keine Brücke geschlagen werden kann. Der »Abgrund zwischen Denken und Erkennen« wird durch die Empirie nicht überwunden, sondern tut sich überhaupt erst in der *aisthesis* auf – indes ist der Schritt zur Wahrnehmung unabdingbar, um

»Der Uebergang vom Einfachern zum Mannigfaltigern ist aber überall der einzig naturgemäße, und dieser Richtung folgend haben wir die einfachern, d. i. die niedrigeren stets vor den mannigfaltigern, d. i. höhern Bildungen zu betrachten«; vgl. ebd., S. 248.

⁸⁶ Müller-Sievers 2003, S. 89.

⁸⁷ In *Bruno* (1802) unterscheidet Schelling zwischen »relativem« und »absolutem« Wissen. Letzteres wird von den empirisch und analytisch vorgehenden Wissenschaften abgegrenzt: »In der absoluten Ichheit aber, oder in der intellektuellen Anschauung werden die Dinge nicht für die Erscheinung, obzwar unendlich, sondern dem ewigen Charakter nach, oder wie sie an sich sind, bestimmt. Es entsteht absolutes Wissen« (Schelling 2005, S. 121).

⁸⁸ Zur zeitgenössischen Kritik am Schellingschen Mystizismus bei Heine und Johannes Müller vgl. Büchner MBA 8, S. 545. Büchner selbst hat, wie schon erwähnt, das »absolute Anschauen des Mystikers« von Spinozas »intellektualer Erkenntniß« abgegrenzt und Malebranche zugeordnet (Büchner SW II, S. 331).

⁸⁹ Vgl. Döhner 1967; Ludwig 1998. Dazu Roth/Stiening 2000.

⁹⁰ Zur wissenschaftshistorischen Verortung Büchners im Kontext der »Übergangszeit« von der romantischen Naturphilosophie zur empirischen Naturwissenschaft vgl. die umfassende Studie von: Roth 2004. Vgl. darauf aufbauend die Ausführungen in: Büchner MBA 8, S. 243–306, hier S. 253: »Es lag vermutlich an Büchners Herkunft aus der deutschen Tradition einerseits, seiner wesentlichen Schulung in Frankreich unter dem Cuvier-Schüler Duvernoy andererseits, daß es ihm möglich wurde, vielversprechende methodologische Ansätze aus Deutschland wie z.B. die genetische Methode mit der sehr viel stärker empirisch und funktionalistisch ausgerichteten Tradition in Frankreich zu verbinden. Unter dem Cuvier nahestehenden Duvernoy schrieb er eine von diesem für den Druck befürwortete Dissertation, die auch dem ganz anders orientierten Loren Oken gefiel«.

das Subjekt aus der ›irren‹ Isolation des Denkens zu führen und auf ein Außen hin zu öffnen. Büchner ist weder Idealist, noch naiver Materialist, sondern ein kritischer Positivist.

Wenn die anatomische Abhandlung nach dem Urgesetz des körperlichen Daseins überhaupt und damit nach einem primitiven Typus des Nerven- und Denksystems sucht, dann legt sie das denkende Subjekt in seiner sinnlichen Extension unter das Skalpell. Man kann von einer analytischen Insistenz sprechen, verfährt Büchner doch nicht wertend, sondern untersucht den Wahrnehmungs- und Denkkapparat über eine minutiöse Zergliederung des Körpers. Was Heine mit Bezug auf Kant metaphorisch ausgedrückt hat, ist für den Anatomen Büchner wörtlich zu verstehen: »Kant [...] legt den Gedanken vor sich hin und sezirt ihn, und zerlegt ihn in seine feinsten Fasern, und seine Kritik der reinen Vernunft ist gleichsam das anatomische Theater des Geistes. Er selber bleibt dabey kalt, gefühllos wie ein ächter Wundarzt.«⁹¹ Der ungerührte Sinn, der Büchners Unternehmen leitet, verdankt sich nicht den dogmatischen Prämissen der Aufklärungsphilosophie.⁹² Die ebenso kühle wie feingliedrige Anstrengung um sachliche, argumentative und stilistische Deutlichkeit im Rahmen der Dissertation folgt vielmehr einem nicht weniger rationalen, aber haltlos gewordenen Verfahren: Wo das erkennende Subjekt den metaphysischen Horizont verloren hat, bilden konkrete Praktiken und Prozeduren die einzig verbliebenen Wegmarken zur Orientierung.⁹³ Für Büchner erklärt sich die Deutlichkeit daher erst mit Blick auf die Tradition der empirischen Naturforschung. Die *cognitio distincta* ist keineswegs nur vom Gebrauch des Verstandes und den Regeln des richtigen Schließens bestimmt, sondern realisiert sich vornehmlich in der Praxis. Distinktion ist eine Angelegenheit der Sinne, der Instrumente und bestimmter Handlungen, das heißt im Fall von Büchners anatomischer Untersuchung konkret: des sezierenden Messers, der sehenden Lupe und der protokollierenden Schrift – ›Deutlichkeit‹ ist als ein operativer Begriff zu verstehen.

⁹¹ Heine, HSA 8/1, S. 92. – Einen ähnlichen Gedanken entwickelt Roland Borgards in seinen Beobachtungen an Lenz: Borgards 2007, S. 439.

⁹² So hingegen Stüening (1999), der Büchners Naturforschung einen philologisch schlicht nicht belegbaren ›Leibnizianismus‹ unterstellt.

⁹³ Vgl. Lethen 1994, S. 64f. – Zur transzendentalen Offenheit der Orientierungsfrage nach Kant vgl. grundlegend Müller-Sievers 2003, S. 11, S. 28f.

Büchners Dissertation, die wahrscheinlich im Sommer 1836 unter dem Titel *Mémoire sur le système nerveux du barbeau (Cyprinus Barbus L.)* erschienen ist, verdankt sich nicht nur einer genauen Beobachtungsgabe, einer sorgfältigen Technik des Präparierens, einer gründlichen Kenntnis der zoologischen Forschungsliteratur und einem sachlichen Stil, sondern zeichnet sich auch durch »ein hohes Maß an methodischer Reflektiertheit« aus.⁹⁴ Die Abhandlung ist in zwei, von Büchner vermutlich kurz vor der Drucklegung voneinander abgerückte Teile gegliedert, einer *partie descriptive* und einer *partie philosophique*. Diese Anordnung ist keineswegs unzeitgemäß und erhellt sich im Kontext der naturgeschichtlichen Schule⁹⁵ – Goethe etwa begründet die vergleichende Anatomie systematisch dort, wo sich »jede bloß empirische Behandlung [...] in dem weiten Umfang abmüdet«,⁹⁶ und Carus unterscheidet in seinem *Lehrbuch der vergleichenden Anatomie* (1834) als »verschiedene Stufen der Entwicklung« aufsteigend zwischen einer »deskriptiven«, einer »genetischen«, einer »vergleichenden« und schließlich einer »urwissenschaftlichen« oder »philosophischen« Anatomie.⁹⁷ Während es dem etwas längeren, empirisch beschreibenden Abschnitt von Büchners Studie um die möglichst exakte Protokollierung der Beobachtungen am Objekt geht, motiviert sich das philosophisch-spekulative Kapitel entsprechend aus den Intentionen der »genetischen Methode«. Wie Büchner in der Probevorlesung formulieren wird, soll das »ungeheure [...] zusammengeschneppte Material« entwirrt und mittels Analogien der dynamischen Stufenfolge des Lebendigen integriert werden, damit die sinnvollen Zusammenhänge und schönen Ordnungen hervortreten.⁹⁸ In der verglei-

⁹⁴ Borgards 2009, S. 127.

⁹⁵ Zur Unterscheidung zwischen »Naturphilosophie« (Schelling und seine Anhänger) und der den empirischen Wissenschaften aufgeschlosseneren »naturgeschichtlichen Schule« (Goethe, Oken, Johann Peter Frank, Carus, Johannes Müller) vgl. Proß 1977, S. 235.

⁹⁶ Goethe 1994, Bd. 13, S. 171 (*Erster Entwurf einer allgemeinen Einleitung in die vergleichende Anatomie, ausgehend von der Osteologie*, 1795. Der Text ist 1833 in der *Ausgabe letzter Hand* erschienen).

⁹⁷ Vgl. Carus 1834, S. 5. – Die höchste Stufe der Naturforschung ist für Carus dort erreicht, wo die einzelnen Phänomene auf eine »Grund-Idee« zurückgeführt sind, die sich zu den Erscheinungen so verhält wie eine mathematische Formel zu einer Kugel (vgl. ebd.).

⁹⁸ Die Ausführungen in der *Probevorlesung*, die auf die Darbietung der empirischen Befunde *en détail* allein schon durch die Umstände der Präsentation weitgehend verzichtet hat, orientieren sich an der klassisch-ästhetischen Gegenüberstellung »Form/Materie« (was sich mit den Ansichten des anwesenden Lorenz Oken aufs Beste vertragen hat): Büchner MBA 8, S. 155: »In einem ungeheuren, durch den Fleiß von Jahrhunderten zusammengeschneppten Material, das kaum unter die Ordnung eines Katalogs gebracht war, bildeten sich einfache, natürliche Gruppen; ein Gewirr seltsamer Formen unter den

chenden Perspektive wird das Einzelne und Besondere, die rohe »Masse Dinge«, als gesetzmäßig modifizierte Abänderung, als Metamorphose einer ursprünglichen »Bauform« in den Blick genommen. Daher erklärt sich die Wahl des Untersuchungsgegenstands, wie sie Büchner direkt zu Beginn der Abhandlung vorträgt:

Welcherart ist das Verhältnis der Hirnnerven zu den Spinalnerven, zu den Schädelwirbeln und zu den Anschwellungen des Gehirns? Welche von ihnen finden sich als erste unten auf der Stufenleiter der Wirbeltiere? Welches sind die Gesetze, nach denen ihre Zahl zu- oder abnimmt, ihre Aufteilung komplexer oder einfacher wird? – Wichtige Fragen, die lediglich mittels der genetischen Methode gelöst werden können, d.h. durch einen sorgfältigen Vergleich des Nervensystems der Wirbeltiere, indem man von den einfachsten Bauformen ausgeht und allmählich zu den entwickeltsten fortschreitet. Beginnt man aber diese Untersuchungen mit der letzten Klasse der Wirbeltiere, den Fischen, wird man alsbald durch die widersprüchlichsten Angaben behindert. Die Anatomen können sich nicht auf die Zahl, die Bedeutung und die Verteilung der Nerven einigen. [...] An die Natur selbst muß man sich wenden, um das Problem zu lösen: Möge meine Arbeit zu dieser Lösung beitragen. Ich habe als Gegenstand meiner Untersuchungen insbesondere die Cyprinen gewählt, weil sie, Carus zufolge, den reinsten Typus der Knochenfische darbieten. Übrigens weist das Nervensystem der Fische dieser Familie einige höchst bemerkenswerte Eigenheiten auf, welche von Weber, Desmoulins und Bischoff beschrieben worden sind. Ich beschreibe hier die Nerven der Barbe und ergänze dort, wo ich es für angebracht halte, die Eigenheiten der anderen Fische, die ich sezirt habe.⁹⁹

Im ausdrücklichen Verweis auf Carus artikuliert Büchner mit seinen Untersuchungen an der Barbe – einem der in Europa am weitesten verbreiteten Süßwasserfische – ein Interesse, das die einführenden Fragestellungen aus dem Bereich der vergleichenden Anatomie an der naturgeschichtlichen Entwicklung der Organismen von den einfachsten Formen zu fortschreitender Komplexität orientiert.¹⁰⁰ Am »reinsten Typus«, so impliziert

abentheuerlichsten Namen, löste sich im schönsten Ebenmaß auf; eine Masse Dinge, die sonst nur als getrennte, weit auseinanderliegende facta das Gedächtnis beschwerten, rückten zusammen, entwickelten sich auseinander oder stellte sich in Gegensätzen gegenüber. Hat man auch nichts Ganzes erreicht, so kamen doch zusammenhängende Strecken zum Vorschein und das Auge, das an einer Unzahl von Thatsachen ermüdet, ruht mit Wohlgefallen auf so schönen Stellen [...].

⁹⁹ Büchner MBA 8, S. 5.

¹⁰⁰ Vgl. zur »natürlichen Stufenleiter« und der damit verknüpften, der »genetischen Methode« zugrunde liegenden »Vorstellung einer Entwicklung der Organismen zu zunehmender Komplexität«: Büchner MBA 8, S. 513. Carus leitet daraus das Vorgehen der Naturforschung ab: »Der Uebergang vom Einfachern zum Mannigfaltigern ist aber überall der einzig naturgemäße, und dieser Richtung folgend haben wir die einfachern, d. i. die niedrigeren Bildungen stets vor den mannigfaltigern, d. i. höhern Bildungen zu betrachten« (Carus 1828 I, S. 14).

Büchner im Gefolge der seit Lorenz Okens Jenaer Antrittsvorlesung *Über die Bedeutung der Schädelknochen* (1807) verbreiteten, erst von Thomas Huxley 1859 widerlegten Wirbeltheorie des Schädels¹⁰¹ sollen auch die höher entwickelten Lebewesen in ihrer prägenden Struktur erklärbar werden. Die ›genetisch‹ angelegte Forschung dient dem Ziel, an den Cyprinen über den Vergleich mit nah verwandten Gattungen und mit Vertretern höherer Tierklassen sowohl die einfachste Form der Knochenfische als auch ein primitives Muster der Wirbeltiere nachzuweisen. Goethe hat hierfür den Begriff des »anatomischen Typus« gebraucht, um ein »allgemeines Bild« zu entwerfen, »worin die Gestalten sämtlicher Tiere, der Möglichkeit nach, enthalten wären.«¹⁰² Carus ist in der Folge von einer »mathematischen Urform« ausgegangen, »ohne deren Erkenntniss eine wahre Befriedigung unseres überall auf Gewahrwerden des höhern Gesetzes gerichteten Geistes undenkbar bleibt« und die nur »mit einem sinnlichen und geistigen Auge zugleich«, das heißt: »mit der inneren Energie des Geistes« erfasst werden kann.¹⁰³ Während für Goethe klar ist, »daß kein einzelnes Tier als ein solcher Vergleichskanon aufgestellt werden könne; [daß] kein Einzelnes Muster des Ganzen sein« kann¹⁰⁴ und dass ein Phänomen die Idee mitunter zwar darstellt, ohne jedoch selbst das allgemeine Bild sein zu können, nimmt Büchner den Typus in seiner Konkretion unter die Lupe. Zwar folgt das *Mémoire* damit Carus' Hinweis, dass sich die reinste Form in den Cyprinen »besonders deutlich« darbietet,¹⁰⁵ und untersucht die Barbe entsprechend auf ihre Vergleichbarkeit mit höher entwickelten Organismen, doch rücken von Anfang der Abhandlung an auch die »höchst bemerkenswerten Eigenheiten« (*quelques particularités très remarquables*) des Untersuchungsobjekts in den Blick. ›Besonderheiten‹ haben es an sich, dass sie nicht ohne Weiteres nach dem Analogieverhältnis zu erschließen sind – bei Goethe etwa werden sie im Vergleich mit anderen Vertretern der Wirbeltiergattungen als ›Abweichung‹ oder ›Abänderung‹ eines Primitivmerkmals, als ›genetische Variante‹ identifi-

¹⁰¹ Büchner MBA 8, S. 279–290.

¹⁰² Goethe 1994, Bd. 13, S. 172. Für Goethe handelt es sich beim allgemeinen Typus nicht einfach um eine Naturgegebenheit, sondern allererst um eine Konstruktion des Forschers (vgl. ebd., S. 177: »Jener allgemeine Typus, den wir nun freilich erst konstruieren [...]«). Vgl. zu Goethes Typuslehre grundlegend: Bräuning-Oktavio 1956; Kuhn 1988, bes. S. 138ff.; Daston/Galison 2002, S. 40–42.

¹⁰³ Vgl. zu Carus' Typenlehre die Ausführungen in *Von den Ur-Theilen des Knochen- und Schalengerüsts* (1828), hier zitiert nach Büchner MBA 8, S. 421 u. 426.

¹⁰⁴ Goethe 1994, Bd. 13, S. 172.

¹⁰⁵ Vgl. Carus' Ausführungen in: Büchner MBA 8, S. 426.

ziert.¹⁰⁶ Büchner hingegen geht von Partikularitäten aus, das heißt von dem, was »einem Dinge vor andern eigen ist«.¹⁰⁷ Dadurch tritt hervor, dass sich der Typus nicht einfach nur als das allgemeine Gesetz, sondern zugleich auch als Einzelfall erweist. Dieser charakteristische Zug von Büchners naturwissenschaftlicher Arbeit wird erst im *Mémoire* und seiner formalen Gliederung ersichtlich. Während die *Probevorlesung* getreu dem Programm der ›deutschen Schule‹ folgt,¹⁰⁸ zeigt die Dissertation, dass die beiden Teile der Untersuchung schief zueinander stehen und dass sich die empirisch detailreich beschriebenen Materialien für Büchner nicht verlustlos der naturgeschichtlichen Eingliederung fügen. Die Kritik am Prinzip der Analogie wird zwar nicht – wie etwa bei Johannes Müller¹⁰⁹ – ausdrücklich, doch beweist Büchner beachtliche Skrupel, den Tatsachen »Gewalt« anzutun.¹¹⁰ Obwohl als Resultat der Untersuchung festgehalten wird, dass dem einfachsten »Typus der Spinalnerven [...] sechs Abschnitte des Hirnmarks und sechs Schädelwirbel entsprechen«,¹¹¹ endet die Dissertation mit der bemerkenswerten Aussage, wonach »alle diese Vergleiche nur approximativ« sind.¹¹² Die Barbe gewinnt auf diese Weise in ihrer irreduziblen Individualität an Gewicht und kann nur unter Vorbehalten, nur

¹⁰⁶ Goethe spricht von der »Modifikabilität« der Gestalt und betrachtet die besonderen Eigenschaften als »Abweichungen« vom Typus (ebd., S. 175, S. 180).

¹⁰⁷ Vgl. zum Lemma »Eigenheit« Adelung 1808, Bd. 1, Sp. 1673.

¹⁰⁸ Müller-Sievers hat als erster und mit Recht darauf insistiert, dass Büchners naturwissenschaftliche Forschung nur mit Blick auf die Dissertation angemessen untersucht werden kann; vgl. Müller-Sievers 2003, bes. S. 52: »Darum sind die oft [nach der Probevorlesung] zitierten Bekenntnisse zur ›philosophischen‹ Naturforschung und die daran sich anschließenden tiefen Verbeugungen vor Goethe und Oken mit großer Vorsicht zu genießen. Doch selbst wenn man zugestände, daß Büchners Hinwendung zu Goethe, zur ›deutschen Schule‹, zur Naturphilosophie seinen genuinen wissenschaftlichen Überzeugungen entstammt, heißt dies lange noch nicht, daß es ihm gelungen wäre, dieses Programm mit erarbeiteten Materialien auch erfolgreich durchzuführen«.

¹⁰⁹ Vgl. Müller 1826, S. 14: »Das Princip der Analogie der Formen ist wesentlich in der falschen Naturphilosophie. Sie zeigt das Ähnliche in der Entwicklung der Formen. Alle Dinge sind ihr anders gewordene Formen des schon früher Betrachteten«.

¹¹⁰ Vgl. z.B. Büchner MBA 8, S. 97: »Ich glaube nicht, daß ich den Tatsachen Gewalt angetan habe noch die natürliche Lage der Teile verfälscht habe, um diese sechs Wirbel zu finden; indessen muß ich auf eine Schwierigkeit hinweisen, die ich nicht habe überwinden können [...]«.

¹¹¹ Büchner MBA 8, S. 79. Vgl. ebd., S. 101: »Um meine Arbeit zusammenzufassen: Ich glaube bewiesen zu haben, daß es sechs Paare primitiver Hirnnerven gibt, daß ihnen sechs Schädelwirbel entsprechen und daß die Entwicklung der Hirnmassen nach Maßgabe ihres Ursprungs erfolgt, woraus hervorgeht, daß der Kopf lediglich das Ergebnis einer Metamorphose des Marks und der Wirbel ist und daß die vor der Wirbelsäule gelegenen Organe des vegetativen Lebens sich, wenngleich auf einer höheren Stufe, vor dem Schädels wiederfinden müssen«.

¹¹² Ebd., S. 101.

›annähernd‹ in ein System überführt werden. So sehr Büchner »am Gedanken einer Dynamik des Naturganzen als immerwährender Entfaltung prädisponierter Strukturen in Wiederholung einer typologischen Einheit [...] der Mannigfaltigkeit« festhält – nimmt man es genau, lässt sich die einfachste Form anders als bei Carus mit keinem »metaphysische[n] Ordnungsprinzip mehr« fassen.¹¹³ Die in der Probevorlesung hervorgehobene Verwendung der »genetischen Methode« erweist sich bei Büchner folglich als »nicht kongruent zu seiner Herangehensweise an die Phänomene des Naturgeschehens«¹¹⁴ – die in der deutschen Schule verbreitete Idee der Urform wird konkret mit dem Skalpell auseinandergenommen.

Für Büchner, der alles andere als ein mystifizierender Wissenschaftler oder ein naturphilosophischer Pedant ist, folgt daraus nicht nur eine methodische Aufwertung des deskriptiven Teils seiner Schrift.¹¹⁵ Die Beschreibungsprosa ist zudem dadurch gekennzeichnet, dass die Begriffe der naturgeschichtlichen Schule konsequent literalisiert werden. Während im vergleichenden Abschnitt beispielsweise mit dem Ausdruck vom »ursprünglichen Typus« eine ideale Abstammung der Nerven rekonstruiert werden soll,¹¹⁶ ist die Rede vom »Ursprung« aus dem ersten Kapitel durch die anatomische Sektion bestimmt und verweist *ausschließlich* auf die lokale Erfassung der Nervenverläufe: »Wo ist sein Ursprung? In dem Markzentrum, das an der Basis der hinteren Tori durch die Fasern des oberen und des unteren Bündels der hinteren Pyramiden gebildet wird«,¹¹⁷ heißt es gleich im einführenden Abschnitt mit dem nüchternen Charme eines Autopsieberichts. So wird Metaphysik physisch. In den beiden Teilen der Untersuchung präsentiert Büchner zwei konträre Sprechweisen – der vergleichenden Rede, die den Phänomenen mittels Analogien »eine regelrechte Bedeutung« verleiht,¹¹⁸ steht eine akribisch beschreibende, dem an sich bedeutungsarmen Material verpflichtete Ausdrucksweise entgegen.¹¹⁹ Büchners Nüchternheit erhält aus der für die Naturforschung des gesam-

¹¹³ Roth 2004, S. 383.

¹¹⁴ Ebd., S. 263.

¹¹⁵ Der Erfolg von Büchners Arbeit verdankt sich in der Rezeption mitunter der Genauigkeit der Deskription; vgl. Büchner MBA 8, S. 598–601 (Müllers Rezension, 1837) und S. 618–626 (Hermann Stannius' Rezension, 1849), bes. S. 623.

¹¹⁶ Büchner MBA 8, S. 77.

¹¹⁷ Ebd., S. 15. Vgl. auch ebd., S. 21.

¹¹⁸ Ebd., S. 97.

¹¹⁹ Vgl. Müller-Sievers 2003, S. 75–100. In dieser Gegenüberstellung von Beschreibung und Interpretation, Realismus und Spekulation, von sachlicher und poetischer Rede hat Müller-Sievers mit dem jakobsonischen Begriffspaar »Metonymie/Metapher« die extremen und in sich widerstreitenden Pole von Büchners wissenschaftlich-poetischem Schreiben erfasst.

ten 18. Jahrhunderts geltenden Trennung von ›Beobachtung‹ und ›Experiment‹ genauere Konturen. Nach dieser Tradition hat Johannes Müller in *Zur vergleichenden Physiologie des Gesichtssinns* (1826) seine Vorbehalte gegen den wissenschaftlichen Versuch mit unverhohlenen moralischen Argumenten vorgetragen: »Die Beobachtung schlicht, unverdrossen, fleißig, aufrichtig, ohne vorgefasste Meinung – der Versuch künstlich, ungeduldig, emsig, abspringend, leidenschaftlich, unzuverlässig«. ¹²⁰ Für Müller ist die empirische Zuwendung zur lebenden Natur nur in der Beobachtung neutral, während er den experimentierenden Physiologen die Tugenden der »Geduld, Besonnenheit, Ruhe, Unbefangenheit und vor allen Dingen Wahrheit und Redlichkeit« weitgehend abspricht. ¹²¹ Auch Büchner äußert in seiner Dissertation, für die das Experiment praktisch keine Rolle spielt, ¹²² wiederholt den Verdacht, dass Versuche nicht interesselos erfolgen ¹²³ – im Gegenzug erblickt er in der Beobachtung ausdrücklich das »Glück für die Wissenschaft«. ¹²⁴ Man kann diesen Umstand vor dem Hintergrund der jüngsten Forschung, die Büchners poetische Schriften notorisch aus der diffusen Vorstellung einer angeblich innovativen Übertragung experimenteller Anordnungen betrachtet, nicht genügend unterstreichen. ¹²⁵ Büchner experimentiert nicht, sondern er beobachtet – in der Wissenschaft ebenso wie in der Literatur. Er hütet sich vor jedem Eingriff, lässt alles an seinem Platz, registriert das unmittelbar Sichtbare. »Folgendes an Positivem habe ich beobachtet«, ¹²⁶ ist eine oftmals variierte, die Struktur der Beschreibungen bestimmende Standardformel der Dissertation:

¹²⁰ Müller 1826, S. 20. Vgl. hierzu: Lohff 1992.

¹²¹ Ebd., S. 24f.

¹²² Nur an zwei Stellen berichtet Büchner von Versuchen, die er indes nicht weiter verfolgt hat: »Die Versuche, die ich durchgeführt habe, um mir Aufklärung über diese Frage zu verschaffen, haben mir noch keineswegs hinreichende Resultate geliefert; indessen kann ich versichern, daß ich den Durchmesser der Pupille verändert gefunden habe, nachdem ich den Fisch, in dessen Auge ich mit Hilfe einer Linse helles Licht hatte fallen lassen, wieder ins Dunkel gebracht hatte« (Büchner MBA 8, S. 27). Vgl. ebd., S. 73f.

¹²³ Vgl. Büchners Fußnote zu den Versuchen von Bartolomeo Panizza (Büchner MBA 8, S. 83) und dazu Döhner 1968, S. 238–240.

¹²⁴ Vgl. Büchner MBA 8, S. 51: »Zum Glück für die Wissenschaft widerlegt die Beobachtung, auf die er [Desmoulin] seine Einwände gründet, diese selbst. Die größten Naturforscher haben sich gelegentlich bei ihren Beobachtungen getäuscht; aber sich bei so schwerwiegenden wissenschaftlichen Fragen auf so nachlässige Beobachtungen zu stützen heißt, der Wissenschaft Schaden zuzufügen«.

¹²⁵ Vgl. z.B. Schütte 2006, S. 191ff. Zuletzt auch Gamper/Wernli/Zimmer 2010, hier S. 14; vgl. in diesem Sammelband auch den Beitrag von Borgards 2010. Nicolas Pethes hingegen trägt Büchners Skepsis gegenüber dem Experiment Rechnung, wenn er den »radikalen Positivismus der Beobachtung« in den Kontext von »Experimentalsystemen« im Sinne Rheinbergers stellt (Pethes 2009).

¹²⁶ Büchner MBA 8, S. 19.

Einem kurzen Forschungsbericht, der den Stand der Kenntnisse referiert, folgen jeweils das ausführliche Protokoll der eigenen Beobachtungen über die Verlaufsformen der einzelnen Nerven mit gelegentlichem Verweis auf die der Arbeit am Ende angehängten Bildtafeln und schließlich die sich daraus ergebenden Folgerungen für die anatomische Herleitung der Nervenbahnen in Bezug auf die zu bestätigenden oder zu revidierenden Forschungspositionen. Mit diesem klinischen Blick, den auch Foucault aus dem Gegensatz zum Experiment herausgearbeitet hat,¹²⁷ folgt Büchner einer in der Aufklärung ausgebildeten »Kunst des Beobachtens«.

Im Unterschied zum Versuch, mit dem »die Gelehrten selbst Hand anlegen«, ist die Observation – hält man sich an den entsprechenden Eintrag aus Zedlers *Universal-Lexicon* – im 18. Jahrhundert zunächst nicht als eine »Kunst« konzipiert, sondern meint eine »bloß von der Natur« abhängige, »durch Hülffe der Sinnen« zustandegekommene Erfahrung.¹²⁸ Zugleich weist der Artikel jedoch darauf hin, dass die Beobachtung auch »vor das Thun oder Observiren selbst genommen werde« und dass dem tatenlosen Zuschauen mithin eine Tätigkeit einbegriffen ist.¹²⁹ So erklärt sich, wie die Beobachtung »im Verlauf des 18. Jahrhunderts nicht zuerst als Quelle der Erfahrung, sondern als Gegenstand der Regulierung, als Ziel von Anweisungen und Szene der Einübung von Vorschriften epistemisch wird«. ¹³⁰ Der performative Charakter des Wissens findet seinen Ausdruck in einer Diskussion, die nach der von der Holländischen Akademie der Wissenschaften 1768 ausgeschriebenen Preisfrage zur »Beobachtungskunst« (*l'Art d'observer*) zusehends intensiver über konkrete Handlungsanweisungen für die Praxis geführt wird. Hat sich die Frage im Anschluss an Wolffs *Psychologia Empirica* und der darin skizzierten »Erfahrungskunst« (*ars observandi*) darauf konzentriert, unter welchen Bedingungen wahres Wissen gewonnen werden kann, geht es nun darum, wie Beobachtungen zu *machen* sind. Es genügt nicht mehr, die Aufmerksamkeit des Subjekts aufzurufen, das auch die kleinsten Veränderungen am Untersuchungsgegenstand wahrnimmt und die Beobachtung als Aussage über diese Anordnung genauestens aufzeichnet.¹³¹ Zwar werden in diesem Kontext eine Reihe von Vorschriften formuliert, an die sich der wissenschaftliche Beob-

¹²⁷ Foucault 2002, S. 122: »Der Gegensatz zwischen Klinik und Experiment entspricht genau dem Unterschied zwischen einer gehörten und verstandenen Sprache einerseits und einer formulierten und aufgezwungenen Sprache andererseits. »Der Beobachter liest die Natur, der Experimentator befragt sie.«.

¹²⁸ Vgl. Zedler 1732/54, Bd. 25, Sp. 278f.

¹²⁹ Ebd.

¹³⁰ Hoffmann 2006, S. 37.

¹³¹ Poser 1995, S. 89.

achter in der Folge zu halten hat: Er muss vorurteilsfrei vorgehen, er darf nicht sinnliche Wahrnehmung und begriffliche Vernunft verwechseln, das heißt: der observierende Naturforscher darf sich von keiner Theorie leiten lassen, der Gebrauch der Sinne hat leidenschaftslos und ohne Interesse zu sein, das Vorgehen und die zu Hilfe genommenen Instrumente sind zu kennzeichnen, die Beobachtung soll zur Bestätigung und Vermeidung von Fehlern wiederholt werden etc. Wie auch die *Encyclopédie* im elften Band von 1765 festhält, zeichnet sich die Beobachtung durch die diskrete Zurückhaltung aus, »die Phänomene so zu untersuchen, wie die Natur sie zeigt«,¹³² Darin sieht der sensualistisch orientierte Artikel, für den die Observation unstreitig das Fundament aller Wissenschaften bildet, den Grund dafür, dass der Experimentator die »Natur nie so sieht, wie sie wirklich ist«.¹³³ Was sich in den anschließenden Diskussionen abzeichnet, ist darüber hinaus aber der Umstand, dass die Methodologie des Beobachtens, um die sich Autoren wie Benjamin Carrad, Willem de Vos und vor allem Jean Senebier mit seiner auch nach 1800 als Standardwerk geltenden Arbeit *L'art d'observer* (1775; dt. 1776) bemühen, eine konkrete Praxis in den Blick nimmt und die »Verwicklung des Beobachters [bzw.] der verwendeten Instrumente« in die Untersuchung des jeweiligen Gegenstandes einschließt.¹³⁴ Entsprechend werden für den als Genie profilierten Beobachter physische und kognitive Eigenschaften erforderlich, die alle Hindernisse überwinden und die Kunst des Observierens zu einer »Logik für die Sinne« anleiten sollen:¹³⁵ Es braucht von Defekten freie Sinnesorgane für eine möglichst genaue Wahrnehmung, Geschicklichkeit beim Präparieren des Objekts und beim Umgang mit Instrumenten, Scharfsinn der Analyse und eine von allem überflüssigen Schmuck freie Sprache.¹³⁶ Das ausführliche Protokoll, das schon seit Robert Boyles einschlägigen Schriften aus dem Umkreis der *Royal Society* als »literary technology« der Naturbeobachtung in Frage steht,¹³⁷ wird zu einem integralen Teil des Verfahrens – es zeichnet nicht nur die einzelnen Eindrücke minutiös auf, es erschöpft sich auch nicht darin, dem Leser das beschriebene Geschehen vor Augen zu stellen und ihn damit zum virtuellen Zeugen der Beobachtung zu machen,¹³⁸ sondern es hat zudem die Aufgabe, alle Unwägbarkei-

¹³² Zit. nach ebd., S. 93.

¹³³ Ebd.

¹³⁴ Hoffmann 2006, S. 14.

¹³⁵ Vgl. zu dieser Formulierung Senebiers: Foucault 2002, S. 122f.

¹³⁶ Mit Bezug auf Senebier: Poser 1995, S. 100f.

¹³⁷ Vgl. Shapin 1984.

¹³⁸ Vgl. ebd. – Zu der von Boyle und Locke geprägten »Antirhetorik der Beobachtersprache« mit Bezug auf die *evidentia* vgl. Campe 2004, S. 122–124.

ten der Prozedur nach Möglichkeit auszuräumen.¹³⁹ In der detaillierten Beschreibung soll das Sichtbare restlos aussagbar werden, sollen Wissen und Sehen zusammenfallen.

Es entspricht diesen Vorgaben des wissenschaftlichen Protokolls, wenn im *Mémoire* die Bedingungen des Sehens und damit die Frage nach der Zuverlässigkeit der Beobachtungen thematisch werden. Büchner hat sich als observierendes Subjekt durchweg im Blick und gibt damit zu erkennen, dass er um die Möglichkeiten und Grenzen der empirischen Erkundung weiß. Diese Schwierigkeiten sind vornehmlich technischer Natur. Zum einen ist die Beobachtung dadurch eingeschränkt, dass die Mikroskopiertechnik der Zeit noch nicht verfeinert genug ist.¹⁴⁰ Der Umgang mit Lupen, der Büchner wegen seiner Kurzsichtigkeit zusätzlich erschwert ist,¹⁴¹ befriedigt den Anspruch auf Genauigkeit nicht immer: »Wenngleich ich unter Wasser präpariert und mich einer starken Lupe bedient habe, habe ich nichts gesehen, was Belege für die Auffassung liefern könnte, daß die Nervenfäden die Felsen des Sacks unmittelbar umfassen und sie so beinahe in der Schwebelage halten.«¹⁴² Büchners (Selbst-)Beobachtung registriert das Sichtbare unter dem Vorzeichen bestimmter physiologischer und instrumentaler Voraussetzungen des Wahrnehmungsvorgangs – das Unsichtbare bleibt entsprechend an seinem angestammten Platz, nämlich im Dunkeln. Zum andern kann Büchner verschiedenen Quellen zufolge auf eine hervorragende Technik des Präparierens zurückgreifen – eine Fertigkeit, die er vermutlich während des ersten Straßburger Aufenthaltes in den anatomischen Übungen bei Lauth erworben oder verbessert¹⁴³ und mit Sicherheit bei Wernekinck in Gießen perfektioniert hat.¹⁴⁴ Nach der Zürcher Lehrveranstaltung, die Büchner unter dem Titel »Zootomische Demonstrationen« im Wintersemester 1836/37 durchführt, hat ihm dieses

¹³⁹ Hoffmann 2006, S. 23–50, bes. S. 42.

¹⁴⁰ Vgl. für den Hinweis darauf, dass Immersionsmikroskope erst ab 1861 gebaut worden sind: Proß 1977, S. 238.

¹⁴¹ Vgl. den Eintrag in Büchners Reifezeugnis bei: Lehnert 1946/47, S. 80 und den Hinweis darauf bei Wülfing 1992, S. 53.

¹⁴² Büchner MBA 8, S. 47. Vgl. ebd., S. 11: »Ich habe an diesem Band keine Streifen erkennen können, nicht einmal mit der Lupe«.

¹⁴³ Ebd., S. 181.

¹⁴⁴ Carl Vogt erzählt in seinen Lebenserinnerungen, dass er mit Büchner an einem privatissimum bei Wernekinck teilgenommen hat: »Er [Wernekinck] war ein trefflicher Präparator, hatte keinen großen Respekt vor den anatomischen Kenntnissen seines Vorgesetzten [Wilbrand] und besaß eine eigene Sammlung« (zit. nach Döhner 1967, S. 45).

Geschick einen besonderen Ruf eingebracht.¹⁴⁵ Dabei scheint dem jungen Wissenschaftler, der Sektionen außer an der Barbe auch am Karpfen, am Hecht, an der Aelse, am Flussbarsch, am Lachs, am Frosch und am Menschen vorgenommen hat,¹⁴⁶ umso klarer gewesen zu sein, dass der manipulative Eingriff am Objekt dieses entstellt und die Exaktheit der Beobachtung einer konstitutiven Unschärfe aussetzt: »[M]an muß dieses Präparieren mit Hilfe der Lupe an ganz frischen Exemplaren vornehmen, wo das Weiß der Nervenfasern noch stark mit der Farbe des Fleisches kontrastiert. Bei in Alkohol konservierten Stücken ist es unmöglich, diese Fäden zu erkennen.«¹⁴⁷ Durch den Hinweis darauf, dass die Präparate mit möglichst frischen Fischen anzufertigen sind, bringt Büchner die Paradoxien für die Kunst des Beobachtens auf den Punkt – das ›frische grüne Leben‹ sehen und erkennen wollen, bedeutet auch, dieses zu töten.

›Objektivität‹ als Stil

Büchners Erfahrung, dass der Naturforscher mit frischen Fischen arbeiten muss, unterstreicht für die Kunst der Beobachtung eine grundlegende Schwierigkeit, da die Untersuchung des Lebens *post mortem*, das heißt: im Zustand der Verwesung und des Verfalls einsetzt. Nur die Vivisektion, »wenn sie denn möglich, geschweige denn erlaubt wäre«, könnte Abhilfe schaffen.¹⁴⁸ In der Konsequenz bedeutet dies für Büchners klinischen Blick, dass die Observation an der Oberfläche der Dinge verweilt, ohne in die Tiefe des Wesens dringen zu können. Weil der Gegenstand opak bleibt, ist die Beobachtung auf das Sichtbare beschränkt und die Beschreibung rekursiv. Zwar hat Büchner mit dem zweiten Teil seines *Mémoire* versucht, das Leben in seiner zeitlichen Dimension über die Rekonstruktion einer genetischen Reihe von Analogien und einer Einordnung in die Stufenfolge des Organischen einzufangen, doch hebt er mit dem Hinweis, dass auch diese Vergleiche nur »approximativ« sind, die nicht subsumierbaren Eigenheiten der untersuchten Fische hervor. Das Ding ›an sich‹, soviel steht für ihn fest, ist weder empirisch noch spekulativ zu haben. Obwohl die Autopsie der anatomischen Befunde im ersten Teil vom Geltungsanspruch der systematischen Philosophie befreit ist, zeigen

¹⁴⁵ Einer von Büchners Studenten in Zürich, August Lünig, hat die »ungemein faßlichen, anschaulichen Demonstrationen an frischen Präparaten« hervorgehoben (zit. nach Büchner SW II, S. 892).

¹⁴⁶ Vgl. Büchner MBA 8, S. 516.

¹⁴⁷ Ebd., S. 57.

¹⁴⁸ Müller-Sievers 2003, S. 79.

sich in der Beobachtung nicht weniger unüberwindbare Einschränkungen. Die Frage indes, ob Büchner die »Möglichkeit einer Naturwissenschaft, [die den] Betrachter [...] auszuschalten vermag«,¹⁴⁹ erahnt haben könnte, lässt sich mangels aussagekräftiger Dokumente nicht zuverlässig beantworten. Auch ist nicht mit Bestimmtheit zu beurteilen, ob Büchner sich eine im modernen Sinn »objektive« Wissenschaft vorgestellt hat, wie sie sich seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts speziell auf naturwissenschaftlichem Terrain etabliert und den Forscher auf ein Zurücktreten, idealerweise bis zur völligen Ausschaltung, verpflichtet.¹⁵⁰ Es kann jedoch festgehalten werden, dass Büchner der Beobachtungskunst aus dem 18. Jahrhundert nur insofern folgt, als er dem subjektiven Vermögen des Wissenschaftlers nicht vorbehaltlos zutraut, die strukturell bedingten Hindernisse der Erkenntnis aus dem Weg zu räumen. Bei aller Apologie der Observation gegen den Versuch versteigt sich Büchner nicht dazu, dem Beobachter geniale Fähigkeiten beizumessen, die über das Vorfindliche und Besondere hinausreichen könnten. Büchners Sachlichkeit besteht keineswegs darin, dass er die Phänomene auf den Begriff hin durchleuchtet oder auf einen allgemeinen Typus zurückführt, sondern liegt im Umstand begründet, dass er Möglichkeiten, Bedingungen und Grenzen der Wahrnehmung nüchtern registriert. Mit dieser (Zurück-)Haltung steht er historisch am Übergang von der Naturgeschichte zum Zeitalter der exakten Wissenschaften.¹⁵¹ Im selben Zug, mit dem der Gegenstand derart minutiös unter die Lupe genommen wird, dass allgemeines Gesetz und Einzelfall

¹⁴⁹ Proß 1977, S. 235.

¹⁵⁰ Ludwik Fleck hat als erster Wissenschaftstheoretiker gesehen, dass »Objektivität« nicht einen durch die Zeiten unveränderlichen Blick meint, sondern eine Geschichte hat. Mit dem Begriff des »Denkstils« hat er historisch spezifische Erkenntnisinteressen (»intellektuelle Stimmung«) und wissenschaftliche Praktiken (»gerichtetes Handeln«) in den Blick genommen, die zu einem adäquaten »Ausdruck« führen wie »Religion, Wissenschaft, Kunst, Sitte, Krieg usw.« (Fleck 1980, S. 130). Die intellektuelle Stimmung des spezifisch modernen naturwissenschaftlichen Denkens »findet den Ausdruck als gemeinsame Verehrung eines Ideals, des Ideals objektiver Wahrheit, Klarheit und Genauigkeit. [...] Wie realisiert sich nun besagte Stimmung? Zunächst als die Pflicht des Zurücktretens der Person des Forschers, die auch als demokratisch gleichmäßige Achtung jedes Erkennenden sich zeigt [...]. Das persönliche Meinen wird in der Wissenschaft für vorläufig erklärt. [...] Sodann realisiert sich die Stimmung des naturwissenschaftlichen Denkkollektivs in einem besonderen Trieb zur entsprechenden Objektivierung geschaffener Denkgebilde, der das Gegenstück zur Pflicht des Zurücktretens der Person des Forschers ist. [...] Dazu kommen besondere Zeichen und eventuell eine ganze besondere Zeichensprache, wie sie sich ihrer die Chemie, die Mathematik oder die Logistik bedienen. Solche lebensfremde Sprache verbürgt die fixe Bedeutung der Begriffe und macht sie entwicklungslos, absolut« (Fleck 1980, S. 187f.).

¹⁵¹ Vgl. dazu allgemein: Lepenies 1978. Mit Bezu auf Büchner: Ludwik 1998.

koinzidieren, weist Büchner auf die Mitwirkung der Instrumente und des Naturforschers bei der Entstehung der wissenschaftlichen ›Tatsache‹ hin. Büchner legt nur über die Art und Weise seines reflektierten Blicks auf die Gegenstände Zeugnis ab, nicht über die Dinge selbst.

›Objektivität‹ ist mit Büchners Wissenschaftsverständnis daher nicht im ontologischen Sinn einer wesenhaften Erfassung der Welt, sondern zunächst ganz allgemein als empirische »Beziehung auf einen äußeren Gegenstand« zu verstehen, wie die deutsche Lexikografie der 1820er-Jahre den Begriff festlegt.¹⁵² Es empfiehlt sich für die Beurteilung von Büchners anatomischer Tätigkeit, diese möglichst neutrale Bezugnahme auf das Gegenständliche mit der neueren Wissenschaftsgeschichte als ein Ensemble von konkreten Praktiken und als Richtlinie für eine Technik des wissenschaftlichen Selbst zu betrachten.¹⁵³ Mit der Rede von ›Objektivität‹ verbindet sich nicht nur ein epistemischer Anspruch, sondern sind stets auch bestimmte Verfahrensweisen und ethische Haltungen des Forschers angesprochen.¹⁵⁴ Erst in dieser Perspektive erklärt sich, wie der von Kants Transzendentalphilosophie epistemologisch recodierte Begriff, demzufolge ›objektive Gültigkeit‹ nicht der Natur der Sache, sondern den apriorischen Bedingungen des Verstands zukommt, während das Subjektive dem psychologisch und empirisch Besonderen anhaftet,¹⁵⁵ im Verlauf des 19. Jahrhunderts um 180 Grad gewendet und bis heute mit »emotionaler Distanz, Urteilkontrolle, Methoden und Messungen oder

¹⁵² Zur abenteuerlichen Geschichte des Begriffs von der Scholastik über Kant bis zur Fehllektüre Kants im 19. Jahrhundert vgl. überblicksartig Daston/Galison 2007, S. 30f. Die Brockhaus *Real-Encyclopedie* hält in der 6. Auflage von 1824 folgende Definition bereit: »Object, Objectiv, Objectivität. Object, Gegenstand, ist entgegengesetzt dem Subject, d.i. einem Wesen, welches sich den Gegenstand vorstellen, ihm erkennen kann. [...] Objectiv ist demnach gegenständlich, und steht entgegen dem Subjectiven, d.i. Persönlichen oder dem Subject Angehörigen: Objectivität, Gegenständlichkeit, ist entgegengesetzt der Subjectivität oder Persönlichkeit. Ob eine Erkenntnis oder eine Darstellung objectiv oder nur subjectiv sei, macht einen bedeutenden Unterschied. Im ersten Fall ist sie der wahren Beschaffenheit des Gegenstandes gemäß, im zweiten nur der Vorstellung, die sich irgendeiner davon gemacht hat [...]. Übrigens hat das, was allen Subjecten als das Richtige und Wahre erscheint, den Werth des Objectiven« (Brockhaus 1824, Bd. 7, S. 5).

¹⁵³ Vgl. Daston/Galison 2007, bes. S. 56. Zum Begriff der ›Technologie des Selbst‹ vgl. Foucault 2007, S. 287–317.

¹⁵⁴ Zur Komplexion der heutigen Begriffsverwendung vgl. Daston 2003, S. 127: »Unsere Verwendung des Wortes ›Objektivität‹ ist auf hoffnungslose, jedoch zugleich erhellende Weise verworren. Wir beziehen uns mit diesem Ausdruck gleichzeitig auf Metaphysik, Methoden und Moral. Mühelos gleiten wir von Aussagen über die ›objektive Wahrheit‹ einer wissenschaftlichen Behauptung hinüber zu solchen über die ›objektiven Verfahren‹, die einen Befund untermauern, und weiter zu solchen über die ›objektive Haltung‹, die einen Forscher auszeichnet«.

¹⁵⁵ Kant, *KrV*B 122.

empirischer Zuverlässigkeit« verbunden wird.¹⁵⁶ Vom Ideal einer Praxis, die das Subjekt aus dem Vorgang der Beobachtung auszuschalten versucht und den »Blick von Nirgendwo« feiert,¹⁵⁷ ist Büchner indes weit entfernt. Gegen eine solche »aperspektivische Objektivität«,¹⁵⁸ wie sie seit Mitte des 19. Jahrhunderts in einer ganzen Reihe von Wissenschaften auftaucht und schließlich mit dem Fotoapparat das Kennzeichen einer mechanischen, von allen menschlichen Aktionen freien Wahrnehmung glaubt gefunden zu haben,¹⁵⁹ spricht allein schon die Tatsache, dass sich Büchner mit Insistenz als Beobachter in der ersten Person meldet. Allerdings ist der Umgang dieses Subjekts von Einstellungen geprägt, die insofern als objektiv einzustufen sind, als sie vom Wissenschaftler bescheidene Zurückhaltung und rezeptive Passivität verlangen – Büchner hat beispielsweise Skrupel, den Tatsachen »Gewalt« anzutun, und er ist davon überzeugt, dass sich der Forscher vor jedem Eingriff hüten soll. Mit dieser Selbsttechnik, die den Wissenschaftler, mit Foucault gesprochen, allererst formt, lässt sich der Umstand angemessener begreifen, dass Büchner die moralischen Argumente von Johannes Müller aufnimmt und sich skeptisch gegenüber dem Experiment äußert, während er im Gegenzug die leidenschaftslose Unvoreingenommenheit der präzisen und detaillierten Beobachtung als Tugenden einer wissenschaftlichen Untersuchung hochhält, und zwar ohne mit dieser Redlichkeit auch schon den Anspruch zu verbinden, einen von jedem menschlichen Eingriff unverfälschten Gegenstand freizulegen. Die *Tatsache* ist auch für Büchner eine *Tatsache*;¹⁶⁰ sie ist nicht vorgegeben, sondern das Resultat einer um »Objektivität« bemühten Handlung. Gerade im Hinblick auf die modernen Wissenschaften hat diese Praxis in erster Linie »mit dem Erwerb und der Sicherung von Wissen zu tun und nicht mit der letzten Wahrheit in der Natur (Metaphysik)«. ¹⁶¹ Hält man sich vor Augen, dass Objektivität »keine ahistorische Referenz« ausweist,¹⁶² sondern von einer Reihe medialer und textueller Verfahren bestimmt ist, dann gewinnt die von Paul Feyerabend vorgetragene These an Plausibilität, wonach die Gegenständlichkeit als ein »Stilmerkmal« zu beschreiben ist.¹⁶³ Mit der damit einhergehenden Einebnung des kategori-

¹⁵⁶ Daston 2003, S. 134. Zu Kants Begriff der Objektivität vgl. Daston/Galison 2007, S. 219–222.

¹⁵⁷ Nagel 1992.

¹⁵⁸ Daston 2003, S. 129.

¹⁵⁹ Vgl. hierzu Daston 2001, S. 153.

¹⁶⁰ Vgl. Hoffmann 2006, S. 7.

¹⁶¹ Daston/Galison 2007, S. 227.

¹⁶² Zimmermann 2009, S. 10.

¹⁶³ Feyerabend operiert dabei mit dem Stil-Begriff von Alois Riegl; vgl. Feyerabend 1984,

alen Grabens zwischen Kunst und Wissenschaft, der gerade im 19. Jahrhundert (nicht ohne Ausnahmen, wie Büchner zeigt) von beiden Seiten zementiert worden ist,¹⁶⁴ lässt sich das *Mémoire* abschließend nicht nur mit Bezug auf die instrumentalen Ausrüstungen resümieren, sondern auch im Hinblick auf den Darstellungsmodus analysieren.

Büchners empirische Untersuchung am Nervensystem der Fische stellt für die wissenschaftliche Praxis einen ebenso problembewussten wie um Präzision bemühten Umgang mit den medialen Zurichtungen der Wahrnehmung aus. Das betrifft erstens die professionelle Präparierung des Objekts (Skalpell, frische Fische, Alkohol) und zweitens die Schärfung der Sinne mithilfe technischer Mittel (Lupe). Drittens umfasst dieses Verfahren die Aufzeichnung der Beobachtungen, die im ersten Teil des *Mémoire* präsentiert wird. Mit Bezug auf die seit dem 17. Jahrhundert wirkende Gattungstradition des wissenschaftlichen Protokolls lässt sich festhalten, dass die Beschreibung der anatomischen Sektionen die Lupe des Forschers ersetzen und die Sprache den ungestörten Durchblick auf die Tatsachen freigeben soll.¹⁶⁵ Der hierfür erforderliche schmucklose Stil dient nicht nur dazu, die Beobachtungen zu dokumentieren, sondern ist auch erforderlich, damit sie beglaubigt und in diesem Sinn überhaupt erst als wissenschaftliche Tatsache realisiert werden können.¹⁶⁶ Die Deutlichkeit der Rede erhält somit die performative Aufgabe, die Akte des Sezieren, des Beobachtens und des Protokollierens verlustfrei zu substituieren. Wie Helmut Müller-Sievers, der sich als Erster auf die *elocutio*

S. 78: »Die Wahl eines Stils, einer Wirklichkeit, einer Wahrheitsform, Realitäts- und Rationalitätskriterien eingeschlossen, ist die Wahl von Menschenwerk. Sie ist ein sozialer Akt, sie hängt ab von einer historischen Situation, sie ist gelegentlich ein relativ bewusster Vorgang – man überlegt sich verschiedene Möglichkeiten und entschließt sich dann für eine –, sie ist viel öfters direktes Handeln aufgrund starker Intuitionen. »Objektiv« ist sie nur in dem durch die historische Situation vorgegebenen Sinn, auch Objektivität ist ein Stilmerkmal (man vergleiche etwa den Pointillismus mit dem Realismus oder dem Naturalismus). Man entscheidet sich also für oder gegen die Wissenschaft genauso, wie man sich für oder gegen *punk rock* entscheidet«.

¹⁶⁴ Vgl. Hagner 2001, S. 135. Dazu Zimmermann 2009.

¹⁶⁵ Für die Etablierung der durchsichtigen Rede gegen jeden Wortschmuck im Umkreis der *Royal Society* bzw. bei Boyle und die bei ihm auftauchende Metapher von der Sprache als Linse oder als Teleskop vgl. Shapin 1984, S. 495: »Another technique for displaying modesty was Boyle's professedly »naked way of writing«. He would eschew a »florid« style; his object was to write »rather in a philosophical than a rhetorical strain«. This plain, puritanical, unadorned (yet convoluted) style was identified as functional. It served to exhibit, once more, the philosopher's dedication to community service rather than to his personal reputation. Moreover, the »florid« style to be avoided was a hindrance to the clear provision of virtual witness; it was, Boyle said, like painting »the eye-glasses of a telescope«.

¹⁶⁶ Vgl. Niehaus/Schmidt-Hannisa 2005.

von Büchners Abhandlung eingelassen hat, anmerkt, ist dieses Ideal des ›anatomischen Schreibens‹ einerseits an die Nüchternheit des Stils gebunden – Verzicht auf jede Interpretation, Parataxe, Literalität, der »genaue Bericht über selbstbeobachtete Phänomene«, kein Wille zur Komposition, die über die detaillierte Beschreibung der Nervenbahnen hinausgeht und sich nicht ausschließlich vom Objekt her bestimmt.¹⁶⁷ Dieser Positivismus der Beschreibungen korrespondiert andererseits mit einer Reihe von bildlichen Darstellungen am Ende des *Mémoire*.¹⁶⁸ Hier liefert Büchner eine tabellarische Übersicht (*Tableau*) über das analoge Verhältnis zwischen den Anschwellungen des Hirnmarks und den ursprünglichen Hirnnerven bzw. den Schädelwirbeln sowie eine von Erläuterungen begleitete Tafel (*Planche*) mit insgesamt achtzehn Abbildungen vom Gehirn der Barbe. Der mediale Wechsel vom Schriftlichen zum Ikonischen folgt dem evidenzziellen Fluchtpunkt der Deskription und der Interpretation in Büchners *Mémoire*: Gegenstand und These der Abhandlung sollen gleichermaßen vor Augen gestellt werden. Während die Tabelle die Erkenntnisse des zweiten Teils zusammenfasst und visualisiert, zeichnet die Tafel die im ersten Abschnitt beschriebenen Nervenbahnen im Detail nach. Büchners kunstfertige und filigrane Kupferstiche, die mit denjenigen Cuviers Schritt halten können, flankieren den Text nicht einfach nur als applizierte Illustrationen, sondern sie überführen das Gesehene so in das Bild, dass die anatomische Zeichnung für die Beobachtung eintreten kann. Zwar präsentiert die *Planche* nicht das einzelne anatomische Präparat, aber sie liefert die primitiven Strukturen der Nervenverläufe und damit zugleich einen Beleg für Büchners Thesen über die Analogieverhältnisse von Rückenmark und Schädelwirbeln.¹⁶⁹ Ein »Naturalismus des individuellen Objekts mit seinen irreführenden Besonderheiten« ist hier noch nicht zu finden.¹⁷⁰ Wie Büchner in der »Erläuterung der Tafel« jedoch hervorhebt, beansprucht er, mit den Abbildungen kein »Produkt der Phantasie«, sondern eine »Nachahmung der Natur« zu liefern.¹⁷¹ Dieser Kommentar ist

¹⁶⁷ Müller-Sievers 2003, S. 78.

¹⁶⁸ Im Erstdruck stehen die tabellarische Übersicht und die Abbildungen mitsamt den begleitenden Erläuterungen (Legende) am Schluss der Studie und stehen also nicht am Ende des ersten bzw. des zweiten Teils, wie Müller-Sievers behauptet (ebd., S. 79). Deshalb lässt sich m.E. die von ihm reizvoll herausgearbeitete Symmetrie von ›Beschreibung–Abbildung‹ im ersten vs. ›Interpretation–Tabelle‹ im zweiten Teil (vgl. ebd., S. 86) nicht aufrechterhalten. Vgl. das Faksimile des Erstdrucks in: Büchner GW, *Mémoire*, S. 50–57.

¹⁶⁹ Büchner MBA 8, S. 292.

¹⁷⁰ Daston/Galison 2007, S. 45.

¹⁷¹ Büchner MBA 8, S. 104.

deshalb von besonderem Interesse, weil die Abbildungen an der Mimesis der Beschreibungsprosa orientiert werden und detaillierte Angaben über die Organisation des Nervensystems veranschaulichen sollen – die Tafel erscheint insofern ›charakteristisch‹, als sie den Typus in einem Einzelphänomen verortet.¹⁷² Büchners Hinweis ist aber auch deshalb bemerkenswert, weil er darauf aufmerksam macht, dass der Realitätseffekt der Abbildungen grundlegend auf einen schriftlichen Hinweis zurückgeht. Die *Planche* erklärt sich als Bild offenbar nicht von selbst. So wie der Text zur Veranschaulichung auf das Ikonische angewiesen ist, benötigt die Tafel umgekehrt die Schrift, um überhaupt ›lesbar‹ zu sein. Die Deutlichkeit der Darstellung ist wieder einmal auf einen Überschuss ausgerichtet – zwar versprechen die Abbildungen zum Ende eine unmittelbare Übersicht, jedoch erweisen sie sich als nicht weniger blind und erklärungsbedürftig. Dieses Zusammenspiel von Bild- und Textpraxis, das in Büchners Studie eine Inkongruenz der beiden Darstellungsmodi und zugleich ein amimetisches Moment der Wiedergabe hervortreibt, ist für die anatomischen Untersuchungen der Zeit keineswegs ungewöhnlich, sondern geradezu kennzeichnend. Doch zeigt dies umso mehr, dass die wissenschaftliche Abhandlung im Wesentlichen gerade dort, wo sie die Phänomene auf keine Naturwahrheit hin transzendiert und zusehends um exakte Objektivität bemüht ist, einen möglichst realistischen Stil der Visualisierung einbegreift.¹⁷³

Im Zuge einer postmetaphysischen Wissenschaft, wie sie Büchner systematisch aus der Kritik am dogmatischen Rationalismus ableitet und praktisch mit seiner eigenen Naturforschung im Blick hat, erweist sich die Deutlichkeit als ein heterogenes Ensemble von medialen, stilistischen und kognitiven Techniken. Für die präzise (sinnliche und begriffliche) Er-

¹⁷² Zur Unterscheidung von ›idealen‹ und ›charakteristischen‹ Bildern im Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert vgl. Daston/Galison 2002, S. 42 und dies. 2007, S. 87: »Die charakteristischen Bilder in Atlanten des frühen und mittleren neunzehnten Jahrhunderts markieren den Übergang zwischen denjenigen Werken, die Naturwahrheit durch unverhohlene Darstellung des Typischen [...] hatten vermitteln wollen, und jenen späteren Atlanten, die sich um mechanische Objektivität bemühten«.

¹⁷³ Vgl. Flecks Untersuchung der anatomischen Atlanten im Übergang vom 17. zum 19. Jahrhundert in: Fleck 1980, S. 178ff. Zur grundlegenden Bedeutung von Kunst für den wissenschaftlich objektiven Stil vgl. Zimmermann 2009, S. 18: »Erst das künstlerische Können, das es Galilei erlaubte, das Gesehene in die Zeichnung zu überführen und die Zeichnung für das Gesehene entstehen zu lassen, ermöglichte eine ›objektive‹ Darstellung. Gezeigt ist damit nicht nur, daß sich wissenschaftsgeschichtlich die Trennung von Kunst und Naturwissenschaft nicht aufrechterhalten läßt, sondern daß Wissenschaftler und Künstler bei der Bestimmung objektiver Erkenntnis eine grundlegende Rolle spielen«.

fassung des Objekts ist damit der methodische Umgang mit Bedingungen adressiert, der auf immer genauere Verfahren drängen muss und – über Büchner hinaus – tatsächlich auch drängen wird. Das gehört zur Geschichte und Dynamik der modernen Wissenschaften. Büchners anatomisches Schreiben, das sich mit der positivistischen Protokollierung der somatischen Zergliederungen kundtut, läuft im Kontext der Abhandlung über das Nervensystem der Fische aufgrund einer inneren Bedeutungsarmut auf einen visuellen, jedoch keineswegs selbst-evidenten Überschuss der Deskription hinaus. Wie sich damit zeigt, ist für die wissenschaftliche Praxis der Rückgriff auf Verfahrenweisen, die man gemeinhin der Kunst zurechnet und die für die sinnliche Vergegenwärtigung zuständig sind, keineswegs sekundär, sondern von primärer Bedeutung.

Vor dem Hintergrund dieses systematischen Zusammenhangs kann es im Folgenden nicht einfach darum gehen, den Umstand herauszustellen, dass Büchners literarische Schriften wesentliche Impulse und Themenfelder aus dem Bereich der Wissenschaft aufnehmen. Das Verhältnis von szientifischem und poetischem Schreiben ist vielmehr als ein ebenso reziprokes wie intimes zu verstehen: Weder gibt es einen kategorialen ›Bruch‹ zwischen Wissenschaft und Kunst, noch schließen sich die beiden Bereiche als in sich abgeschlossene gegenseitig aus.¹⁷⁴ Um die herausragende Bedeutung der anatomischen Forschung für seine literarische Schreibweise zu unterstreichen, hat man im Falle Büchners zu Recht von einer »somatischen Poesie« gesprochen: »Die neuen, dramatischen Antriebskräfte erscheinen im Licht medizinischer Mikroskopie, es sind Erkundungsgänge ins Vegetative, Fallstudien am lebenden Objekt und *en détail*«, schreibt Durs Grünbein in seiner Rede zur Entgegennahme des Georg-Büchner-Preises von 1995.¹⁷⁵ Büchners Literatur, die sich in den wenigen Jahren von 1834 bis 1837 parallel zu seinen naturwissenschaftlichen und philosophischen Studien realisiert, ist nach dem Modell des anatomischen Schreibens kühl im Ton, nüchtern im Vorgehen, transparent im Stil. Es ist nur konsequent, wenn an keiner Stelle entschieden werden kann, ob sich Büchner als Dichter oder Wissenschaftler verstanden hat. Den Konvergenzpunkt markiert die ungerührte, wenn

¹⁷⁴ Für einen Überblick über die Forschungspositionen zum Verhältnis zwischen Kunst und Wissenschaft bei Büchner vgl. Borgards 2009, S. 129.

¹⁷⁵ Grünbein 1995, S. 16. – Vgl. auch ebd., S. 8f.: »Was ihm gelang, war nichts Geringeres als eine vollständige Transformation: Physiologie aufgegangen in Dichtung. [...] Faßt man Dichtung als eine eigene Sprache neben all den anderen Sprachen auf, dann wurde hier ein Großteil aller ihrer Beugungsformen modifiziert, zum Vorschein kam eine härtere Grammatik, ein kälterer Ton: das geeignete Werkzeug für die vom Herzen amputierte Intelligenz.« – Vgl. hierzu in der neueren Forschung: Borgards 2007; Pethes 2009, S. 264.

man so will: die ›kaltblütige‹ Haltung des klinischen Beobachtens. Wie sich mit der Dissertation indes herausgestellt hat, setzt sich das Gebot der Deutlichkeit in einer Praxis des Überdeutlichen fort – es ist dieser zwielichtige Exzess aus lauter Nüchternheit, der auch die Drastik von Büchners radikal-realistischer Literatur bestimmt.

2. Drastik

Im Brief an die Familie vom Februar 1834 streicht Büchner das Bemühen hervor, »[a]lles, was existirt, bey seinem Namen zu nennen«.¹⁷⁶ Mit diesem Projekt, die Realität nach dem Modell der Deutlichkeit zu referieren, verbindet sich für Büchners (wissenschaftliche, poetische, politische) Produktion jedoch eine grundlegende Schwierigkeit. Bereits die Schrift zum Nervensystem der Fische hat gezeigt, dass die Evidenz des anatomischen Protokolls ein amimetisches Moment der Wiedergabe ausstellt und zu einem ebenso supplementären wie brüchigen Zusammenspiel von visuellen und textuellen Strategien führt. Im Hinblick auf die angemessene Einschätzung von Büchners literarischem Realismus ist es ausschlaggebend, diesen Sachverhalt im Auge zu halten. Mit Dantons Worten ist zu berücksichtigen, dass der Zugriff auf die Wirklichkeit stets auf etwas Unnennbares stößt: »[...] es fehlt uns was, ich habe keinen Namen dafür, wir werden es uns einander nicht aus den Eingeweiden herauswählen, was sollen wir uns drum die Leiber aufbrechen?«¹⁷⁷ Wo der physiologische Blick die stilistische Eigenart nach sich zieht, dass Dinge unverblümt vorgetragen und mit grellen Bildern »auf's Deutlichste« vor Augen gestellt werden,¹⁷⁸ rührt der hyperbolische Zug dieser Tendenz von einer nicht überwindbaren epistemischen Mangelhaftigkeit, von etwas, für das es kein *nomen proprium* gibt und das sich nicht darstellen lässt. Mit dem Begriff der ›Drastik‹, der vielfach für Büchners Werk bemüht worden, bislang jedoch ohne Konturen geblieben ist,¹⁷⁹ soll dieses Phänomen erfasst werden. Wie die noch unentdeckte Genealogie des Konzepts im 19. Jahrhundert zeigen kann,

¹⁷⁶ Büchner BW, S. 35.

¹⁷⁷ Büchner SW I, S. 39 (*Danton's Tod II/1*).

¹⁷⁸ Gottschall 1855, Bd. 2, S. 367.

¹⁷⁹ Vgl. beispielsweise die Äußerungen Begemanns zur Rezeption Büchners in der Zeit des Realismus: Begemann 2009, hier S. 323: »Generalisierend läßt sich sagen, daß Büchner als ein höchst talentierter, ja genialer Autor erscheint, der jedoch mit seiner Drastik, seinen Zynismen und der vermeintlichen Formlosigkeit seiner Werke an die Grenze des Kunstfähigen gegangen sei bzw. diese bereits deutlich überschritten habes«.

erklärt sich die an der äußeren Grenze des klassischen Systems operierende Mimesis der Wirklichkeit nicht nur aus einer intimen Koppelung von Kunst und Wissenschaft. Die ästhetische Karriere der ›Drastik‹ kennzeichnet von Beginn an die Auffassung einer im Kern gestörten Repräsentation. Um diese Gemengelage genauer ermessen zu können, bedarf es an dieser Stelle eines begriffsgeschichtlichen Exkurses, der nicht von ungefähr auf Friedrich Schlegels Dramentheorie zurückführt. Dieser Bezugsrahmen wird sich für die Untersuchung von Büchners poetischen Schriften, die in der deutschen Literatur die Anfänge einer Ästhetik des Drastischen markieren, von zentraler Relevanz erweisen.

Geburt der Drastik aus dem Geist der Romantik (Friedrich Schlegel)

Die Rede von ›drastischen‹ Kunstwerken, wie sie sich in den ästhetischen Lexika des 19. Jahrhunderts zu etablieren beginnt,¹⁸⁰ wird in genuiner Weise von der frühromantischen Poetik geprägt und in Umlauf gesetzt. Bedenkt man, dass ›Drastik‹ neueren kunsttheoretischen Versuchen zufolge als eine in der modernen Kulturindustrie ausgebildete, um »Genauigkeit« und »distinkte Schärfe« bemühte, »extrem deutliche« Verfahrensweise verstanden und über den blanken Gegensatz zu »Romantik, Idealismus, Metaphorik, High-Mindedness, Belletristik« profiliert wird,¹⁸¹ kann dieser Umstand einigermaßen überraschen. Jenseits einer solch pauschalen Rezeption der ästhetischen Überlieferung belegt Drastik jedoch ein der romantischen Dichtung(s-theorie) inhärentes Spannungsmoment, dessen Struktur und Fortleben nach dem vermeintlichen Ende der Kunstperiode noch zu erschließen sind.

Die Geburtsstunde des Drastischen als Begriff der Ästhetik ist genau datierbar. Er taucht ohne jede Erläuterung mit dem 42. *Athenäums*-Fragment von 1798 auf, in dem Friedrich Schlegel kurz und bündig festhält: »Gute Dramen müssen drastisch sein.«¹⁸² Diese erklärungsbedürftige Reflexion, die mit August von Kotzebue eine unverzügliche und – vermittelt über Heinrich Heine – langfristige Resonanz gefunden hat,¹⁸³ ist dafür

¹⁸⁰ Vgl. Jeitteles 1839, Bd. 1, S. 216.

¹⁸¹ Dath 2005, S. 35f.

¹⁸² Schlegel, KFSA 2, S. 171.

¹⁸³ Kotzebue veröffentlicht 1799 das in satyrisch-polemischer Absicht geschriebene und im Oktober desselben Jahres vor den Augen Friedrich Schlegels in Leipzig uraufgeführte Gelehrtenstück *Der hyperboreische Esel*, das der Verfasser mit ausdrücklichem Verweis auf das *Athenäums*-Fragment als ein »drastisches Drama« bezeichnet: »Ihnen, meine günstigen Herren [d.i. den Herren Verfasser und Herausgeber des *Athenäum*], widme ich diesen Versuch, Ihre Lehren auch in das große Publicum zu verbreiten, und sie

ausschlaggebend, dass der Rede vom Drastischen in den ersten Dekaden des 19. Jahrhunderts eine ausschließlich dramentheoretische Bedeutung zukommt. Mit dem alliterierenden, seine Forderung bekräftigenden Wortspiel aktiviert Schlegel nicht nur die etymologische Verwandtschaft der beiden Ausdrücke: sowohl ›Drama‹ als auch ›drastisch‹ leiten sich (wie der Aristoteles-Leser weiß)¹⁸⁴ von gr. δραῖν, ›tun, handeln, bewirken‹ ab¹⁸⁵ – das Postulat ruft zudem ein für die Gattung spezifisches Moment auf, das sich nicht reibungslos in den Kontext der frühromantischen Poetik fügt. Schlegel orientiert sich bei seinen programmatischen Überlegungen am Vorbild des Romans und entwickelt dieses in komplexer Weise ebenso sehr in Abgrenzung zum Schauspiel, wie er das Dramatische als konstitutives Moment der progressiven Universalpoesie integriert.¹⁸⁶ Den Formulierungen im wenig später erschienenen *Gespräch über die Poesie* (1800) zufolge ist das Schauspiel durch eine denkbar spannungsreiche Stellung charakterisiert. Während der Roman auf ein ›unsichtbares‹ »Reich der Poesie« unter der Bedingung ausgerichtet wird, dass der Leser die »äuß-

folglich gemeinnütziger zu machen. [...] Ich bilde mir ein, ein gutes Drama gemacht zu haben, denn es ist *drastisch*, und Sie selbst sagen: *Gute Dramen müssen drastisch seyn*« (Kotzebue 1799, S. 5; Hervorh. im Orig. gesperrt). Das Stück ist der Versuch, sich über die notorisch mit dem Vorwurf des Unsinnnes konfrontierten *Athenäums*-Fragmente lustig zu machen (vgl. hingegen zu Schlegels »Ironie der Unverständlichkeit«: Schumacher 2000, bes. S. 159–255). Kotzebues – im Übrigen ungewollt selbst eingeräumter – Unverstand vorausgesetzt, meint ›drastisch‹ hier nichts weiter, als dass die dramatische Aufführung dazu geeignet sei, den unverständlichen Schriften Schlegels mit einer »faßlichen Form« zu Anschaulichkeit und Deutlichkeit zu verhelfen. Kotzebue schreibt in der *Zueignung* ironisch: »Ich wollte ihm das Lästermaul stopfen; ich deutete auf Ihre Fragmente. Da sagte er: die meisten wären hoher Unsinn, den Niemand, auch Sie selbst nicht einmal verstünden. Länger konnte ich mich nicht halten, denn eben ergriff mich ein Gedanke [...] und frohlockend rief ich aus, daß es diesen herrlichen Fragmenten nur an einer faßlichen Form fehle um verstanden zu werden; daß sie nur nicht eben ›Igel‹ seyn müßten, und daß ich mich selbst anheischig mache, sie in dramatischer Form so darzustellen, daß Jedermann Lust und Freude daran haben solle« (ebd., S. 7f.). Das Stück spielt mit dem komischen Effekt, der entsteht, wenn hochartifizielle Phrasen auf die Bühne gebracht werden – die Figur des »Karl« redet ausschließlich mit Wortmaterial aus den *Athenäums*-Fragmenten und hat das Publikum nachweislich immer wieder zu Gelächter Anlass gegeben (vgl. zur Rezeption des *Hyperboreischen Esel* als ›drastischem Stück‹: Schmitz 1992, S. 317–328). Damit hat Kotzebue die wesentliche Pointe, um die es in Schlegels Fragment vom drastischen Drama geht, nämlich um das Problem vom medialen Sprung der Schrift zu leibhaftiger Präsenz auf der Bühne, nur intuitiv und ohne jede Auswirkung auf Begriff und Praxis des Dramas erfasst. In dieser generellen Bedeutung der sinnlichen Veranschaulichung von Begriffen geht das Adjektiv »drastisch« in die deutsche Stilistik des 19. Jahrhunderts ein (vgl. Becker 1884, S. 240).

¹⁸⁴ Vgl. Aristoteles, *Poet.* 1448a.

¹⁸⁵ gr. δρασκευός bzw. δραστηρίος (dt. ›tätig, ›tatkräftig, ›zur Ausführung gehörig‹).

¹⁸⁶ Vgl. das *Athenäums*-Fragment 116 in: Schlegel, KSFA 2, S. 182f.

re Form« der Darstellung ausblendet,¹⁸⁷ ist das Drama für die sinnliche Wahrnehmung auf der Bühne geschrieben:

Sie verlangten gestern [...] eine Definition, was ein Roman sei; mit einer Art, als wüßten Sie schon, Sie würden keine befriedigende Antwort bekommen. Ich halte dieses Problem eben nicht für unauf löslich. Ein Roman ist ein romantisches Buch. – Sie werden das für eine nichtssagende Tautologie ausgeben. Aber ich will Sie zuerst nur darauf aufmerksam machen; daß man sich bei einem Buche schon ein Werk, ein für sich bestehendes Ganze denkt. Alsdann liegt ein sehr wichtiger Gegensatz gegen das Schauspiel darin, welches bestimmt ist angeschaut zu werden: der Roman hingegen war es von den ältesten Zeiten für die Lektüre, und daraus lassen sich fast alle Verschiedenheiten in der Manier der Darstellung beider Formen herleiten. Das Schauspiel soll auch romantisch sein, wie alle Dichtkunst; aber ein Roman ist nur unter gewissen Einschränkungen, ein angewandter Roman. Der dramatische Zusammenhang der Geschichte macht den Roman im Gegenteil noch keineswegs zum Ganzen, zum Werk, wenn er es nicht durch die Beziehung der ganzen Komposition auf eine höhere Einheit, als jene Einheit des Buchstabens, über die er sich oft wegesetzt und wegsetzen darf, durch das Band der Ideen, durch einen geistigen Zentralpunkt wird.¹⁸⁸

Schlegels Ausführungen gehen von einer medialen Differenz aus und setzen das Drama mit dem pragmatischen Hinweis vom Roman ab, dass dieses »bestimmt ist angeschaut zu werden«. Während der Roman seit jeher für die Lektüre vorgesehen ist, orientiert sich die dramatische Dichtung an der szenischen Realisierung und besitzt den wesentlichen Zweck in der Performanz auf der Bühne. Bei aller Einebnung der Unterschiede durch die Universalpoesie bleibt diese Abgrenzung in Schlegels Gattungssystem bestehen. Aus dieser medienspezifischen Prämisse werden die »Verschiedenheiten in der Manier der Darstellung« abgeleitet. Der Roman als »romantisches Buch« *par excellence* zeichnet sich nicht durch die Möglichkeit leibhaftiger Gegenwart im Theater, sondern durch die Tendenz auf eine höhere und exklusiv schriftgenerierte Einheit aus. Die Bestimmung des Poetischen als unendlicher Bewegung zum Geist entspringt Schlegels epistemologisch begründeter Semiologie des Buchstabens. Im Unterschied zur aufklärerischen Zeichenlehre, für die Sprachen als zwar notwendige, aber letztlich störende Mittel des reinen Denkens gelten, setzt Schlegel eine auch im idealen Fall nicht zu überwindende Konvergenz von Buchstabe und Geist, von Sprechen und Denken voraus. Der »gesamte Geist ist als

¹⁸⁷ Ebd., S. 307: »Das Reich der Poesie ist unsichtbar. Wenn ihr nur nicht auf die äußere Form seht, so könnt ihr eine Schule der Poesie in ihrer Geschichte finden, größer als in irgendeiner andern Kunst«.

¹⁸⁸ Ebd., S. 335.

Wort konstituiert«¹⁸⁹ – eine kognitive Aktivität jenseits der Sprache gibt es für Schlegel nicht. Die Differenz zu den Projekten Leibniz' und Wolffs besteht also weniger in der Annahme, dass Zeichensysteme epistemisch unabdingbar sind, als vielmehr im affirmativen Gestus, mit dem die Konsequenzen aus dieser Prämisse gezogen werden, ohne auf eine Korrektur durch eine erlösende *lingua universalis* zu schielen. Schlegels erkenntnistheoretische Aufwertung des sprachlichen Zeichens als originärem Medium des *gesamten* Denkens zählt nämlich nicht nur Fragen der Darstellung und der Rhetorik, kurz: der »Kunst« zu den prioritären Aufgaben von Philosophie und Wissenschaft¹⁹⁰ – mit der Emphase auf die Produktivität des Buchstabens zeigt sich zudem, dass die transzendierende Ausrichtung auf den Geist der Poesie mit Mitteln operiert, die endlicher und unendlicher, materialer und idealer Natur *zugleich* sind.¹⁹¹

Dieses »Widersprechende«, das den grundlegenden semiologischen Aufriß von Schlegels Philosophie bildet,¹⁹² wirkt auch in der verschränkten Gegenüberstellung von Romantischem und Dramatischem nach. Mit der Idee von der progressiven Dichtung besitzt Letzteres in spezifischer Weise die Aufgabe, zum entmaterialisierten Reich der Poesie hinzuführen, ohne jedoch selbst mit dieser idealen Dichtung übereinstimmen zu können. In diesem Sinn hält Schlegel an anderer Stelle ausdrücklich fest: »Dramen [...] sollen den Menschen zur Poesie des Lebens führen, locken, können sie nicht schon voraussetzen«. ¹⁹³ Die Transzendentalpoesie, so muss man daraus schließen, bleibt durchweg auf Mittel angewiesen, die der Totalisierung als »höherer Einheit« strukturell entgegenstehen – und zwar zugespitzt gerade dort, wo Schlegel auch für das Schauspiel einfordert, dass es selbstredend romantisch zu sein hat »wie alle Dichtkunst«.

Für die Bühne hat diese Poetik einschneidende Folgen, die sich in Begriffen der Kunstautonomie fassen lassen.¹⁹⁴ Das romantische Drama ist von jeder pragmatischen Funktionalisierung nach außerliterarischen Gesichts-

¹⁸⁹ Schlegel, KFSa 18, S. 291.

¹⁹⁰ Ebd., S. 384: »Man sagt, Philosophie sey erfunden und nichts übrig als sie darzustellen, d.h. ALLES; denn sie hat ja keinen Inhalt, die Form ist also alles, der classisch geistreich energische Buchstabe«. – Schlegel, KFSa 2, S. 306: »Und Darstellung ist Sache der Kunst, man stelle sich wie man auch wolle«. – Vgl. zu Schlegels »grammatologischer« Apologie des Buchstabens« grundlegend: Menninghaus 1987, bes. S. 81–85.

¹⁹¹ Vgl. hierzu ausführlich Wiethölter 2001, bes. S. 598ff.

¹⁹² »Das eigentlich Widersprechende in unserm Ich ist, daß wir uns zugleich endlich und unendlich fühlen; dies braucht nicht weiter erklärt zu werden« (Schlegel, KFSa 13, S. 334f.).

¹⁹³ Schlegel, KFSa 18, S. 292.

¹⁹⁴ Vgl. hierzu generell Kremer 2003, S. 89f.

punkten befreit. Mit seiner Vorliebe für fiktionssironische und metadramatische Elemente ist es als »eine Form der Selbstdarstellung von Poesie«, als szenische Schrift-Dichtung zu *lesen*.¹⁹⁵ Nicht von ungefähr hat die Gattung des ›Lesedramas‹ in der Romantik Konjunktur.¹⁹⁶ Für Schlegel eröffnet jedoch gerade die Performanz auf der Bühne den *Schauplatz* für die dem literarischen Spiel inhärente Antinomie von Poetizität und Theatralität. Wenn gelten kann, dass sich romantische Dichtung von der normativen Mächtigkeit des Mimesis-Postulats löst und an den Leitideen des Wunderbaren, der produktiven Fantasie und der Verwirrung des Realitätsprinzips orientiert, dann führt die dramatische Form allein der medialen Eigenlogik zufolge, wie Schlegel schon in seinen frühen *Literarischen Notizen* festgehalten hat, eine hartnäckige »Unangemessenheit für das romantische Kunstwerk« vor Augen.¹⁹⁷ Diese Theateruntauglichkeit hängt primär mit der körperlichen Präsenz des Schauspielers zusammen, denn diese lässt sich der Transzendentalpoesie nicht restlos integrieren.

Mit der im 42. *Athenäums*-Fragment vorgetragenen These, wonach gute Dramen drastisch sein müssen, gibt Schlegel nicht nur eine die Gattung prägende Spannung zwischen Poesie und Nicht-Poesie zu bedenken – die ironische Geste, mit der er das romantische Drama programmatisch zum Schauplatz eines Widerspruchs bestimmt, zeigt an, dass es sich hierbei nicht um einen »Synthetisierungsversuch« handelt, wie in der Forschung immer wieder behauptet wird.¹⁹⁸ Demgegenüber markiert die Drastik des Dramas für Schlegel gerade die Unmöglichkeit einer vollkommenen Synthese zwischen dem Ideal der Poesie und dem Bereich des Physischen. So sehr das romantische Lese-Schauspiel mit der »Produktion sekundärer Präsenz« »eine [dramatische] Intensivierung der Idee vom Leben als Buch« »auf einer imaginierten Bühne« bezwecken mag¹⁹⁹ – die ›drastische‹ Wirkung stellt sich erst dort ein, wo die forcierte Künstlichkeit des Textes auf der realen Szene leibhaftig wird und das Gefüge von Literarizität und Theatralität als

¹⁹⁵ Vgl. zum romantischen Drama allgemein: Scherer 2003, hier S. 50.

¹⁹⁶ Vgl. Kremer 2003, S. 209 f.

¹⁹⁷ Schlegel 1980, S. 68: »Die Parodie der dramatischen Form bei Sh[akespeare] entspringt wohl aus ihrer Unangemessenheit für das romantische Kunstwerk.« Vgl. dazu grundlegend Scherer 2003, S. 121: »Dem Begriff des romantischen Dramas, nimmt man sowohl das Romantische im diskutierten Selbstverständnis als auch das Drama in seiner Eigengesetzlichkeit als bühnenfähige literarische Form für sich je ernst, inhäriert demnach ein Widerspruch in sich: Ein sinnlich bzw. real Gegebenes in Bewegung zerstört die Phantasie und deren Beweglichkeit. [...] Romantische Phantasie und dramatische Präsenz, noch knapper: Phantasie und Präsenz schließen einander aus«.

¹⁹⁸ Vgl. ebd. 2003, S. 513f.

¹⁹⁹ Ebd., S. 124.

irreduzibler Bruch erfahren wird. Einen solchen Effekt scheint Schlegel in seinem einzigen, 1802 uraufgeführten Drama *Alarcos* provoziert und damit die seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts etablierten Konventionen der Illusionsbühne herausgefordert zu haben. Der zeitgenössische Zuschauer hat entsprechend verstört reagiert und diese Irritation als ungewollte Komik ausgelegt. Während der Aufführung ist das Publikum zur Freude des anwesenden August von Kotzebue an der Stelle, wo der König allein aus der Furcht zu sterben tatsächlich stirbt, »in dem unbändigsten Gelächter« ausgebrochen und hat damit das fast durchweg ablehnende Urteil der Zeit vorgezeichnet.²⁰⁰ Mit dem Vorwurf von Schlegels angeblich mangelhaftem dramatischen Talent ist die Möglichkeit, dass die Störung des ästhetischen Scheins einer gezielten Strategie entspringt, noch nicht einmal in Erwägung gezogen worden. Die Inkompatibilität von psychologisch unwahrscheinlicher, das heißt: in gesteigertem Maße gekünstelter Handlung und theatralischer Wirkung liegt jedoch im Konzept des ›drastischen Dramas‹ begründet. Schlegels Angriff auf die Theaterkonventionen der Zeit, der mit dem seit der Poetik der Aufklärung geltenden Gesetz der Wirklichkeitstreue bricht, zielt dahin, einer sympathetisch einführenden Rezeption nach den Regeln des Illusionstheaters durch die übersteigerte Artifizialität der Handlung den Boden zu entziehen. In diesem Sinn hat August Wilhelm Schlegel *Alarcos* treffenderweise als »fast übertrieben drastisch« qualifiziert.²⁰¹ Mit diesem Urteil kommt nicht nur die programmatische Ausrichtung des Stücks im Sinne des 42. *Athenäums*-Fragments zum Tragen, sondern es gewinnt auch ein Zug an Bedeutung, der dem Drastischen zu eignen scheint und der sich im romantischen Kunstwerk mit der Tendenz zur ästhetischen Autonomisierung nicht synthetisieren lässt, nämlich ein hyperbolischer und in der Konsequenz amimetischer Zug der szenischen Performanz. Wie man schließen muss, adressiert Friedrich Schlegels poetologische Reflexion einen medienspezifischen, in genuiner Weise an die reale Aufführung des romantisierten Dramas geknüpften Effekt, der durch die Überschreitung des Textes zur leibhaftigen Präsenz auf der Bühne zustandekommt und der den angeblich autonomen Bereich eines imaginierten Theaters überschreitet. ›Drastik‹ benennt im frühromantischen Kontext mit anderen Worten eine Öffnung des Literarischen auf etwas, das die Äußerlichkeit der Schrift in eine szenische Präsenz der Körper übersetzt. Erst in diesem Sinn wird

²⁰⁰ Vgl. zur Rezeption des Stücks: Meier 1996, S. 194ff. – Clemens Brentano hat die Kritik im Brief vom 8. September 1802 an Achim von Arnim auf den Punkt gebracht: »Der Alarkos ist wirklich das schlechteste, was ich kenne, und eigentlich gründlich komisch, mit solcher Künstlichkeit schlecht zu sein« (zitiert nach ebd., S. 195).

²⁰¹ Zitiert nach ebd., S. 198.

verständlich, warum das *Athenäums*-Fragment einen Begriff aufnimmt, der im 18. Jahrhundert eine ausschließlich medizinische Bedeutung besitzt. »Drastica[,] werden die allerstärksten Purgantia genennet«, gibt das Zedlersche *Universallexicon* Auskunft.²⁰² In der Heilkunde des frühen 18. Jahrhunderts ist das Wort aus dem Griechischen importiert worden und bezeichnet die Wirkung besonders starker Abführmittel – ein Gebrauch, der in der Medizin bis heute noch gilt.²⁰³ Die Übertragung in den ästhetischen Kontext verzeichnet das *Conversations-Lexicon* von Brockhaus erst mehr als zwanzig Jahre nach Schlegels *Athenäums*-Fragment mit der 6. Auflage von 1824,²⁰⁴ während der Begriff später, der 9. Auflage von 1844 zufolge, den engen dramentheoretischen Kontext verlässt und fortan allgemein auf »Schilderungen oder Darstellungen der redenden und bildenden Kunst« bezogen wird, »welche von unmittelbar treffender, schlagender Wirkung sind, oft mit dem Nebenbegriff der Übertreibung«.²⁰⁵ Durch die bewusste Übernahme der medizinischen Terminologie hat Schlegel der Dramentheorie ein wirkungsästhetisches Moment restituert, das die für das Illusionstheater in psychologischer und moralphilosophischer Absicht geltende *katharsis*-Lehre von der Reinigung der Gefühle mit einer dezidiert physiologischen Konzeption des dramatischen Geschehens überbietet und konterkariert. Werden in dem an der aristotelischen Tragödientheorie herausgebildeten Modell von Mitleid und Rührung sowohl das Herz als auch der Verstand adressiert und der in der empfindsamen Kultur des 18. Jahrhunderts prominenten Metapher von der Ansteckung der Leidenschaften zufolge regelrecht »kontaminiert«, so begegnet Schlegel der Pathologisierung des ästhetischen Phänomens weder mit dem aufklärerischen Programm von der Mäßigung der Affekte noch mit der klassischen Prophylaxe durch Desensibilisierung.²⁰⁶ Der kathartischen Therapeutik zufolge entfaltet das drastische Theater seine purgierende Wirkung viel-

²⁰² Zedler 1732/54, Bd. 7, S. 729.

²⁰³ Vgl. Deutsches Fremdwörterbuch 1999, Bd. 4, S. 902–904.

²⁰⁴ Vgl. Brockhaus 1824, Bd. 3, S. 254: »Drastisch, ein Wort griech. Ursprungs, bezeichnet überhaupt Alles, was stark und schnell wirkt; so nennt man in der Heilkunde Heilmittel von starker Wirkung, z.B. heftige Abführungsmittel, drastische Arzneien. Neuere Schriftsteller haben diesen Ausdruck auch in der Ästhetik gebraucht«.

²⁰⁵ Vgl. Brockhaus 1844, Bd. 4, S. 223: »Drastisch (grch.) bezeichnet alles, was stark oder kräftig wirkt. Drastische Arzneien (Drastica) nennt man daher in der Medizin besonders die heftig wirkenden und scharfen Abführmittel (s. Abführen). In der Ästhetik heißen diejenigen Schilderungen oder Darstellungen der redenden oder bildenden Kunst drastisch, welche von unmittelbar treffender, schlagender Wirkung sind, oft mit dem Nebenbegriff der Übertreibung«.

²⁰⁶ Zur Codierung der psychologischen Begriffe nach dem physiologischen Modell in der Ästhetik seit Schiller vgl. grundlegend: Zumbusch 2012.

mehr über einen offenen Angriff auf den Körper des Zuschauers. Die Gefühle sollen nicht gereinigt und veredelt, sondern entladen und abgeführt werden. Schlegel legt damit den ursprünglich medizinisch-physiologischen Hintergrund des Katharsis-Begriffs in der aristotelischen Poetik wieder frei, wie dies Jacob Bernays erst einige Jahrzehnte später in polemischer Abgrenzung zu Lessing ausgeführt hat.²⁰⁷

Wenn ein Drama wie ein heftiges Abführmittel wirken soll, dann folgt Schlegel seiner vorausweisenden Diagnose, wonach sich moderne Kunst durch die Tendenz zu einer auf immer stärkere und schärfere Reize zielenden Ästhetik des »Choquanten« auszeichnet.²⁰⁸ Mit der Prämisse, dass die Hoffnung auf eine dem Zeitalter dringend fehlende »Schönheit und Wiederherstellung echter Kunst« noch nicht erloschen sei, hat Schlegel schon in *Über das Studium der griechischen Poesie* von 1795 das Bild der modernen Poesie im Zeichen der Reizüberflutung entworfen. »Uneins und ohne internen Widerhalt« sei diese »zerschmetterte Kunst« einzig durch das »rastlose unersättliche Streben nach dem Neuen, Piquanten und Frappanten, bei dem dennoch die Sehnsucht unbefriedigt bleibt«, charakterisiert. Als ein Symptom dieser vorübergehenden Krise und gleichzeitig als frühromantisches Programm ist Schlegel zufolge der Verbund von Kunst und Wissenschaft zu verstehen – so suche »der kranke Geschmack zu den Rezepten eines Arztes oder eines Quacksalbers seine Zuflucht« und nehme billiger in Kauf, dass »Wahrheit und Schicklichkeit beleidigt und die Seele leer« bleibe.²⁰⁹ Das drastische Drama richtet seine ästhetische Energie diesseits des Wahren, Guten und Schönen auf körperliche Funktionen in den anthropologisch niederen Regionen. Wie Schlegel ausführt, hinterlässt diese Reizüberflutung einen »verwundenden Stachel in der Seele«.²¹⁰ Damit ist eine Art Perversion der herkömmlichen Katharsislehre angezeigt. Zwar konzipiert die medizinische Metapher für das drastische Drama eine lustvolle Entladung der Leidenschaften, doch sollen nicht nur Mitleid und

²⁰⁷ Vgl. Bernays 1970.

²⁰⁸ Vgl. Schlegel, KSEA 1, S. 254: »Geht die Richtung mehr auf ästhetische Energie, so wird der Geschmack, der alten Reize je mehr und mehr gewohnt, nur immer heftigere und schärfere begehren. Er wird schnell genug zum Piquanten und Frappanten übergehen. Das *Piquante* ist, was stumpf gewordne Empfindung krampfhaft reizt; das *Frappante* ist ein ähnlicher Stachel für die Einbildungskraft. Das sind die Vorboten des nahen Todes. Das *Fade* ist die dünne Nachahmung des ohnmächtigen, und das *Choquante*, sei es abenteuerlich, ekelhaft oder gräßlich, die letzte Konvulsion des sterbenden Geschmackes«.

²⁰⁹ Ebd., S. 220.– Im Hinblick auf eine Ästhetik des Ekels vgl. ausführlicher: Menninghaus 2002, bes. S. 192–198.

²¹⁰ Schlegel, KSEA 1, S. 223.

Schrecken, sondern restlos alle Affekte abgeführt werden.²¹¹ Es bleibt daher zu bezweifeln, dass die Seele dabei nicht ohne bleibenden Schaden davonkommt, geschweige denn veredelt wird. Für das bessere Verständnis von Schlegels Bekräftigung des Drastischen ist es nicht empfehlenswert, die ausdrücklich als »Katastrophe« empfundene Entwicklung der modernen Poesie normativ von einer höheren Dichtung abzugrenzen und abzuwerten – im Unterschied etwa zu Schillers geschichtsphilosophischem Modell weiß Schlegel nur zu gut, dass die »unendliche Annäherung« an die erhabene Bestimmung der Kunst »nicht ohne innere Widersprüche« auskommt und in ihren Möglichkeiten »zweifelhaft« geworden ist. Progressive Universalpoesie ist den *Athenäums*-Fragmenten zufolge insofern romantisch, als sich die idealisierende Tendenz nicht abschließend erfüllt, sondern in einem endlosen Werden bewegt.²¹²

Drastischer Realismus (Heine, Bölsche, Thomas Mann, Dietmar Dath)

Schlegels Überlegungen verbinden im Terminus der ›Drastik‹ auf komplexe Art und Weise eine semiologische Reflexion mit einer historischen Diagnose des modernen Dramas. Demgegenüber kommt es im Verlauf des 19. Jahrhunderts zu einer bis heute geltenden Umcodierung und Ausweitung des Begriffs. Je mehr die frühromantische Poetik mit der Etablierung der realistischen Literatur in Vergessenheit gerät, desto entschiedener wird der drastische Effekt vom dramentheoretischen Kontext abgelöst und mit der unverklärten Mimesis der Wirklichkeitswiedergabe identifiziert. Von den 1850er-Jahren an betrifft der Trend zum Drastischen nicht mehr eine dem Kunstwerk inhärente Spannung zwischen der materialen und der idealen Dimension des Zeichens, sondern meint einen lange Zeit als störend empfundenen Naturalismus schonungsloser Repräsentationen. Wie zu zeigen ist, schlägt sich die Ausklammerung der frühromantischen Problemstellung indes nachteilig auf die Konzeption des Begriffs aus, ist doch die auf Schlegel folgende Diskussion durch eine zunehmende Einebnung des Reflexionsniveaus gekennzeichnet.

Mit direktem Bezug auf Schlegels *Athenäums*-Fragment sorgt Heinrich Heine für eine erste Verschiebung im Begriffsgefüge. Am 4. Februar 1821 schreibt Heine anlässlich seines ersten Theaterstücks *Almansor* an Friedrich Steinmann, dass die Tragödie zwar poetisch durchaus gelungen sei, nach

²¹¹ Vgl. Linck 2009.

²¹² Schlegel, KFSA 1, S. 254. Vgl. hierzu auch Sonderegger 2000, S. 172: »Das Ästhetische ist demnach ein Prozeß der gleichermaßen notwendigen und sich forlaufend selbst in Frage stellenden Bildung einer Einheit, die nie einfach da ist«.

dramaturgischen Gesichtspunkten jedoch die nötige Drastik vermissen lasse und deswegen wie eine »schöne Drahtpuppe« wirke: »Eine Tragödie muß drastisch sein – murmelt er [i.e. der strenge Kritiker], und das ist das Todesurtheil der meinigen.«²¹³ Nicht nur macht Heine mit dieser gegen sich selbst gerichteten Beanstandung klar, dass dem Drastischen ganz im Sinne Schlegels die Bedeutung dort zukommt, wo der Geist der Poesie die Bühne betritt und die schöne Dichtung einen Körper erhält – es scheint außerdem zu einem verbreiteten Erfordernis an das Theater der Zeit geworden zu sein, die Autonomie der Kunst aufzusprengen. Obwohl Heine »die romantische Schule« aus politischen Gründen verabschiedet, bleibt er in ästhetischen Belangen doch ganz ihr Erbe,²¹⁴ wenn er versucht, mit seiner Dichtung das zu verbinden, was sich der Sache nach ausschließt, nämlich das Fantastisch-Romantische mit dem Dramatisch-Drastischen.²¹⁵ Die programmatische Vorbemerkung zu *Almansor* lautet:

²¹³ Heine, HSA 20, S. 36: »Ich habe mit aller Kraftanstrengung daran gearbeitet, kein Herzblut und keinen Gehirnschweiß dabei geschont, habe bis auf einen halben Akt das Ganze fertig, und zu meinem Entsetzen finde ich, daß dieses von mir selbst angestaunte und vergötterte Prachtwerk nicht allein keine gute Tragödie ist, sondern gar nicht mal den Namen einer Tragödie verdient. – Ja – entzückend schöne Stellen und Szenen sind drin; Originalität schaut überall daraus hervor; überall funkeln überraschend poetische Bilder und Gedanken, so daß das Ganze gleichsam in einem zauberhaften Diamantschleier blitzt und leuchtet. So spricht der eitle Autor, der Enthusiast für Poesie. Aber der strenge Kritiker, der unerbittliche Dramaturg trägt eine ganz anders geschliffene Brille, schüttelt den Kopf, und erklärt das Ganze für – eine schöne Drahtfigur. Eine Tragödie muß drastisch sein – murmelt er, und das ist das Todesurtheil der meinigen. – Hab' ich kein dramatisches Talent? Leicht möglich. Oder haben die französischen Tragödien, die ich sonst sehr bewundert habe, unbewußt ihren alten Einfluß geübt? Dies letztere ist etwas wahrscheinlicher. Denke Dir, in meiner Tragödie sind alle drei Einheiten höchst gewissenhaft beachtet, fast nur vier Personen hört man immer sprechen, und der Dialog ist fast so prezios, geglättet und gerundet wie in der *Phèdre* oder in der *Zaire*. Du wunderst Dich? Das Räthsel ist leicht gelöst: ich habe versucht auch im Drama romantischen Geist mit streng plastischer Form zu verbinden. Deshalb wird meine Tragödie ein gleiches Schicksal haben mit Schlegels *Ion*, nämlich weil letztere ebenfalls in polemischer Absicht geschrieben ist«. – In den *Reisebilder*[n] von 1828–1831 gibt sich Heine nochmals als Leser Schlegels zu erkennen, wenn er dem ästhetizistischen *Ödipus*-Stück von Platens vorwirft, das »dramatisch Drastische« vernachlässigt zu haben: vgl. Heine, HSA 6, S. 134.

²¹⁴ Vgl. zu Heines ambivalenter Stellung gegenüber der Romantik zwischen ästhetischer Faszination und politischer Kritik: Bohrer 1989, S. 97–137.

²¹⁵ Zum exklusiven Gegensatz von Poesie und Plastik vgl. Schlegels Ausführungen in *Über das Studium der griechischen Poesie*: »Vielleicht kann dies unter manchen Einschränkungen wenigstens für einen Teil der bildenden Kunst gelten. Es scheint in der That, daß für schöne Plastik der Mangel einer glücklichen Organisation und eines günstigen Klimas durch einen gewaltsamen Schwung der Freiheit, noch durch die höchste Bildung ersetzt werden könne. Mit Unrecht und wider alle Erfahrung dehnt man dies aber auch auf die

Glaubt nicht, es sey so ganz und gar phantastisch [/] Das hübsche Lied, das ich Euch freundlich biete! [/] Hört zu: es ist halb episch und halb drastisch, [/] Dazwischen blüht manch lyrisch zarte Blüthe; [/] Romantisch ist der Stoff, die Form ist plastisch, [/] Das Ganze aber kam aus dem Gemüthe; [/] Es kämpfen Christ und Moslem, Nord und Süden, [/] Die Liebe kommt am End' und macht den Frieden.²¹⁶

Heines – dem Selbsturteil zufolge offenbar vergebliche – Anstrengung, mit seiner Dichtung alle Gattungen und Tendenzen zu verbinden, entspringt einem »Ganzheitspostulat«, das seinen kunsttheoretischen Imperativ zwischen Ästhetizismus und politischem Wirklichkeitsbezug grundlegend prägt.²¹⁷ So tritt das Verhältnis von Romantischem und Dramatischem als Gegensatz hervor, den Heine derart scharf akzentuiert, dass dem Drastischen die Rolle des schlechthin Nicht-Poetischen zukommt. Anders als Schlegel unterstreicht Heine nicht einen inneren, *idealtiter* zu überwindenden Widerstreit des Transzendentaldramas, sondern eine dem Romantischen äußerliche Form, die jedoch von ihrer medialen Disposition her die in poetologischer Hinsicht gewichtige Gelenkstelle zwischen geschriebenem Wort und leibhafter Aufführung einnimmt. Mit der gezielten Einsetzung des Reims unterstreicht das Motto zu *Almansor* den von der romantischen Dramentheorie bereits skizzierten Umstand, dass im Schauspiel das Fantastische zurücktreten muss und dafür das handgreiflich Plastische an Profil gewinnt.²¹⁸ Heine ruft mit der Rede vom Plastischen nicht nur den kunsttheoretischen Topos von Pygmalion auf, um eine lebendig beseelte Dichtung zu beschwören – mit dem Drastischen wird nachdrücklich eine Überbietung dieses Mythos gesucht, die nicht weniger als eine konsequente Transgression des Wortes zur Tat, der Kunst zur Welt der Körper einfordert.²¹⁹ Heines Poetik bekräftigt diese Öffnung der Dichtung

Poesie aus. [...] Die Poesie ist eine universelle Kunst: denn ihr Organ, die Phantasie, ist schon ungleich näher mit der Freiheit verwandt, und unabhängiger von äußerem Einfluß. Poesie und poetischer Geschmack ist daher weit korruptibler wie der plastische, aber auch unendlich perfektibler« (Schlegel, KFSa 1, S. 294).

²¹⁶ Heine, HSA 4, S. 7.

²¹⁷ Vgl. Fohrmann 1998, S. 177f.: »Gegen die nur artistische Form [von Platen] beharrt Heine auf den Erfordernissen von ›Tagespolitik‹ oder ›Alltagswelt‹; gegen den Primat der Moral oder programmatischer Politik [bei Börne] setzt er auf die Unhintergebarkeit eines ästhetischen Zugriffs auf Realität«.

²¹⁸ Zum Plastischen und seinen »klaren Umrissen« im Unterschied zum »Mystischen, Räthselhaften, Wunderbaren« des Romantischen vgl. die Ausführungen in *Die romantische Schule* (1833): Heine, HSA 8/1, S. 130f.

²¹⁹ Vgl. Heines Ausführungen zur Pygmalionik bei Goethe, in denen die Kinderlosigkeit der Kunst kritisiert und eine Überschreitung des Wortes zur Tat eingefordert wird: »Keineswegs jedoch läugnete ich bey dieser Gelegenheit den selbständigen Werth der

in seiner Abhandlung *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* (1835) programmatisch:

Dieses ist eine grauenhafte Geschichte. Es ist entsetzlich, wenn die Körper, die wir geschaffen haben, von uns eine Seele verlangen. Weit grauenhafter, entsetzlicher, unheimlicher ist es jedoch, wenn wir eine Seele geschaffen und diese von uns ihren Leib verlangt und uns mit ihrem Verlangen verfolgt. Der Gedanke, den wir gedacht, ist eine solche Seele, und er läßt uns keine Ruhe bis wir ihm seinen Leib gegeben, bis wir ihn zur sinnlichen Erscheinung gefördert. Der Gedanke will That, das Wort will Fleisch werden.²²⁰

Vor dem Hintergrund des problematisch gewordenen Unternehmens, den Kopfgeburten des Geistes zu einer sinnlichen Realität in der Welt der Körper zu verhelfen, tritt Drastik als Modell einer neuen, populären und – nur im polemisch-ingeschränkten Sinn – »antiromantischen« Dichtung nach dem sogenannten »Ende der Kunstperiode« hervor.²²¹ Jedoch ist dieses Projekt keineswegs als tatsächliche Überwindung einer vergangenen Epoche zu begreifen – Heine ist klug genug zu bemerken, dass sich die Kunst nirgends vom zeichentheoretischen »Fluch« befreien kann.²²² Mit der Vorstellung, dass Gedanken reale Taten werden *wollen*, markiert Heine lediglich ein »Verlangen«, das heißt einen wesentlich gehemmten Wunsch nach einer außersprachlichen Verankerung in der Welt. Damit ist die Möglichkeit, das Medium des Wortes tatsächlich auszuschalten, nicht konzediert. Heine bleibt der romantischen Semiologie verpflichtet, wenn er im Anschluss festhält, dass die Welt mit der Überschreitung der Sprache zur Wirklichkeit hin als »Signatur des Wortes« und das heißt nach wie vor: als eine integral durch Zeichen vermittelte zu verstehen ist.²²³ An

goetheschen Meisterwerke. Sie zieren unser theureres Vaterland, wie schöne Statuen einen Garten zieren, aber es sind Statuen. Man kann sich darin verlieben, aber sie sind unfruchtbar: die goetheschen Dichtungen bringen nicht die That hervor [...]. Die That ist das Kind des Wortes, und die goetheschen schönen Worte sind kinderlos. Das ist der Fluch alles dessen, was bloß durch die Kunst entstanden ist. Die Statue, die der Pygmalion verfertigt, war ein schönes Weib, sogar der Meister verliebte sich darin, sie wurde lebendig unter seinen Küssen, aber soviel wir wissen hat sie nie Kinder bekommen« (Heine, HSA 8/1, S. 134f.).

²²⁰ Heine, HSA 8/1, S. 79. – Vgl. hierzu Seeba 1976.

²²¹ So hebt Heine die »drastische Kraft« der Stücke von Zacharias Werner hervor, die als Einzige aus dem Kontext des romantischen Dramas von sich aus »den großen Haufen« angesprochen hätten (vgl. Heine, HSA 8/1, S. 223). Zur Konzeption des Populären bei Heine mit Rückgriff auf Garves, in Verständlichkeit und Deutlichkeit gründender Popularphilosophie: Dembeck 2009. Für die Verbindung von Drastik und Popularität im romantischen Drama vgl. Stockinger 2000, bes. S. 22.

²²² Vgl. FN 216 (Heine, HSA 8/1, S. 135).

²²³ Ebd., S. 80.

dieser von Schlegels Buchstabenphilosophie gesetzten Schranke führt kein Weg mehr vorbei.

Wie man aus dieser Gemengelage schließen muss, adressiert Drastik im Gefolge der frühromantischen Poetik ein genuin semiologisches Phänomen. Drastische Kunst ist als Symptom einer tiefgreifenden Entkoppelung der Sprache von der Realität zu begreifen und bezieht die spezifische Dynamik aus dem vorab zweifelhaften Wunsch, Zeichen in eine physische Wirklichkeit jenseits der Zeichen zu übersetzen. Diesen Umstand gilt es zu unterstreichen, denn er ist fortan konsequent vergessen worden – insbesondere dort, wo das Drastische in der Folge den definitorischen Schwierigkeiten zum Trotz aus dem romantischen Rahmen herausgelöst und mit einem davon nicht tangierten ›realistischen‹ Zug von Heines Dichtung gleichgesetzt worden ist.

In seinen *Heine-Studien* von 1887 gibt Wilhelm Bölsche zu erkennen, dass ihm Heines briefliche Äußerungen an Steinmann über *Almansor* einigermaßen verschlossen bleiben, denn der Satz: »Eine Tragödie muss drastisch sein« wird zum Anlass einer ebenso kurzen wie oberflächlichen Erörterung genommen: »Dieses ›Drastisch‹ konnte im Zusammenhange nur so viel heißen wie etwa unser heutiges ›Realistisch‹ im Kontrast zum Hyperidealen, Romantischen.«²²⁴ Mit dieser behelfsmäßigen Definition beschreibt Bölsche nicht nur Heines dramaturgisches Problem als Folge des Gegensatzes zwischen ›romantischer‹ Schriftpoesie und ›realistischem‹ Schauspiel, er fasst das ästhetische Scheitern von *Almansor* auch nach der schablonenhaften Maßgabe literaturgeschichtlicher Begriffe: Gerade die Fülle subjektiver Gemütsregung »des jungen Romantikers« habe den Ausschlag dafür gegeben, dass der an objektiven Tatsachen orientierte Realist nicht die Überhand behalten habe.²²⁵ Derart gewinnt Heines Dichtung nach zwei unvereinbaren Richtungen an Profil: Der romantisch-lyrischen Neigung stehe »der logische Geist« gegenüber, dem »die erforderliche Allgewalt« noch gefehlt habe, um den »hoffnungslosen Schiffbruch« von Heines Dramen zu vermeiden.²²⁶ So sehr *Almansor* als Anlass zur Abrechnung mit der angeblich weltfremden Romantik genommen wird,²²⁷ so sehr akzentuiert Bölsche im ebenso exklusiven wie naiven Kontrast

²²⁴ Bölsche 1887, S. 126.

²²⁵ Vgl. ebd., S. 126–134.

²²⁶ Ebd., S. 139.

²²⁷ Ebd., S. 133: »Dieser Almansor, der in eine Einöde flieht, nicht um thatkräftig sein Leben und seine Geliebte zu verteidigen, sondern um kindisch von Goldkäfern und Glühwürmchen zu fasn, ist das echte Bild der ganzen romantischen Richtung, wie sie sich am besten spiegelte in Brentano. Die ganze Flucht dieser Träumer aus der schwertrasselnden Welt des Wirklichen [...]«.

dazu die Tendenz zu einer neuen, der Realität verpflichteten Literatur. Die Ausklammerung der semiologischen Problemstellung hat jedoch eine nicht gerechtfertigte Einebnung der Differenz des Drastischen zum Realistischen zur Folge. Dabei entspricht Bölsches Lesart dem zeitgenössischen Wortgebrauch, wenn Drastik nun über die Gattungsgrenzen hinaus und ganz im Unterschied zur frühromantischen Kodifizierung des Begriffs durchweg als die mimetisch treue und exakte Wiedergabe von Wirklichkeit verstanden wird.²²⁸

Bölsche selbst artikuliert zwar seine definatorischen Schwierigkeiten, wenn er festhält, dass dem Drastischen das ›Realistische‹ nur in »etwa« entspreche – doch lässt er jede Anstrengung vermissen, die Lücken in der Bestimmung zu füllen. Diese unzureichende Lektüre entspringt indes nicht nur einer Verlegenheit, sondern folgt auch einer Strategie. Die Lässigkeit, mit der Bölsche die ästhetische Überfülle drastischer, das heißt von der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an zusehends: »unverblümter, schonungsloser, ungeschminkter« Darstellungen ausblendet,²²⁹ liegt nämlich systematisch in seinem verklärenden Realismusbegriff begründet. Wie in der ebenfalls 1887 erschienenen Programmschrift *Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie* dargelegt, bestimmt sich für Bölsche der Realismus in der Poesie darüber, dass Dichten nicht ein »Fabulieren für Kinder« sein darf, sondern das Leben schildern soll, »wie es ist«²³⁰ – und zwar nach Maßstäben, die der Naturforschung, namentlich der »wissenschaftlichen Psychologie«, entnommen sind.²³¹ Die poetische Schöpfung muss den »Linien des Natürlichen und Möglichen« folgen »und die Dinge logisch sich entwickeln lassen«²³² – so das Postulat. Mit dieser Forderung bleibt Bölsche allerdings der naturalistischen Tendenz zum Trotz dem ›poetischen Realismus‹ verpflichtet, da sich die Dichtung über die Wiedergabe des Besonderen in der empirischen Realität hinaus »zum Typischen, zum Allgemeinen, zum Idealen« erheben und sich gerade nicht über das

²²⁸ In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts weitet sich der Begriff auf die verschiedenen Künste aus und taucht wiederholt in den Verbindungen »drastische Naturwahrheit«, »drastische und getreue Darstellung«, »in allzu drastischer Wahrheit« auf (vgl. Meyer's Konversationslexikon 1885/92). So spricht schon Joseph von Eichendorff in *Zur Geschichte des Dramas* (1854) vom »sehr drastischen Vortheile einer lebendigen Abspiegelung der gegenwärtigen Wirklichkeit« (Eichendorff 1854, S. 210). Vgl. auch Deutsches Fremdwörterbuch 1999, S. 902f.

²²⁹ Vgl. ebd.

²³⁰ Bölsche 1976, S. 50.

²³¹ Ebd., S. 12.

²³² Ebd., S. 7.

pure Abbild des Vorfindlichen bestimmen soll.²³³ Bölsche folgt getreu den Literaturprogrammen eines Julian Schmidt, eines Gustav Freytag, eines Otto Ludwig u.a.,²³⁴ wenn er festhält: »In Wahrheit ist der Realismus der höchste, der vollkommene Idealismus, indem er auch das Kleinste hinaufrückt in's Licht des grossen Ganzen, in's Licht der Idee.«²³⁵ Für sich genommen, ohne Bezug zu einem Allgemeinen, bildet das Besondere ein »ungeheures Wirrsal.«²³⁶ Bei aller wissenschaftlichen Einübung in »das schärfere Instrument des Beobachters«, die Bölsche für die realistische Literatur einfordert,²³⁷ greift er zielsicher an der in den Fokus genommenen Wirklichkeit vorbei, wenn sich diese bei genauerem Hinsehen als modern und krankhaft zeigt. Der normativen »Tendenz zum Harmonischen, Gesunden, Glücklichen« entspricht bei Bölsche eine beharrliche Abneigung gegen jede »Detailüberlastung«, eine Scheu vor Zolaschen »Extremen.«²³⁸ Im Gefolge der klassischen Kunsttheorie, deren Geschmack bis zu Bölsches Zeit vorherrschend bleibt, ist ein Übermaß an genauer Wiedergabe der Wirklichkeit nicht nur in sozialetischer, sondern auch in ästhetischer Hinsicht unerwünscht – zu sehr droht die Darstellung, in Einzelheiten zu zerfallen und hässlich zu werden.²³⁹

Für diese hypertrophe, unverklärt realistische Abbildung *en détail*, die sich bereits in Schlegels »Ästhetik des Choquanten« aus der Verbindung von Dichtung und Wissenschaft angekündigt hat und die sich in Deutschland anders als im französischen Realismus lange am Rand des Kunstsystems bewegt,²⁴⁰ steht seit der zweiten Jahrhunderthälfte jedoch gerade der Be-

²³³ Ebd., S. 11. Vgl. auch S. 52: »Eine realistische Dichtung aber ganz ohne Ideal – – das ist mir unverständlich.« Vgl. zur Diskrepanz der realistischen Literatur(programme) in Deutschland zwischen Anspruch auf Wirklichkeitswiedergabe und poetischer Verklärung allgemein: Begemann 2007.

²³⁴ Vgl. Plumpe 1997. – Zum »wahren Schein der Wirklichkeit« im »poetischen Realismus« vgl. Ludwig 1909, S. 156f.

²³⁵ Bölsche 1976, S. 64. – Zum »Idealrealismus« nach Hegels Ästhetik in Deutschland vgl. Klein 2003, S. 171–174.

²³⁶ Bölsche 1976, S. 49.

²³⁷ Ebd., S. 65.

²³⁸ Ebd., S. 50, S. 64. – Zur Verwissenschaftlichung des Romans bei Zola vgl. Albers 2002.

²³⁹ In ästhetischen Belangen hat die zeitgenössische Rezeption von Bölsches Programmschrift mit Blick auf Gottscheds deutliche Dichtung und im Rückgriff auf Lessings Beschreibungskritik »vor der wissenschaftlichen Langeweile der endlosen Detail-Aneinanderreihung« gewarnt (vgl. Bölsche 1976, S. 69). Bölsche selbst hingegen verurteilt das für sich genommene Detail ohne Erhebung zum Ideal als »krankhaft« (ebd., S. 63). Für Karl Rosenkranz gehört die ausführliche, »mit wissenschaftlicher Genauigkeit« betriebene Versenkung ins Detail zu einer Ästhetik des Hässlichen (vgl. Rosenkranz 1996, S. 153). – Zur Epistemologie und Geschichte des Details vgl. Schöffner/Weigel/Macho 2003.

²⁴⁰ Vgl. hierzu Klein 2003, bes. S. 163–170. Zum französischen Realismus: Klein 1989.

griff der Drastik ein. Ihren pointierten Niederschlag findet diese Prägung in Thomas Manns Essay über Richard Wagner aus dem Jahr 1933. Der Text kann als geistesgeschichtlicher Versuch gelten, mit dem Musiker und Dichter zugleich das gesamte 19. Jahrhundert zu porträtieren. Als Signum der Zeit bringt Mann »Größe und Leiden« Wagners über die Verbindung von Rationalismus und Mythos zusammen: Der »wissenschaftliche Stolz« und die »wahrheitsfanatische Größe« verbinden sich so mit der »Verliebtheit in das ganz Kleine und Minutiöse, das seelische Detail«. ²⁴¹ Im Falle Wagners legt Mann eine wissenschaftlichen Maßstäben folgende Psychologie frei, die in ihrem »analytischen Charakter« »echt neunzehntes Jahrhundert ist«. ²⁴² Zwar sei der Naturalismus der Zeit allenthalben ins Symbolische und – gerade im Fall Wagners – ins Mythische übersteigert, doch zeigt sich als Folge einer »Anhänglichkeit an Vernunft und Fortschritt« eine »klinische Drastik und Wahrheit« in der psychologischen Seelenerkundung. ²⁴³ Mit diesem Ausdruck erfasst Mann nicht nur die spezifische Koppelung von Medizin und Kunst – eine Verbindung freilich, die in Kunstsachen »etwas zu Rationales« wäre, wenn sie nicht durch den Mythos flankiert würde ²⁴⁴ –, in Bezug auf das Darstellungsverfahren wird zugleich ein »flämisch-drastischer« Realismus konstatiert, den Mann bereits an den sozialkritisch-expressionistischen Holzschnitten Frans Masereels beobachtet und der dem Kunstdiskurs seit der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts gut bekannt ist. ²⁴⁵

²⁴¹ Mann 1990, Bd. IX, S. 363f.

²⁴² Ebd., S. 370.

²⁴³ Ebd., S. 371.

²⁴⁴ Ebd., S. 368.

²⁴⁵ Mann 1990, Bd. X, S. 671. – Zur »Beschreibungskunst« der holländischen Malerei mit Bezug auf die experimentelle Naturwissenschaft und Technik des Sehens im 17. Jahrhundert vgl. grundlegend: Alpers 1985. – Im Falle Richard Wagners hat sich sein starres Beharren auf Deutlichkeit bei der Artikulation der »kleinen Noten« überliefert. Im Rückblick auf die Uraufführung des *Parsifal* 1882 schreibt er: »[...] wenn schon bei dem Studium der Nibelungen Stücke vor sechs Jahren dringend empfohlen worden war, den kleinen Noten vor den großen den Vorzug zu geben, so geschah dies um jener Deutlichkeit willen, ohne welche Drama wie Musik, Rede wie Melodie, gleich unverständlich bleiben und diese dagegen dem trivialen Opernaffekte aufgeopfert werden, durch dessen Anwendung auf meine dramatische Melodie eben die Konfusion im Urteil unserer musikalischen, sogenannten öffentlichen Meinung hervorgerufen wird, die wir auf keinem anderen Wege aufklären können als durch jene von mir so unerlässlich verlangte Deutlichkeit« (Wagner 1983, S. 63). Wagners letzte Worte an die Sänger vor der *Ring*-Uraufführung 1876 lauten: »Deutlichkeit! – Die großen Noten kommen von selbst; die kleinen Noten und ihr Text sind die Hauptsache« (Wagner 1905, S. 501; Brief vom 13. August 1876).

Manns Rede von der ›klinischen Drastik‹ ruft einen medizinisch nüchternen Blick auf, dessen Entstehung Foucault im Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert nachgezeichnet hat und der sich gerade auch für den Naturforscher Büchner als grundlegend erweist. Mit der postmetaphysischen Neuorientierung der modernen Wissenschaften werden die Macht des empirischen Sehens, die Fülle der konkreten Dinge, die wissenschaftliche Genauigkeit, der Positivismus der undurchsichtigen Körper, die Oberfläche ohne Tiefe, die unauflösbare Faktizität der Welt für die Drastik in spezifischer Weise leitend.²⁴⁶ Daths Ausführungen zur kulturindustriellen ›Drastik und Deutlichkeit‹ des späten 20. Jahrhunderts (Porno- und Horrorfilme) kann trotz aller Unschärfe zugestimmt werden: ›Geduld, Präzision, Zeigen, keine Angst vor Langeweile: Drastik, Aufklärung und moderne Wissenschaft verbindet also nicht nur Methodisches, sondern auch Historisches. Sie saßen von Anfang an, soll heißen: ab spätestens dem achtzehnten Jahrhundert im selben erkenntnistheoretischen und ästhetischen Boot‹.²⁴⁷ Dem ›Über-die-Stränge-Schlagen‹ des Drastischen,²⁴⁸ so ist daraus zu schließen, liegt eine klinische Methode zugrunde, die ihre Wurzeln im Rationalismus hat, die ihre alten Sicherheiten im 19. Jahrhundert jedoch, wie Büchners transzendente Obdachlosigkeit bezeugt, zusehends verliert.²⁴⁹

Buchstäblichkeit und Nachdruck

Für das bessere Verständnis der ästhetischen Überschüssigkeit, die drastischen Darstellungen eignet, ist es allerdings sinnvoll, sich Schlegels zeichentheoretische Konfigurierung nochmals genauer zu vergegenwärtigen. Im Zuge von Bölsches Einebnung zum ›Ideal-Realistischen‹ ist nämlich eine weitere grundlegende Dimension drastischer Kunst bis hin zu Dath durchweg ignoriert worden: Wie die Herkunft des Begriffs aus dem medizinischen Fachvokabular erweist, zeichnen sich drastische Werke im romantischen Kontext bei Schlegel und Heine nicht in erster Linie durch mimetische Genauigkeit, sondern durch einen außergewöhnlich heftigen Effekt aus. Für Schlegel ist diese Wirkung nicht einfach nur über den

²⁴⁶ Foucault 2002, hier S. 11.

²⁴⁷ Dath 2005, S. 75.

²⁴⁸ Ebd., S. 77.

²⁴⁹ Ebd., S. 162f.: ›Hier kann ich meine vorläufig-endgültige Definition hinschreiben. Was ist Drastik? Der ästhetische Rest der Aufklärung nach ihrer politischen Niederlage. [...] Die alten metaphysischen Tröstungen kommen nie zurück. Von ihnen bleiben nur Verwesungsprodukte [...]‹.

medialen Sprung zur leibhaftigen Präsenz auf der Theaterbühne bestimmt – an dieser dramatischen Übersetzung der Schrift zu körperlicher Gegenwart zeichnet sich außerdem ein Modell zur Konzeption von drastischen Kunstwerken ab, das in signifikanter Weise mit rhetorischen Begriffen operiert und das über den dramentheoretischen Kontext hinaus von analytischem Gewinn ist. Der frühromantischen Poetik zufolge sind Dichtungen generell dort, wo sie eine Wirkung beabsichtigen, durch den Einsatz beredsamer Mittel geprägt: »Alle Poesie, die auf den Effect geht [...] ist rhetorisch.«²⁵⁰ Im Unterschied zu denjenigen Werken, die Schlegel die ›poetischen‹ nennt und die sich im idealen Fall durch eine Erhebung über die Redekunst auszeichnen,²⁵¹ ist die ›angewandte‹ Dichtung – wie etwa das Schauspiel – durch eine konkrete Wirkung auf den Rezipienten bestimmt.²⁵² Mit dem Begriff des Drastischen beschränkt sich Schlegel indes nicht darauf, bloß einen gesteigerten Grad dieser rhetorischen Durchschlagskraft zu erfassen – die dramentheoretische Einbettung gibt pointiert zu verstehen, dass der Effekt der kunstvollen Rede seinen äußersten Wert erst jenseits der Worte auf der realen Bühne erhält und entfaltet. So verlangt Schlegel für das Schauspiel eine spezifisch drastische Redekunst: »[...] die beste Rhetorik für das Drama ist wohl die dikan[ische]. [...] Diese Art der Rhetorik muß nun freylich sehr drastisch seyn.«²⁵³ Indem Schlegel den Begriff des Drastischen auf das Feld der Beredsamkeit überträgt, wird eine im metaphorischen Sinn ›dramatische‹ Vergegenwärtigungskraft der Rede aufgerufen.

Während Schlegel dem Roman die epideiktische Lob- und Prunkrede zuordnet, die ihr Gewicht auf die Ausschmückung der im Wechselspiel der internen Bezüglichkeiten sich anstoßenden Worte legt,²⁵⁴ orientiert er das Schauspiel am *genus* der durch die aggressive Wirkung auf den Empfänger geprägten Gerichtsrede.²⁵⁵ Schlegel konzipiert damit eine dras-

²⁵⁰ Schlegel, KFSa 2, S. 209. Zum Verhältnis von Drastik und Rhetorik bei Schlegel vgl. die allerdings sehr approximativen Ausführungen bei Osdrowski 2004, S. 125–128.

²⁵¹ Vgl. Schlegel, KFSa 18, S. 292: »Dramen gehören zur Rhetorik; sie sollen den Menschen zur Poesie des Lebens führen«. Vgl. hierzu Krause 2001, S. 185. Als unabdingbares Mittel zur poetischen Erhebung zeichnet das Rhetorische Schlegel zufolge die romantische Dichtung jedoch in genuiner Weise aus: »Der romantische Dichter muß doch auch, was der classische nie darf, rhetorisch sein« (Schlegel, KFSa 16, S. 89).

²⁵² Vgl. Schlegel, KFSa 16, S. 112: »Alle angewandte Poesie soll einen Effect bewirken. Von der Art ist jeder rhetorische Roman, und jedes für die Bühne bestimmte Drama«.

²⁵³ Schlegel, KFSa 17, S. 297. Vgl. auch Schlegels Kritik am zeitgenössischen Drama: »Unser Drama [...] ist nicht energisch, nicht drastisch genug« (ebd., S. 382).

²⁵⁴ Vgl. zu den drei Gattungen der Rede nach Aristoteles: Groddeck 1995, S. 48.

²⁵⁵ Vgl. Quintilian, *Inst. Orat.* III 9, 1: »Nun zur Gattung der Gerichtsrede. So vielfältig sie ist, so besteht sie doch nur aus zwei Aufgaben: Angriff und Abwehr«.

tische Rhetorik, die ihre persuasive Kraft über die rhetorische Energie des Vor-Augen-Stellens ausübt. Mit der »Medien-Figur« der *evidentia* steht eine »Transposition des Redens zum Zeigen« im Angebot,²⁵⁶ eine Technik also, die »das Geschehen anschaulich vorzuführen scheint«, als würde es nicht sprachlich vermittelt, sondern gezeigt (*non tam dicere videtur quam ostendere*).²⁵⁷ Dieser »Realitätseffekt«,²⁵⁸ durch den Abwesendes im Geiste so vergegenwärtigt wird, »daß wir [die Dinge] scheinbar vor Augen sehen und sie wie leibhaftig vor uns haben«,²⁵⁹ kann derart handgreiflich werden,²⁶⁰ dass die Worte körperliche Konsequenzen nach sich ziehen: »Häufig habe ich mich so ergriffen gefühlt, daß es nicht nur Tränen bekundeten, die mich überkamen, sondern sogar Erblassen und ein solcher Schmerz, als wäre er echt«, hält Quintilian fest.²⁶¹ In diesen Fällen ruft die Rede nicht nur ein eindrückliches Fantasiebild hervor, sondern bewirkt außerdem, dass die imaginierte Vorstellung realiter greifbar, dass sie physisch wird. Diese *asthetischen* Effekte werden folgerichtig im leibhaftigen Auftreten der Zeugen vor dem Richter überboten, das die Rede flankiert und durch die ebenso körperliche wie zeichenhafte Präsenz an Nachdruck zulegt. Die antike Rhetorik kennt diese drastischen Auftritte, mit denen sich der Gerichtsbereich in eine Schaubühne verwandelt, sehr gut. Es sind nicht zufällig blutige Szenen, die geschundene Körper zeigen:

Nicht allein durch Reden aber, sondern auch durch bestimmte Handlungen rühren wir zu Tränen; daher der Brauch, die durch den Prozeß Bedrohten in ungepflegter und jämmerlicher Aufmachung persönlich vorzuführen sowie auch ihre Kinder und Eltern. Auch können wir es erleben, daß die Ankläger ein blutiges Schwert, Knochensplitter, die aus den Wunden stammen, und mit Blut überströmte Kleidungsstücke vorzeigen und daß man Wunden enthüllt oder durch Schläge mißhandelte Leiber entblößt. All das macht meistens gewaltigen Eindruck [*ingens vis*]; denn es führt ja den Menschen die Tat gleichsam leibhaftig vor Augen.²⁶²

²⁵⁶ Vgl. Campe 1997, S. 219ff.

²⁵⁷ Quintilian, *Inst. Orat.* VI 2, 32. – Vgl. ausführlicher das Kapitel *sapheneia und perspicuitas in der antiken Rhetorik* dieser Arbeit.

²⁵⁸ Vgl. die Rückführung des Realitätseffekts auf die rhetorische Figur der Hypotypose bei Barthes 1968, S. 86.

²⁵⁹ Quintilian, *Inst. Orat.* VI 2, 29.

²⁶⁰ Im Falle der Hypotypose meint Quintilian, dass sie »etwas gar zu Handgreifliches« besitzt: »es ist nicht, als ob die Dinge erzählt, sondern als ob sie aufgeführt würden« (ebd. IX 2, 43).

²⁶¹ Ebd., VI 2, 36.

²⁶² Quintilian, *Inst. Orat.* VI 1, 30f. Quintilian handelt diese leibhaftige Überschreitung der Rede sinnigerweise beim »Schlußteil der Rede« ab, also dort, wo die Rede abbricht und die Körper selbst zu sprechen beginnen.

Schlegel ist weit davon entfernt, die Redekunst systematisch mit dem Theatralischen gleichzusetzen. Letzteres bestimmt er kraft der materialen Dimension sogar als »*Ausartung* des Rhetorischen«. ²⁶³ Der leibhaftige Auftritt der Schauspieler bedeutet demzufolge ein überschüssiges Moment, das die Beredsamkeit auf der Bühne »aus der Art« schlagen lässt. ²⁶⁴ An ihren äußersten Grenzen indes ist der Redekunst die eigene ›Ausartung‹ seit alters gegenwärtig – als jener extreme Punkt, an dem die Worte leibhaftig werden und die Körper der Zeugen mit natürlichen Zeichen sprechen, besitzt die Sprache eine Durchschlagskraft, die Quintilian zufolge in jedem Wortsinne »gewaltig« ist. Schlegels Verschaltung der Dramentheorie mit der Rhetorik fokussiert im Begriff des Drastischen somit nicht nur die energetische Macht der Rede, sondern reflektiert die Kraft zur sinnlichen Vergegenwärtigung vor dem Hintergrund einer semiologischen Problemstellung. Wie man daraus schließen muss, stehen drastische Darstellungen *im Zeichen* einer von Schlegels Priorität des Buchstabens begründeten Hemmung der Repräsentation. Der mediale Sprung, zu dem sie ansetzen, eröffnet einen ästhetischen Raum der Indifferenz von Sprache und sinnlicher Realität. Die Körper, die *sich zeigen*, sind für die frühromantische Poetik in zweifacher Hinsicht ›buchstäblich‹: Zum einen unterliegen sie dem semiologischen Sinn nach einer originären Vermittlung durch Zeichen und ist ihre Gegenwart eine entsprechend sekundäre. Mit dem Versuch, das rhetorische Register leibhaftig zu überbieten, folgen sie jedoch zugleich dem *sensus literalis* und stehen unmetaphorisch in schierer Präsenz da. ²⁶⁵ Dem Ideal romantischer Poesie strukturell widerstrebend, aktiviert die performative Vehemenz dieser drastischen Buchstäblichkeit eine selbstbezogene Gegenwärtigkeit – der Sprache, der Körper – *hic et nunc* und bleibt als solche der Signifikation entzogen. In diesem Sinne wird Roland Barthes mit Bezug auf überdeutliche Schockfotos vom ›Skandal des Literalen‹ sprechen und damit einen ›Widerstand‹ der Bilder vor dem hermeneutischen Zugriff festhalten. ²⁶⁶

²⁶³ Schlegel, KFSa 17, S. 392.

²⁶⁴ Vgl. Adelung 1808, Bd. 1, Sp. 572: »Ausarten [...], seine gewöhnliche Art verlassen, aus der Art schlagen«.

²⁶⁵ Vgl. zur Buchstäblichkeit als ästhetischem Begriff des 19. Jahrhunderts: Metzger 2004. Zu Schlegel bes. S. 37–40. – Vgl. zur Buchstäblichkeit als Verfahren drastischer Kunst: Dath 2005, S. 17. Gemeint ist hier jedoch eher das, was man »Wörtlichkeit« nennen müsste. Vgl. zum Unterschied zwischen ›Buchstäblichkeit‹ und ›Wörtlichkeit‹ Metzger 2004, S. 39f.

²⁶⁶ Barthes 1964, S. 55–58, hier S. 55: »Es genügt für den Photographen nicht, uns das Entsetzliche zu *bedeuten*, damit wir es auch empfinden«. – In diesem Sinn spricht auch Jean-Luc Nancy von einer »Buchstäblichkeit«, »die nicht mehr zu lesen ist« (Nancy 2000,

Schlegels Überlegungen sind hilfreich, um den unverklärten Realismus drastischer Darstellungen nach Maßgabe rhetorischer Verfahrensweisen zu beschreiben. Denn der kunsttheoretischen Tradition des 18. Jahrhunderts sind solche ästhetischen Wirkungen unter einem anderen, ebenfalls der rhetorischen Überlieferung entlehnten Namen bekannt. Sulzers *Allgemeine Theorie der schönen Künste* registriert unter dem Lemma *Nachdruck* all jene Mittel, mit denen »wir in andern Vorstellungen oder Empfindungen erweken« und die darüber hinaus »eine vorzügliche Kraft haben, den Geist oder das Herz lebhaft anzugreifen«. ²⁶⁷ Sulzers Ausführungen gehen auf die von Baumgarten inaugurierte Disziplin der »Emphaseologie« zurück. ²⁶⁸ Gemeint sind »prägnante«, »starke« Vorstellungen, die reich an Details sind und deren Mannigfaltigkeit »mit einemmale in die Augen leuchtet«. ²⁶⁹ Der Nachdruck dieser Repräsentationen besteht darin, dass die Zeichen perzeptiv auf die sinnliche Wahrnehmung des Dargestellten hin überschritten werden. ²⁷⁰ Jedoch vermerkt bereits Sulzer eine für die Kunst desintegrative Tendenz dieses Nachdrucks. Das Bild, mit dem Sulzer barbarische Vorzeiten evoziert, lebt nicht nur von der kontrastierenden Wirkung einer plakativ ausgestellten, dem vernünftig verfeinerten Sinn neuerer Zeiten angeblich fremden Abscheulichkeit ²⁷¹ – es malt ohne

S. 76).

²⁶⁷ Sulzer 1970, Bd. 3, S. 489f.

²⁶⁸ Vgl. Baumgarten, *Met.* § 519: »PERCEPTIONES plures in se continentes PRAEIGNANTES (vielsagende Vorstellungen) vocantur. Ergo perceptiones praegnantiores sunt. Hinc ideae habent magnum robur. Termini, significatus praegnantis, sunt EMPHATICI (emphases) (ein Nachdruck). Horum scientia EMPHASEOLOGIA est. Nominum proprium non parus vis est«.

²⁶⁹ Meier, *Anfangsgr.* I, § 126.

²⁷⁰ Vgl. hierzu grundlegend Wellbery 1984, S. 74f.: »In this sense, proper names are only a limit case of that general class of terms that Baumgarten and his followers refer to as emphatic words (*emphatica*, *nachdrückliche Wörter*). These are terms which are especially rich because they evoke a cluster of representations and therefore convey the mind immediately beyond the stage of symbolic cognition in order to evoke a quasi-perceptual experience of the object or quality they refer to. [...] That is to say, the emphatic terms are those elements within language that most energetically point beyond language; they are located, as it were, at the meeting point of language and perception«.

²⁷¹ Sulzer 1970, Bd. 3, S. 490: »Ein neulicher Kunstrichter scheint zu bedauern, daß unsre Dichter nicht mehr so durchaus nachdrücklich sind, wie die alten Cetlischen Barden gewesen. Er scheint zu wünschen, daß man itzt noch so dichtete, wie die nordischen Barden vor zweytausend Jahren gedichtet haben. Aber er hat nicht bedacht, daß bei einem Volke, wo die Vernunft schon merklich entwicket und die Empfindung verfeinert worden, nicht alles bloß rohes Gefühl seyn könne, und daß der Dichter in dem Geist seyner Zeit singen müsse. Jedermann wird gestehen, daß es für einen Irokesen eine höchst reizende Sache sey, aus dem Hirnschädel seines Feindes starkes Getränk zu trinken und dabey wilde Siegeslieder anzustimmen. Aber wir sind nicht Irokesen, unsre

falsche Hemmung auch eine Szene aus, derzufolge sich der Nachdruck im äußersten Maß dort realisiert, wo die Körper von Darstellern auf der Schaubühne »lebendig« geschlagen werden, wo mit anderen Worten Kunst real wird:

Die Schlüsse des Verfassers führen noch weiter, als er selbst denkt, denn sie beweisen, daß die Dichter nicht singen, sondern brüllen und heulen müßten, wie der noch ganz wilde Mensch in der Leidenschaft wird gethan haben. Denn ohne Zweifel ist das unartikulierte Heulen noch weit nachdrücklicher, als die ausgesuchteste Klage in bedeutenden Worten. Es geht also gar nicht an, daß man sich zur Regel mache, in den Künsten durchaus den größten Nachdruck zu suchen. Daraus würde folgen, daß man auf der Schaubühne bisweilen die Menschen lebendig schinden müßte; denn dieses wäre doch an sich das nachdrücklichste Mittel, Schrecken und Abscheu zu erwecken.²⁷²

Mit dem Bild von Schauspielern, deren Körper während der Aufführung tatsächlich geschlagen und gequält werden, spielt Sulzer den Umschlag von ästhetischem Schein in blutige Realität als innere Konsequenz der nachdrücklichen Darstellung durch. Im Hinblick auf Schlegels spätere Rede vom drastischen Drama ruft Sulzer nicht zufällig gerade die Vorstellung des Theaters auf, um eine Kunst am Rande der Kunst vor Augen zu stellen, hängt doch auch das Drastische von einem Nachdruck ab, der zur Überschreitung der Zeichen zum Physischen tendiert. Somit antizipiert Sulzer in Gedanken nicht nur eine kunstgeschichtliche Entwicklung, wie sie das Aktionstheater und die *performance art* des 20. Jahrhunderts radikal umsetzen werden. Er legt auch die genuin rhetorische Provenienz der Mittel offen.

Mit dem Begriff der *emphasis*, den Sulzer mit ›Nachdruck‹ übersetzt, begreift die antike Beredsamkeit generell eine Verstärkung im stimmlichen, gestischen und sprachlichen Bereich.²⁷³ In figuraler Hinsicht stellen Ausrufungen, Fragen, Hyperbeln, Aposiopesen, Wiederholungen oder Inversionen Nachdruck her. Als Tropus ist die Emphase in der »gewöhnlichen Rede« des Alltags leicht zu finden (z.B. »das ist ein Mann!«).²⁷⁴ Quintilian weist darauf hin, dass Emphasen »mehr bezeichnen, als sie aussprechen«,²⁷⁵ dass sie also mehr zu bedeuten geben, als die Wörter es für gewöhnlich tun, und im etymologischen Sinn ›prägnant‹ sind. Aus diesem Grund weist

Krieger sollen nicht in die Wuth gesetzt werden, das Blut der erschlagenen Feinde zu trinken, oder ihr Fleisch zu braten«.

²⁷² Ebd.

²⁷³ Vgl. Lausberg 1963, § 208–210.

²⁷⁴ Ebd. VIII 3, 86.

²⁷⁵ Quintilian, *Inst. Orat.* VIII 2, 11.

Quintilian der Figur einen signifikanten Ort in seinem System zu. Da der Nachdruck das Verständnis unterstützt und in der Antike sogar im weitesten Sinn für die der durchsichtigen Rede eignende Redegewalt steht,²⁷⁶ gehört sie zur *perspicuitas* – »weil sie [jedoch] nicht bezweckt, daß man versteht, sondern daß man *mehr* versteht«, rechnet ihn die *Institutio Oratoria* zum Wortschmuck (*ornatus*).²⁷⁷ An der Emphase zeigt sich wieder einmal die supplementäre Struktur sprachlichen Verweisens: Da die Deutlichkeit von sich aus ergänzungsbedürftig ist, bedarf sie einer nachdrücklichen Bekräftigung. Anders gesagt: Die Emphase ist in der antiken Rhetorik *die* Figur dieses potenziell nicht ermessbaren Überschusses.²⁷⁸

Zusammenfassend kann man für den systematischen Stellenwert der Drastik festhalten, dass sich die Kodifizierung durch Schlegel mit dem Problem deckt, das Kant am Begriff der »ästhetischen Deutlichkeit« generell herausgearbeitet hat. Als extreme Entfaltung eines dem Distinkten inhärenten Zuges folgen drastische Kunstwerke einer Logik des Supplements. Der Überfluss hyperbolischer Gesten motiviert sich aus dem Bewusstsein, dass Repräsentationen nie deutlich genug sein können, und aus dem gleichzeitigen Verlangen, diesen Mangel trotzdem zu beseitigen. Verfahrenstechnisch unterscheidet sich Drastik von anderen Figuren wie beispielsweise dem Exempel oder dem Gleichnis dadurch, dass sie mit emphatischer Eindringlichkeit etwas vor Augen zu führen versucht, was sich der Darstellbarkeit grundsätzlich entzieht. Das Gebot zu immer größerer Deutlichkeit setzt sich mit Nachdruck in der Welt der Körper fort und zeitigt physische Wirkungen. Wie Schlegel disponiert hat und wie sich auch bei Büchner zeigen wird, rückt diese performative Überschreitung in die Welt der Körper die materiale Äußerlichkeit der Zeichen selbst in den Vordergrund. Demgemäß werden der drastische Realismus erst vor dem Hintergrund einer ebenso epochalen wie irreversiblen Entkopplung der Sprache von der Wirklichkeit und die Logik der Repräsentation nach Maßgabe einer wirkungsästhetischen Energie verständlich. Drastische Werke setzen das aufklärerische Projekt auf ästhetischem Terrain

²⁷⁶ Vgl. Schirren 1994, Sp. 1122.

²⁷⁷ Quintilian, *Inst. Orat.* VIII 2, 11.

²⁷⁸ Vgl. auch die Überlegungen bei Grodeck 1995, S. 222f.: »Die Emphase, auf griechisch ἐμφοσις, zu deutsch »Nachdrücklichkeit«, »Verdeutlichung« oder auch »Bedeutsamkeit«, ist ein Tropus, der absichtsvoll mit der Insuffizienz des sprachlichen Ausdrucks spielt. [...] Faszinierend bei der Emphase ist der paradoxe Aspekt, dass dabei das Proprium, die eigentliche Bedeutung selbst, tropisch wird: Die eigentliche Bedeutung ersetzt die eigentliche Bedeutung. In diesem seltsamen Spiel mit dem Proprium entsteht die spezifische »Bedeutsamkeit« des so gewendeten Ausdrucks: Die Emphase ist der »Tropus der Eigentlichkeit«.

fort und sind als Symptom einer andauernden Krise zu begreifen. Gerade wo die metaphysischen Gründe der Deutlichkeit im 19. Jahrhundert ins Schwanken geraten sind, fährt das Drastische umso forciertes *im Zeichen* der Vernunft fort – Büchners literarische Schriften tun dies jedoch, nicht ohne die transzendentalen Begrenzungen zu übergehen, die seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts virulent geworden sind und die Schlegel zum Begriff der Drastik geführt haben.

Büchners Drastik: Präliminarien

In einem Brief vom 3. November 1832 schreibt der an der medizinischen Fakultät der Straßburger Universität immatrikulierte, bei Duvernoy, dem Anatomieprofessor aus der Schule des führenden französischen Naturforschers Georges Cuvier, und dem naturphilosophisch, zugleich aber dezidiert empirisch orientierten Physiologen und Anatomen Lauth studierende, gerade mal neunzehnjährige Büchner an Adolph Stöber nach Metz:

Lieber Adolph! Nur wenige Zeilen bringen Dir dießmal meine Grüße. Ich komme eben aus dem Leichendunst und von der Schädelstätte, wo ich mich täglich wieder einige Stunden selbst kreuzige, und nach den kalten Brüsten und den toten Herzen, die ich da berührte, erquickte mich wieder das lebendige, warme an das Du mich drücktest über die Paar Meilen hinaus, die unsere Kadaver trennen.²⁷⁹

Mit diesen Worten kündigt sich Büchners literarisches Programm noch vor der Entstehung der poetischen Schriften pointiert an. Im Hinblick auf eine Kunst des Drastischen sind dabei verschiedene Aspekte von grundlegender Bedeutung:

1. Indem Büchner, der als Primaner dem Vater beim Sezieren zugesehen hat und der schon als Achtzehnjähriger an den täglichen Umgang mit Leichen gewöhnt ist, das Lesen und Schreiben von Briefen in die unmittelbare Nähe zur anatomischen Tätigkeit rückt, schließt er in charakteristischer Weise an die seit der empfindsamen Kultur des 18. Jahrhunderts topisch gewordene Verschränkung von Schrift und Körperlichkeit an.²⁸⁰ Mit diesem Rückgriff auf die ästhetisch und anthropologisch diskursbestimmende Bindung des Menschen an den Modus der Textualität aus dem Geist der modernen Alphabetisierung verleiht auch Büchner der

²⁷⁹ Büchner BW, S. 17.

²⁸⁰ Vgl. Kitzler 2003; Koschorke 2003.

Schrift ganz zeitgemäß anthropomorphe Züge.²⁸¹ So wird einerseits für die Naturforschung die Metaphorik einer Lesbarkeit der Körper aktiviert und andererseits das epistolare Schreiben nach der paulinischen Formel vom belebenden Geist und dem tötenden Buchstaben in die kanonisch gewordene Spannung gesetzt. Büchner ist jedoch weit davon entfernt, Medizin und Literatur nach der von der klassischen Kunsttheorie etablierten Kluft zwischen Anatomie und Ästhetik in Konkurrenz zu setzen und die Schädelstätte des Sezierens mit dem Briefeschreiben und -lesen zu kontrastieren²⁸² – weder will er einen schönen Körper über den Abschluss der mit Geschmacklosigkeit, Tod, Ekel und Unmenschlichkeit assoziierten »anatomischen Zergliederungen« retten,²⁸³ noch sucht er die Überwindung des Hiats in einer idealen, sich über die Einzelheiten erhebenden »anatomischen Plastik« nach Goethes pygmalionischem Modell eines im »lebendigen Begriff« versöhnten und anschaulich gewordenen Zusammenhangs von Wissenschaft, Technik und Kunst.²⁸⁴ Büchner entwirft in seinem Brief vielmehr ein anatomisches Schreiben, das sich ohne ästhetische und moralische Reserven aus der vorbehaltlosen Konvergenz mit der empirischen Wissenschaft motiviert und das allenthalben entindividualisierte verwesende Körper konstatiert: In der konkreten und mörderischen Berührung der kalten Brüste und toten Herzen wird nicht nur das Studienobjekt »zerschnitten«,²⁸⁵ auch das forschende

²⁸¹ Keck 2007, S. 9.

²⁸² Vgl. Menninghaus 2002, S. 82–88, hier S. 83: »Ästhetik und Anatomie – die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts beide parallel »boomen« – sind insofern zwei entgegengesetzte Wissenschaften. Für den Künstler ist, nach der Reflexion Diderots, schon das bloße Studium des unter der Haut Liegenden eher gefährlich als nützlich: »Das gründliche Studium der Anatomie hat mehr Künstler verdorben als vervollkommen. Es ist in der Malerei und in der Kunst sehr gefährlich, unter die Haut zu blicken.«

²⁸³ Vgl. die einschlägige Passage aus *Wilhelm Meisters Wanderjahre*: »Mit Vergnügen betrachtete unser Freund dies alles und horchte gern den belehrenden Worten seines Wirtes, ob er gleich noch eine große Kluft zwischen diesen künstlerischen Arbeiten und den wissenschaftlichen Bestrebungen, von denen sie herkamen, gewahren mußte. [...] Wilhelm trat ein und hatte freilich zu erstaunen, als er, statt wie in den vorigen Nachbildung lebender Gestalten zu sehen, hier die Wände durchaus mit anatomischen Zergliederungen ausgestattet fand; sie mochten in Wachs oder sonstiger Masse verfertigt sein, genug, sie hatten durchaus das frische, farbige Ansehen erst fertig gewordener Präparate. »Hier, mein Freund«, sagte der Künstler, »hier sehen Sie schätzenswerte Surrogate für jene Bemühungen, die wir, mit dem Widerwillen der Welt, zu unzeitigen Augenblicken mit Ekel oft und großer Sorgfalt dem Verderben oder einem widerwärtigen Aufbewahren vorbereiten« (Goethe 1994, Bd. 8, S. 326).

²⁸⁴ Vgl. ebd., S. 326ff.; Goethe 1900. – Vgl. zu Goethes plastischer Anatomie und der Tendenz, »damit den sterbenden und verwesenden Körper [aus der Ästhetik] auszuschneiden:« Keck 2007, S. 136–154, bes. S. 149f.

²⁸⁵ Der Terminus »Anatomie« leitet sich vom gr. ἀνοτέμνω »aufschneiden« ab.

Subjekt opfert sich dem Brief an Stöber zufolge am ›Kreuz‹ der Wissenschaft. Nach der sezierenden Zergliederung erscheint der Mensch ganz im Sinne der neueren Humanwissenschaften radikal auf seine organischen Funktionen, auf sein ›nacktes‹ Leben zurückbuchstabiert.²⁸⁶ Insofern ist Büchners Schreiben im Rahmen der biopolitischen Moderne zu verstehen²⁸⁷ – und zwar gerade auch dort, wo ein jenseits der kalten Körper liegendes ›Leben‹ als Medieneffekt einer ›warmen‹ Schrift evoziert und damit die Möglichkeit von Poesie zur Debatte gestellt wird. Büchner nimmt an der durch das Aufkommen der Physiologie um 1800 verstärkt vorangetriebenen Umstrukturierung im Wissen vom Körper teil, ohne indes die von der klassischen Ästhetik als Gefahr empfundene anatomische Zerstückelung des Menschen (und des Sinns) abzuweisen. Darin liegt ein erstes Moment von Büchners Drastik begründet: Das literarische Projekt wird mit Entschiedenheit auf einer anthropologischen und ästhetischen Schädelstätte errichtet. Es ist wenig ergiebig, den Brief auf Büchners zynischen Galgenhumor zurückzuführen, ohne die poetologischen Implikationen seiner Äußerungen konsequent zu ermessen.

2. Büchners Drastik entspringt nicht nur dem biopolitischen Klima einer Hinrichtung von Mensch und Kunst im Dienst der modernen Wissenschaft. Dieser Kontext zeitigt seine Folgen zudem bis in die rhetorische Eigentümlichkeit von Büchners Schreiben. Die dramatische Anschaulichkeit im Brief an Stöber resultiert aus dem kalkulierten Umgang mit den evozierten Bildern. Indem Büchner die topische Vorstellung einer brieflichen Umarmung der Korrespondenzpartner »über die Paar Meilen hinaus« vergegenwärtigt, werden Schrift und Körper zwar metaphorisch verschränkt. Die eingeführte Bilderrede wird jedoch in signifikanter Weise gebrochen, wenn die ›erquickende‹ und ›wärmende‹ Lektüre des Briefs sich zum Schluss als Umarmung von »Kadaver[n]« entpuppt. Die Vorstellung von lebendigen Toten, die Büchner damit hervorruft,

²⁸⁶ Foucault 1999, S. 413ff. – Zu der auf die Griechen zurückgehenden Doppelung des Lebensbegriffs vgl. in der Nachfolge Foucaults: Agamben 2002, S. 11: »Die Griechen kannten für das, was wir mit dem Begriff *Leben* ausdrücken, kein Einzelwort. Sie gebrauchten zwei Begriffe, die morphologisch und semantisch verschieden sind, auch wenn man sie auf eine gemeinsame Wurzel zurückführen kann: *zoé* meinte die einfache Tatsache des Lebens, die allen Lebewesen gemein ist (Tieren, Menschen und Göttern), *bíos* dagegen bezeichnete die Form oder Art und Weise des Lebens, die einem einzelnen oder einer Gruppe eigen ist«.

²⁸⁷ Zum Begriff der »Bio-Politik«, mit dem Foucault im Unterschied zum Machttyp der klassischen Souveränität die von Medizin, Wissenschaft, Psychiatrie, Schule, Polizei etc. umfassende getragene Sorge um das physische Dasein des Menschen als Signum moderner Politik seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts begreift, vgl. Foucault 1983, S. 166; Foucault 2001, S. 52ff.; Foucault 2006.

resultiert aus einer katachrestischen Verwendung, einer buchstäblichen Zerstörung der verwendeten Metaphorik. Die schockierende Wirkung dieser Form von Bildlichkeit, wie sie der rhetorisch außergewöhnlich begabte Büchner beispielsweise auch im *Hessischen Landboten* aufbietet,²⁸⁸ entsteht dadurch, dass der tropologische Sinn der Wörter beharrlich literalisiert wird. Wenn Büchner den Briefpartner als lebenden Kadaver adressiert, dann folgt das Schreiben der anatomischen Erfahrung und konzipiert den Menschen ganz nüchtern und unmetaphorisch nach der Vorstellung des auf seine biologischen Funktionen reduzierten Lebens. Das Herz, das seit der empfindsamen Kultur als seelisches Zentrum des Menschen die Kommunikation der abwesenden Korrespondenten im Medium Brief gewährleistet und jenseits des Körpers sogar wahrhaftiger erscheinen lässt, gewinnt im Angesicht der seziierten Leichen die buchstäbliche Bedeutung zurück und stellt bloß ein seelenloses Organ dar. Die bildhafte Rede, so muss daraus geschlossen werden, kann bei Büchner nicht nur im übertragenen Wortsinn verstanden werden – die Begegnung der auf ihr nacktes Leben reduzierten Menschen findet allererst *materialiter* auf dem Papier statt, als ›Berührung‹ von kalten ›Schrift-Körpern‹.²⁸⁹ Der Brief fungiert nicht als phantasmagorisches Substitut, sondern gewinnt in seiner physischen Präsenz an Gewicht. Damit tritt ein zweiter Aspekt von Büchners Drastik hervor: Die Rhetorik der Buchstäblichkeit setzt einen ›dramatischen‹ »Verdinglichungsprozess« in Gang,²⁹⁰ demzufolge Sprache selbst über die bloß rhetorischen Effekte hinaus in der ästhetischen Dimension hervortritt und physisch wird.

3. Büchners Brief an Stöber eröffnet schließlich eine dritte Perspektive, die für eine literarische Drastik zu verbuchen ist, nämlich eine poetologische. Vor dem Hintergrund der wissenschaftlichen Sezierung und der konsequenten Rückbindung des Lebens an das biologische Dasein stellt sich die Frage nach dem Einsatzpunkt der Dichtung gerade dort verschärft, wo im scheinbaren Kontrast zur Schädelstätte der Anatomie ein

²⁸⁸ Vgl. zu Büchners Rhetorik des Bildbruchs grundlegend: Müller-Nielaba 1994. Zu Büchner als *poeta rhetor* vgl. Schaub 1975; Schaub 1982. Allgemein zu Büchners Rhetorik vgl. überblicksartig auch: von Kempen 2009.

²⁸⁹ Vgl. hierzu Wiethölter 2010.

²⁹⁰ Müller-Nielaba 1994, S. 128. Mit Bezug auf Büchners Dissertation vgl. Müller-Nielaba 2001, S. 58: »Daß hinsichtlich dieses Problemfeldes, gemessen an der darstellungstheoretischen Stoßrichtung seiner ›Nerven‹-Studien und mit Blick auf seine semio-physiologische Analytik des ›Schönen‹, ein ›wissenschaftlicher‹ und ein ›literarischer‹ Autor Georg Büchner nicht mehr zu trennen sind, braucht hier kaum wiederholt zu werden. Die Probavorlesung über Schädelnerven umschreibt als Verwandlungsvorgang, wie Zeichen physisch werden«.

poetisches Pathos trotz allem aufgerufen wird. Büchner stellt die Lektüre des Briefs, wie gesehen, ins Zentrum des für die epistolare Kultur prägenden, traditionell das ›Herz‹ betreffenden und entsprechend als ›lebendig‹ empfundenen Gesprächs der Seelen. Die rhetorische Literalisierung dieses Kardiozentrismus unterstützt Büchner mit dem über die syntaktische Komplikation akzentuierten Ausfall des Wortes ›Herz‹ (*»erquickte mich wieder das lebendige, warme an das Du mich drücktest«*). Mit dieser zeugmatischen Weglassung kommt eine weitere, von der anatomischen Berührung der ›kalten Brüste‹ im Leichenhaus bestimmte Auswirkung zum Zug. Im Zeichen der mörderischen Zergliederung ist der Schriftverkehr als Kommunikation von Körpern zu verstehen, die, herzamputiert und am Rande des Menschseins, als »Kadaver« bezeichnet werden. Die poetologische Perspektive dieser Diagnose erhellt sich aus dem Umstand, dass Büchner mit demselben Ausdruck wenige Wochen zuvor in einem Schreiben an den nämlichen Adressaten die Dichtkunst selbst als toten Körper figuriert hat: »Habt ihr das andre Papier gelesen, so werdet Ihr wissen, dass es sich um nichts geringeres handelt, als um die Muse der teutschen Dichtkunst; ob Ihr dabey als Accoucheurs oder als Todtengräber auftreten sollt, wird der Erfolg lehren. Ihr seyd gebeten mit Eurer poetischen Haus und Feld-Apotheke bey der Wiederbelebung des Cadavers thätige Hülfe zu leisten«, schreibt Büchner am 24. August 1832.²⁹¹ Mit dem gekonnten Einsatz der Syllepse im Brief vom 3. November untergräbt Büchner also nicht nur die Grundfesten der epistolaren Kultur, sondern stellt auch jede Möglichkeit poetischer Erhebung unter das Vorzeichen der Leibhaftigkeit (der Körper, der Sprache). Erst vor diesem Hintergrund erklärt sich die makaber anmutende Emphase, mit der die Wiederbelebungsversuche der toten Poesie vorgetragen werden. Doch sind es die unvergessenen Residuen einer alten Kultur, die am ehesten noch im Liebesdiskurs persistieren, man müsste eher sagen: die letzten Zuckungen erleben. Im Schriftverkehr mit Wilhelmine Jaeglé wird zwar wiederholt der Wunsch artikuliert, durch das Schreiben »dieß kalte und gemarterte Herz« an die Brust der Geliebten zu legen²⁹² – die Anrufungen werden bei Büchner aber nie das »Gefühl des Gestorben-seyns« unterdrücken.²⁹³ »Ich bin allein, wie im Grabe; wann erweckt mich deine Hand?«²⁹⁴ diese Frage ist eine ohne Aussicht auf Erlösung. Büchner leitet daraus eine radikal neuartige Konzeption von Poesie ab:

²⁹¹ Büchner BW, S. 12.

²⁹² Ebd., S. 34 (Brief von Mitte/Ende Januar 1834).

²⁹³ Ebd., S. 37 (Brief vom 8./9. März 1834).

²⁹⁴ Ebd., S. 36 (Brief vom 8. Februar 1834).

Das Beste ist, meine Phantasie ist tätig, und die mechanische Beschäftigung des Präparierens läßt ihr Raum. Ich sehe dich immer so halb durch zwischen Fischeschwänzen, Froschzehen etc. Ist das nicht rührender, als die Geschichte von Abälard, wie sich ihm die Heloise immer zwischen die Lippen und das Gebet drängt? O, ich werde jeden Tag poetischer, alle meine Gedanken schwimmen in Spiritus.²⁹⁵

Indem Büchner mit diesen Worten das für die Empfindsamkeit leitende Vorbild der literarischen Liebe zwischen Abälard und Heloisa aufgreift, gewinnt in der Absetzung davon eine Dichtung aus dem Dunst des modernen Labors an Profil. Mit dem Siegeszug der Humanwissenschaften ist der lebendige, dem Körper entsagende Geist der Poesie für Büchner in jeder Hinsicht aus der Transzendenz entlassen – die Einbildungskraft des Künstlers erhebt sich »nur halb« über das Vorfindliche hinaus, ohne jedoch das, was vor Augen liegt, zu übersehen. Was ins Blickfeld rückt, nimmt durchaus monströse Umrisse an: eine Kreuzung von Mensch mit Fischeschwänzen und Froschzehen. Poesie vermag in neuerer Zeit, so muss man schließen, nur dann zu »beseelen«, wenn der Geist (lat. *spiritus*) zuvor im »Spiritus«, in dem für die Konservierung der Präparate notwendigen Alkohol ertränkt wird. »Drastisch« ist diese Dichtung, weil sie aus jeder metaphysischen Verankerung gelöst ist und von einem unversöhnlichen Riss zwischen »Körper und Geist, Äußerem und Innerem, Zeichen und Bedeutung, Faktum und Sinn« zeugt.²⁹⁶ Da Büchners Literatur im Spezifischen dem Erfahrungshorizont des Anatomen entspringt, teilt sie das Anliegen, die Körperwelt klinisch genau auszumessen. An die Stelle einer psychologischen Durchdringung des Menschen tritt die ebenso detaillierte wie unabschließbare Erkundung von opak bleibenden Oberflächen. Zudem hat die Destruktion des Leib-Seele-Dualismus auf der Ebene der Sprache zur Folge, dass die Wörter auf einen literalen Sinn zurückbuchstabiert und dergestalt verdinglicht, physisch werden. Der sentimentale Versuch, über die kalten Zeichen hinaus zu dringen und ihnen »Leben« einzuhauchen, stellt im selben Zug ihre »tötende« Äußerlichkeit aus und unterläuft sich damit selbst. Für die Tradition der empfindsamen Poesie sind das harte Schläge: Die Ausschweifungen der Fantasie werden durch den konsequenten Bezug zum Tatsächlichen, der in Büchners radikalrealistischer Literatur, wie genauer zu sehen sein wird, die schiere Faktizität der Wirklichkeit *und* der Sprache

²⁹⁵ Ebd., S. 128 (Brief vom 13. Januar 1837).

²⁹⁶ Schneider 2006, S. 130.

umgreift, kräftig, um nicht zu sagen: emphatisch ernüchtert.

3. »Kaltblütig«

Nimmt man Büchners literarische Drastik in den Blick, dann muss man eine paradoxe Gemengelage organisieren. Zum einen ist die kaltblütige Haltung des Anatomen aufgerufen, der die Wirklichkeit mit klinischer Nüchternheit registriert und am Rande des klassischen Kunstsystems operiert. Zum andern ist vor dem Hintergrund der frühromantischen Dramentheorie die andauernde Schwierigkeit einer im Kern gehemmten Mimesis präsent zu halten. Schlegel hat am transzendentalpoetischen Schauspiel exponiert, dass die referenzielle Vehemenz des Nachdrucks ursächlich auf einen irreparablen Bruch zwischen Sprache und Wirklichkeit zurückzuführen ist. Wie Heines Rezeption bezeugt, bleibt für den literarischen Diskurs des Realismus der Gedanke virulent, dass drastische Kunstwerke eine Krise der Repräsentation kompensieren. »Drastik«, so kann man pointieren, führt ein »Drama« in jedem Wortsinne vor Augen, *handelt* sie doch wesentlich davon, wie sich eine geschlossene Welt von beharrlich auf sich rückverweisenden Zeichen aufbrechen lässt. Diese Frage steht im Zentrum von Büchners literarischen Schriften. Danton, Lenz oder Woyzeck schauen nicht nur von einem Abgrund aus auf die Welt und haben die autonome Handlungsmacht verloren, auch in poetologischer Hinsicht ist das Zusammentreffen widerläufiger Tendenzen zu verzeichnen. Gerade in Stücken wie *Danton's Tod* oder *Woyzeck* fällt auf, dass Büchner exzessiv auf historische Quellen zurückgreift und eine schriftlich überlieferte Geschichte (hier des schizophränen Mörders Franz Woyzeck, dort des blutigen *terreur*) dramatisiert, ohne jedoch darauf zu verzichten, das Schauspiel *als Schauspiel* vorzuführen. Büchners Poetik, die sich einerseits immer wieder über den eindringlichen Bezug zur »Geschichte selbst« legitimiert, andererseits an die Parekbase der romantischen Tradition anschließt und wiederholt als »Theater des Theaters« hervortritt,²⁹⁷ konstellierte den Versuch, Worte in physische Wirklichkeit zu übersetzen, als befremdlichen Zusammenfall von mimetischer Wiedergabe und reflexiver Sprache. Die dokumentarische Geste ist insofern nach Maßgabe der Schlegelschen Konzeption drastisch, als die Greuelthaten, von denen unverblümt die Rede ist, auf Büchners Bühne gerade nicht zu sehen sind und nur ihrem überlieferten Wortlaut gemäß fasslich werden. Vor

²⁹⁷ Vgl. Campe 2004a. Zum Begriff der »Parekbase« bei Schlegel vgl. Sonderegger 2000, S. 156f.; Menke 2005, S. 136.

dem Hintergrund dieses romantischen Zugs werden Büchners rekurrierende, angeblich ›programmatische Bekenntnisse zum Realismus‹ in ihrem inszenatorischen, indes nicht weniger dringlichen Charakter erkennbar. Der Fluchtpunkt dieser Poetik – das soll hier zuletzt an *Danton's Tod* exemplarisch ausgeführt werden – ist dort erreicht, wo historische Taten nicht repräsentiert, sondern als effektvolle Wort-Taten präsentiert werden, wo Büchner mithin seinen emphatischen Anspruch auf mimetische Wirklichkeitstreue unter das Vorzeichen eines performativen Dispositivs stellt.

Vorspiel im Land der »Konfusion« (Leonce und Lena)

In konsequenter Aporie wird die Möglichkeit, die undurchlässige Welt der Zeichen aufzuschließen, mit dem 1836 nach einer Preisausschreibung der Cottaschen Buchhandlung verfassten »Lustspiel« *Leonce und Lena* ausgemessen. Hans Mayers Epochenraster zufolge irritiert, dass hier der »grundsätzliche Nichtromantiker Büchner das romantische Gebot der Entmaterialisierung und Verzauberung der Welt« wie kein anderer Dichter des Vormärz in Szene setzt.²⁹⁸ Jedoch steht Büchners Komödie nur vordergründig quer zu seinen übrigen Werken.²⁹⁹ Es genügt, sich ein signifikantes Detail der handschriftlichen Überlieferung zu vergegenwärtigen, um zu sehen, wie sehr Büchner auch hier nach den Möglichkeiten und Bedingungen ›realistischer Literatur‹ forscht. Am Anfang der siebten Bogenlage von Büchners Descartes-Studien finden sich fünf getilgte Zeilen, die, obwohl unter den Streichungen kaum leserlich, als Entwurf zu einer später nur geringfügig umgeschriebenen Dialogsequenz aus *Leonce und Lena* erkennbar sind:

Valerio. Was Eure Empfänglichkeit betrifft
so könnte sie es nicht besser treffen um
getroffen zu werden. Drückt Euch besser
aus, wenn Ihr nicht den unangenehmsten
Eindruck von meinem Nachdruck haben wollt.³⁰⁰

Im Kontext des philosophischen Skripts, an dem Büchner zeitgleich arbeitet, stehen die Zeilen gerahmt und durch einen Querstrich abgesetzt

²⁹⁸ Mayer 1974, S. 320.

²⁹⁹ Vgl. Beise 2009, S. 85: »Tatsächlich müssen der romantische und der realistische Büchner aber nicht gegeneinander ausgespielt werden«.

³⁰⁰ Zitiert nach der diplomatischen Transkription in: Büchner MBA 9/1, S. 53 (Faksimile S. 479). Zu den genaueren Umständen der Überlieferung vgl. Dedner 1987, S. 100–103 und Büchner MBA 6, S. 227–229. Die Worte werden in *Leonce und Lena* bei der Überarbeitung nicht Valerio, sondern Leonce in den Mund gelegt (I/3; SW I, S. 104).

von der kritischen Beschäftigung mit Descartes' Deutlichkeitslehre – und zwar in unmittelbarer Nähe zur metaphysischen Demontage des dogmatischen Grundsatzes, wonach das, »was im Begriff einer Sache liegt, [...] wahr [ist]«. ³⁰¹ Das cartesianische Subjekt, so hat Büchner ausgeführt, ist ohne die Vorstellung Gottes entkoppelt von den Objekten und gefangen im »einsamen, irren, nur in einem, dem Selbstbewusstsein, gewissen, Denken«. ³⁰² Derart korrespondieren auf dem überlieferten Blatt zwei nur scheinbar heterogene Momente, wenn die Problematisierung des reflexionsphilosophisch isolierten Subjekts von einer Rede flankiert wird, über die man sagen muss, dass sie nichts anderes als die (Un-)Verständlichkeit von Zeichen zum Gegenstand hat. Während der philosophische Kontext die ›logische Deutlichkeit‹ begrifflichen Erkennens erörtert, die ihren subjektbegründenden Stellenwert ebenso wie ihre ontologische Brückenstellung zur Außenwelt nunmehr eingebüßt hat, reflektiert Valerios Rede die komplementären Auswirkungen auf die rhetorische Deutlichkeit sprachlicher Artikulation. Vom Titel und der »Vorrede« ³⁰³ des Stücks an ist es für Büchners Komödie charakteristisch, dass die Figuren in Wortspielen verwickelt und die Zeichen einer Dereferentialisierung ausgesetzt sind – wie sich in Valerios paronomastischer Deklination von ›treffen‹ abzeichnet, ist die Sprache nicht in der Lage, nach dem Vorbild der *perspicuitas* mit ›treffenden Worten‹ etwas außerhalb ihrer selbst zu benennen. Darin liegt für *Leonce und Lena* thematisch die grassierende Langeweile und Melancholie der aller politischen Realität fremd gegenüber stehenden Akteure begründet. ³⁰⁴ Jedoch beschränkt sich das Stück nicht darauf, diese Selbstbezogenheit der Sprache zu konstatieren und im ›Lust-Spiel‹ sichtlich auszukosten. ³⁰⁵ Valerio schließt eine Aufforderung an, die sich leitmotivisch durch Büchners literarische Texte zieht – wie in anderen Zusammenhängen zu sehen sein wird, mit durchaus drastischen Konsequenzen. Das emphatische Anraten, sich »besser« und das heißt: verständlicher oder eben »deutlicher« zu artikulieren, führt hier nicht minder paronomastisch zur Drohung, dass den Worten gleichsam zum »Nachdruck« Schläge folgen könnten. Wie gesehen, wird damit ein Begriff aufgerufen, mit dem in der ästhetischen Tradition seit Baumgartens Emphaseologie das anschauliche Supplement der deutlichen Rede gemeint ist. Die desintegrative Tendenz des Nachdrucks in der Kunst, so hat – wie oben zitiert –

³⁰¹ Büchner SW II, S. 204.

³⁰² Büchner MBA 9/1., S. 36f.; Büchner SW II, S. 192f.

³⁰³ Büchner SW I, S. 93: »Alfieri: ›E la fama?‹ Gozzi: ›E la fame?‹«.

³⁰⁴ Vgl. hierzu zuletzt: Dörr 2003.

³⁰⁵ Zu Valerios Wortspielkunst vgl. Müller-Nielaba 2001, S. 59f.

Sulzer herausgestellt, zeigt sich in letzter Konsequenz darin, dass »man auf der Schaubühne [...] die Menschen lebendig schinden müßte«. ³⁰⁶ Wenn Valerio androht, seine Worte durch körperliche Aktion und Gewalt zu verdeutlichen, gesteht er nicht nur stillschweigend ein, dass es auch seiner eigenen Rede an Aussagekraft mangelt – zudem evoziert er das Modell einer drastischen Ästhetik, die als einzig verbliebenes Mittel noch in der Lage ist, ›Verständlichkeit‹ herzustellen. Da jedoch auch diese Möglichkeit in *Leonce und Lena* der Logik des Wortspiels entspringt, findet die Überschreitung der Sprache zur Tat hier ebensowenig wie an anderer Stelle des Lustspiels statt. Dem von Valerio vorgetragenen Versuch, »das geschlossene linguistische Universum des kleinen runden Königreichs [Popo] zu perforieren«, ³⁰⁷ ist kein Erfolg beschieden.

Mit der gängigen Lesart von der politischen Satire, die Büchner auf die ›Darmstädter‹ Verhältnisse geschrieben haben mag, wird dieser Umstand notorisch ausgeblendet und *Leonce und Lena* der immanenten Poetik zum Trotz auf reduktive Art und Weise referenzialisiert. Das aus unzähligen Zitaten der literarischen Tradition von Shakespeare bis zur Romantik zusammengesetzte Stück ist allererst als Literatur ›auf zweiter Stufe‹ zu lesen ³⁰⁸ – und das heißt: als ein Wortkunstwerk, das weder Taten noch Wort-Taten, sondern lediglich sprachliche Gesten ausstellt. ³⁰⁹ Weil ein Wort nur ein weiteres nach sich zieht, gibt es statt der angedrohten Schläge nur eine »schlagende Antwort«. ³¹⁰ Mit diesem Ausbleiben der drastischen Tat erklärt sich, warum auch die dramatische ›Handlung‹ in *Leonce und Lena* gelähmt ist – Büchners Bühne zeigt keine Akteure, sondern durchweg passive Figuren. Bezeichnenderweise ›herrscht‹ in diesem literarischen Reich der handlungsunfähige König Peter, der nichts anderes als fernab vom politischen Geschäft ›ungestört denken‹ möchte ³¹¹ und der sich wiederholt darüber beklagt, dass seine »Kategorien [...] in der schändlichsten Verwirrung« sind. ³¹² Diese Parodie des cartesianischen Philosophen, der sich von der sinnlichen Welt abschottet, damit er diese durch Abstraktion umso klarer und deutlicher erkennen kann, folgt in Büchners Lustspiel einem durchaus systematischen Argument. Es ist nicht sosehr der von Büchner

³⁰⁶ Ebd.

³⁰⁷ Müller-Sievers 2003, S. 130.

³⁰⁸ Vgl. Dedner 1987, S. 156–218.

³⁰⁹ Zum Begriff der »Geste« im Unterschied zur tätigen Handlung (*actio*) vgl. Agamben 2001, hier S. 60: »Die Geste ist die Darbietung einer Mittelbarkeit, das Sichtbarmachen eines Mittels als solchem«.

³¹⁰ Büchner SW I, S. 105 (*Leonce und Lena* I/3).

³¹¹ Ebd., S. 128 (*Leonce und Lena* III/3).

³¹² Ebd., S. 99 (*Leonce und Lena* I/2).

in seinen philosophischen und naturwissenschaftlichen Arbeiten herausgestellte Hiatt zwischen »formaler und materialer Wahrheit«,³¹³ zwischen der ›trockenen Wüste‹ des Apriorischen und dem ›frischen grünen Leben‹, der den König »in Konfusion, zur Desperation« bringt – es ist entscheidend zu sehen, dass die Verworrenheit Büchners präziser Darstellung zufolge in erster Linie der Koppelung des Denkens an ein Medium geschuldet ist.³¹⁴ Zwar *denkt* der König nach den Regeln logischer Schlüssigkeit,³¹⁵ doch mit der sprachlichen Entäußerung zeigt sich ein nicht zu überwindender, die Identität des Subjekts geradezu spaltender Graben: »Wenn ich so laut rede, so weiß ich nicht, wer das eigentlich ist, ich oder ein Anderer, das ängstigt mich. *Nach langem Besinnen*: Ich bin ich«, sagt Peter.³¹⁶ *Leonce und Lena* zeigt hier, dass der sprachliche Akt ebenso sehr die Selbstzersetzung betreibt, wie er im gleichen Zug für die Selbstsetzung des Subjekts unabdingbar ist. Weil die kognitive Aktivität erst mit der Sprache stattfindet, diese jedoch die Deutlichkeit des Gedankens angreift, verläuft die Bruchlinie nicht nur zwischen Ich und Welt, sondern artikuliert sich schon in der Reflexion, als widerstreitendes und nicht harmonisierbares Gefüge von Reden und Denken. Daraus folgt, dass die Signifikanten, so wie der Knopf im Schnupftuch den König an nichts mehr erinnert, von der Bedeutung entkoppelt sind.³¹⁷ Peters Frage: »Also von was war eigentlich die Rede?« ist als bündige Destruktion der deutlichen Proprietät zu verstehen.³¹⁸ Es ist folgerichtig, wenn das Reden im Stück durchgehend eine Autonomie besitzt, die von keiner Figur beherrscht werden kann – selbst wo mit dem »königlichen Wort« ein »Beschluss sogleich ins Werk« gesetzt werden soll, wird diese oberste Autorität, die traditionell den Zusammenhalt von Denken, Reden und Handeln verbürgen kann, demontiert: »Ein königliches Wort ist ein Ding, – ein Ding, – ein Ding, – das nichts ist.«³¹⁹ Das Land der

³¹³ Büchner SW II, S. 335. An dieser Stelle im Skript über Spinoza führt Büchner mit Blick auf König Peter nicht von ungefähr folgendes Beispiel an: »[...] und wenn Jemand sagt Peter existiert, ohne zu wissen ob Peter wirklich existiert, so ist dieser Gedanke hinsichtlich seines Wissens falsch oder vielmehr nicht wahr, obgleich Peter in der Wirklichkeit existiert«.

³¹⁴ Büchner SW I, S. 125 (*Leonce und Lena* III/3). Hier ist daran zu erinnern, dass der Begriff der »Konfusion«, den Büchner im Rückgriff auf den ihm bestens bekannten Ausdruck der *cognitio clara et confusa* aus der rationalistischen Gnosologie einsetzt, nicht etwa der ›Klarheit‹, sondern der ›Deutlichkeit‹ gegenübersteht.

³¹⁵ Vgl. hierzu Nowitzki 1998.

³¹⁶ Büchner SW I, S. 100 (*Leonce und Lena* I/2; Hervorh. d. Verf.).

³¹⁷ Ebd., S. 99 (*Leonce und Lena* I/2): »Mein ganzes System ist ruiniert. – He, was bedeutet der Knopf im Schnupftuch?«.

³¹⁸ Ebd., S. 100 (*Leonce und Lena* I/2).

³¹⁹ Ebd., S. 124 (*Leonce und Lena* III/3).

»Konfusion«, in dem weder klar und deutlich gedacht werden kann und die Worte keine Tat nach sich ziehen, liefert eine Allegorie der Sprache. Im Reiche Popo, das sich wie eine Zwiebel, ohne sinnverbürgendes Zentrum, schält³²⁰ und wo sich hinter jeder Maske nur eine weitere Maske verbirgt,³²¹ stellen sich die Personen sinnigerweise als »ein[en] große[n] weiße[n] Bogen Papier« vor, den sie selbst nicht zu beschreiben wissen.³²² Im leeren Formalismus des mechanischen Wortspiels, aus dem sie buchstäblich geboren werden,³²³ treten die Figuren als puppenhafte Automate ohne Fleisch und Blut in Erscheinung. Ihnen ist es gleichgültig, ob sie real oder »in effigie« verheiratet werden, weil es in dieser papiernen Welt schlicht keinen alternativen Daseinsmodus gibt.³²⁴ Die originär schriftgenerierte »Präsenz« der Personen ist sekundärer Natur. So wie sich die Sprache ohne Nachdruck zurückbeugt, so werden die Figuren in einer Welt der Spiegel reflektiert: »Ich wage kaum die Hände auszustrecken, wie in einem engen Spiegelzimmer, aus Furcht überall anzustoßen, daß die schönen Figuren in Scherben auf dem Boden lägen und ich vor der kahlen nackten Wand stände«, sagt Leonce an einer Stelle.³²⁵ Mit dieser Szene greift Büchner motivisch den Ausgangspunkt frühromantischer Überlegungen in dem von Fichte als unmittelbar konzipierten Selbstbewusstsein auf, das die Einheit der Identität aus der Differenz von Selbigkeit und Andersheit stiftet und das sich in der Selbstreflexion daher grundsätzlich zugänglich sein soll.³²⁶ Wie Novalis und Schlegel akzentuiert auch Büchner die brüchige Mittelbarkeit des Selbstbezugs und die faktische Unmöglichkeit, mit der progressiven Universalpoesie die Gespaltenheit des Subjekts abschließend aufzuheben.³²⁷ So streicht *Leonce und Lena* nicht nur

³²⁰ Ebd., S. 112 (*Leonce und Lena* II/1): »Das ist ein Land, wie eine Zwiebel, nichts als Schalen, oder wie ineinandergesteckte Schachteln, in der größten sind nichts als Schachteln und in der kleinsten ist gar nichts«.

³²¹ Ebd., S. 125 (*Leonce und Lena* III/3): »PETER Wer seid Ihr? [f] VALERIO Weiß ich's? *Er nimmt langsam hintereinander mehrere Masken ab.* Bin ich das? oder das? oder das? Wahrhaftig, ich bekomme Angst, ich könnte mich so ganz auseinanderschälen und blättern«.

³²² Ebd., S. 103 (*Leonce und Lena* I/3).

³²³ Ebd., S. 107 (*Leonce und Lena* I/3): »LEONCE Mensch, du bist nichts als ein schlechtes Wortspiel. Du hast weder Vater noch Mutter, sondern die fünf Vokale haben dich miteinander gezeugt. [f] VALERIO Und Sie, Prinz, sind ein Buch ohne Buchstaben, mit nichts als Gedankenstrichen«.

³²⁴ Ebd., S. 126 (*Leonce und Lena* III/3): »PETER In effigie? in effigie? Präsident, wenn man einen Menschen in effigie hängen läßt, ist das nicht eben so gut, als wenn er ordentlich gehängt würde?«.

³²⁵ Ebd., S. 111 (*Leonce und Lena* II/1).

³²⁶ Vgl. Frank 1989, S. 249ff.

³²⁷ Zu Novalis' Vorstellung vom *ordo inversus* in Auseinandersetzung mit Fichte vgl. ebd., S. 248–306. Zu Schlegels Idee der Kunst als unendlichem Progress, demzufolge sich die

die ganze Fragilität der idealistischen Vorstellung hervor. In analytischer Hinsicht wird auch die Bedingung erkennbar, unter der die unendliche Spekulation überschritten werden kann. Es genügt eine kleine körperliche Bewegung, um statt des schönen Spiegelbilds eine kahle Wand *handfest* vor sich zu haben. Büchner stimmt an diesem Punkt mit Schlegels systematischer Verortung des Drastischen überein. Wo Kunst körperlich wird, geht mit der Brechung des ästhetischen Scheins die Öffnung auf etwas einher, das außerhalb des reflexiven Subjekts steht und das – »nackt« und unverblümt – als schierer physischer Widerstand tatsächlich wahrgenommen wird.

In *Leonce und Lena* hat Büchner eine Text-Welt aus dem Geist des Romantischen entworfen, die für das Verständnis seiner Werke nicht nur deswegen maßgeblich ist, weil die Motive der weltfremden Isolation, der automatenhaften Passivität, des zitathaften Daseins oder des melancholischen Überdresses aus diesen nicht wegzudenken sind – mit Danton, Woyzeck und Lenz werden Protagonisten vorstellig, die wie Leonce in ihrer Welt von referenzlosen Zeichen leben und von sich aus unfähig zur Tat sind. Büchners Komödie hat mit der Spiegelszene zudem gezeigt, dass die Selbstreflexion des Geistes durch die konkrete körperliche Aktion unweigerlich aus den Fugen gerät. Die Vorstellung, dass schon mit einer kleinen Bewegung das Medium der Überlegung zerbrechen und sich die kahle Wand des Realen zeigen würde, ruft im Motiv der Hände nicht von ungefähr jenen Sinn auf, den nach Herder auch Reflexionsphilosophen wie Fichte noch denjenigen des »Gefühls« nennen. Während für Letzteren erwartungsgemäß nicht einmal der Tastsinn in der Lage ist, eine jenseits des Subjekts liegende Empfindung zu liefern,³²⁸ nimmt Büchner die seit Aristoteles' Schrift *Über die Seele* geführte, in der sensualistischen Wahrnehmungstheorie des 18. Jahrhunderts intensivierte Diskussion zur epistemologischen Rolle der Taktilität auf.³²⁹ Namentlich durch Herder hat sich eine »Philosophie des Gefühls« überliefert, die mit

Universalpoesie durch die Potenzierung der »poetischen Reflexion« auszeichne und sich »wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln« vervielfältige, vgl. Schlegel KFSa 2, S. 182. – Zum Spiegelmotiv vgl. auch Konersmann 1988, bes. S. 211–217.

³²⁸ Vgl. Fichte 1794, S. 231 (§ 10): »Aber die Sinne liefern uns bloß ein Subjektives [...]; der Stoff, als solcher, fällt keineswegs in die Sinne, sondern kann nur durch produktive Einbildungskraft entworfen oder gedacht werden. Gesehen wird er wohl doch nicht, noch gehört, noch geschmeckt, noch gerochen; aber er fällt in den Sinn des Gefühls (*tactus*), möchte vielleicht ein im Abstrahieren Ungeübter einwerfen. Aber dieser Sinn kündigt sich doch nur durch die Empfindung eines Widerstandes, eines Nicht-Könnens an, das subjektiv ist; das Widerstehende wird doch hoffentlich nicht *gefühlt*, sondern nur *geschlossen*«.

³²⁹ Zeuch 2000; Binczek 2007.

Aristoteles die Auffassung teilt, dass in der leibhaftigen Berührung nicht nur die Grundlage unseres gesamten Wahrnehmungsvermögens,³³⁰ sondern die ontologische Bedingung »alles unseres Denkens« zu finden ist.³³¹ Gegen die Begründung des Subjekts im cartesianischen *cogito* setzt Herders Formel »*Ich fühle mich! Ich bin!*« eine sinnlich fundierte, den Ausgangspunkt des Erkenntnisprozesses bei der haptischen Empfindung ansetzende »Physiologie der Seele«. ³³² »Ohne tastende Hand« bliebe man, so Herder, in »Platons Höhle« der Erscheinungen »und hätte von keiner einzigen Körpereigenschaft, als solcher, eigentlichen *Begriff*«. ³³³ Büchner folgt dieser Tradition in ihren ästhetischen Grundannahmen, ohne aus ihr eine Metaphysik abzuleiten. Für ihn bleibt das »Gefühl im physiologischen Sinn ebenso kalt wie der nackte Gegenstand der Berührung. Indem Leonce darauf aufmerksam macht, dass mit der körperlichen Geste zwar der Spiegel der Reflexion gebrochen, den Händen aber die undurchdringliche Oberfläche einer Wand entgegetreten würde, ruft Büchner eine asignifikante Dimension von Herders Ausführungen zum Tastsinn in Erinnerung. Demzufolge erfährt die taktile Wahrnehmung eine Welt nach Maßgabe der wesentlich »unzergliederlichen« Materialität³³⁴ – ein Aspekt, den Herder zusehends hinter der ebenso sinnhaften wie schönen Form wieder verschwinden lassen wird.³³⁵ Büchner streicht hingegen jenseits aller Kallistik ein blindes Fühlen des opaken Materials hervor – die harten Fakten, die empfunden werden, bleiben für den analytischen Verstand bedeutungsresistent. Zwar ist die Hand dasjenige Organ, das uns den feinsten und genauesten *Begriff* eines Gegenstands liefert, doch ist damit auch für Herder nicht vorab die Möglichkeit garantiert, die Dinge

³³⁰ Aristoteles, *De anim.* 415a: »Ohne den Tastsinn wiederum ist keine der anderen Wahrnehmungen vorhanden, während der Tastsinn ohne die anderen Wahrnehmungsvermögen vorkommt« (Aristoteles 1995, S. 77).

³³¹ Herder 1985, Bd. 1, S. 14 (*Versuch über das Sein*). Der metaphysischen Setzung einer apathischen, leidensunfähigen Vernunft zum Trotz artikuliert schon Aristoteles zum Schluss seiner Schrift über die Psyche in aller wünschenswerten Klarheit eine in der sinnlichen Wahrnehmung begründete Lehre der *insgesamt* durch ihre Leidensfähigkeit ausgezeichneten Seele (πάθη τῆς ψυχῆς); vgl. Aristoteles, *De anim.* 432a: »So ist die Seele wie die Hand, denn auch die Hand ist das Organ der Organe, und so ist die Vernunft die Form der (intelligiblen) Formen, und die Wahrnehmung die Form der wahrnehmbaren (Formen). Da es aber auch kein Ding, wie es scheint, abgetrennt neben den sinnlich wahrnehmbaren Größen gibt, so sind in den wahrnehmbaren Formen die intelligiblen (enthalten), sowohl die sogenannten abstrakten, als auch alles, was Verhältnisse und Eigenschaften der Sinnesdinge sind. Und deshalb könnte jemand ohne Wahrnehmung nichts lernen, noch auch begreifen« (Aristoteles 1995, S. 185f.).

³³² Herder 1985, Bd. 4, S. 236 (*Zum Sinn des Gefühls*).

³³³ Ebd., S. 249 (*Plastik*).

³³⁴ Ebd., Bd. 1, S. 13.

³³⁵ Ebd., Bd. 4, S. 249–253.

in ihrer wesenhaften Form erfassen zu können.³³⁶ Mit Blick auf Dantons Rede von den »grobe[n] Sinne[n]«, die es dem Menschen nicht erlauben, ein Gegenüber zu durchblicken,³³⁷ ist eine Überlegung aus Herders *Plastik* von nicht nur systematischer, sondern auch intertextueller Bedeutsamkeit: »Was im *Haupt*, unter dem *Schädel* eines Menschen wohne, welche Hand kann es fassen! welch ein Finger von Fleisch und Blut diesen Abgrund inwendig gärender oder stiller Kräfte an der äußern *Rinde!*«³³⁸ Der Unmöglichkeit gemäß, ins Innere zu schauen und »die Seele in ihrer ganzen Nacktheit« zu sehen, wie Tristram Shandy die Fantasie der empfindsamen Kultur auf den Punkt gebracht hat,³³⁹ ist das Tasten der Hand für Herder ebenso wie für Büchner als ein originär blinder Vorgang, als ein Tappen »im Dunkeln« und an der Oberfläche zu verstehen.³⁴⁰ Vor diesem Hintergrund artikuliert die referenzielle Geste aus *Leonce und Lena* die paradoxe Vorstellung einer ebenso rekursiven wie die Reflexion zugleich brechenden Öffnung auf ein unverfügbares Außen hin. Die *Hand* berührt mit der *Wand*, so der tiefere Sinn von Büchners Wortspiel, nicht nur etwas anderes, sondern zugleich sich selbst. Jedoch gibt dieser physische Kontakt weder einem mit sich identischen Geist statt (Idealismus), noch ermöglicht er einen sicheren Zugriff auf die nackten Tatsachen (Empirismus), sondern stellt allererst die Differenz eines Körpers zu sich aus – kein »Fürsichsein«,³⁴¹ sondern ein Außer-sich-sein des Subjekts.³⁴²

³³⁶ Zur »Undurchdringlichkeit« des Materialen vgl. ebd., S. 249.

³³⁷ Büchner SW I, S. 13 (*Danton's Tod I/1*). – Vgl. hierzu weiter unten ausführlich den Abschnitt »Politik der Deutlichkeit (*Danton's Tod*)«.

³³⁸ Herder 1985, Bd. 4, S. 283.

³³⁹ Vgl. Müller 1987, S. 195.

³⁴⁰ Herder 1985, Bd. 4, S. 314.

³⁴¹ Vgl. Hegels Ausführungen zur Berührung und Selbstberührung in der *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*, § 399: »So ist z.B. die *Berührung* die Vermittlung zwischen mir und dem Anderen, da sie, von diesen beiden Seiten des Gegensatzes verschieden, doch zugleich beide vereinigt. Hier also, wie bei der Empfindung überhaupt, schließt die Seele vermittelt eines zwischen ihr und dem Anderen Stehenden in dem empfundenen Inhalte sich mit sich selber zusammen, reflektiert sich aus dem Anderen in sich, scheidet sich von demselben ab und bestätigt sich dadurch ihr Fürsichsein« (Hegel 1986, Bd. 10/3, S. 97).

³⁴² Vgl. die Überlegungen Jean-Luc Nancys zur Berührung in: Nancy 2000, hier S. 115: »Das bedeutet, daß Sie und ich nur über ein Außen Zugang zu uns selbst haben. Ich bin für mich selbst ein Außen. [...] Ich berühre mich mit der Haut. Und ich berühre mich von außen, ich berühre mich nicht von innen. [...] Ich bin exponiert, um mich selbst zu berühren. Und folglich, aber das ist der schwierige Punkt, ist der Körper stets außen, außerhalb, er ist Außen«. Und ebd., S. 123: »[...] deshalb kann ich mich auch nicht spüren, ohne einen Anderen zu spüren«. Diese Überlegungen lassen sich direkt an das von Aristoteles ausgeführte, allem Anschein von Unmittelbarkeit zum Trotz behauptete,

Szenen einer Ästhetik des Fasslichen (Lenz)

Leonce und Lena konterkariert mit dieser physiologischen Aisthetik die absolute Innerlichkeit des romantischen Subjekts, seine eitle »Unkräftigkeit, die nicht handeln und nichts berühren mag«, wie Hegel treffenderweise formuliert hat.³⁴³ In der unabgeschlossenen Erzählung *Lenz* wird diese implizite Skizze mit dem sogenannten ›Kunstgespräch‹ ausgeführt. Es gilt indes auch hier, philologisch sorgfältig zu sein und zu beachten, dass Büchners angebliches ›Bekenntnis zum Realismus‹ eng in den narrativen Kontext verflochten ist. Lenz nimmt bei der Unterhaltung mit Kaufmann keine Auszeit von seinem Wahnsinn, um vorübergehend luzide für ein Gegenprogramm zur idealistischen Kunstperiode einzutreten und anschließend wieder der Geisteskrankheit zu verfallen.³⁴⁴ Die vom Protagonisten mit einiger Dringlichkeit ins Feld geführte Position wird von Büchner jedoch auch nicht als ein fehlgeleiteter und irrer Extremismus hingestellt,³⁴⁵ sondern nach Maßgabe von Voraussetzungen reflektiert, die durch die spezifische Disposition der Hauptfigur bestimmt sind und die es jenseits jeder Pathologisierung hinsichtlich der epistemologischen Implikationen genauer zu analysieren, das heißt: ernst zu nehmen gilt. Mit dem unglücklichen Dichter Lenz hat Büchner eine Figur entworfen, deren Wahnsinn wörtlich zu verstehen ist, nämlich als Wahn des Sinns und der Sinne. Der »Triumph [der unkörperlichen Geistigkeit] über das Äußere«³⁴⁶ kontrastiert mit dem Umstand, dass Lenz den permanent auf seinen Körper eindringenden Sensationen hilflos ausgesetzt ist. Denken und Erfahrung klaffen abgrundtief auseinander – dieser Hiat produziert auf der einen Seite Exzesse des Bewusstseins, die auf der anderen denjenigen der Wahrnehmung ohne jede Verbindung gegenüberstehen. Die Entkopplung von der Wirklichkeit zeitigt für den Protagonisten eine grundsätzliche Negativität des Daseins und führt einen ausgeprägten räumlichen und zeitlichen

Theorem von der Medialität des Tastsinns anschließen (Aristoteles, *De anim.* 423b; Aristoteles 1995, S. 129–131).

³⁴³ Hegel 1986, Bd. 13/1, S. 96.

³⁴⁴ Müller-Sievers 2003, S. 164.

³⁴⁵ So Holub 1985, S. 110, S. 124: »For the character Lenz realism becomes both a refuge from and a symptom of madness«.

³⁴⁶ Hegel 1986, Bd. 13/1, S. 113.

Orientierungsverlust mit sich. Lenz erfährt sich einer für den philosophischen Diskurs topischen Metapher zufolge durchweg als Blinden:³⁴⁷

[...] es war ihm als sei er blind; jetzt wuchs sie [i.e. die Angst], der Alp des Wahnsinns setzte sich zu seinen Füßen, der rettungslose Gedanke, als sei alles nur ein Traum, öffnete sich vor ihm, er klammerte sich an alle Gegenstände, Gestalten zogen rasch an ihm vorbei, er drängte sich an sie, es waren Schatten, das Leben wich aus ihm und seine Glieder waren ganz starr.³⁴⁸

Lenz lebt in einer Sphäre, die insofern als »rettungslose« qualifiziert wird, als er keine kognitive Verbindung mit einer äußeren Wirklichkeit aufzunehmen im Stande ist – obwohl er in einem kaum unterbrochenen physischen Kontakt zur Außenwelt steht, gelingt es Lenz nicht, die überwältigende Mannigfaltigkeit der Wahrnehmungen auf einen Begriff zu bringen. In der eigenen Enge eingeschlossen, stellt das Denken nicht das Gegenteil des Wahnsinns dar, sondern fällt mit dem Alp geradewegs zusammen. Aus diesem Grund kann in der wiederkehrenden Wendung »es war ihm als [...]« nicht einmal der Gedanke, blind zu sein, eindeutig der Realität oder einem Hirngespinnst zugeordnet werden. Wo immer Lenz hingehet, ist das »Licht [...] erloschen, die Finsternis verschl[ingt] Alles«³⁴⁹ – »es [ist] ihm Alles leer und hohl.«³⁵⁰ Seine Anstrengung, sich am Gegenständlichen festzuklammern und zu orientieren, scheitert daran, dass er nur schattenhafte Erscheinungen wahrnehmen und diese wie im Traum weder greifen noch begreifen kann. Büchner hat dieses Denken bereits mit seinen Schriften zum Cartesianismus an den Abgrund geführt – das Erzählfragment setzt zudem die somatische Konsequenz ins Bild, dass ein anästhesiertes Subjekt als regelrechte Leiche zu betrachten ist. Der Erzähler – es ist durch den Wegfall der auktorialen Geste an keiner Stelle zu entscheiden, ob er zurechnungsfähig ist oder nicht – hält ausdrücklich fest, dass »das Leben [aus Lenz]« weicht. Mit Rückgriff auf Aristoteles lässt sich verstehen, dass die Wahrnehmung (αἴσθησις) das Lebensprinzip (ζωή) darstellt, ohne das der Mensch unbeseelt ist.³⁵¹ In Gestalt von Büchners Lenz schließt sich die Überlegung an, dass mit dem sinn(en)losen Denken nicht nur der Geist, sondern auch der Körper einen Zusammenhalt ver-

³⁴⁷ Vgl. zu der seit Platons Ideenlehre folgenreichen Metaphorik des inneren Auges, das allein für die wahre Erkenntnis zuständig ist, während das äußere nur sehen, nicht erkennen kann und daher im besten Fall blind ist: Konersmann 2008, S. 368–370. – Zum wirkungsmächtigen Mythos des blinden Sehers vgl. Mayer 1997.

³⁴⁸ Büchner SW I, S. 229.

³⁴⁹ Ebd., S. 227.

³⁵⁰ Ebd., S. 242.

³⁵¹ Aristoteles, *De anim.* 402a (Aristoteles 1995, S. 3).

missen lässt und sich in die einzelnen »Glieder« auflöst. Ohne leibhaftige Wahrnehmung bleibt die derart zergliedernde Vernunft leblos. Wenn man in Betracht zieht, dass Herder seine »Philosophie des Gefühls« mit dem gewichtigen Hinweis auf Diderots *Lettres sur les aveugles* entwickelt hat,³⁵² sucht der blinde Lenz den Ausweg aus dieser Leichenstarre nicht grundlos im Bereich des Haptischen. Der Diagnose vom toten Körper folgt eine Reihe therapeutischer Selbstpraktiken, die dazu dienen, die Außenwelt und im gleichen Zug das Subjekt konkret »in den Griff« zu bekommen:

Er sprach, er sang, er rezitierte Stellen aus Shakespeare, er griff nach Allem, was sein Blut sonst hatte rascher fließen machen, er versuchte Alles, aber kalt, kalt. Er mußte dann hinaus ins Freie, das wenige, durch die Nacht zerstreute Licht, wenn seine Augen an die Dunkelheit gewöhnt waren, machte ihm besser, er stürzte sich in den Brunnen, die grelle Wirkung machte ihm besser [...].³⁵³

Dem physiologischen Verständnis entspricht der Umstand, dass der »kaltblütige« Lenz mehrere Handlungen vollzieht, um sich überhaupt erst *als Körper* zu erfahren und bewusst zu werden. Die Erzählung verweist zu diesem Zweck wieder einmal ostentativ auf den Tastsinn, »greift« Lenz doch nach allem, was ihm zur Hand liegt. Gegen die Unempfindlichkeit wird zunächst das im *Sturm und Drang* emphatisierte Reservoir von »belebenden« Zeichen aufgeboten (Sprache, Musik, Literatur). Die Performanz im Reden, Singen und Rezitieren erzielt jedoch nicht die erwünschte Wirkung, da diese Künste aller Insistenz zum Trotz für Lenz kalt bleiben. Indem der Protagonist »hinaus ins Freie« geht, figuriert der Text die Öffnung des semiotischen Dispositivs auf eine somatische Dimension – Lenz, der Literat, sucht einen Fluchtweg jenseits der Zeichen, in der physischen Extension. Verglichen mit Leonce ist die Situation indes zugespitzt. So sehr die Taktilität den Weg weist – die einfache Berührung reicht für Lenz nicht aus, um dem betäubten Körper die Sinne zu restituieren. Wie sich im Fortlauf der Erzählung herausstellt, stößt das zentrale Organ des Tastsinns immer wieder an die Grenzen des Subjekts, die zugleich die Grenzen von Lenzens Welt sind: »Jetzt ist es mir so eng, sehn Sie, es ist mir manchmal, als stieß' ich mit den Händen an den Himmel; o ich ersticke!«³⁵⁴ Büchner greift gezielt auf das Motiv der in sich verstrickten Hände zurück, um diese Aporie auszudrücken: »Er verzweifelte an sich selbst, dann warf er sich nieder, er rang die Hände, er rührte Alles in sich auf; aber tot! tot!«³⁵⁵

³⁵² Herder 1985, Bd. 4, S. 245. Vgl. zu Diderot: Mayer 1997, S. 69–73; Derrida 2008.

³⁵³ Büchner SW I, S. 229.

³⁵⁴ Ebd., S. 240.

³⁵⁵ Ebd., S. 241.

Mit der Selbstberührung rührt Lenz an den sensiblen Punkt eines sich im Tasten zugleich stets entziehenden Gefühls. Es bedarf eines stärkeren Reizes, um den dumpfen Geist zu beseelen – aus diesem Grund attackiert Lenz in der Verzweiflung seinen Kopf: »Oft schlug er sich den Kopf an die Wand, oder versetzte sich sonst einen heftigen physischen Schmerz«.³⁵⁶ Wie Roland Borgards herausgearbeitet hat, begründet Büchner seine »Physiologie der Seele« parallel zur Psychiatrie der Zeit im körperlichen Schmerz.³⁵⁷ Auch die nächtliche Brunnenszene führt vor, dass Lenz allein die »grelle Wirkung« eines winterlich eisigen Bades hilft, das kalte Blut, man möchte fast sagen: zu »erwärmen«. Nur diese drastischen Maßnahmen bringen das Subjekt im selben Zug, wie sie es aus sich heraussetzen, zu sich. Doch die Ruhe, die Lenz damit gegönnt wird, ist nur von kurzer Dauer – schließlich endet der Text keineswegs mit »der Heilung des Protagonisten, sondern mit einem massiven therapeutischen Mißerfolg«.³⁵⁸ In der Erzählung hilft das physiologisch konzipierte »Gefühl« der Hauptfigur nur zeitweilig und in der akuten Form des Schmerzes, die Unempfindlichkeit vorübergehend auszusetzen – bei seinem Abschied ist Lenz wieder »ganz vernünftig«,³⁵⁹ ganz in seinem geistigen und blinden Dasein eingeschlossen. Noch die »heißesten Tränen«, die vergossen werden, ändern nichts daran, dass Lenz gleichgültig bleibt: »[S]eine Tränen waren ihm dann wie Eis«.³⁶⁰ Die »kalte Resignation«, mit der er das Steintal zuletzt verlässt,³⁶¹ bedeutet, dass er seinem zeichenhaften Dasein nicht entkommen kann, er ist dem etymologischen Sinn nach »re-signiert«.

Durch das Kunstgespräch mit Kaufmann erhalten die drastischen Handlungen ihre semiologische Bedeutung. Bedenkt man, dass sich Lenz bei idealistischen Werken »sehr tot« »fühlt«³⁶² und stattdessen für eine Literatur *à venir* »Leben, Möglichkeit des Daseins« verlangt,³⁶³ dann hängt der ästhetische Imperativ eng mit den motivisch in der Erzählung wiederkehrenden Reanimationsversuchen zusammen. Die ästhetische Auseinandersetzung steht in direkter Verbindung mit Lenzens selbsttherapeutischen

³⁵⁶ Ebd., S. 249.

³⁵⁷ Borgards 2007, S. 430.

³⁵⁸ Ebd., S. 437.

³⁵⁹ Büchner SW I, S. 249f.

³⁶⁰ Ebd., S. 239.

³⁶¹ Ebd., S. 250.

³⁶² Ebd., S. 235.

³⁶³ Ebd., S. 234: »Ich verlange in allem Leben, Möglichkeit des Daseins, und dann ist's gut; wir haben dann nicht zu fragen, ob es schön, ob es häßlich ist, das Gefühl, daß Was geschaffen sei, Leben habe, stehe über diesen Beiden, und sei das einzige Kriterium in Kunstsachen«.

Praktiken und deren wiederholtem Scheitern. Wo er seine Position zuletzt in der Forderung nach einer möglichst »faßlichen« Kunst auf den Punkt bringt, zeigt Lenzens ununterbrochenes Orientierungsbedürfnis, dass er wieder einmal etwas zu kontrollieren versucht, was sich ihm grundsätzlich entzieht. Nicht von ungefähr geht der Unterhaltung eine Szene voraus, die sich direkt an die ›Philosophie des Gefühls‹ anschließt – Lenz emphatisiert darin den »elementarische[n] Sinn« und erfährt (s)eine »Seele« unter der Voraussetzung eines körperlichen Berührtwerdens von der Natur, das jedoch in einer »Art von Somnambulismus« stattfindet und einen nicht minder »traumartig[en]« Kontakt zur Außenwelt herstellt.³⁶⁴ Mit diesem sensualistischen Rahmen wird die von Lenz während des Gesprächs wiederholte Anrufung des ›Gefühls‹ – als müssten die Affekte beschworen werden – dem taktilen Verstand nach begreiflich. Auch in Kunstsachen gibt es erst durch den Tastsinn Grund zur Annahme, »daß Was geschaffen sei, Leben habe«.³⁶⁵ Im Unterschied zur idealistischen Dichtung, die nur papierne »Holzpuppen« erfinden könne und die Wirklichkeit verkläre,³⁶⁶ müsse die Literatur daher ihren Gegenstand so realitätsgetreu und detailliert wie möglich vor Augen stellen:

Man versuche es einmal und senke sich in das Leben der Geringsten und gebe es wieder, in den Zuckungen, den Andeutungen, dem ganz feinen, kaum bemerkbaren Mienenspiel. [...] Es sind die prosaischsten Menschen unter der Sonne; aber die Gefühlsader ist in fast allen Menschen gleich, nur ist die Hülle mehr oder weniger dicht, durch die sie brechen muß. Man muß nur Aug und Ohren dafür haben.³⁶⁷

Es ist bezeichnend, dass Lenz an dieser Stelle für das Studium und die Mimesis des Lebens die Sinnesorgane des Dichters erwähnt. Was aber

³⁶⁴ Ebd., S. 232: »[...] er [d.i. Lenz] sagte ihm [d.i. Oberlin], wie er einmal im Gebirg durch das Schauen in ein leeres tiefes Bergwasser in eine Art von Somnambulismus versetzt worden sei. Lenz sagte, daß der Geist des Wassers über ihn gekommen sei, daß er dann etwas von seinem eigentümlichen Sein empfunden hätte. Er fuhr weiter fort: Die einfachste, reinste Natur hinge am nächsten mit der elementarischen zusammen, je feiner der Mensch geistig fühlt und lebt, um so abgestumpfter würde dieser elementarische Sinn; [...] er [Lenz] meine, es müsse ein unendliches Wonnegefühl sein, so von dem eigentümlichen Leben jeder Form berührt zu werden; für Gesteine, Metalle, Wasser und Pflanzen eine Seele zu haben; so traumartig jedes Wesen in der Natur in sich aufzunehmen [...]«.

³⁶⁵ Ebd., S. 234.

³⁶⁶ Ebd., S. 233f.: »Er sagte: Die Dichter, von denen man sage, sie geben die Wirklichkeit, hätten auch keine Ahnung davon, doch seien sie immer noch erträglicher, als die, welche die Wirklichkeit verklären wollten. Er sagte: Der liebe Gott hat die Welt wohl gemacht wie sie sein soll, und wir können wohl nicht was Besseres klecksen [...]«.

³⁶⁷ Ebd., S. 234.

vermögen »Aug und Ohren« wahrzunehmen? Die Menschen, die wiedergegeben werden, zeichnen sich nicht durch eine individuelle Seele aus – diese wird auch hier pointiert physiologisch bestimmt, wenn Lenz die traditionell unkörperliche Psyche wiederum als etwas Äußeres, nämlich als eine »Gefühlsader« betont. Was die einzelnen Personen unterscheidet, ist Lenz zufolge im Gegenteil eine »mehr oder weniger dicht[e]« »Hülle«. Dies bedeutet, dass der ›fühlende‹ Künstler primär auf eine singuläre und widerständige Oberfläche stößt – »dafür« muss er Aug und Ohren haben, diese soll er *en détail* abbilden.³⁶⁸ Zu diesem Zweck ist die Zurückhaltung eines Beobachters erforderlich – der Dichter darf die Hülle nicht aktiv durchbrechen und auf das Innere der Figuren zugreifen, sondern muss »die Gestalten aus sich heraustreten lassen, ohne etwas vom Äußern hinein zu kopieren, wo einem kein Leben, keine Muskeln, kein Puls entgegen schwillt und pocht.«³⁶⁹ Derart verwischt Lenz die Differenz des biologischen Lebens zu einer davon unabhängigen Existenzform (z.B. ›Seele‹) auf Schritt und Tritt. Gerade die nachdrückliche Forderung, das psychische Zentrum des Menschen zu erfassen und alle körperlichen Äußerlichkeiten abzugrenzen, wird mit dem nüchternen Wissen des Anatomen artikuliert – unter der Hülle verbirgt sich keine unsterbliche Seele, sondern das Zusammenspiel von wiederum organischen Funktionen (Muskeln, Puls). In dem Maße, wie sich eine jenseits der physiologischen Eigenschaften liegende Existenz entzieht,³⁷⁰ ist Lenz dem Sinn der biopolitischen Moderne nach an die ebenso undurchdringliche wie »einfache Tatsache des Lebens« (ζωή) verwiesen.³⁷¹ Daher ist die ›Fasslichkeit‹, die der unglückliche Dichter gegen die idealistische Kunst ins Feld führt und die für die plastische Lebhaftigkeit der realistischen Mimesis steht, wörtlich zu begreifen:

Der Dichter und der Bildende ist mir der Liebste, der mir die Natur am Wirklichsten gibt, so daß ich über seinem Gebild fühle, Alles Übrige stört mich. Die Holländischen Maler sind mir lieber, als die Italienischen, sie sind auch die einzig faßlichen.³⁷²

Mit dem Vorzug der niederländischen Malerei, der sich der bis ins 19. Jahrhundert reichenden ästhetischen Geringschätzung zugunsten der erhab-

³⁶⁸ Ebd., S. 235.

³⁶⁹ Ebd.

³⁷⁰ Vgl. Thüning 2009, bes. S. 210.

³⁷¹ Agamben 2002, S. 11. Nicht von ungefähr darf der historische Lenz, vornehmlich mit seinen Studien zur Konkubiszenz und mit den politischen Schriften über die Soldatenehe, als einer der ersten literarischen Zeugen der modernen Biopolitik gelten.

³⁷² Büchner SW I, S. 235.

nen Schule der Italiener entgegensetzt,³⁷³ folgt Lenz einem konsequent physiologischen Kunstverständnis. Die Fasslichkeit der Holländer meint, wie der lexikografische Nachweis belegt, zweierlei: Einerseits bedeutet ›fassen‹ sensitiv ›ergreifen, halten [...] mit der Hand‹, andererseits intellektuell ›mit dem Verstande begreifen, seinen Gründen nach einsehen‹.³⁷⁴ Die ästhetische Tradition setzt den Begriff der ›Fasslichkeit‹ seit dem 18. Jahrhundert mit ›Verständlichkeit‹ und ›Deutlichkeit‹ gleich – Baumgarten verwendet die Ausdrücke synonym als Übersetzung für die rhetorisch-ästhetische *perspicuitas*.³⁷⁵ Während die idealistische Überlieferung eine zwischen Ideal und Erscheinung vermittelnde Kraft zur Veranschaulichung einer diaphanen Schönheit meint,³⁷⁶ kann für Lenz ausschließlich, was mit Händen greifbar ist, auch verstanden werden. Er liefert im Anschluss nicht zufällig die Ekphrasis einer beispielhaften Darstellung der »Jünger von Emaus« aus der holländischen Schule. Damit ruft Lenz jene für die christliche »Religion der Berührung« exemplarische Szene auf, in der zwei Jünger ihren auferstandenen Herrn treffen. Wiederum spielt der Tastsinn eine entscheidende Rolle: Nachdem sie eine Weile mit Jesus wie mit einem Fremden gegangen sind, erkennen die Jünger ihn beim Abendmahl wieder, das heißt: als er sie mit seinem eucharistischen Leib kontaktiert.³⁷⁷ Lenz umschreibt die Anagnorisis in signifikanter Weise so, dass die originär rhetorische Bedeutung der ästhetischen Fasslichkeit zu Wort kommt, wenn er die göttlich-leidenden Züge des Messias »deutlich« zu den Schülern »reden« lässt.³⁷⁸ Das Beispiel führt damit nicht einfach nur die präzise Mimesis der niederländischen Malerei vor Augen, sondern besitzt insofern analytischen Charakter, als Büchner an dieser Stelle eine ungeahnte und neuartige Tiefendimension im Begriff der Deutlichkeit offenlegt. Mit

³⁷³ Das ästhetische Urteil des 18. Jahrhunderts zählt die holländische Schule traditionell zum ›niederen Stil‹ und ist noch bei Jean Paul in seiner Exemplifizierung des erhabenen (italienische Schule), mittleren (deutsche Schule) und niederen Romanstils (niederländische Schule) erhalten geblieben (Jean Paul 1995, S. 253; *Vorsch. d. Ästh.* § 72).

³⁷⁴ Vgl. Adelung 1808, Bd. 2, Sp. 53.

³⁷⁵ Vgl. Baumgarten, *Aer. Log.* § 145 (Baumgarten 1761, S. 39).

³⁷⁶ Sulzer setzt die ›Fasslichkeit‹ im Kontext der »schönen Form« und der damit verbundenen Vorstellung von Ebenmaß und Ordnung ein: »Damit das Mannichfaltige durch die Menge nicht verwirre, muß Ebenmaß und Ordnung darin seyn. Diese wirken Faßlichkeit in der Menge« (Sulzer 1773, Bd. 2, S. 613).

³⁷⁷ *Lk* 24, 13–35: »Während sie redeten und ihre Gedanken austauschten, kam Jesus hinzu und ging mit ihnen. Doch sie waren wie mit Blindheit geschlagen, so daß sie ihn nicht erkannten. [...] Und als er mit ihnen bei Tisch war, nahm er das Brot und gab es ihnen. Da gingen ihnen die Augen auf und sie erkannten ihn«. Vgl. zum Stellenwert der Berührung im Christentum: Nancy 2008, S. 18.

³⁷⁸ Büchner SW I, S. 235.

der Annahme, dass der durchsichtige Ausdruck intersubjektives Wissen tatsächlich garantieren kann, wirkt demnach eine christologische Matrix der abendländischen Kultur nach. Wie sich Jesus seinen Jüngern offenbart, indem er ihnen von seinem Fleisch gibt, so verspricht der körperlich-zeichenhafte Kontakt ein privilegiertes Erkennen – ›deutlich reden‹ fällt in diesem taktilen Sinn mit einem kommunikativen Händedruck geradewegs zusammen. Lenz hat im Gespräch mit der Bemerkung über die ›mehr oder weniger dichten Hüllen‹ des Menschen jedoch in nachmetaphysischer Manier hervorgehoben, dass dem tastenden ›Gefühl‹ immer nur Oberflächen entgegentreten – wo sich zwei Körper berühren, erfahren sie sich und einander in ihrer undurchdringlichen Äußerlichkeit.³⁷⁹ Nach Maßgabe dieser ebenso real stattfindenden wie unmöglichen Begegnung gilt es für den von Lenz vertretenen Realismus in Rechnung zu stellen, dass mit der minutiösen Wirklichkeitswiedergabe eine Störung der Mimesis, eine Exposition der darstellerischen Mittel einhergeht. ›Fasslich‹ sind für Lenz die Kunstwerke der Holländer in dem doppelten Sinn, dass sie beim Zugriff auf die Realität auch die materiale Faktur der Abbildung zur Schau stellen und mit dieser ästhetischen Extension der Zeichen berühren.³⁸⁰

In diesem Punkt treffen sich die im Kunstgespräch geäußerten Überlegungen durchaus mit denjenigen Hegels zu den niederländischen Malern. Dieser zitiert den freilich wenig zuverlässigen, aber stark rezipierten Vorlesungsmitschriften Hothos zufolge die Genremalerei der Holländer im Kontext einer »Auflösung der romantischen Kunstform«. Mit dem Rückzug des Subjekts, so Hegel, kann die reale Welt frei hervortreten und »sich [der] Eigentümlichkeit und Partikularität nach [...] erhalten«.³⁸¹ Wo das Äußere nicht mehr unter dem Diktat der Innerlichkeit steht, verschafft sich die prosaische Wirklichkeit »zuletzt [...] mehr und mehr wieder in positiver Weise Geltung«.³⁸² Für diese vom Subjekt entkoppelte Kontingenz des »äußerlich Objektiven« steht die Detailverliebtheit der niederländischen Maler. Indes stellt sich Hegel die Frage, »ob denn dergleichen

³⁷⁹ Vgl. Nancy 2010, S. 81.

³⁸⁰ Diese Doppelpoligkeit kann als charakteristische Spannung einer jeden »Kunst der Beschreibung« gelten, wie Heinz Drügh an Brockes herausgearbeitet hat: »Je stärker das Bemühen um Referenz ausgeprägt ist, desto höher ist das Risiko, daß die entsprechenden Verfahren in Selbstreferenz umschlagen, in einen Verweis der Schrift auf sich selbst. Ein solcher Selbstbezug, die textuelle Spürbarkeit, ist aber ihrerseits nicht abgekoppelt vom initialen Verlangen nach Referenz zu verstehen« (Drügh 2006, S. 67).

³⁸¹ Hegel 1986, Bd. 13/2, S. 221.

³⁸² Ebd., S. 232. Vgl. zum Topos vom Ende der Kunst bei Hegel die einschlägigen Ausführungen bei Hamacher 2000; Geulen 2002.

Produktionen überhaupt noch Kunstwerke zu nennen seien«. ³⁸³ Da sie mit den wahllos aneinander gereihten Gegenständen »einen tieferen Sinn [...] nicht befriedigen können« und die Oberfläche feiern, ³⁸⁴ heben sie sich allein noch dort von der »Prosa des Lebens« ab, wo nicht nur die Realität der Gegenstände, sondern »auch die Mittel der Darstellung für sich selbst Zweck« werden, ³⁸⁵ wo sich »das Darstellen als solches, die Künstlichkeit des Hervorbringens« zeigt. ³⁸⁶

Die von Lenz vertretene Fasslichkeit der niederländischen Malerei ist vor diesem Hintergrund als Verbindung von widerstreitenden Tendenzen zu begreifen. Der gegen die idealistische Literatur ins Feld geführte Realismus exponiert gerade mit dem mimetischen Impetus, die Wirklichkeit so minutiös wie möglich wiederzugeben, die Mittel als solche. Diese Ausstellung der materialen Oberfläche gibt einem ästhetischen Ereignis statt, indem die handwerkliche Dimension des Kunstwerks, sein konkretes und sinnlich wahrnehmbares Gemachtsein in den Vordergrund rückt. ³⁸⁷ Dadurch verändert sich der Status der Realität, die abgebildet wird – sie stellt nicht den ontologisch sicheren, jenseits des Werks liegenden Orientierungspunkt dar, den es künstlerisch auszumalen und umzusetzen gilt. Jedoch wird sie auch nicht *idealiter* in der Vermittlung vertilgt und hinter der negativierenden Wirkung der Kunst zum Verschwinden gebracht. In den Werken, die Lenz vorschweben, bleibt das Bild mit der Wirklichkeit in einem fasslichen Kontakt. Es trifft nicht zu, dass »Lenz (and the realist artist) lose *touch* with reality«, wie Robert C. Holub festgehalten hat. ³⁸⁸ So sehr beizupflichten ist, dass Büchners Analyse der Bedingungen und Möglichkeiten von mimetischer Literatur auf die grundlegenden Aporien reflektiert, ³⁸⁹ weil sich die objektive Realität für Lenz mit dem künstlerischen Zugriff verändert und entzieht – im sensiblen Punkt einer noch so aufgeschobenen Berührung bleibt Büchners paradoxer Realismus mit

³⁸³ Hegel 1986, Bd. 13/2, S. 223.

³⁸⁴ Vgl. ebd., S. 226: »Es kommt deshalb dem Künstler bei seiner Produktion auch gar nicht etwa darauf an, uns durch das Kunstwerk eine Vorstellung von dem Gegenstande, den er uns vorführt, zu geben. Von Trauben, Blumen, Hirschen, Bäumen, Sandufern, vom Meer, der Sonne, dem Himmel dem Putz und Schmuck der Gerätschaften des täglichen Lebens, von Pferden, Kriegern, Bauern, vom Rauchen, vom Zahnausziehen, von häulichen Szenen der verschiedensten Art [...]«. Vgl. zur »reinen Oberflächenkunst« der Holländer: Alpers 1985; mit Bezug auf Büchner besonders Müller-Sievers 2003, S. 165–171.

³⁸⁵ Hegel 1986, Bd. 13/2, S. 227f.

³⁸⁶ Ebd., Bd. 13/1, S. 222.

³⁸⁷ Vgl. Müller-Sievers 2003, S. 166f.

³⁸⁸ Holub 1985, S. 115 (Hervorh. d. Verf.).

³⁸⁹ Ebd., S. 109.

der als widerständig und opak erfahrenen Wirklichkeit in Verbindung. Was derart kontaktiert wird, ist jedoch nicht das Leben selbst, sondern eine flüchtige Realität, die nicht festgehalten werden kann. Lenz evoziert die Vorstellung vom »Medusenhaupt« des Künstlers, das die Wirklichkeit durch die Nachbildung in einen unbeseelten Stein verwandeln würde.³⁹⁰ Wo der Dichter das Leben zu fixieren versucht, tötet er es. Wie Bücher von der anatomischen Präparierung der Fische schon weiß, kann der stets entgleitende Gegenstand nur im unbeseelten Zustand erfasst werden.³⁹¹ Lenzens Bemühung, die in der seit Mitte des 18. Jahrhunderts wirkenden Spannung zwischen »tötender« und »belebender« Kunst steht,³⁹² artikuliert ein im Grunde unmögliches Unterfangen – die Wirklichkeit ist für diesen Realismus kein Anker, sondern stets im Vorübergehen, als solche allerdings durchaus gegenwärtig und fasslich.

Diesem kunsttheoretischen Zusammenhang fügt sich abschließend auch die absurd anmutende Szene, in der Lenz sich zum verstorbenen Mädchen von Fouday begibt und diesem in der Hoffnung, dass es auferstehe, »die kalten Glieder berührt[]«. ³⁹³ Wie Büchner mit diesem Vorfall zuletzt ins Bild setzt, bleibt vom emphatischen, im Glauben an göttliche Mächte stehenden Versuch, die Dichtung aus ihrem zeichenhaften Dasein zu erwecken, nur ein echohafter Ton zurück: »Aber die Wände hallten ihm nüchtern den Ton nach, daß es zu spotten schien, und die Leiche blieb kalt«. ³⁹⁴ Wieder einmal stößt die Hand auf eine Wand – wo realistische Kunst in Zeiten metaphysischer Obdachlosigkeit auf die nackten Tatsachen referiert, tritt die Wirklichkeit als ebenso nüchterner wie dialektisch nicht vermittelbarer Widerstand hervor, an dem die Zeichen wie an einer Oberfläche sich abstoßen, brechen und rekursiv werden.

Dokumentieren und Dramatisieren

Das Kunstgespräch aus der *Lenz*-Erzählung zeigt, dass die vom Protagonisten vorgebrachten Positionen in einer physiologisch konzipierten Ästhetik des Fasslichen wurzeln. Die Forderung nach einer naturalistischen Wiedergabe der Wirklichkeit in Manier der holländischen Maler ist mit Entschiedenheit gegen den ästhetischen Idealismus gerichtet, vertritt je-

³⁹⁰ Büchner SW I, S. 234.

³⁹¹ Vgl. auch Holub 1985, S. 119.

³⁹² Vgl. Avenassian/Menninghaus/Völker 2009. Speziell zur ästhetikgeschichtlichen Verortung Büchners: Schwann 1997.

³⁹³ Büchner SW I, S. 241.

³⁹⁴ Ebd., S. 242.

doch keinen naiven Empirismus. So sehr Lenz in Kunstsachen »Leben« verlangt, so sehr muss er konstatieren, dass dieses nur insofern erfasst werden kann, als es im Prozess des *Sich-Entziehens* erscheint. Die mimetische Abbildung *en détail* wirkt grundsätzlich »tötend« und exponiert die darstellerischen Mittel als solche. »Fasslich« ist diese Kunst demzufolge nicht nur deshalb, weil sie mit der Realität in einem – wenn auch noch so flüchtigen – Kontakt steht, sondern auch, weil die Zeichen selbst eine ästhetische Dimension besitzen. Diese bei Büchner nicht aufhebbare Äußerlichkeit der Darstellung setzt sich im Umstand fort, dass bereits die realen Personen bzw. Gegenstände, für die der Künstler Augen und Ohren haben soll, als widerständige Oberflächen, als »Hüllen« hervortreten. Für Lenz schließt sich das gewichtige Anliegen an, dass der Dichter durch sinnliche Rezeptivität charakterisiert sein muss – anstatt die Menschen psychologisch zu durchdringen oder die Natur auf einen Begriff zu bringen, soll die Wirklichkeit mit passiver Zurückhaltung beobachtet und klinisch genau registriert werden. Büchner setzt dieses Postulat nicht zuletzt in der *Lenz*-Erzählung selbst um, indem er einen quantitativ nicht unerheblichen Teil seines Textes wörtlich aus dem überlieferten Bericht des Steintaler Pfarrers Johann Friedrich Oberlin übernimmt und mit diesem Vorgehen eine für seine Zeit revolutionäre literarische Technik inauguriert. Indem er die Forderung nach extremer Wirklichkeitstreue mit dem textuellen Verfahren der Quellenmontage umsetzt, praktiziert Büchner eine eigentümliche Poetik des Dokumentarischen. Dieser Realismus verträgt sich schlecht mit den ästhetischen Programmen aus dem 19. Jahrhundert und hat, unter ganz anderen Vorzeichen, erst im 20. Jahrhundert Anerkennung gefunden. Wo die Dokumentarliteratur nach dem Modell der »Neuen Sachlichkeit« einen erhöhten Anspruch auf historische Authentizität vertritt,³⁹⁵ operiert Büchner jedoch im Wissen darum, dass die Forderung nach Wirklichkeitswiedergabe ein unbewältigtes Problem aufwirft und letztlich unerfüllt bleiben muss. Es ist daher sinnvoller, Büchners Fasslichkeitsästhetik in verfahrenstechnischer Hinsicht zu untersuchen. Wie sich vorab festhalten lässt, berührt Büchner die »Realität« konkret nach Maßgabe ihrer schriftlichen Überlieferung und das heißt in der Konsequenz: in ihrer textuellen Natur.

Der Brief an die Eltern vom 28. Juli 1835 gehört neben dem »Kunstgespräch« zu den wenigen aussagekräftigen Belegen, in denen Büchner sein Literaturverständnis programmatisch artikuliert hat. Allerdings muss auch dieses »Bekenntnis zum Realismus«, das teilweise wörtlich Passagen

³⁹⁵ Vgl. Arnold/Reinhardt 1973.

aus der *Lenz*-Erzählung vorwegnimmt, mit Vorsicht behandelt werden, folgt es doch in erster Linie der apologetischen Absicht, die Publikation von *Danton's Tod* und die darin zu Wort kommenden Obszönitäten vor den Adressaten zu rechtfertigen.³⁹⁶ Indem Büchner hervorhebt, dass er die anstößige Ausdrucksweise der Revolutionäre in seinem Drama um der Wirklichkeitstreue willen nicht beschönigt hat, disponiert er nicht nur eine Einebnung der klassischen Differenz zwischen Dichtung und Historiografie. Er macht zudem klar, dass er die ›Geschichte selbst‹ in ihrer verbalen Verfasstheit aufgreift:

Was übrigens die sogenannte Unsittlichkeit meines Buchs angeht, so habe ich Folgendes zu antworten: der dramatische Dichter ist in meinen Augen nichts, als ein Geschichtsschreiber, steht aber *über* Letzterem dadurch, daß er uns die Geschichte zum zweiten Mal erschafft und uns gleich unmittelbar, statt eine trockne Erzählung zu geben, in das Leben einer Zeit hinein versetzt, uns statt Charakteristiken Charactere, und statt Beschreibungen Gestalten giebt. Seine höchste Aufgabe ist, der Geschichte, wie sie sich wirklich begeben, so nahe als möglich zu kommen. Sein Buch darf weder *sittlicher* noch *unsittlicher* sein, als die *Geschichte selbst*; aber die Geschichte ist vom lieben Herrgott nicht zu einer Lectüre für junge Frauenzimmer geschaffen worden, und da ist es mir auch nicht übel zu nehmen, wenn mein Drama ebensowenig dazu geeignet ist. Ich kann doch aus einem Danton und den Banditen der Revolution nicht Tugendhelden machen! Wenn ich ihre Liederlichkeit schildern wollte, so mußte ich sie eben liederlich seyn, wenn ich ihre Gottlosigkeit zeigen wollte, so mußte ich sie eben wie Atheisten sprechen lassen. Wenn einige unanständige Ausdrücke vorkommen, so denke man an die weltbekannte, ob-scöne Sprache der damaligen Zeit [...]. Der Dichter ist kein Lehrer der Moral, er erfindet und schafft Gestalten, er macht vergangene Zeiten wieder aufleben, und die Leute mögen dann daraus lernen, so gut, wie aus dem Studium der Geschichte und der Beobachtung dessen, was im menschlichen Leben um sie herum geht. Wenn man so wollte, dürfte man keine Geschichte studiren [...]. Wenn man mir übrigens noch sagen wollte, der Dichter müsse die Welt nicht zeigen wie sie ist, sondern wie sie seyn solle, so antworte ich, daß ich es nicht besser machen will, als der liebe Gott, der die Welt gewiß gemacht hat, wie sie seyn soll. Was noch die sogenannten Idealdichter anbetrifft, so finde ich, daß sie fast nichts als Marionetten mit himmelblauen Nasen und affectirtem Pathos, aber nicht Menschen von Fleisch und Blut gegeben haben [...].³⁹⁷

Wie im Kunstgespräch rechtfertigt Büchner seinen unverklärten Realismus mit dem Hinweis auf den hergebrachten Gedanken der Theodizee, wonach »der liebe Gott« die bestmögliche aller Welten eingerichtet haben soll. Der ironische Abstand zu dieser Vorstellung, der sich im Brief an

³⁹⁶ Vgl. zur Strategie von Büchners Briefen an die Eltern allgemein: Meyer 1982.

³⁹⁷ Büchner BW II, S. 74f. (Hervorh. im Orig. gesperrt).

die Eltern durch das Wörtchen »gewiß« subtil verrät,³⁹⁸ artikuliert hier wieder einmal die Distanz zur Metaphysik des 18. Jahrhunderts. Mit der Skepsis gegenüber diesem Bezugspunkt entzieht sich der Anspruch, dass der Dichter als »second creator« zu wirken und den Leser unmittelbar ins Leben einer vergangenen Zeit zu versetzen habe, selbst den Boden. Durch den parallel zur *Lenz*-Erzählung vorgebrachten Angriff auf die idealistische Ästhetik, der mit dem Vorwurf laut wird, dass diese statt »Menschen von Fleisch und Blut« leblose »Marionetten« skizziere, und der in der ausdrücklichen Abneigung gegen Schiller (zugunsten Goethes und Shakespeares) gipfelt,³⁹⁹ nivelliert Büchner die Unterscheidung zwischen Literatur und Geschichtsschreibung. Indem er den Dichter über den Historiografen stellt, scheint Büchner den Vorgaben aus der aristotelischen Poetik verpflichtet, derzufolge die Nachahmung im Unterschied zur Geschichtsschreibung nicht am Besonderen, sondern am Allgemeinen orientiert und daher philosophischer ist.⁴⁰⁰ Jedoch fasst Büchner die Forderung, dass Poesie dem realen Geschehen, »wie [es] sich wirklich begeben« hat, so nahe als möglich kommen soll, mit einer rekurrierenden Buchmetaphorik und konzipiert dergestalt die Geschichte grundsätzlich als Schrift. Wiederum müssen Büchners Ausführungen genau genommen werden, ist es dem Brief zufolge doch nicht das Erzeugnis des Historiografen, sondern die »*Geschichte selbst*«, die in Form von »Lectüre« und wissenschaftlichem »Studium« zugänglich wird. Das herkömmliche Verhältnis der Literatur zur Geschichtsschreibung wird insofern unterminiert, als die Dichtung nicht einfach einen historischen Stoff aufbereitet und in eine höhere Wahrheitssphäre rückt – die beiden Bereiche fallen vielmehr ineinander, weil die Geschichte selbst als sprachliches Geschehen verstanden und durch den literarischen Text als solches zu Wort kommt.

Für Büchners dokumentarischen Realismus ist diese Auffassung folgenreich. »[A]n die Stelle einer auktorialen Verarbeitung der Vorlagen« tritt in seinen literarischen Werken »die mitunter nahezu redaktionell anmutende Präsentation ihres Wortlauts«. ⁴⁰¹ Büchner malt in erster Linie keine Stoffe aus, sondern montiert »Texte und Darstellungsweisen«. ⁴⁰² Mit der von ihm ausgiebig praktizierten Technik der unmarkierten Quellenzitation wird Geschichte nach Maßgabe des überlieferten und historisch unverfälschten Wortlauts fasslich. Nicht nur nimmt sich Büchner durch dieses

398 Vgl. hierzu Holub 1985, S. 106f.

399 Büchner BW, S. 75.

400 Aristoteles, *Poet.* 1451b.

401 Vgl. Pethes 2009a, S. 283.

402 Campe 1998a, S. 222.

Verfahren konsequent von jeder moralischen Wertung oder politischen Stellungnahme aus, sondern er macht auch klar, dass sich historisches Wissen, wie Hayden White mit Blick auf die Geschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts gezeigt hat,⁴⁰³ selbst ästhetisches Potential besitzt. Als literarische Schreibweise verstanden, verwischt das Zitieren bei Büchner systematisch die Grenze zwischen historischem Dokument und Kunstwerk – ein Umstand, der Büchner früh schon den Vorwurf mangelnder Originalität eingebracht und dazu geführt hat, dass *Danton's Tod* als »dramatisiertes Kapitel« von Adolphe Louis Thiers' *Histoire de la Révolution française*, einer der maßgeblichen Quellen der Zeit, rezipiert worden ist.⁴⁰⁴ Gerade hinsichtlich des literarischen Erstlings, der die bisweilen vulgären Äusserungen der Revolutionäre dem überlieferten Wortlaut gemäß in aller Schonungslosigkeit wiederzugeben beansprucht und dessen geschichtliche Treue Büchner vor den Eltern verteidigt, zeigt sich indes, dass der junge Autor die Französische Revolution zuallererst als ein »rhetorisches Texttheater« auf die Bühne bringt,⁴⁰⁵ wie es sich in den historischen Quellen über weite Strecken *tel quel* dokumentiert findet.

Der Brief an die Eltern beklagt sich nicht nur darüber, dass *Danton's Tod* in Anbetracht der sittlichen Verhältnisse der Zeit mit der »Schere der Vorcensur« traktiert und die »wilde Sansculottenlust«, die zweideutigen Dialoge der Volksszenen und die derben Witze aus dem Stück weitgehend herausgeschnitten worden sind.⁴⁰⁶ Zum Schicksal der Textgeschichte gehört auch der Umstand, dass der Verlag die Gattungsangabe im Erstdruck durch den reißerischen Untertitel »dramatische Bilder aus Frankreichs Schreckensherrschaft« ersetzt hat.⁴⁰⁷ Wie die Handschrift überliefert, zeichnet Büchner sein Werk jedoch schlicht als »ein Drama« aus. Die Polemik gegen diese Konjektur verbindet der Brief an die Eltern mit der poetologischen Reflexion.⁴⁰⁸ In der Tat fokussiert Büchner die allgemeine Beziehung der Literatur zur Geschichtsschreibung von der Warte des »dramatische[n] Dichter[s]« aus – diesem kommt die spezifische Aufgabe zu, historische Wirklichkeit bis zum Kollaps der Unterscheidung in Poesie zu übersetzen und Geschichte gleichsam durch Menschen »von Fleisch und Blut« zu vergegenwärtigen. Mit der Gattungsbezeichnung, die den privilegierten Ort für diese Operation auf der Theaterbühne na-

403 Vgl. White 2008.

404 Vgl. Landau 1965, S. 20.

405 Vgl. Pethes 2009a, S. 285.

406 Vgl. die Zitate aus Gutzkows Geständnis in: Büchner, SW I, S. 437.

407 Vgl. ebd.

408 Vgl. hierzu grundlegend: Campe 2009, S. 25ff.

helegt, ohne andere Textsorten auszuschließen, markiert Büchner daher strukturell dasselbe Problem, das bereits im Zentrum von Schlegels dramentheoretischer Überlegung gestanden hat, nämlich die mit dem Begriff des ›Drastischen‹ gefasste Schwierigkeit von der medialen Überführung poetischer Schrift zu sinnlicher Präsenz. Auch in dieser Hinsicht muss Büchner die Angabe »dramatische Bilder« gestört haben, zeigt das Stück doch gerade keine lose Abfolge von *Handlungen*, sondern lässt in erster Linie *Sprechweisen* zu Wort kommen. Mit der Inszenierung von historisch tradierten Reden stellt *Danton's Tod* ein episches und das heißt: wesentlich handlungshemmendes Moment aus. Der dokumentarische Anspruch steht im Kontrast zur Selbstreflexion des Poetischen, die in Büchners Revolutionsstück allgegenwärtig ist und an manchen Stellen das romantische Wort-Lust-Spiel aus *Leonce und Lena* vorwegnimmt.⁴⁰⁹ Noch vor jeder Unterscheidung in Komödie oder Tragödie erfasst Büchner mit dem Begriff vom dramatischen Dichter nicht nur den »paradoxen Zusammenfall von künstlerischer Schöpfung und reiner Wiedergabe«, von dokumentarischer Wörtlichkeit und dramatischer Nachahmung, sondern wirft auch die Frage auf, wie sich Worte in *Handlungen* umsetzen lassen.⁴¹⁰ Mit dieser Problemstellung, die in *Danton's Tod* auf verschiedenen Ebenen von zentraler Bedeutung ist, schließen Büchners Dokumentarfiktionen direkt an die von der frühromantischen Poetik skizzierte Ästhetik des drastischen Dramas an.

Politik der Deutlichkeit (Danton's Tod)

Büchners Stück über die Zeit der französischen *terreur* thematisiert sich mehrfach als Drama im Drama. Zum einen figurieren die politischen Protagonisten den ›Schauplatz der Geschichte‹ über die Parteigrenzen hinweg als Theaterbühne. Robespierre und Danton geben zu verstehen, dass sie die Hauptrollen im je unterschiedlich aufgefassten Drama der Revolution spielen; zudem haben die Männer und Weiber aus dem Volk, zu denen Büchner sinnigerweise einen Souffleur stellt, keine eigene Stimme und sind im Wesentlichen damit beschäftigt, die Reden der politischen Akteure zu persiflieren.⁴¹¹ Zum anderen wird die reflexive Dimension mit Camille Desmoulins' Ausführungen über Kunst und Literatur in Szene II/3 manifest. Der Dantonist bringt seine Kritik gegen die idealisti-

⁴⁰⁹ Zum Begriff der ›Selbstreflexion‹ als ästhetischem ›Spiel‹ von formalen Bezügen bei Schlegel vgl. Sonderegger 2000, S. 123–141.

⁴¹⁰ Campe 2009, S. 25, S. 32.

⁴¹¹ Vgl. zum »Drama des Souffleurs« Pornschlegel 1997.

sche Ästhetik durch Begriffe zum Ausdruck, die mit dem Gespräch aus der *Lenz*-Erzählung und den poetologischen Überlegungen in Büchners Brief an die Eltern korrespondieren. Camille beklagt, dass in »Theatern, Konzerten und Kunstausstellungen« eine wirklichkeitsfremde Illusionsmaschine am Werk sei, die nur »hölzerne[] Kopien« und »Marionetten« präsentieren könne.⁴¹² Die Artifizialität dieser Werke besteht darin, dass sie sich nicht an der Realität orientieren, sondern wie am Reißbrett als leere Ausschmückung einer vorgängigen Idee entworfen werden: »Nimmt einer ein Gefühlchen, eine Sentenz, einen Begriff und zieht ihm Rock und Hosen an.«⁴¹³ Parallel zu Heine bringt auch Büchners Drama die Abneigung gegen die »schlechten Kopisten«, die »weder Augen noch Ohren« für das Leben haben, mit dem Mythos von Pygmalion auf den Punkt: Zwar seien die Statuen des kyprischen Künstlers lebendig geworden, doch habe sich diese fast vollkommene Täuschung im Umstand verraten, dass die unechten Produkte keine Kinder bekommen hätten und somit ohne Auswirkungen geblieben seien. Demgegenüber wird realistische Kunst von Danton mit dem Hinweis auf den Historienmaler Jacques-Louis David aufgerufen – der klassizistische Revolutionär, von Robespierre mit der Leitung der staatlichen Kunstangelegenheiten betraut und selbst Mitglied des Sicherheitsausschusses, zeichne die »Gemordeten« auf dem Weg zur Guillotine »kaltblütig« und erhasche gleichsam »die letzten Zuckungen des Lebens in diesen Bösewichtern.«⁴¹⁴ Mit dem Hinweis auf Davids Gefühllosigkeit zeigt Danton indes nur vordergründig einen Verstoß gegen das seit Lessing wirkende Mitleidsgebot der Aufklärung an.⁴¹⁵ Der Vorwurf ist nicht darauf gerichtet, dass sich der jakobinische Chronist durch emotionale Teilnahmslosigkeit auszeichnet – zynisch und menschenverachtend ist David vielmehr gerade in der moralischen Haltung, mit der er die Sterbenden als »Bösewichter[]« verurteilt und sich dergestalt als voreingenommenen »Ideologen« verrät.⁴¹⁶ Indem Danton das zeichnerische Erhaschen der letzten Lebenszuckungen in Davids Werken hervorhebt, präfiguriert er vielmehr die Erwartung, die Lenz auf eine realistische Ästhetik setzen wird. So wie hier der Künstler als ein möglichst neutral registrierender Beobachter des wirklichen Lebens in den feinsten »Zuckungen« verstanden wird, so deutet die Erwähnung Davids ein dokumentarisches Verfahren

⁴¹² Büchner SW I, S. 44.

⁴¹³ Ebd.

⁴¹⁴ Ebd., S. 45.

⁴¹⁵ Schings 1980, S. 69.

⁴¹⁶ Müller-Nielaba 2001, S. 143.

an.⁴¹⁷ Die ungerührte Haltung des Künstlers, wie sie Büchner jedoch im Unterschied zum Klassizisten versteht, meint die konsequente Enthaltung von jeglicher Wertung – in diesem Sinn ist auch die von Danton ins Spiel gebrachte ›Kaltblütigkeit‹ des Historienmalers gerade nicht moralisch zu verwerfen, wie man vor dem Hintergrund der im Stück durch die Cordeliers vertretenen Kritik an der stoizistischen Tugendlehre der Jakobiner meinen könnte. Bereits mit der Figur des unempfindlichen Lenz ist nämlich klar geworden, dass ›Kaltblütigkeit‹ vielmehr die in Büchners Werk wiederkehrende Schwierigkeit bezeichnet, überhaupt ein ›Gefühl‹ im psychologischen Sinn, geschweige denn Mitleid haben zu können. Dafür spricht nicht nur der Umstand, dass Danton selbst von diesem Problem betroffen ist – Büchner hat es auch in einem während der Arbeit an *Danton's Tod* entstandenen Schreiben an Wilhelmine Jaeglé von Mitte Januar 1834 unmissverständlich bekundet: »[...] ein einzelnes Gefühl taucht nicht in mir auf. Ich bin ein Automat; die Seele ist mir genommen.«⁴¹⁸ Diese Stelle steht im berühmten ›Fatalismus‹-Brief, der die Interpretation von Büchners Erstling wegen des geschichtsphilosophischen Exkurses immer wieder bestimmt hat. Das Studium der historischen Quellen führt den jungen Autor, so schreibt er an seine Geliebte, zu einem ganz wörtlichen Verständnis von ›Revolution‹ (aus lat. *revolvere* ›zurückwälzen, umdrehen‹). Unter dem Eindruck eines »gräßlichen Fatalismus der Geschichte« sieht sich Büchner »wie zernichtet«, weil »in der Menschennatur eine entsetzliche Gleichheit, in den menschlichen Verhältnissen eine unabwendbare Gewalt« am Werk und das einzelne Subjekt einem unbeherrschbaren Gesetz unterworfen sei.⁴¹⁹ Weder Größe noch Genie können an der Wiederholungsstruktur der Geschichte etwas ändern. Nicht einmal politische Umwälzungen führen einen historischen Wandel herbei, da sich mit ihnen Gewalt als anthropologische Konstante zeigt. Insofern ist Geschichte nicht im metaphysischen, sondern im etymologischen Sinn ›fatal‹ (aus lat. *fari* ›sprechen‹), weil alles immer schon gesagt worden ist und nichts Neues stattfinden kann.⁴²⁰ Diese Einsicht führt Büchner in seinem Brief dazu, eine für seine Poetik bedeutsame Haltung ins Bild zu setzen: »Ich gewöhnte mein Auge ans Blut. Aber ich bin kein Guillotinenmesser.«⁴²¹ Mit diesem Tropus evoziert der junge Autor jene neuartige Tötungstechnik, die durch die mechanisch-präzise Abtrennung des Kopfes vom Rumpf zum

⁴¹⁷ Vgl. hierzu auch Selge 1990, bes. S. 249f.

⁴¹⁸ Büchner BW, S. 34.

⁴¹⁹ Ebd.

⁴²⁰ Vgl. Müller-Sievers 2003, S. 107f.

⁴²¹ Büchner BW, S. 34.

Symbol für den politischen Vollzug eines dogmatischen Rationalismus im Namen von Humanität, Egalität und Gerechtigkeit avanciert ist. Gerade die *Grande Terreur* hat mit der Guillotine ein Schauspiel praktiziert, das den öffentlichen Raum in ein großes Theater des Todes verwandelt hat.⁴²² Der Revolutionsplatz ist diejenige Szene, auf der die Trennung der gleichen Bürger von den ungleichen Aristokraten messerscharf bestätigt und im selben Zug aufgehoben wird. Die Repräsentation der alten Ordnung koinzidiert mit der performativen Einsetzung eines neuen politischen Gefüges. Büchner nimmt sich indes von jeder Art des Eingriffs aus und folgt der Erkenntnis, dass dem Subjekt die Möglichkeit zu einer historisch wirksamen Handlung grundsätzlich verwehrt ist. Nicht nur als Wissenschaftler ist Büchner durch die Zurückhaltung des Beobachters gekennzeichnet – auch die literarischen Werke entstehen nach Maßgabe eines nüchternen Studiums, das die überlieferten Greuelthaten unverhohlen protokolliert, ohne dass der Dichter den historischen Stoff in die Ordnung eines Allgemeinen überführen würde. Indem Büchner hervorhebt, dass er sein Auge ans Blut gewöhnt hat, favorisiert er einen klinischen, wenn man so will: ›kaltblütigen‹ Blick. Die Gewaltverbrechen zu sehen, bereitet dem dramatischen Anatom der Geschichte keine Schwierigkeit – das Problem besteht für ihn vielmehr darin, die Oberfläche des Faktischen zu durchschauen und eine Ursache für das Blutvergießen zu finden: »Was ist das, was in uns lügt, mordet, stiehlt?«, ist eine Frage, die sowohl im ›Fatalismus‹-Brief als auch in *Danton's Tod* unbeantwortet bleibt.⁴²³ Zu den Implikationen der Guillotinenmetapher gehört, dass dieser epistemische Mangel allenfalls mit Gewalt behoben oder eher: beiseite geschoben werden könnte. Büchners Rückzug bei der dramatischen Dokumentation der Revolutionsgeschichte auf die neutrale Position eines Zuschauers findet sich im Stück reflektiert. Die Figuren um Danton werden so exponiert, dass ihnen beim Spektakel der Guillotine der Platz im Publikum vorbehalten ist.⁴²⁴ Ohnmächtig sind sie Augenzeugen des jakobinischen Blutgerichts, das Paris in eine »Schlachtbank« verwandelt und das die »Sichel« der Gleichheit unaufhaltsam weiterschwingt,⁴²⁵ bis die »Aussicht« auf das Schafott

⁴²² Vgl. Arasse 1988, bes. S. 113–165.

⁴²³ Büchner BW, S. 34. Im Stück kehrt der Satz leicht verändert wieder. Danton sagt zu Julie: »Was ist das, was in uns hurt, lügt, stiehlt und mordet?« (Büchner SW I, S. 49; *Danton's Tod* II/5)

⁴²⁴ Szene I/1 exponiert diese Position der Zuschauerschaft: »HÉRAULT Philippeau, [...] hat es während des Guillotinerens geregnet oder hast du einen schlechten Platz bekommen und nichts sehen können?« (Büchner SW I, S. 14) Vgl. hierzu die einschlägigen Beobachtungen von Schneider 2006, S. 142f.

⁴²⁵ Büchner SW I, S. 61 (*Danton's Tod* III/3).

auch für das Volk zusehends »langweilig« wird.⁴²⁶ Diesen Umstand fasst Camille eingangs mit dem Neologismus der »Guillotinenromantik« und kontrastiert durch den Bezug zu einer idealisierten attischen Antike ein spezifisch modernes Daseinsprinzip.⁴²⁷ »Romantisch« ist das Leben der Revolutionäre aber nur, weil es im Unterschied zum vermeintlich Klassisch-Gesunden einer krankhaften Abweichung gleichkommt,⁴²⁸ sondern weil es im Zeichen einer einschneidenden Entfremdung von der Realität steht und den Menschen gemäß seiner originär »theatralischen Existenz« zur Debatte stellt.⁴²⁹ In der Tat spiegelt sich Büchners Verfahren der Quellmontage darin wider, dass er den Zitatcharakter der Revolutionsreden selbst vor Augen führt. Wie der Geschichtsschreibung im 19. Jahrhundert keineswegs entgangen ist, hat die Rhetorik der französischen Umstürzler durchweg auf antike Vorbilder zurückgegriffen und das historische Geschehen als Nachahmung der Alten inszeniert.⁴³⁰ Indem *Danton's Tod* nicht so sehr die geschichtlichen Ereignisse als vielmehr das Sprechen über sie in den Vordergrund rückt,⁴³¹ akzentuiert Büchner den Umstand, dass die Akteure der Revolution eine Vergangenheit nachspielen – Hérault paro-

⁴²⁶ »Es ist auch gar nichts Pikantes mehr dran [i.e. an der Guillotine]; es ist ganz gemein geworden« (ebd., S. 66; *Danton's Tod* III/5).

⁴²⁷ Ebd., S. 14 (*Danton's Tod* I/1): »CAMILLE Du parodierst den Socrates. Weißt du auch, was der Göttliche den Alcibiades fragte, als er ihn eines Tages finster und niedergeschlagen fand? Hast du deinen Schild auf dem Schlachtfeld verloren, bist du im Wettlauf oder im Schwertkampf besiegt worden? Hat ein Anderer besser gesungen oder besser die Zither geschlagen? Welche klassischen Republikaner! Nimm einmal unsere Guillotinenromantik dagegen!«.

⁴²⁸ Vgl. Goethe 1994, Bd. 12, S. 487: »Klassisch ist das Gesunde, romantisch das Kranke« (*Maximen und Reflexionen*, Nr. 863).

⁴²⁹ Schneider 2006, S. 143. – Zur modernen »Gesellschaft des Spektakels« vgl. Debord 1996, bes. S. 25f.: »Der Ursprung des Spektakels ist der Verlust der Einheit der Welt [...]. Die Äußerlichkeit des Spektakels im Verhältnis zum tätigen Menschen erscheint darin, daß seine eigenen Gesten nicht mehr ihm gehören, sondern einem anderen, der sie ihm vorführt.«.

⁴³⁰ Vgl. die prominente Bemerkung von Karl Marx in *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte* (1852): »Die Tradition aller toten Geschlechter lastet wie ein Alp auf dem Gehirne der Lebenden. Und wenn sie eben damit beschäftigt scheinen, sich und die Dinge umzuwälzen, noch nicht Dagewesenes zu schaffen, gerade in solchen Epochen revolutionärer Krise beschwören sie ängstlich die Geister der Vergangenheit zu ihrem Dinsten herauf, entlehnen ihnen Namen, Schlachtparole, Kostüme, um in dieser alterwürdigen Verkleidung und mit dieser erborgten Sprache die neue Weltgeschichtsszene aufzuführen. So maskierte sich Luther als Apostel Paulus, die Revolution von 1789–1814 drappierte sich abwechselnd als römische Republik und als römisches Kaisertum« (Marx 2007, S. 9f.).

⁴³¹ Zu Büchners Zitat des Zitats des Zitats vgl. grundlegend: Niehoff 1991.

diert den Socrates,⁴³² Camille den Tacitus,⁴³³ Danton den Jupiter,⁴³⁴ Robespierre gebärdet sich wie Sallust⁴³⁵ oder Brutus,⁴³⁶ selbst die Männer und Frauen aus dem Volk beschreiben sich wiederholt mit dem Hinweis auf römische Vorbilder. Büchner kritisiert jedoch keine falsche Ästhetisierung des öffentlichen Lebens,⁴³⁷ die in einer authentischen Praxis eine echte Alternative hätte. Vielmehr streicht er den Umstand hervor, dass sich das politische Geschäft in der Substanz als theatrale Performanz auszeichnet und die Realität selbst den Regeln eines Schauspiels folgt. Für Danton, der diese Existenzweise durchschaut und vorbehaltlos anerkennt, fällt die Metaphorik von der Weltbühne mit der Wirklichkeit geradewegs zusammen: »[...] wir stehen immer auf dem Theater, wenn wir auch zuletzt im Ernst erstochen werden.«⁴³⁸ Das ironisch reflexive Drama, das Büchner auf die Bühne bringt, hat er den überlieferten Dokumenten, das heißt: der ›Geschichte selbst‹ entnommen.

Das romantische Dasein schlägt sich für den titelgebenden Protagonisten in einer grassierenden Langeweile und Lethargie nieder.⁴³⁹ Die Einsicht in die ewige Wiederholung der Geschichte und der fundamentalen Zitathaftigkeit der Existenz ist mit einer Konzeption vom Subjekt verbunden, das nicht als Akteur, sondern als heteronomes Produkt anonymer Kräfte konzipiert wird. Mit Bezug auf die eigene historische Rolle kommt Danton zum Schluss: »Wir haben nicht die Revolution, sondern die Revolution hat uns gemacht.«⁴⁴⁰ Auch in politischen Belangen tritt eine lähmende Passivität der Figuren hervor, die für den Protagonisten die grundsätzliche Unfähigkeit zu einer autonomen Handlung bedeutet. Das Stück zeigt Danton als einen Zauderer, den auch die drohende Verurteilung nicht dazu motivieren kann, etwas gegen den bevorstehenden Tod zu unternehmen:

⁴³² Büchner SW I, S. 14 (*Danton's Tod I/1*).

⁴³³ Ebd., S. 24 (*Danton's Tod I/4*).

⁴³⁴ Ebd., S. 67 (*Danton's Tod III/6*).

⁴³⁵ Ebd., S. 24f. (*Danton's Tod I/4*).

⁴³⁶ Ebd., S. 30 (*Danton's Tod I/5*).

⁴³⁷ Vgl. Kurz 1991.

⁴³⁸ Büchner SW I, S. 40 (*Danton's Tod II/1*). Vgl. auch in Szene II/5: »Puppen sind wir von unbekanntem Gewalten am Draht gezogen; nichts, nichts wir selbst« (ebd., S. 49).

⁴³⁹ Vgl. ebd., S. 38 (*Danton's Tod II/1*): »Das ist sehr langweilig, immer das Hemd zuerst und dann die Hosen drüber zu ziehen und des Abends in's Bett und Morgens wieder heraus zu kriechen und einen Fuß immer so vor den andern zu setzen, da ist gar kein Absehens wie es anders werden soll. Das ist sehr traurig und daß Millionen es schon so gemacht haben und daß Millionen es wieder so machen werden«.

⁴⁴⁰ Ebd., S. 39 (*Danton's Tod II/1*).

- CAMILLE Danton du wirst den Angriff im Konvent machen.
 DANTON Ich werde, du wirst, er wird. Wenn wir bis dahin noch leben, sagen die alten Weiber. Nach einer Stunde werden 60 Minuten verflossen sein. Nicht wahr mein Junge?
 CAMILLE Was soll das hier? das versteht sich von selbst.
 DANTON Oh, es versteht sich Alles von selbst. Wer soll denn all die schönen Dinge ins Werk setzen?⁴⁴¹

Danton weicht der wiederholten Aufforderung seiner Anhänger, dass er sich durch eine Rede im Konvent gegen die Anschuldigungen Robespierres und St. Justs wehren und der formellen Anklage vorbeugen soll, so lange aus, bis die schließlich vor dem Revolutionstribunal geführte Verteidigung von vornherein auf verlorenem Posten steht. Die Möglichkeit einer Tat erstickt er im Kern mit einem Kalauer, an die Stelle einer Handlung tritt das Wortspiel – das gilt für den Protagonisten ebenso wie für den Verlauf des Stücks. Die Frage, wie »die schönen Dinge ins Werk zu setzen« sind, konstatiert einen Hiat zwischen Ästhetik und politischer Aktion, der sich formal in der Paralyse eines dramatischen Ablaufs niederschlägt.⁴⁴² Mit dieser Hemmung der Handlung stehen sich in *Danton's Tod* widerstrebende Tendenzen ohne Vermittlung gegenüber: Das realistische Gebot prallt an einer reflexiven Untätigkeit ab:

- LACROIX Wir müssen handeln.
 DANTON Das wird sich finden.⁴⁴³

Vor diesem Hintergrund setzt Büchners Drama nicht von ungefähr mit einer Szene ein, die den Protagonisten als trägen, im Wortspiel verstrickten Zuschauer zeigt. Es ist auch kein Zufall, dass Danton dabei den Blick seiner Gattin (und des Theaterzuschauers) auf einen abgerückten »Spieltisch« lenkt. Hier sieht man, »etwas weiter weg«, Hérault-Séchelless in Gesellschaft einer Dame beim Kartenspiel, das von Danton zugleich mit einer Zote kommentiert wird.⁴⁴⁴ Obwohl das politische Stück solcherart einen Abstand zum Spieltisch und mithin zur romantischen Ästhetik in-

⁴⁴¹ Ebd., S. 16 (*Danton's Tod I/1*).

⁴⁴² Vgl. für den Zusammenhang von Zaudern und dramatischer Tat auch: Vogl 2008, S. 25ff.

⁴⁴³ Büchner SW I, S. 32 (*Danton's Tod I/5*).

⁴⁴⁴ »DANTON Sieh die hübsche Dame, wie artig sie die Karten dreht! ja wahrhaftig sie versteht's, man sagt sie halte ihrem Manne immer das cœur und andern Leuten das carreau hin. Ihr könntet einen noch in die Lüge verliebt machen« (ebd., S. 13; *Danton's Tod I/1*).

diziert, bleibt diese durchweg präsent.⁴⁴⁵ Nicht nur setzt der dramatische Dialog aus dem Geist des Wortspiels und von der Position der passiven Beobachtung ein – diese Haltung bleibt für das nachfolgende Gespräch zwischen dem Revolutionsführer und seiner Frau Julie prägend. Indem es sogleich zur Frage nach Glauben und Wissen führt, gewinnt die theatrale Existenz der Protagonisten ein epistemologisches Profil:

JULIE Glaubst Du an mich?

DANTON Was weiß ich? Wir wissen wenig voneinander. Wir sind Dickhäuter, wir strecken die Hände nacheinander aus aber es ist vergebliche Mühe, wir reiben nur das grobe Leder aneinander ab, – wir sind sehr einsam.

JULIE Du kennst mich Danton.

DANTON Ja, was man so kennen heißt. Du hast dunkle Augen und lockiges Haar und einen feinen Teint und sagst immer zu mir: lieb Georg. Aber *er deutet ihr auf Stirn und Augen* da da, was liegt hinter dem? Geh, wir haben grobe Sinne. Einander kennen? Wir müßten uns die Schädeldecke aufbrechen und die Gedanken einander aus den Hirnfasern zerren.⁴⁴⁶

Aus der Unzuverlässigkeit des menschlichen Wahrnehmungsapparats leitet Danton ab, dass die Welt der Körper opak und daher auch keine verlässliche Kenntnis über andere Lebewesen möglich ist – zwar können die Sinne das Gegenüber genau abtasten, doch bleibt der Zugang zu einem psychischen Innenleben grundsätzlich verwehrt. Für den Versuch, trotz allem hinter die Fassade zu gelangen, zeigen sich im Stück zwei gleichermaßen aussichtslose Wege: Indem Danton erstens das Motiv der Vivisektion evoziert, erinnert er nicht nur an Büchners bekannte Schwierigkeit auf dem Feld der naturwissenschaftlichen Forschung, sondern er lässt die Möglichkeit einer drastischen Tat auf der Bühne zu Wort kommen – eines brutalen Eingriffs, der das Begehren nach der totalen Transparenz des Menschen konkret werden ließe. Da Danton diese Möglichkeit nur im Konjunktiv vorbringt, bleibt ihm zweitens nichts anderes übrig, als die Unkenntnis des Gegenübers in einen »hyperbolischen Gebrauch von Metaphern«⁴⁴⁷ zu übersetzen: »Du süßes Grab, deine Lippen sind Totenglocken, deine Stimme ist mein Grabgeläut, meine Brust mein Grabhügel und dein Herz mein Sarg«, sagt der Protagonist anschließend zu Julie.⁴⁴⁸ Gleichsam werden mit dieser Eröffnung die beiden widerläufigen Tenden-

⁴⁴⁵ Vgl. hierzu: Campe 2004b, S. 48f.

⁴⁴⁶ Büchner SW I, S. 13 (*Danton's Tod I/1*).

⁴⁴⁷ Müller-Sievers 2003, S. 105.

⁴⁴⁸ Büchner SW I, S. 13f. (*Danton's Tod I/1*).

zen des Dramas vorgezeigt: Der dokumentarische Realismus spiegelt sich einerseits in der auf Durchsichtigkeit und Wahrheit drängenden Drastik wider, während die ironisch reflexive Poetik andererseits als eine den rhetorischen Schmuck feiernde Dichtung der Imagination entworfen wird. Entscheidend ist zu sehen, dass Büchner beide Richtungen als je unterschiedliche Auswirkungen einer nicht zu repräsentierenden Lücke des Wissens zur Schau stellt.

Die Konstellierung der Figuren im Stück darf aus diesem Grund bei aller Gegenüberstellung nicht über das hinwegtäuschen, was die beiden Parteien verbindet. Von der passiven Zuschauerschaft, die Danton und seine Anhänger kennzeichnet, sind die Jakobiner um Robespierre nicht ausgenommen. Für die Akteure beider Seiten gilt, dass sie im Namen fremder Instanzen reden.⁴⁴⁹ Während sich Danton als *sub-jectum* eines unbeherrschbaren historischen Prozesses begreift, handelt die Gegenpartei im Auftrag von Vernunft und Tugend nach rousseauistischen Vorgaben. Doch ist auch Robespierre, wie ihn das Stück zeichnet, durch eine Entkoppelung von der Realität gekennzeichnet – gleichermaßen erfährt er eine befremdliche Disjunktion zwischen Geist und Körper, Denken und Wirklichkeit: »In einer Stunde verrichtet der Geist mehr Taten des Gedankens, als der träge Organismus unsres Leibes in Jahren nachzutun vermag. [...] Ob der Gedanke Tat wird, ob ihn der Körper nachspielt, das ist Zufall.«⁴⁵⁰ Entsprechend beschreibt auch Robespierre die Revolution mit einer Metaphorik des Theatralischen – der Kontingenzerfahrung zum Trotz macht er jedoch im Unterschied zu den Dantonisten den Anspruch geltend, dass die Geschichte nicht als lumpige Farce mit machtlosen Marionetten, sondern als ein von starken Subjekten geführtes »erhabne[s] Drama« zu spielen sei.⁴⁵¹ Robespierre pocht ohne Skrupel darauf, dass dieses Stück keine Parodie erduldet und nur eine einzige, nämlich die »eigentliche« Lesart zulässt.⁴⁵² Dieses Verständnis vom Revolutionstheater folgt einer Deutlichkeitspoetik, die Büchner den historisch überlieferten Reden entnimmt und im Kontext seines Stücks subtil beleuchtet. In *Danton's Tod* wird Robespierres Auffassung nämlich erst vor dem Hintergrund einer andauernden Krise verständlich. Weil sich der Revolutionsführer in einer Welt der abgeschot-

⁴⁴⁹ Gutzkow hat diesbezüglich die Formel von den »Beamten des Begriffs« geprägt (vgl. Schneider 2006, S. 134).

⁴⁵⁰ Büchner SW I, 35 (*Danton's Tod I/6*).

⁴⁵¹ Ebd., S. 23 (*Danton's Tod I/3*): »[ROBESPIERRE] Sie [i.e. die Lyoner Gironde] parodierte das erhabne Drama der Revolution um dieselbe durch studierte Ausschweifungen bloß zu stellen«.

⁴⁵² Vgl. Müller 1994, S. 172.

teten Reflexion verliert und von sich selbst abspaltet, erscheint ihm die Wirklichkeit der politischen Tat grundsätzlich als Produkt der Fantasie:

Wie das immer wieder kommt. Warum kann ich den Gedanken nicht los werden? [...] Ich weiß nicht, was in mir das Andere belügt. [...] Und ist nicht unser Wachen ein hellerer Traum, sind wir nicht Nachwandler, ist nicht unser Handeln, wie das im Traum, nur deutlicher, bestimmter, durchgeführter?⁴⁵³

Für Robespierre ist die Realität kategorial nicht vom Traum zu unterscheiden, weil sie nur eine abgestufte Form der Imagination darstellt – wenn die tatsächliche Handlung »deutlicher« und »bestimmter« wirkt, dann tragen diese Angaben den Index des Relativen. Die elementare Schwierigkeit, Gedanken in Gestalt von Aktionen auszuführen, verrät einen Wirklichkeitsverlust, der die Realität im Modus des Komparativs erfasst. Für sein Verständnis von Deutlichkeit artikuliert Robespierre daher eine originäre Dynamik der Steigerungsform: »Sprich deutlicher«, lautet der Imperativ, mit dem der Revolutionsführer nach seinem krisenhaften Selbstgespräch in Szene I/6 auf den von St. Just vorgetragenen Vorwurf des Zögerns antwortet und die Anklage gegen Danton einleitet.⁴⁵⁴ Im Zeichen dieser Vorschrift entfaltet Büchner eine weitere Ebene seiner übergreifenden und in sich konsistenten Analyse der Deutlichkeit.

Robespierres Befehls-Rhetorik fasst ein politisches Programm zusammen, das von einer fatalen Dringlichkeit geprägt ist. Das Gebot einer immer schärferen Distinktion im Reden und Handeln versucht nämlich einen epistemischen Ausfall zu kompensieren. Da es auf ein fortdauerndes Dilemma reagiert, kann es bei aller Dogmatik nicht abschließend befriedigt werden. Dieser Fundamentalismus ruht nicht in sich, sondern ist aus den metaphysischen Angeln gehoben und produziert tödliche Überschüsse. Bereits mit der Programmrede im Jakobinerclub setzt Robespierre auseinander, dass sich die als »Kraft der Republik« geltende stoische Tugend nicht ohne die »Waffe« des Schreckens durchsetzen kann.⁴⁵⁵ Wieder einmal benötigt die Vernunft zu ihrer Vollendung etwas Zusätzliches, das aus der Isolation des Geistigen führt und Klarheit schafft. Da die Realisierung der Wahrheit jedoch nicht reibungslos vonstatten geht, definiert

⁴⁵³ Büchner SW I, S. 35 (*Danton's Tod I/6*).

⁴⁵⁴ Ebd., S. 35f. (*Danton's Tod I/6*): »[ST. JUST] Willst Du noch länger zaudern? Wir werden ohne dich handeln. Wir sind entschlossen. [ROBESPIERRE] Was wollt ihr tun? [...] [ST. JUST] Wir müssen die großen Leichen mit Anstand begraben, wie Priester, nicht wie Mörder. Wir dürfen sie nicht zerstückeln, all ihre Glieder müssen mit hinunter. [ROBESPIERRE] Sprich deutlicher«.

⁴⁵⁵ Ebd., S. 23 (*Danton's Tod I/3*).

sich der Terror für den Revolutionsführer »durch den reißenden Strom der Beispiele«. ⁴⁵⁶ Es sind die exemplarischen Bluttaten, die im politischen System die Unterscheidung zwischen Tugendhaftigkeit und Laster, Ernst und Ironie, Revolutionären und Royalisten mit der Schärfe des Fallbeils veranschaulichen und zugleich zementieren sollen. Doch findet der Imperativ zur Deutlichkeit kein Ende – nicht nur führt er im Stück den Untergang der Dantonisten herbei, er stürzt alle Revolutionäre in einen wilden Strudel der Selbstzerfleischung. ⁴⁵⁷ Robespierres Diktat transferiert eine haltlos gewordene Vernunft in ein Programm, das die ideellen Werte von Gleichheit und Freiheit auf dem Feld des Somatischen austrägt und das im Sinne moderner Biopolitik das physische Leben der Bürger in den Blick nimmt. Über den Antagonismus der beiden Lager hinaus steht für die Revolutionäre hier wie dort die Frage im Mittelpunkt, welche Staatsform dem Menschen nach Maßgabe seiner im Stück wie entfesselt zu Wort kommenden biologischen Funktionen (Sexualität, Gesundheit, Genuss, Hunger, Sterben etc.) angemessen ist. An die in der Eingangsszene mit der Rede von den »Dickhäutern« exponierte Feststellung, dass sich die Körper durch eine nicht-kommunizierbare und daher a-soziale Opazität auszeichnen, schließt Camille Desmoulins die Forderung nach totaler Transparenz an: »Die Staatsform muß ein durchsichtiges Gewand sein, das sich dicht an den Leib des Volkes schmiegt. Jedes Schwellen der Adern, jedes Spannen der Muskeln, jedes Zucken der Sehnen muß sich darin abdrücken. Die Gestalt mag nun schön oder häßlich sein, sie hat einmal das Recht zu sein wie sie ist«. ⁴⁵⁸ So durchsichtig das Gewand des Staates indes auch sein mag, für Büchner bleibt der Körper nicht repräsentierbar. Mit der Rede vom »Leib des Volkes« bricht Camille radikal mit der Tradition politischer Rhetorik und verrät einen rein physiologischen Blick. ⁴⁵⁹ Demzufolge wird der Mensch in seinem tierischen Leben zum Gegenstand des Politischen. Danton spricht diesen Umstand offen aus: »Man arbeitet heut zu Tag Alles in Menschenfleisch. Das ist der Fluch unserer Zeit. Mein Leib wird jetzt auch verbraucht«. ⁴⁶⁰ Wie Foucault herausgestrichen hat, widmet sich moderne Biomacht dem Körper mit dem Ziel, physische Gesundheit durch Regulierung und Kontrolle zu gewährleisten. Während Danton diesen Diskurs als Sorge um den epikureisch

⁴⁵⁶ Ebd., S. 25 (*Danton's Tod I/3*).

⁴⁵⁷ Ebd., S. 31 (*Danton's Tod I/5*): »DANTON Ich weiß wohl, – die Revolution ist wie Saturn, sie frißt ihre eignen Kinder«.

⁴⁵⁸ Ebd., S. 15 (*Danton's Tod I/1*).

⁴⁵⁹ Vgl. hierzu grundlegend Horn 2010.

⁴⁶⁰ Büchner SW I, S. 62 (*Danton's Tod III/3*).

genießenden Volksleib führt und ein Ende des Schreckens postuliert, setzt Robespierre seine Herrschaft der Tugend ins Zeichen eines juristischen Regimes: Alles, was die »gesunde Volkskraft« gefährdet,⁴⁶¹ wird mit dem Tode bestraft und aus der Gemeinschaft ausgesondert. Im »Blutmessias«⁴⁶² zeigt Büchner die moderne Biomacht von ihrer düstersten Seite, nämlich als Politik des Todes.⁴⁶³ Das Postulat nach restloser Durchsichtigkeit, das bis heute aktuell geblieben ist und sich in dem seit dem 19. Jahrhundert verschärften *scanning* des biometrisch durchleuchteten Bürgers fortsetzt,⁴⁶⁴ ruft in der Konsequenz einen manifesten Ausnahmezustand herbei. In der mit der *terreur* der Französischen Revolution anhebenden neueren Zeit⁴⁶⁵ kann eine Differenz zwischen Recht und Unrecht, Mensch und Tier, Bürger und Bösewicht, gesund und krank etc. allein durch die Gewalt einer souveränen Geste *gesetzt* werden.⁴⁶⁶ Wo die natürliche Ordnung aus den Fugen geraten ist, können deutliche Unterscheidungen nur noch um den Preis dezisionistischer Handlungen gewonnen werden.

Mit St. Just zeichnet Büchners Drama den radikalsten Agenten dieser Politik. Die Rhetorik des sogenannten Todesengels folgt der von Robespierre vorgeschriebenen Logik des Komparativs und vollzieht die Überschreitung der deutlichen Worte zur drastischen Tat ohne Kompromisse. St. Justs Rede im Nationalkonvent kontrastiert mit Entschlossenheit den pompösen Metapherngebrauch der Dantonisten. Der historischen Überlieferung zufolge ist St. Just dabei nicht minder von einer modernen Krisenerfahrung betroffen,⁴⁶⁷ doch hält er der romantischen Passivität und Weltentfremdung ein Sprechen entgegen, das auf Wortspiele verzichtet und mit der Unzweideutigkeit einer logisch schlüssigen Botschaft die Zuhörer überzeugen will. Diese Rhetorik bezweckt mehr als nur den Effekt

⁴⁶¹ Ebd., S. 32 (*Danton's Tod I/6*).

⁴⁶² Ebd., S. 36 (*Danton's Tod I/6*).

⁴⁶³ Vgl. hierzu Agamben 2002.

⁴⁶⁴ Vgl. Agamben 2009, S. 85ff.

⁴⁶⁵ Zum Ursprung des modernen Ausnahmezustandes in der Zeit der Französischen Revolution vgl. Agamben 2004.

⁴⁶⁶ Vgl. Schmitt 1996, S. 13f.: »Souverän ist, wer über den Ausnahmezustand entscheidet. [...] Auch die Rechtsordnung, wie jede Ordnung, beruht auf einer Entscheidung und nicht auf einer Norm«.

⁴⁶⁷ Wie die Historiografie zur Französischen Revolution festgehalten hat, ist St. Justs Greuelthaten eine Krise vorausgegangen, die sich mit derjenigen Robespierres in Büchners Stück deckt: »Schon St. Just wartete auf die Morgenröte, St. Just, von dem Michelet berichtet, daß er, der erstarrten Welt überdrüssig und zutiefst verbittert (*die Welt ist leer seit den Römern*), sich in seinem Zimmer einschloß, um Leben und Sterben der antiken Helden zu studieren. Und als er herauskam, da hielt er gleich die erste Totenrede und verlangte den Kopf des Königs« (Foucault 1975, S. 214).

des intellektuellen Nachvollzugs – für St. Just soll die ungeschminkte Sprache nicht nur eine wahre Wirklichkeit malen, sondern mit Worten aktiv schaffen:

Es scheint in dieser Versammlung einige empfindliche Ohren zu geben, die das Wort Blut nicht wohl vertragen können. Einige allgemeine Betrachtungen mögen sie überzeugen, daß wir nicht grausamer sind als die Natur und als die Zeit. Die Natur folgt ruhig und unwiderstehlich ihren Gesetzen, der Mensch wird vernichtet, wo er mit ihnen in Konflikt gerät. [...] Ich frage nun: soll die moralische Natur in ihren Revolutionen mehr Rücksicht nehmen, als die physische? Soll eine Idee nicht eben so gut wie ein Gesetz der Physik vernichten dürfen? Der Weltgeist bedient sich in der geistigen Sphäre unserer Arme eben so, wie er in der physischen Vulkane oder Wasserfluten gebraucht. Was liegt daran ob sie nun an einer Seuche oder an der Revolution sterben? – [...] Wir schließen schnell und einfach: da Alle unter gleichen Verhältnissen geschaffen werden, so sind Alle gleich, die Unterschiede abgerechnet, welche die Natur selbst gemacht hat. Es darf daher jeder Vorzüge und darf daher Keiner Vorrechte haben, weder ein Einzelner, noch eine geringere oder größere Klasse von Individuen. Jedes Glied dieses in der Wirklichkeit angewandten Satzes hat seine Menschen getötet. Der 14. Juli, der 10. August, der 31. Mai sind seine Interpunktionszeichen. Er hatte vier Jahre Zeit nötig um in der Körperwelt durchgeführt zu werden. [...] *Lange, anhaltender Beifall. Einige Mitglieder erheben sich im Enthusiasmus.*⁴⁶⁸

St. Just operiert in seiner Rede, die Dantons Tod besiegelt und legitimiert, mit einer Sprache der logischen Deduktion. Durch die parataktische Gradlinigkeit der Syntax und die stilistische Proprietät der Ausdrucksweise soll nicht weniger als die Stichhaltigkeit des historischen Verlaufs plausibilisiert werden. So sehr St. Just jedoch auf die Nüchternheit des vernünftigen Arguments setzt – er kommt dabei keineswegs ohne die Zier von Tropen und Figuren aus. Die unabwendbare Gewalt der Revolution leitet er aus der anschaulichen Analogie der moralischen zur physischen Welt ab, damit er das Blutvergießen als Folge eines natürlichen Gesetzes vor Augen stellen und beweisen kann. Zwar gelangt er mit formaler Stringenz zum Fazit, dass alle gleich sind, weil alle unter identischen Verhältnissen geboren werden und daher auch in sozialer Hinsicht unterschiedslos sein sollen, aber der Syllogismus ist tautologisch und schließt die naturgegebenen Unterschiede aus der Gleichheitsrechnung aus.⁴⁶⁹ Daher muss der Grundsatz der Egalität mittels wiederholter *repetitio* regelrecht eingehämmert werden. Erst dieser Nachdruck verleiht St. Justs Worten die Emphase der Wahrheit. Mit der Kraft einer quasi-logischen Rhetorik schmieden

⁴⁶⁸ Büchner SW I, S. 54f. (*Danton's Tod* II/7).

⁴⁶⁹ Vgl. zu St. Justs Syllogistik: Müller-Sievers 2003, S. 118ff.

sie aus nicht ganz stimmigen Argumenten apodiktische Sätze. Die Brillanz der Rede schiebt sich dergestalt vor die vermeintliche Schlüssigkeit des jakobinischen Programms, das erst im enthusiastischen Beifall der Zuhörer die volle Bestätigung findet. Mithilfe einer Rhetorik der Deutlichkeit fabriziert St. Just ein Naturgesetz, das sich nicht etwa von selbst entfaltet, sondern das durch eine möglichst unmittelbare Angleichung von Sprache und Wirklichkeit durchgeführt werden muss. Indem er die konkrete Anwendung seiner Sätze selbst thematisiert, gibt er zu verstehen, dass er mit Worten Handlungen vollzieht. Die Realisierung der Sprache in der Körperwelt überschreitet das klassische Register der Rhetorik und stellt die Redekunst unter das Vorzeichen des Performativen.⁴⁷⁰ St. Justs Aussagen beschreiben oder vergegenwärtigen nicht, sondern stiften unmittelbar eine Tatsache. Da sie von sich aus weder wahr noch falsch sind, bemessen sie sich einzig an den praktischen Bedingungen des Gelingens.⁴⁷¹ Das heißt zum einen, dass die Worte ernst gemeint sind und nicht parodiert werden dürfen, weil sie ihre Setzungskraft aus der Einmaligkeit schöpfen.⁴⁷² Zum anderen stehen sie im Rahmen einer Institution, die ihnen die nötige Autorität verleiht, damit die Wirksamkeit garantiert ist.⁴⁷³ Nur durch diese Macht können sie auf eine Wirklichkeit referieren, die sie selbst herstellen. Mit dem historischen Ausnahmezustand, der dem Schrecken der Jakobiner stattgegeben und alle Konventionen gesprengt hat, fallen Gesetz und Exekution im souveränen Sprechakt zusammen. Die »Interpunktionszeichen« der Revolutionsgeschichte sind insofern stichhaltig (lat. *pungere* »stechen, verletzen«), als sie aus der Übersetzung von

⁴⁷⁰ »Such statements seem to warrant a detailed investigation into performative utterance rather than rhetoric« (Niazi 2001, S. 38). Vgl. zu einer »Poetik des Sprechakts«, die im Anschluss an Austin den Handlungscharakter des Redens jenseits des rhetorischen Modells bei Büchner herausarbeitet: Campe 2004a, bes. S. 560 »In dieser Sicht [i.e. aus der Sicht von Austins Sprechakttheorie] erscheinen Akte der Sprache nicht mehr rhetorisch als von gegebener Institutionalität bestimmt, sondern sprachliche Akte erscheinen nun im Gegenteil Institutionalität erst eröffnend oder begründend«.

⁴⁷¹ Vgl. dazu allgemein Wirth 2002, S. 10ff.

⁴⁷² Für Austin funktionieren Sprechakte bekanntlich nur, wenn sie »ernst« gemeint sind: vgl. Austin 1989, S. 43: »In einer ganz besonderen Weise sind performative Äußerungen unernst und nichtig, wenn ein Schauspieler sie auf der Bühne tut oder wenn sie in einem Gedicht vorkommen oder wenn jemand sie zu sich selbst sagt. [...] Unter solchen Umständen wird die Sprache auf ganz bestimmte, dabei verständliche und durchschaubare Weise unernst gebraucht, und zwar wird der gewöhnliche Gebrauch parasitär ausgenutzt. Das gehört zur Lehre von der Auszehrung [*etiolation*] der Sprache«.

⁴⁷³ Vgl. Benveniste 1974, S. 273: »Jedermann kann auf einem öffentlichen Platz verkünden: Ich beschließe die Mobilmachung! Da einer solchen Äußerung die nötige Autorität fehlt und sie daher kein *Akt* sein kann, ist sie nur parole; sie beschränkt sich darauf, ein unnützer Lärm, ein Scherz, eine Verrücktheit zu sein«.

logischen Worten in blutige Taten resultieren. St. Just guillotiniert, *indem* er redet – seine emphatische Deutlichkeit zeitigt drastische Wirkungen. Die performative Dimension des Redens, die keine Zweideutigkeiten zu kennen scheint und eine unverzögerte Anwendung der Sätze in der Realität verspricht, rückt die »Dynamik des sprachlichen Prozesses selber in den Vordergrund«. ⁴⁷⁴ Auf diese Sachlage macht Büchner nicht nur dadurch aufmerksam, dass er St. Justs historisch dokumentierte Sprechakte auf der Bühne zitiert – den Revolutionären ist zudem gegenwärtig, dass die Wirklichkeit das Ergebnis einer verbalen Handlung ist:

BARRÈRE Ja, geh St. Just und spinne deine Perioden, worin jedes Komma ein Säbelhieb und jeder Punkt ein abgeschlagener Kopf ist. ⁴⁷⁵

Die Dantonisten artikulieren ihren politischen Protest daher als Kritik am jakobinischen Sprachterror:

MERCIER Die Gleichheit schwingt ihre Sichel über allen Häuptern, die Lava der Revolution fließt, die Guillotine republikanisiert! [...] Geht einmal euren Phrasen nach, bis zu dem Punkt wo sie verkörpert werden. Blickt um euch, das Alles habt ihr gesprochen, es ist eine mimische Übersetzung eurer Worte. Diese Elenden, ihre Henker und die Guillotine sind eure lebendig gewordenen Reden. ⁴⁷⁶

Der Vorwurf der Phrasenhaftigkeit lässt sich nur teilweise mit einer auf Autoreferentialität und Desemantisierung setzenden Theorie des Literarischen erfassen. ⁴⁷⁷ Zwar unterstellt er den Sprechakten der Gegenpartei Wiederholbarkeit und Zitatcharakter, ⁴⁷⁸ doch lässt Mercier keinen Zweifel daran, dass die Worte gleichwohl tödliche Handlungen nach sich ziehen und nichts von der »illokutionären Kraft« einbüßen. ⁴⁷⁹ Das Diktum der »mimische[n] Übersetzung« umgreift somit zwei Aspekte: Erstens besitzt der Vorgang der Referenz eine performative Eigenart und ist nicht mehr von der Operation des sprachlichen Tuns zu trennen. Demzufolge wird Realität allererst mit Worten produziert und eine vorgegebene Gegenständlichkeit in eine vom Darstellungsakt geprägte Existenz transformiert. ⁴⁸⁰

⁴⁷⁴ Jaeger/Willer 2000, S. 24.

⁴⁷⁵ Büchner SW I, S. 69 (*Danton's Tod* III/6).

⁴⁷⁶ Ebd., S. 62 (*Danton's Tod* III/3).

⁴⁷⁷ Vgl. die Gegenüberstellung von poetischer Funktion und Performativa in der Literaturtheorie nach Jakobson: Wirth 2002, S. 25ff.

⁴⁷⁸ Zur allgemeinen »Iterabilität« von Sprechakten vgl. Derrida 2001.

⁴⁷⁹ Zur »illocutionary force« vgl. Austin 1989, S. 117.

⁴⁸⁰ Vgl. hierzu Iser 2002.

Aus diesem Grund betrifft die Verkörperung der Phrasen zweitens auch die rhetorische *actio*.⁴⁸¹ Demgemäß ist St. Just's Auftritt vor dem Nationalkonvent als eine wirklichkeitsstiftende Inszenierung zu verstehen. Deren Besonderheit besteht darin, den Anschein der Aufführung zu vermeiden, damit die von Danton und Robespierre bemerkte Unverrechenbarkeit und Heteronomie des Handelns mit ernsthaften Wort-Taten aufgewogen werden kann.⁴⁸² Ironie hat bei diesem Spiel schlechte Karten – die politische Vorrangstellung der logisch-vernünftigen Rede beseitigt im Stück jeden Widerspruch. Die Metaphernfreude der Dantonisten ist ebenso zum Tode verurteilt wie das verzweifelte »Gegenwort« der wahnsinnigen Lucile (»Es lebe der König!«), das trotz oder gerade wegen seiner semantischen Unbeherrschbarkeit am Ende »[i]m Namen der Republik« sanktioniert wird.⁴⁸³

Mit St. Just verleiht Büchner der Deutlichkeitspoetik ihr brutalstes Gesicht. Weder lässt *Danton's Tod* indes physische Gewalthandlungen auf der Bühne ausführen, noch beschränkt sich das Drama darauf, den Greuel der *terreur* deskriptiv zu berichten und der Imagination des Publikums zu überlassen. Über eine repräsentationslogische Perspektive hinaus dokumentiert Büchner vielmehr eine performative Wucht der Rede und inszeniert die tödliche Realisierung von Worten *als sprachlichen Vorgang*.⁴⁸⁴ Wenn man davon ausgehen darf, dass die Institution des Theaters die »performative Kunst schlechthin« beherbergt,⁴⁸⁵ dann schließt Büchners Drastik an die Koordinaten von Schlegels Dramentheorie an. Der Riss zwischen Sprache und Realität, den die frühromantische Poetik verzeichnet, wird in Büchners Schauspiel jedoch nicht nur konstatiert und bekräftigt – aus St. Just's Rede lässt sich analytisch folgern, dass eine Schließung dieser Kluft nur mit Akten möglich ist, die unter der Prämisse einer massiven Autorisierung stehen und dem Subjekt mit aller Gewalt aus der Handlungsohnmacht verhelfen wollen. In poetologischer Hinsicht sind somit die Voraussetzungen genannt, die Büchner für einen literarischen Realismus nach der Krise der Repräsentation herausarbeitet. Der Extremismus der Wiedergabe motiviert sich aus einer originären Störung und zeigt eine performative Dimension der Darstellung. Die »mimische Übersetzung

⁴⁸¹ Vgl. Herrmann 2009, S. 257. – Zum Verhältnis von Performativität und Performance: Schumacher 2002.

⁴⁸² Oder, wie Jonathan Culler pointiert hat: »Ernsthaftes Verhalten« ist ein Sonderfall des Rollenspiels« (Culler 1988, S. 133).

⁴⁸³ Zum »Gegenwort« vgl. Celan 1999, S. 178.

⁴⁸⁴ Zur Verbindung von Sprache und Gewalt vgl. Lyon 1996.

⁴⁸⁵ Fischer-Lichte 2002, S. 291.

der Worte« reflektiert das Leben gemäß seiner verbalen Wirklichkeit und behauptet in dieser Form eine unabweisbare Präsenz. Dabei wird die ›Verkörperung‹ der Sprache nach zwei Seiten erwogen: Nicht nur treten Taten als Wort-Taten hervor;⁴⁸⁶ Sprache wird auch im Theater, das heißt nach den medialen Bedingungen der szenischen *performance* physisch.⁴⁸⁷ Aus dieser Sachlage muss man für Büchners realistische Poetik den Schluss ziehen, dass die Betonung der darstellerischen Mittel als solche die Mimesis keineswegs verhindert, sondern konstitutiv an eine performative Energie der Sprache koppelt und gemäß dieser Prämisse überhaupt erst ermöglicht.

Zusammenfassung (Woyzeck)

In diesem Kapitel ist der Versuch unternommen worden, das literarische Werk des Anatomen Büchner mit Blick auf eine Ästhetik des Drastischen zu beleuchten, wie sie sich im 19. Jahrhundert auszubilden beginnt. Die hier vorgelegte Rückführung des kunsttheoretischen Begriffs auf Schlegels Dramentheorie hat ein formales Moment herausgearbeitet, das über eine gegenstandsbezogene Perspektive hinaus ein systematisches Problem betrifft und das sich für Büchners Dichtung von zentraler Bedeutung erweist. Dabei sollte jedoch nicht außer Acht bleiben, dass *Lenz* oder *Danton's Tod* schon deshalb als drastisch gelten können, weil sie ein dezidiert post-metaphysisches Verständnis vom Menschen zum Ausdruck bringen. Wollte man einem engeren Begriff von Drastik folgen, wie ihn etwa Dath vorgelegt hat, dann ist die unverhohlene und detaillierte Zurschaustellung von Körperfunktionen aller Art das primäre Kriterium drastischer Kunst.⁴⁸⁸ In diesem Sinn kann resümiert werden, dass Büchners Revolutionsdrama mit der von den Zeitgenossen als skandalös empfundenen ›wilden Sansculottenlust‹ eine antiidealistische Aussicht bietet: Nicht die Freiheiten des Geistes, sondern ein Gewimmel von runzeligen, riechenden, hungernden, hurenden, genießenden, leidenden und verwesenden Körpern wird vorgeführt. Unter der Macht der im Stück verhandelten

⁴⁸⁶ Vgl. zur »Dramatik« von Sprechakten: Butler 2002.

⁴⁸⁷ Zum Konzept der »verkörperten Sprache« vgl. Krämer 2002, S. 331f.

⁴⁸⁸ Vgl. Dath 2005, S. 167: »Drastik [...] ist formalisierte Vernunft als Ästhetik innerhalb einer unvernünftigen Gesellschaft, ist der Positivismus von Schrecken, Geilheit, Macht und Ohnmacht. Ratio setzt auf Kausalität und Determinismus statt auf Wunder und Mysterium, also zeigt Drastik, daß die Dinge Folgen haben [...]. Ratio ist materialistisch, also befaßt sich Drastik mit der Materie selbst: Blut, Sperma, Pisse. Ratio setzt Zweck-Mittel-Relationen selbst im zwischenmenschlichen Bereich, also verdinglicht Drastik Frauen zu Huren, Körper zu lebenden Leichen«.

biopolitischen Programme erscheint der Mensch gemäß seiner animalischen Existenz regelrecht verdinglicht. Schweiß, Blut, Nägel, Sex, Ekel, Schmerz und Gewalt sind in Worten allgegenwärtig und kommen unzweideutig, bisweilen auch derb zur Darstellung: Prostituierte, die sich aus Armut oder aus grenzenloser Lust verkaufen (Marion); Männer, die im Bordell den zügellosen Genuss feiern und denen zur Strafe die Haut von den Schenkeln abgezogen werden soll;⁴⁸⁹ Bürger, die im Namen der Egalität einen Platzregen von Blut fordern; Wahnsinnige, denen nichts als ein hilfloses Schreien übrig bleibt; Verurteilte, deren Körper den Gestank der Verwesung antizipieren; opake Schädel, die man aufbrechen müsste oder die von der Guillotine in Serie abgehackt werden. Büchners physiologischer Blick realisiert eine entschiedene Abkehr von der Ästhetik der schönen Körper, wie dies auch die *Lenz*-Erzählung mit ihrem therapeutischen Interesse für den somatischen Schmerz herausstellt. Derart auf seine Äußerlichkeit festgelegt, wird das Subjekt nach Maßgabe einer irreversiblen Entkoppelung im Verhältnis von reflexivem und empirischem Dasein exponiert. Büchner spiegelt den modernen Menschen entsprechend als »Ort des Verkennens« wider.⁴⁹⁰ »Zwischenmenschliche Beziehungen« finden als Begegnung undurchsichtiger Körper-Oberflächen statt, von Liebe ganz zu schweigen: »[W]ir reiben nur das grobe Leder aneinander ab«, sagt Danton zu seiner Gattin.⁴⁹¹ Humanität, Wissen und transparente Kommunikation – die Versprechen der Aufklärung stehen nunmehr vorrangig im Zeichen historischer, gesellschaftlicher und ökonomischer Bedingungen. Mit seiner düsteren Diagnose zur Zeit der blutigen *terreur* hat Büchner die revolutionären Akteure über die Parteigrenzen hinweg gemäß dieser Krisenerfahrung dokumentiert. Nicht nur der Zauderer Danton, auch Robespierre handelt im Bewusstsein einer Disjunktion zwischen Gedanken und Tat. Während Ersterer jedoch keinen Ausweg aus seiner theatralischen Existenz sieht und sich in einer Welt aus leeren Wortspielen, mechanischer Wiederholung und lähmender Langeweile einrichtet, versucht Letzterer mithilfe St. Justs den epistemischen Riss durch die Autorität der Institution, gegebenenfalls mit brutaler Gewalt, zu verkitten. Dergestalt

⁴⁸⁹ Vgl. Büchner SW I, S. 18f. (*Danton's Tod I/2*): »Ja ein Messer, aber nicht für die arme Hure, was tat sie? Nichts! Ihr Hunger hurt und bettelt. Ein Messer für die Leute, die das Fleisch unserer Weiber und Töchter kaufen! Weh über sie, die das Fleisch unserer Weiber und Töchter kaufen! [...] Sie haben kein Blut in den Adern, als was sie uns ausgesaugt haben. [...] Wir wollen ihnen die Haut von den Schenkeln ziehen und uns Hosen daraus machen, wir wollen ihnen das Fett auslassen und unsere Suppen mit schmelzen«.

⁴⁹⁰ Vgl. Foucault 1999, S. 389.

⁴⁹¹ Büchner SW I, S. 13 (*Danton's Tod I/1*).

gewinnen die endlosen Blutexzesse der Jakobiner als Kompensation einer grundlegenden und andauernden Desorientierung an Profil – die Vernunft, in deren Namen für einen neuen Staat getötet wird, ist im Innersten haltlos. Dank dieser Perspektive reflektiert Büchner eine analytische Sicht auf die drastischen Taten, weil diese ursächlich auf einen genuin modernen Repräsentationsverlust zurückgeführt werden. In diesem Punkt kommt zudem ein formales Moment zur Geltung, das für das Drastische seit Schlegel virulent geblieben ist. Büchner setzt nämlich bei der semiologischen Problemstellung der frühromantischen Poetik ein, wenn er mit der Rede St. Justs das Drama vor Augen stellt, durch das Sätze physische Wirklichkeit werden. Wie auch Heine klar gemacht hat, markiert Drastik eine grundlegende Behinderung der Wiedergabe und verfährt nach dem Modell der rhetorischen *evidentia* oder *hypotyposis*. Gemäß einer allgemeinen Medientheorie kann man festhalten, dass der handgreifliche Realitätseffekt dadurch entsteht, dass die Mittel der Darstellung möglichst unsichtbar bleiben sollen. Wie Büchner jedoch allenthalben hervorhebt, lässt sich das Medium nicht restlos ausschalten, weshalb die Aussage nicht nur deutlich, sondern ›mehr-als-deutlich‹ sein muss. Damit die Tat an die Stelle der Reflexion treten kann, bedarf es des Nachdrucks. In diesem Sinn stellt St. Just eine Sprachpraxis vor Augen, die insofern als drastisch bezeichnet werden kann, als sie die Schwierigkeit der Übersetzung von Worten in Handlungen mit einer exekutiven Sprache aus dem Weg räumt. Die wirklichkeitsstiftende Rede des Todesengels zielt auf ein linguistisches Ereignis, das *realiter* etwas tut und das eine Minimierung von physischer und emotionaler Distanz bewirkt.⁴⁹² Diese zeichentheoretische Disposition erklärt besser, warum das ästhetische Geschehen in drastischen Kunst-

⁴⁹² Vgl. Mora 2006, S. 69: »Kunst muß weit genug gehen. Ob weit genug gegangen worden ist, merken wir daran, ob wir es als nah empfinden, als innerhalb unserer Sicherheitszone. Weit genug zu gehen heißt, jemanden zu berühren. Jemanden zu berühren heißt, eine Überschreitung zu begehen. Diese Überschreitung können wir auch Drastik nennen. [...] Im Nachhinein weiß ich, daß es das ist, was manche Leute als drastisch empfanden: dass alles darin so sehr Körper war«. Mora hat ihren Drastik-Begriff in Abgrenzung zu Dath skizziert und weniger an die dargestellten Gegenstände, als vielmehr an das performative Moment von Sprache geknüpft: »Womit wir beim [...] womöglich interessantesten Bereich der Drastik-Praxis wären: der Sprache. [...] Wonach ein drastischer Satz nicht der ist, in dem Blut und Eiter spritzen oder einer, in dem es von Scheiße und Fotze wimmelt. [...] Ein wahrhaft drastischer Satz ist einer, der mir keine Chance läßt, die in ihm enthaltene Wahrheit zu leugnen. Du weißt genau, wovon ich (nicht) rede [...]. Das ist drastisch« (ebd., S. 74). Wiewohl Mora mit Blick auf Schlegel ansatzweise beizupflichten ist, muss darauf hingewiesen werden, dass ihr Begriff dort unscharf wird, wo er eine universale Geltung beansprucht und jedes historische (und systematische) Differenzierungsvermögen einbüßt (in Sätzen wie: »eine Kunst, die nicht drastisch ist, ist also schlichtweg überhaupt keine«, ebd., S. 71).

werken nach allen Richtungen auf die Welt der Körper konzentriert ist. Büchners literarische Texte bewegen sich durchweg in einer Spannung, die den realistischen Anspruch mit Prämissen der romantischen Ästhetik kontrastiert. Man kann auch von einer Doppelpoetik sprechen. Das Zusammenspiel von dokumentarischem Verfahren und rekursiven Strukturen bildet sich im Umstand ab, dass Büchner der Welt des Denkens eine Welt der konkreten Tat gegenüberhält. Im klaustrophobischen Universum aus *Leonce und Lena* kommt die Vorstellung zum Ausdruck, dass der Spiegel der Selbstreflexion schon mit der physischen Geste einer erhabenen Hand durchbrochen werden könnte. Mit der *Lenz*-Erzählung hat Büchner gezeigt, dass dem desorientierten Subjekt erst der somatische Schmerz einen – wenn auch nur zeitweiligen – Anhaltspunkt in der Wirklichkeit bieten kann. Auch in *Danton's Tod* gibt der epochale Repräsentationsverlust Anlass zu kompensatorischen Handlungen. Der reflexiven Hemmung gemäß kommen die Taten hier als Sprechakte zur Geltung und besitzen eine genuin linguistische Natur. Büchner zeigt mit seinem Revolutionsdrama nicht, wie Menschen in Fleisch und Blut getötet werden, sondern wie die Rede letale Wirkungen erzeugt.

Erst in seinem letzten, un abgeschlossen gebliebenen Stück hat Büchner eine unmittelbare Koinzidenz von verbaler und leibhaftiger Tat skizziert. *Woyzeck* ist ein Sprech-Drama, das einen armen Soldaten am Rand des Humanen zeigt. Im Kreuzfeuer von militärischem Kommando und wissenschaftlichem Experiment wird der Protagonist zum rohen Menschenmaterial, zum »dumme[n] Thier« degradiert.⁴⁹³ Als namenlose Agenten von Institutionen legitimieren sich der Hauptmann und der Doktor durch eine normierende Deutlichkeit und operieren unhinterfragt mit den Leitunterscheidungen von gesund/krank, vernünftig/wahnsinnig. Weit davon entfernt, diese Kriterien und damit die im historischen Fall des Mörders Johann Christian Woyzeck rechtsmedizinisch debattierte Psychopathologisierung zu reproduzieren,⁴⁹⁴ zeigt Büchner ganz nüchtern, in welchem Rahmen und unter welchen Bedingungen der Protagonist zum Gegenstand von Urteilsprüchen wird. Für die literarische Darstellung ist dabei entscheidend zu sehen, dass Woyzecks Geisteskrankheit vorab nicht anhand seiner Tat, sondern gemäß seiner Sprechweise diagnostiziert wird:

⁴⁹³ Büchner SW I, S. 198 (*Woyzeck* H 2/7).

⁴⁹⁴ Vgl. hierzu Campe 1998a.

- WOYZECK (*vertraulich*) Herr Doctor habe sie schon was von d. doppelten Natur gesehn? Wenn die Sonn in Mittag steht und es ist als ging d. Welt im Feuer auf hat schon eine fürchterliche Stimme zu mir gered!
- DOCTOR Woyzeck, er hat eine aberratio.
- WOYZECK (*legt d. Finger an die Nase*) Die Schwämme Herr Doctor. Da, da steckt. Haben sie schon gesehn in was für Figurn die Schwämme auf d. Boden wachsen. Wer das lesen könnt.
- DOCTOR Woyzeck, er hat die schönste aberratio mentalis partialis, zweite Species, sehr schön ausgeprägt. Woyzeck er kriegt Zulage.⁴⁹⁵

Die Bestimmung von Woyzecks *aberratio* ist als psychiatrische Übersetzung des *vitium*s zu verstehen, das die Rhetorik traditionell der amphibolischen Rede vorwirft. Im sturen Glauben an die physisch-geistige Einheit des Menschen muss dem Doktor der Ausdruck von der »doppelten Natur« – also einer Natur, die sich für Woyzeck in eine animalische und eine sozial determinierte spaltet – als hochgradig zweideutig vorkommen. Die Abnormität des Objekts wird im Stück zuallererst als Abweichung von der durchsichtigen Rede definiert. Zur Aufrechterhaltung der militärischen Ordnung ist einem Soldaten, der, zur strikten Befolgung von klaren Anweisungen verpflichtet, keinen besonderen Sinn für Amphibolien besitzen sollte, eine solche Sprechweise untersagt. Im Gespräch mit dem Hauptmann greifen Woyzecks verwirrte Worte affizierend um sich: »Er macht mich ganz confus mit seiner Antwort«, sagt sein Vorgesetzter.⁴⁹⁶ Freilich zeigt das Stück gerade mit der Figur des Hauptmanns, dass auch dessen performative Logik des Befehls vor dem Hintergrund einer in sich kreisenden Sprache aus Tautologien steht.⁴⁹⁷ Die Figuren aus Büchners letztem Drama sind wieder einmal – wie Danton, Leonce und Lenz – in einem geschlossenen Sprachuniversum gefangen. Im Stück ist Woyzeck indes die einzige Stimme, die sensibel genug ist, diese Sachlage wahrzunehmen und zu benennen. Wie er dem Doktor eröffnet, hetzt der arme Soldat durch eine Wirklichkeit aus opaken Zeichen, die unlesbar sind – sie verweisen »nicht auf das Ende der Welt oder [deren] Offenbarung«, sondern nur auf sich selbst.⁴⁹⁸ Überall hört er Stimmen, die fürchterlich zu ihm reden, doch weiß er nicht, woher sie kommen und was sie bedeuten. Mit dem Protagonisten bringt das Stück eine halluzinatorische Struktur

⁴⁹⁵ Büchner SW I, S. 210 (*Woyzeck* H 3/8).

⁴⁹⁶ Ebd., S. 207 (*Woyzeck* H 3/6).

⁴⁹⁷ Vgl. ebd., S. 206 (*Woyzeck* H 3/5): »[...] ewig das ist ewig, das ist ewig, das siehst du ein; nun ist es aber nicht ewig und das ist ein Augenblick, ja, ein Augenblick«. – »Woyzeck, er ist ein guter Mensch, ein guter Mensch – aber mit Würde Woyzeck, er hat keine Moral! Moral das ist wenn man moralisch ist, versteht er. Es ist ein gutes Wort«.

⁴⁹⁸ Müller-Sievers 2003, S. 145.

zum Ausdruck, derzufolge Sprache nicht nur von einer jenseits der Zeichen liegenden Realität, sondern auch vom Urheber der Rede entkoppelt ist. Woyzecks Gestammel formiert sich konsequent als Echo von Wörtern, die er anderen nachredet und in obsessiven Wiederholungen aushöhlt. Paradigmatisch hierfür kann die nachhallende Formel »Immer zu« gelten, die Woyzeck von der tanzenden Marie aufschnappt, zitiert und mehrere Male im Stück nachspricht.⁴⁹⁹ In der dereferentialisierenden Repetition bleibt seine Zeichenwelt immer ›zu‹, verschlossen.

Woyzecks Realitätsentzug und Sprachenteignung geben den Hintergrund für seine tödliche Tat ab. Den Mord hat Büchner im ersten Teilentwurf seines Dramas zur Darstellung gebracht. Obwohl die überlieferten Papiere keinen sicheren Aufschluss darüber erlauben, ob die Tatszene in einer abgeschlossenen Form des Stücks aufgenommen worden sollte, kann man festhalten, dass Büchner zumindest den Versuch unternommen hat, auf seiner Sprechbühne konkrete Handlungen in Szene zu setzen. Im Lichte der exponierten Sprachreflexion erscheint der Mord als ultimativer Ausweg aus der Verwirrung und dem Unwissen. Woyzeck nimmt mehr als nur die untreue Marie ins Visier – für ihn ist quälender, dass sie ihm als unlesbares Zeichen erscheint und dass er schlicht nicht entscheiden kann, ob sie treu oder untreu geworden ist: »Weib! – Nein es müßte was an dir seyn! Jeder Mensch ist ein Abgrund, es schwindelt einem, wenn man hinabsieht. Es wär! Sie geht wie die Unschuld. Nein Unschuld du hast ein Zeichen an dir. Wiß ich's? Weiß ich's? Wer weiß es?«⁵⁰⁰ Das Messer, mit dem er sein Opfer niedersticht, soll Klarheit schaffen – es ist gegen die Undeutlichkeit einer undurchsichtigen Zeichenwelt, gegen die Ununterscheidbarkeit von Schuld und Unschuld, Wahrheit und Betrug gerichtet.⁵⁰¹ Im Hinblick auf ein Drama des Drastischen ist diese blutige Aktion insofern zentral, als sie Büchner nicht nur als stumme Handlung, sondern zugleich als Wort-Tat inszeniert:

Nimm das und das! Kannst du nicht sterbe. So! So! Ha sie zuckt noch, noch nicht noch nicht? Immer noch? *stößt zu* Bist du Todt! Todt! Todt! *es kommen Leute, läuft weg.*⁵⁰²

Mit jedem Wort sticht Woyzeck zu und sagt, was er macht. Seine Tat ist verbal und leibhaftig, seine Sprache reflexiv und referenziell zugleich.

⁴⁹⁹ Vgl. Büchner SW I, S. 179 (*Woyzeck* H 1/5). Dazu Campe 1998a, S. 225f.; Müller-Sievers 2003, S. 146.

⁵⁰⁰ Büchner SW I, S. 200f. (*Woyzeck* H 2/8).

⁵⁰¹ Vgl. hierzu ausführlicher Giurato 2009.

⁵⁰² Büchner SW I, S. 186 (*Woyzeck* H 1/15).

Für Woyzeck, der sich vor unauflösbare Ambiguitäten gestellt sieht, kann Deutlichkeit konsequent nur noch dort erhofft werden, wo das ›treffende Wort‹ die semiologische Schranke durchbricht und physisch wird. Das Messer, das im Wortmaterial des Stücks von Anfang an als Metapher präsent ist,⁵⁰³ konzentriert sich in der Tatszene zum buchstäblichen ›Stichwort‹ des Textes. Zu Büchners Feinheiten gehört es indes, dass auch der mörderische Sprechakt in eine Struktur der Wiederholung eingebunden ist. Bevor Woyzeck tötet, hat er durchweg anonyme Stimmen gehört, die ihm »[s]tich, stich« zugeflüstert und die ihn zur Tat gedrängt haben⁵⁰⁴ – einer Tat, die er mit Nachdruck wiederholen muss, weil sich die erwünschten Unterscheidungen bis zuletzt nicht einstellen wollen. Zwar hat er auf der verzweifelten Suche nach einem Ausweg die mit Marie verbundenen Zeichen niedergestochen, doch ist ihm die Welt dadurch keineswegs klarer geworden.

Mit dieser Tatszene reichert Büchner seine umfassende Analyse der Deutlichkeit um ein weiteres Kapitel an. So wie seine philosophische und naturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Leitbegriff der Aufklärung eine operative Logik von Mangel und Kompensation offengelegt hat, so reflektiert Büchner in seinen literarischen Schriften konsequent auf die sprachlichen Bedingungen der Deutlichkeit und setzt die performative Überschreitung der Worte zur Tat als Fluchtpunkt seiner Dichtung. Büchners Drastik bleibt jedoch als *Zeichen* einer irreversiblen Krise der Repräsentation gegenwärtig – dergestalt artikulieren die Texte ein Bewusstsein darüber, dass sie dem Zuschauer einen ästhetischen Überschuss zumuten. Die vorbeikommenden Leute, die Woyzecks Wort-Tat gehört haben, kommentieren entsprechend: »zu deutlich, zu laut!«⁵⁰⁵

⁵⁰³ Als Leitmotiv des Textes ist zu beobachten, wie das Messer im ersten Teilentwurf immer fasslicher wird. Büchner führt das Motiv zuerst als Metapher ein, indem Woyzeck von seinen Kopfschmerzen erzählt: »Und das Messer ist mir immer zwischen den Augen« (Büchner SW I, S. 180 [*Woyzeck* H 1/7]). Dann taucht das Messer als Gegenstand in Woyzecks Träumen auf (H 1/8), dann beim Rasieren des Unterofficiers (H1/10), dann kommt Woyzeck in den Besitz der Tatwaffe (H 1/11, H 1/12), begeht damit den Mord (H 1/15), und schließlich versenkt er das Messer als Zeichen seiner Tat im Teich (H 1/19, H 1/20). Vgl. generell zum Messer-Motiv: Müller-Sievers 2003, S. 143f.

⁵⁰⁴ Vgl. Büchner SW I, S. 184 (*Woyzeck* H 1/13): »Hörst du's nicht, ich hör's den ganzen Tag. Immer zu. Stich, stich«.

⁵⁰⁵ Ebd., S. 186 (*Woyzeck* H 1/16).

»zum Entsetzen deutlich« Zur Prosa Adalbert Stifters

1. Poetik der Entwirrung

Stifters Schriften stehen im Zeichen der Klarheit. Der Intention nach suchen die programmatischen Aussagen des Autors, die dem Begriff in Briefen, Kunstberichten und Aufsätzen eine gleichbleibend zentrale Rolle zuweisen, den Anschluss an eine Ästhetik klassischer Prägung. Demgemäß fasst Stifter sein Vorhaben in einem Schreiben an den Verleger Gustav Heckenast vom Herbst 1861 mit implizitem Hinweis auf Goethe zusammen:

Seit meiner Kindheit ist es mir eigen gewesen, nach Klarheit zu streben, in der Jugend nach Klarheit in den Dingen, später nach Klarheit in mir. Unklarheit in mir selber ist mir das peinigendste Gefühl.¹

Wie Goethe rekurriert Stifter nicht auf eine biblisch verbürgte *claritas dei*, sondern greift die schulphilosophischen Koordinaten des 18. Jahrhunderts auf und artikuliert aus der Retrospektive des Alters den schon früh gefassten Plan einer Entwicklung von der sinnlichen Verworrenheit der Affekte zu einer leidenschaftslosen und deshalb sittlich höheren Klarheit des Bewusstseins. Im Einvernehmen mit den Parametern der klassischen Ästhetik folgt Stifters »Wille zur Klarheit«² den Vorstellungen des Wohlgeordneten, der ungestörten Übersicht und der integrativen Leistung einer Einheit des Mannigfaltigen.³ Der Brief kennzeichnet demzufolge das Ziel, die quälende Erregung des Subjekts in einen Zustand der stoischen Abgklärtheit, des Gleichgewichts und der Selbstbeherrschung zu überführen,⁴

¹ Stifter PRA XX, S. 19 (an Heckenast, 31. Oktober – 2. November 1861). Der Brief, der die Freundschaft zum Verleger ausdrücklich nach dem Vorbild derjenigen zwischen Goethe und Schiller stilisiert, greift zwei Passagen aus dem *Faust* auf: Erstens die Verse 308f. aus dem »Prolog im Himmel«: »Wenn er mir jetzt auch nur verworren dient: [!] So werd' ich ihn bald in die Klarheit führen« (Goethe 1999, Bd. 7/1, S. 27), und zweitens das Resümee im *Abschied*-Gedicht aus den »Paralipomena«: »Wer schildert gern den Wirrwarr des Gefühles [!] Wenn ihn der Weg zur Klarheit aufgeführt« (ebd., S. 730). Vgl. dazu: Zimmermann 2000.

² Gump 1927, S. 7.

³ Vgl. etwa die Ausführungen zum Aufsatz *Einfachheit und Klarheit* von Karl Philipp Moritz im Kapitel *Ästhetische Deutlichkeit (1750–1800)* dieser Arbeit.

⁴ Stifter PRA XX, S. 19f.: »Kurz nach Empfang Ihres Schreibens entstand in mir das Ringen, meiner großen Erregung in der Hinsicht Herr zu werden, daß ich sie überschaute, und daß ich im ferneren Verlaufe den Inhalt meines Geistes in Folge

und objektiviert dieses Unternehmen mit einer von »falsche[m] Pathos« gereinigten Kunst sachlichen Erzählens.⁵ Anhand dieser Strategie der epischen Nüchternheit entwirft Stifter Grundsätze, die mit dem dramatischen Antiklassizismus eines Büchner nicht schärfer kontrastieren könnten: An der strikten Ablehnung jeder Übertreibung orientiert, bemisst Stifter die Schönheit wahrer Kunst am normativen Kriterium des Maßhaltens.⁶ Nichts scheint daher abwegiger zu sein, als ihn einer Ästhetik des Deutlichen einzugliedern, betrifft diese doch eine extreme Steigerung der Klarheit.

Zu *klar*

Bei näherer Betrachtung treten im Brief an Heckenast jedoch bedeutsame Abweichungen vom zitierten Referenztext hervor, die schon auf der Oberfläche der sprachlichen Organisation ins Auge springen. Durch die drei- bzw. vierfache Wiederholung des Wortes »Klarheit« wird das klassische Kunstprogramm mit monotoner und nachdrücklicher Geste beschwört. So macht sich ein Zug bemerkbar, der den Absichtserklärungen des Autors widerstrebt: Die Anstrengung um kunstvolles Maß droht, selbst in Maßlosigkeit auszuarten. Hält man sich an die Stimmen der zeitgenössischen Rezeption, sind Stifters literarische Texte in narrativer Hinsicht von dieser Spannung entscheidend geprägt. Loben die Rezensionen an den frühen Erzählungen mehrheitlich noch die »Klarheit der Darstellung« als wahrhaft poetisch,⁷ sorgt der für Stifter charakteristische Hang zur ausufernden Detailschilderung von der zweiten Hälfte der 1840er-Jahre an zusehends für Irritationen: In den Naturbeschreibungen sei eine »hollän-

Ihrer Handlung mir zum festen Bewußtsein brächte. Das war nicht so leicht. Meine Freude war groß, daß ich sie meinen Freunden erzählte, aber ich konnte gerade durch sie nicht zur Abklärung kommen, ich mußte meinem Geiste Zeit lassen, durch sich ins Gleichgewicht zu kommen«.

⁵ Mit Bezug auf die Überarbeitung des vierten Kapitels des *Witiko* hält der Brief an Heckenast fest: »Mein bewegtes nur in seinem eigenen Zustande berechtigtes Gefühl, kam in das Gedicht, und machte dort ein falsches Pathos, was im Epischen das Allergefährlichste ist, und höchstens in der Lyrik etwas entschuldigt werden könnte. Zum Glücke kam ich dahinter, und gerade das Sachliche des Gedichtes machte mich eher klar mit mir« (Stifter PRA XX, S. 20).

⁶ Stifter PRA XVIII, S. 194: »Maßhalten dürfte das schwerste aber sicherste Merkmal des wahren Künstlers sein«. Selbstredend geht es hier nicht um eine logische, sondern um eine genuin ästhetische Wahrheit, die seit Herder und Goethe mit Vorliebe auf Klarheit und Schönheit gereimt wird (vgl. Koepke 2003).

⁷ Enzinger 1968, S. 67.

dische Kleinmalerei« am Werk,⁸ die – der »anatomischen Zergliederung« gleich⁹ – eine desintegrative Dynamik entfalte und bei der Konzentration auf »die Klarheit des Einzelbildes« einen ganzheitlichen Zusammenhang vermissen lasse.¹⁰ Stifter wird in der Folge keineswegs nur von seinem prominentesten Gegner Friedrich Hebbel angeklagt,¹¹ nichts zu erzählen und stattdessen eine »Überfülle« nebensächlicher Kleinigkeiten auszumalen.¹² Das »lästige Zuviel«¹³ an digressiven Passagen sorgt bei der überwältigenden Mehrheit der Kritiker für die Wahrnehmung eines quasi wissenschaftlichen Stils, der in der Breite der Beschreibungen zwar sehr »instruktiv, aber nicht eigentlich dichterisch« sei,¹⁴ weil er die ästhetische Illusion zerstöre und beim Leser Langeweile hervorrufe. Den Texten wird eine hyperrealistische Tendenz vorgehalten, die sich in der literarischen Landschaftsmalerei als »gemeine Deutlichkeit« nach Art der Daguerrotypie kundtue.¹⁵ Während Stifters Genauigkeit des Beschreibens den Geschmack der Zeitgenossen brüskiert und den Eindruck des Kunstlosen weckt, wird sie im 20. Jahrhundert jedoch zusehends positiv gewertet: Seit Thomas Manns Urteil verbirgt der biedermeierliche Sanftmut der Naturschilderung eine »Neigung zum Exzessiven, Elementar-Katastrophischen, Pathologischen« – zugleich gilt Stifter als »einer der merkwürdigsten, hintergründigsten, heimlich kühnsten und wunderlich packendsten Erzähler der Weltliteratur«.¹⁶ Zwar wird sich zeigen, dass nicht alle diese Positionen im Einzelnen vorbehaltlos geteilt werden können, doch genügt es hier festzuhalten, dass über Stifters Werk von Anfang an der Verdacht der »Manie« schwebt,¹⁷ die »alles Gefühl des Maßes verloren« hat.¹⁸ Stifter scheint von der Idee der Klarheit derart besessen, dass sich seine Literatur allen Anstrengungen zum Trotz durch die Neigung auszeichnet, zu klar zu sein.

⁸ Ebd., S. 122.

⁹ Ebd., S. 128, S. 143.

¹⁰ Ebd., S. 204.

¹¹ Vgl. die Verse über *Die alten Naturdichter* (1849), in: ebd., S. 138 und die Rezension *Das Komma im Frack* (1858), in: ebd., S. 229–231.

¹² Enzinger 1968, S. 88.

¹³ Ebd., S. 152.

¹⁴ Ebd., S. 217. Vgl. auch ebd., S. 121: »Wir lernen den Weg so genau kennen, wie eine Straßenbau-Inspektion, und über jeden einzelnen Mann, der am Wege steht und den Zug betrachtet, wird vollständiges Protokoll aufgenommen«.

¹⁵ Ebd., S. 306.

¹⁶ Mann 1990, Bd. XI, S. 237f. – Vgl. dazu Irmscher 1971, S. 18–21.

¹⁷ Enzinger 1968, S. 122.

¹⁸ Ebd., S. 157.

Im Hinblick auf ein besseres Verständnis dieser Disposition von Stifters Texten ist es aufschlussreich, die Stelle im Brief an Heckenast gründlicher zu betrachten. Zwar sind die programmatischen Aussagen immer wieder als anschaulicher Beleg für Stifters Klassizismus herangezogen, im Wortlaut aber nicht mit derselben Präzision analysiert worden, die man den mimetischen Beschreibungen der Erzählungen bereitwillig zugestanden hat. Verglichen mit den zitierten Versen aus Goethes *Faust*, ist Stifter bei der Bestimmung seines ästhetischen Programms insofern deutlicher, als die Ausmerzung des Verworrenen nicht nur mit Nachdruck unterstrichen, sondern auch in der Sache differenziert wird: Während der junge Stifter nach Klarheit in den Dingen sucht, ist später das Autor-Ich zum Gegenstand der Entwirrung avanciert. Was im syntaktischen Parallelismus als gestaffeltes Nacheinander zu harmonieren scheint, ist bei näherer Betrachtung durch eine markante Zäsur getrennt. Außenwelt und Subjekt werden so voneinander abgerückt, dass sich zwischen ihnen eine für Stifters Schreiben fundamentale Disjunktion bemerkbar macht. In der anonymen Unbestimmtheit begegnen die Dinge nämlich als ebenso fremd, wie das Ich in die Schranken einer autonomen Subjektivität verwiesen ist. Dieses »beziehungslose Nebeneinander« von Mensch und Natur kennzeichnet den stillen Abgrund von Stifters Texten,¹⁹ die in diesem Punkt die Sinn- und Repräsentationskrise der Moderne ebenso teilen wie diejenigen Büchners.²⁰ Vor dem Hintergrund dieser Situation schlägt Stifter für die Entwicklung des Selbst einen Umweg ein: Die Ausrichtung an der Realität der Dinge ist als Versuch einzustufen, die quälende Kluft zwischen Ich und Wirklichkeit zu schließen und in einen ganzheitlichen Zusammenhang zu überführen. Mit der Hinwendung zur Außenwelt wird eine Propädeutik für die Beruhigung des Subjekts entworfen, das den Grund zur Selbstheilung nicht in sich selbst trägt. Wie der Freiherr von Risach gegen all diejenigen einwirft, die »aus ihrem Ich nicht heraus zu schreiten vermögen« und für die »das All nur der Schauplatz dieses Ichs ist«, muss das Subjekt zur Überwindung der transzendentalen Grenzen »die Gegenstände der Natur *aufser sich* hinstellen und betrachten«.²¹ Anders als die Figur aus dem *Nachsommer* meint, ist Stifter im wenige Jahre nach Erscheinen des Romans entstandenen Brief an Heckenast jedoch von der Einsicht getragen, dass sich das Ich beim Zugriff auf die Realität nicht restlos ausschalten lässt. Wenn am Ziel des Prozesses das von Affekten befreite, in seiner Apa-

¹⁹ Laufhütte 2000, S. 63.

²⁰ Vgl. Rauh 2006.

²¹ Stifter HKG 4/1, S. 220f. (Hervorh. d. Verf.).

thie gleichsam entindividualisierte Subjekt imaginiert wird, dann ist dieser Endpunkt nicht realer, sondern idealer Natur, vermerkt Stifter doch das peinigende Gefühl der »Unklarheit in [sich] selber« nicht als ephemeren, sondern als gegenwärtig andauernden Zustand. Ein im Jahr zuvor verfasstes Schreiben an den Verleger bringt diesen Umstand unmissverständlich zum Ausdruck: »Der Wille, vor der Wirklichkeit Ehrerbiethung zu haben, wäre wohl da; aber uns Neuen mischt das Ich stets einen Theil von sich unter die Wirklichkeit mit, und tauft ihn Wirklichkeit.«²² Weil die Realität der Dinge zwar mit aufmerksamer Ehrfurcht beobachtet und beschrieben werden kann, aber »an sich« dem epistemischen Zugang entzogen bleibt,²³ nimmt Stifters nüchterner und zugleich obsessiver Wunsch nach Klarheit insofern am aufklärerischen Projekt teil, als dieses unabschließbar und auf die Produktion von Überschüssen abonniert ist. So sehr das Streben nach Entwirrung auf eine harmonische Einheit von Mensch und Natur ausgerichtet ist, so sehr steht der Antrieb von Stifters Schreiben im Zeichen einer persistierenden Differenz zwischen Ich und Außenwelt.²⁴

Angesichts dieser widerstrebenden Elemente, die für Stifters Werk bis zuletzt die Koexistenz eines »subjektivistischen« und eines »objektivistischen« Pols annehmen lassen, kann das Programm der Klarheit schließlich im Hinblick auf seine literarhistorische Bedeutung ermessen werden. Stifter bündelt im Brief an Heckenast mit einem Begriff zwei Strategien, die dem Anschein der zeitlichen Abfolge zum Trotz ineinander verstrickt sind. Einerseits motiviert sich die Hinwendung zur Wirklichkeit der Dinge aus dem schmerzhaften Gefühl einer andauernden Entkoppelung des Ichs von der Realität und zielt andererseits mit dem Ethos einer distanziert neutralen Haltung auf eine ungetrübte Transparenz des Subjekts. Mit dem Anliegen, das Ich vor verworrenen Leidenschaften zu schützen,²⁵ hat Stifter eine Perspektive im Sinn, die es erlaubt, die Dinge ohne störende Vermittlung zu überschauen. Geht man davon aus, dass die Literatur

²² Stifter PRA XIX, S. 224 (an Heckenast, 7. März 1860).

²³ Vgl. Begemann 1995, S. 386.

²⁴ Vgl. Piechotta 1981, S. 19.

²⁵ Vgl. die Ausführungen in *Über Stand und Würde des Schriftstellers* (1848): »Wer sich so herausgebildet hat, daß er seine Leidenschaften beherrscht, ja daß er gar keine mehr hat, wer daher gegen sich streng ist und einfach das Rechte thut, der ist auch gegen Andere gerecht [...]. Wie seine Vernunft jede Störung seines sittlichen Ganges zurückgewiesen hätte, so stört er auch nun den des Andern nicht. Nicht so ist es mit der Leidenschaft. Ich nehme hier Leidenschaft als ein die andern Seelenkräfte überragendes Streben nach einem Sinnlichen. [...] Wenn daher Anmaßung das rücksichtslose Geltendmachen der eigenen Eigenthümlichkeit ist, so ist die Leidenschaft das Anmaßendste, was es auf Erden gibt« (Stifter HKG 8/1, S. 43f.).

nach dem Ende der ›Kunstperiode‹ mit der »Kritik an der als hypertroph empfundenen Einbildungskraft« der Romantik den Blick generell nach außen richtet und »den Raum der subjektiven Welt gleichsam versiegelt«, dann folgt Stifter durchaus einer zeitgemäßen Tendenz.²⁶ Wo er die Kunst an der Wirklichkeit orientiert und auf eine »Klarheit in den Dingen« verpflichtet, steht er den Postulaten des ›poetischen Realismus‹ nahe.²⁷ Weil Stifter an der Vorstellung des Schönen als verbindlichem Kriterium der Kunst festhält, verbannt er die ausdrückliche Bezugnahme auf politische, ökonomische und soziale Verhältnisse ebenso, wie er sich mit Entschiedenheit gegen die Literatur der Jungdeutschen stellt.²⁸ Unter striktem Ausschluss des Hässlichen hat Stifter im Unterschied etwa zu Büchner nicht die treue Wiedergabe einer tatsächlich vorgefundenen Wirklichkeit, sondern eine Realität höherer Art im Sinn. Wie bei den klassischen Vorgängern bilden die Adjektive »wahr[,] klar und schön« eine ästhetische Einheit,²⁹ die jedoch im subjektivistischen Element von Stifters Werk auseinander zu brechen droht.

Seit der ersten Veröffentlichung *Der Condor* (1840) sind romantische Züge allenthalben präsent. Vornehmlich beim frühen Stifter treten Figuren hervor, die sich in den wirren Gespinsten einer überzogenen Fantasie verstricken und »das Äußere zum Projektionschirm der künstlerischen Subjektivität« umformen.³⁰ Aber nicht nur auf der Ebene der verhandelten Themen, auch auf derjenigen des Stils können Stifters Anfänge einer ausklingenden Romantik zugerechnet werden. Demzufolge bildet diese Epoche mit ihrer angeblichen »Leidenschaft zur Unklarheit« den Ausgangspunkt von Stifters Schreiben,³¹ das bereits mit der Revision der frühen Erzählungen eine kritische Distanz zu sich einnimmt. Anders als die zeitgenössische Rezeption hat Stifter nicht etwa sein mittleres und spätes Werk, sondern seine ersten Texte beanstandet, weil er diese als maßlos

²⁶ Schneider 2007, S. 267; vgl. auch Begemann 2007, S. 70.

²⁷ Vgl. Plumpe 1997.

²⁸ Vgl. Begemann 1995, S. 373f.

²⁹ Stifter HKG 4/1, S. 267.

³⁰ Vgl. Begemann 2007, S. 67. – Stifter selbst hat bei persönlichen Begegnungen den Eindruck einer romantischen Schriftexistenz erweckt: »[...] auch hab' ich nie einen Menschen gesehen, der so identisch wäre mit seinen Büchern, er lebt und ist und spricht, als wäre er nichts als eine Novelle, die er selber geschrieben [...]. Ihn zu sprechen und ihn zu lesen ist fast dasselbe [...]. Dennoch ist es nicht angenehm, in einem Menschen nichts als eine Novelle zu finden, denn so abgeschlossen von der Zeit, ihren Tendenzen und den momentanen Strebungen der Menschheit, wie seine Schriften, ist er selbst« (Enzinger 1968, S. 73).

³¹ Vgl. Bertram 1966, S. 70.

und verworren einschätzt.³² Wie Ernst Bertram in seiner stilkritischen Untersuchung von 1907 herausgearbeitet hat, wird das Streben nach Klarheit mit der Publikation der *Studien* (1844–47) als Prozess der fortschreitenden Beruhigung erkennbar und zieht die »konsequente Ausmerzung selbst des bloßen Wortes ›Leidenschaft‹« nach sich.³³ Von einem anfänglich durch Jean Paul geprägten, »farbenfrohen« Stil habe »der reife Stifter« mit dem *Nachsommer* (1857) unter diskretem Verzicht auf jedes Schmuckwerk eine Klarheit der Sprache und gleichsam den klassischen Höhepunkt nach dem Vorbild Goethes erreicht.³⁴ Was in dieser Weise als Erfolgsgeschichte einer abgeschlossenen »Entromantisierung« dargestellt wird, erweist sich jedoch im Brief an Heckenast keineswegs als ausgemacht, bleibt hier doch das Gefühl des Verworrenen gegenwärtig und ist das Streben nach Klarheit entsprechend als Daueranstrengung zu verstehen. Bis zu den letzten Schriften ist Stifters Literatur von einem inneren Widerstreit getrieben,³⁵ der zu einer umfassenden Aufklärung drängt und dabei Gefahr läuft, das ästhetische Maß auf verstörende Art und Weise zu überschreiten.

Verklärung der Affekte

Stifters Zielsetzung kann unter Berücksichtigung eines weiteren Briefs an den Verleger schärfere Konturen erhalten. Das ausführliche Schreiben vom 12. Juni 1856, das in die Zeit der Drucklegung des *Nachsommer* fällt, erlaubt es, Stifters Ästhetik der doppelten Läuterung vor dem Hintergrund einer wiederum von Goethe entlehnten Affektökonomie zu betrachten. Vermittelt durch die Rezeption von Spinozas *Ethik* hat die klassische Kunsttheorie die stoizistische Lehre der Leidenschaftslosigkeit aufgenommen und seit Goethes *Zweite[m] Römische[m] Aufenthalt* (1787/88) zum Gedanken einer emotionalen Immunisierung des Individuums weiterentwickelt.³⁶ Demzufolge gilt die durch Reinigung des Subjekts erreichte *apathia* als Bedingung für einen objektiven Zugang zur Natur. Auch bei Stifter gibt die Erfahrung des nicht Planbaren den Anstoß, ein seelisches

³² Vgl. z.B. Stifter PRA XVII, S. 208f. (an Heckenast, 16. Februar 1847).

³³ Bertram 1966, S. 91.

³⁴ Ebd., S. 69.

³⁵ Daher ist Cornelia Blasbergs Vorschlag, dass bei Stifter durchgängig zwei Textstrategien am Werk sind, hilfreich, um die von Bertram getroffene starre Unterscheidung in Früh- und Spätwerk aufzulockern (vgl. Blasberg 1998, S. 31ff.). Im Rahmen dieser Arbeit steht die gleichwohl erkennbare *Tendenz* zu immer mehr Klarheit von Stifters Schreiben im Vordergrund.

³⁶ Vgl. für Goethes Spinoza-Rezeption und die anschließenden Auswirkungen auf die Programmatik der klassischen Ästhetik: Zumbusch 2012, S. 230–270.

Training in Angriff zu nehmen und einen kontrollierten Umgang mit kontingenten Leidenserfahrungen zu üben. Auf Heckenasts Nachricht vom unerwarteten Tod der Gattin antwortet der Dichter mit einem Schreiben, das dem Adressaten Trost spenden will und in dieser Absicht einen Katalog von handfesten Anleitungen zur Selbstsorge darlegt.³⁷ Wo durch das Hinscheiden des Ehepartners Stifter zufolge das »Entsetzlichste« im Leben eintritt, droht mit der zerstörerischen Kraft des Affekts nichts weniger als völliger Selbstverlust.³⁸ Damit der sinnlichen Diffusion des Bewusstseins begegnet und das Subjekt zum Herrn seiner Handlungen gemacht werden kann, greift der Brief an Heckenast das Konzept vom »schönen Schmerz« auf und fasst in diesem Ausdruck eine Ästhetik der Lebensführung zusammen. Es ist mit Blick auf das lange Zeit gängige Bild vom frommen Dichter nicht unbedeutend festzuhalten, dass Stifter von metaphysischen Angeboten absieht und die vom Verleger gestellte Frage nach der Unsterblichkeit der Seele bzw. dem Wiedersehen nach dem Tod nicht beantwortet.³⁹ Stattdessen enthält der Brief eine säkularisierte Version des Theodizee-Gedankens und sieht ein »Unwandelbares« für den Menschen nicht im Jenseits, sondern macht das Beständige mit Entschiedenheit an einer diesseitigen Praxis fest.⁴⁰ Was die »Christen Gottergebung, [...] die Alten Stoa« nennen, wird von einem »vernünftigen« Standpunkt aus zu einer Therapie der Affekte kondensiert.⁴¹ In diesem Sinn legt Stifter Maßnahmen nahe, die dem Schmerz die bohrende Spitze zu nehmen versprechen. Der negative Affekt soll nicht nur erlitten, sondern auch aktiv in einen positiven umgewandelt und das Subjekt dergestalt zu einem »größere[n] Mensch[en]« »verklärt« werden.⁴² Stifter richtet sich dabei nach Wilhelm von Humboldts *Briefe[n] an eine Freundin*, die in zwei Bänden 1847/53 erschienen sind. Wie Humboldt

³⁷ Zum Konzept der »Sorge um sich« vgl. Foucault 1989b.

³⁸ Stifter PRA XVIII, S. 324f.: »Wer sich aber lediglich in die sinnliche Wuth um das verlorene Gewohnte verliert, der verliert sich auch selber sehr leicht. Solche Menschen werden im hilflosen Hinverzweifeln endlich entweder stumpfsinnig, oder sie ergeben sich Lastern, dem Trunke und dergleichen«.

³⁹ Ebd., S. 325: »Ich habe drei an Sie begonnene Briefe vernichtet und zwar hauptsächlich der am Ende Ihres Schreibens angehängten Frage willen über die Unsterblichkeit der Seele und des Wiedersehens nach dem Tode«.

⁴⁰ Ebd., S. 328: »Wie es sein wird, wenn wir die Grenze dieses Lebens betreten haben, wenn sein letzter Athemzug vorbei ist – wer kann es sagen? [...] Was in uns denkt, fühlt, liebt, haßt, Gott anbethet, ins Jenseits übergreift, ist sogar ein ganz und gar Unwandelbares, und kann nur mehr nur minder von Einflüssen gehemmt oder gefördert werden. Es ist, wir können sein Nichtsein nicht denken, und heißen es in höchster Fülle Gott«.

⁴¹ Ebd.

⁴² Ebd., S. 324.

nach dem Tod seiner Frau ausführt, kann seelisches Gleichgewicht generell *nur* dadurch erreicht werden, »daß man viel Schmerz, physischen und moralischen, in sein Dasein aufnimmt« und sich dergestalt abhärtet.⁴³ Hält man am Leid fest, ohne die Normen des sittlichen Verhaltens aufzugeben, kann ein »süßer Genuß« entstehen,⁴⁴ den »man nicht verlassen mag« und der »veredelnd in jeder Art, und auf jede Weise erhebend wirkt«. ⁴⁵ Der »eisernen Gleichgültigkeit«, mit der die Natur »ihren ewigen Gang« nimmt, ohne sich um den Menschen zu kümmern,⁴⁶ muss das Subjekt eine »Arbeit an sich« entgegensetzen und gleichsam selbst eisern werden.⁴⁷ Diesen Vorgaben gemäß entwickelt Stifter seinem Verleger die Vorstellung, dass das Individuum durch den Schmerz »gestählt« wird und im Leiden eine Stütze für das Leben gewinnen kann.⁴⁸ Zum einen soll ein Bild der Toten in der Erinnerung bewahrt werden, das gerade dadurch unvergesslich bleibt, dass es nicht »Fehler und Mängel«, sondern ausschließlich »die Neigung zum Schönen der Tugend« bewahrt.⁴⁹ Was derart Trost spendet, ist nicht das reale Individuum, sondern die Idee des Sittlichen, die dem Lebenden einen »glänzenden Halt« vor dem »Wirrsale[,] dem Geschike und eigenen Fehlern« auf Erden garantiert.⁵⁰ Vom antiken Konzept der *Kalokagathia* bestimmt, soll die derart verklärte Gattin zum anderen dadurch präsent bleiben, dass der Zurückgebliebene die Verstorbene in das Selbstgespräch aufnimmt und bei der Verrichtung alltäglicher Arbeiten einbezieht.⁵¹ An die Stelle des »wohltuenden Vergessen[s]« trete so ein Umgang mit der Toten, »dessen Schmerz milder[,] dessen Glück aber immer dauernder wird«. ⁵² Von diesem therapeutischen Erziehungsprogramm schließt sich Stifter zuletzt selbst nicht aus, indem er das eigene Schreiben in den Dienst der Affektkontrolle stellt. Auf die Gefahr hin,

⁴³ Humboldt 1870, S. 299 (Brief vom 12. Juni 1829).

⁴⁴ Ebd., S. 298 (Brief vom 18. Mai 1829).

⁴⁵ Ebd., S. 329 (Brief vom 26. Januar 1830).

⁴⁶ Ebd., S. 295 (Brief vom 18. Mai 1829).

⁴⁷ Ebd., S. 327 (Brief vom 24. Dezember 1829).

⁴⁸ Stifter PRA XVIII, S. 324f.

⁴⁹ Ebd., S. 326.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Ebd., S. 327: »Was Sie nun immer thun, was Sie lieben, was Sie von sich weisen, worüber Sie Freude worüber Sie Kummer empfinden: theilen Sie es mit der geliebten Todten. Sagen Sie sich, was würde Risa denken, was würde sie fühlen, wie würde sie sprechen. Wenden Sie sich in Ihren Betrachtungen höherer Dinge in Ihrem Aufblicke zu Gott in Ihrer Liebe alles Schönen selbst im Genusse häuslicher Umgebung der Zimmer der Blumen und Früchte Ihres Landhauses an sie, und Sie haben einen unsichtbaren von seichten Leuten zwar thöricht gescholtenen aber deßohngeachtet doch wirklichen Umgang mit Ihrer Gattin«.

⁵² Ebd.

bei Heckenast die Wunde aufzureißen, nimmt sich der Dichter vor, mit Briefen immer wieder an die Güte der Verstorbenen zu erinnern, damit auch die Literatur am Bild der Tugend teilnehmen kann: »Ich denke, daß die Kunst eine schönere und läuternde Begleitung kaum haben könne«. ⁵³ Stifter reagiert auf die Kontingenz der Ereignisse und den dadurch herbeigeführten Orientierungsverlust mit einer ›Technologie des Selbst‹, das sich mit konkreten Vorkehrungen »für die Vielfalt der möglichen Umstände [...] rüsten« will. ⁵⁴ In der Überzeugung von der Unumstößlichkeit sittlicher Prinzipien kann das Subjekt einen geistigen Anker finden und die fortwährende Arbeit an sich steuern. Es soll alle Affekte bekämpfen, »die den Grundsätzen eines vernünftigen [...] Lebens« zuwiderlaufen. ⁵⁵ Mit seinem Schreiben hat Stifter eine Praxis im Auge, die maßgeblichen Anteil an der ständigen Beaufsichtigung des Seelenlebens hat. Diese »Intensivierung des Selbstbezuges, durch den man sich als Subjekt seiner Handlungen konstituiert«, ⁵⁶ ist die Voraussetzung für einen leidenschaftslosen Blick auf die Außenwelt. Wo die Forschungsliteratur Stifters Hinwendung zur Natur als Flucht oder Angst vor den verwirrenden Affekten beschrieben ⁵⁷ oder sogar auf die Formel »Realismus als Verdrängung« gebracht hat, ⁵⁸ ist unbeachtet geblieben, dass der Bezug zur Objektivität der Dinge gerade nicht mit einer Repression der Leidenschaften zusammenfällt. Der Logik der Immunisierung folgend, gibt Stifter den Affekten vielmehr statt, damit er sie durch Verklärung desto besser in Zaum halten und mäßigen kann. Mit diesem Kontrollwunsch wird ein Ethos der Selbstbeherrschung eingeübt, das die Aisthesis der Außenwelt insofern begleitet, ⁵⁹ als sich »Klarheit in den Dingen« und »Klarheit [im Subjekt]« gegenseitig bedingen. Wo Stifter mit dieser doppelten Läuterung die Herstellung einer sinnvollen Ordnung probt, um der als zerstörerisch erfahrenen Realität zu begegnen, zeugt die ästhetische Abwehr subjektiver Weltlosigkeit von keiner prästabilierten Rationalität, sondern dient einem »seelischen Überlebenstraining, das niemals ausgesetzt werden darf«. ⁶⁰

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Foucault 1989a, S. 137. Zum Konzept der ›Technologien des Selbst‹ vgl. Foucault 2007, S. 287–317.

⁵⁵ Kinzel 2000, S. 372.

⁵⁶ Foucault 1989b, S. 57.

⁵⁷ Vgl. z.B. Bertram, S. 25, S. 30.

⁵⁸ Hart Nibbrig 1981, S. 117.

⁵⁹ Vgl. Kinzel 2000, S. 437.

⁶⁰ Koschorke/Ammer 1987, S. 714.

Durchsichtigkeit der Dinge

Mit Stifiers Worten wirkt die Reinigung der Affekte »wie ein Nachsommer, in welchem die Gewitter und die Hitze aufgehört haben, aber eine milde Wärme und zarte Durchsichtigkeit alle Gegenstände rein und ruhig vor uns hinstellt abgeklärt und vorbereitet, daß einmal der nahe Winter sie in seine Hülle aufnehme, was für uns den Tod und das Weggehen von dieser Erde bedeuten mag«. ⁶¹ Ebenso wie Goethe bescheinigt Stifter demjenigen Subjekt, das seine Leidenschaften zu bezwingen weiß, eine privilegierte Einsicht in die Natur. Der von Affekten bereinigte Blick soll eine Klarheit in den Dingen zutage fördern, die dem realistischen Bezug zur Außenwelt der Absicht nach ein entschieden idealistisches Gepräge verleiht. Wie Stifter in *Über Stand und Würde des Schriftstellers* (1848) festhält, darf sich die Kunst generell nicht darauf beschränken, »ein einfach Gegebenes, jenseits dessen nichts liegt«, wiederzugeben, sondern muss »einen größeren Zweck haben«. ⁶² Statt Werke zu schaffen, in denen »Alles klar, Alles eben, Alles leicht« ist, ⁶³ soll der Dichter auf eine nicht triviale, sondern tief sinnige Klarheit zielen. Mit der Rede von der »zarte[n] Durchsichtigkeit« greift Stifter daher die zahlreichen Aussagen auf, in denen seine kunsttheoretischen Schriften eine Welt hinter der materialen Oberfläche der Phänomene adressieren. Wie im Bereich des Menschlichen das Beharren auf dem Sittengesetz erhebend wirkt, so richtet sich der Blick auf die Dinge nach einer »höhern Ordnung«, an der man sich laut Humboldt »festhalten kann«. ⁶⁴ Wenn Stifter den Künstler auf die »objective Gültigkeit« der Gegenstände verpflichtet, so muss dieser mehr als der Naturforscher das Vorliegende nicht nur genau beobachten und dessen Fülle erfassen, sondern auch »Schein und Wesen trennen«, um ein zugrundeliegendes Gesetz zu entbergen. ⁶⁵ Der Sachverhalt, dass Stifter diese »Hinterwelt der Dinge« ⁶⁶ wiederholt das »Göttliche« nennt und etwa in der Vorrede zu den *Bunten Steinen* zum Anlass für die Annäherung von Kunst und Religion nimmt, ⁶⁷ sollte jedoch nicht dazu verleiten, die Spur einer katholischen Erziehung aufzunehmen und den vermeintlichen Platonismus als

⁶¹ Stifter PRA XVIII, S. 327.

⁶² Stifter HKG 8/1, S. 41.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Humboldt 1870, S. 296f. (Brief vom 18. Mai 1829).

⁶⁵ Stifter PRA XVI, S. 7.

⁶⁶ Begemann 1995, S. 379.

⁶⁷ Vgl. Stifter HKG 2/2, S. 9: »Die Kunst ist mir ein so Hohes und Erhabenes, sie ist mir, wie ich schon einmal an einem anderen Orte gesagt habe, nach der Religion das Höchste auf Erden«.

ästhetische Zusammenfassung der ethischen und religiösen Richtlinien zu verstehen.⁶⁸ In Anlehnung an Goethes Spinozismus vertritt Stifter vielmehr eine immanente Position⁶⁹ und koppelt die Macht des Geistes über die Affekte an die vernünftige Einsicht in eine von Gott durchwirkte Naturnotwendigkeit.⁷⁰ Wo das ›Wesen der Dinge‹ erfasst werden soll, ist jene *scientia intuitiva* federführend, die in der Spätaufklärung und Goethezeit Konjunktur hat. Über die Möglichkeiten der einfachen sinnlichen Wahrnehmung und der symbolischen, durch Zeichen organisierten Erkenntnis hinaus ist es Spinoza zufolge dem intuitiven Wissen vorbehalten, eine unmittelbare Einsicht in die »essentia rerum« zu gewähren.⁷¹ Zwar lässt auch Stifter seine Naturwahrnehmungen um ein Evidenzerlebnis kreisen, das eine für die Intuition konstitutive Medienvergessenheit evoziert. Mit der Transparenz, die »alle Gegenstände rein und ruhig vor uns hinstellt«, wird die Ästhetik entsprechend auf das Gefühl eines beseelten und wesenhaften Ganzen eingeschworen. Indem Stifter jedoch die »milde Wärme und zarte Durchsichtigkeit« im Satzgefüge an die Stelle des grammatikalischen Subjekts rückt, reflektiert er die vermeintliche Selbstpräsentation der Gegenstände, wie auszuführen ist, als einen medialen Effekt.

Die *Winterbriefe aus Kirchschlag*, die 1866 während eines Kuraufenthalts im Hochgebirge entstanden sind und mit denen der gesundheitlich angeschlagene Stifter »manchen Leidenden trösten« will,⁷² stellen der abschließenden Lehre vom Schönen eine Reihe von Betrachtungen über die physikalischen Bedingungen für die Kräftigung des körperlichen Wohlbefindens voran und verschalten dergestalt die Ästhetik nicht nur mit der Ethik, sondern auch mit einer naturwissenschaftlich fundierten Physiologie der Sinneswahrnehmungen. Neben Elektrizität, Luft und Wasser nimmt Stifter mit den eröffnenden Abschnitten Licht und Wärme als äußere

⁶⁸ Vgl. Enzinger 1950, S. 204–207.

⁶⁹ Vgl. Goethes berühmt gewordener Brief an Friedrich Heinrich Jacobi vom 5. Mai 1786: »Ich halte mich fest und fester an die Gottesverehrung des Atheisten und überlasse euch alles was ihr Religion heißt und heissen müßt. Wenn du sagst man könne an Gott nur glauben, so sage ich dir, ich halte viel aufs schauen, und wenn Spinoza von der *Scientia intuitiva* spricht, und sagt: *Hoc cognoscendi genus procedit ab adaequata idea essentiae formalis quorundam Dei attributorum ad adaequatam cognitionem essentiae rerum* [Diese Gattung des Erkennens schreitet von der adäquaten Idee des formalen Wesens einiger Attribute Gottes fort zur adäquaten Erkenntnis des Wesens der Dinge]; so geben mir diese wenigen Worte Muth, mein ganzes Leben der Betrachtung der Dinge zu widmen« (Goethe 1891, Bd. 7, S. 214).

⁷⁰ Vgl. Spinoza, *Eth.* III, Vorw. (Spinoza 2002, S. 251).

⁷¹ Vgl. die Stelle, auf die sich Goethe in seinem Brief an Jacobi bezieht: Spinoza, *Eth.* II, Lehrs. 40, Anm. 2 (Spinoza 2002, S. 209).

⁷² Stifter PRA XV, S. 257.

»Grundwirkungen auf das menschliche Leben« in den Blick.⁷³ Während die Empfindung der Wärme an den Tastsinn gebunden ist, betrifft das Licht ein visuelles Phänomen, das expositorisch abgehandelt wird und einen paradigmatischen Stellenwert einnimmt. Leitend ist dabei die Annahme, dass »Klarheit des Lichtes Klarheit der Seele ist« und dass die Wahrnehmung von der nervlichen Veranlagung des Individuums abhängt.⁷⁴ Wie Aristoteles das Licht in seiner psychophysiologischen Schrift *Über die Seele* als ein transparentes Element erörtert und zum Anlass nimmt, das Durchsichtige (διαφανής) als dasjenige zu definieren, »was zwar sichtbar ist, jedoch nicht an sich sichtbar schlechthin«,⁷⁵ so fokussiert Stifter die Empfindungen nach Maßgabe der medialen Eigenschaften. Nicht so sehr Quelle und Geschwindigkeit des Lichts als vielmehr die Körper stehen im Vordergrund, die es vermitteln. Sind die Stoffe homogen, werden sie »durchsichtig«, andernfalls »undurchsichtig« genannt.⁷⁶ Mit der Vorstellung, »aus der durchsichtigsten Bergklarheit« des Kurorts den schmutzigen »Schleier« über der Stadt Linz zu überblicken,⁷⁷ pathologisiert Stifter nicht nur in medizinisch-diätetischer Perspektive das Unklare, sondern zitiert auch Goethes geistigen Aufstieg zu einer von Dünsten freien Höhe. Wo der Verfasser der *Farbenlehre* einen Beweis für die intuitive Überzeugung von der ursprünglichen Reinheit des Lichts findet,⁷⁸ sollte Stifiers Superlativ indes nicht darüber hinwegtäuschen, dass für den Nachfolger ausdrücklich »kein Stoff vollkommen [...] durchsichtig [ist], selbst die Luft nicht«. ⁷⁹ Deshalb vermeidet es Stifter an dieser Stelle tunlichst, das Wort »rein« zu benutzen. Wenn er in seinen literarischen Werken gleichwohl eine auffallende Vorliebe für nachsommerlich klare Witterungsverhältnisse, ungetrübte Gewässer und hochgebirgig heitere Luft zeigt, dann bezeugt das die genuine Künstlichkeit der imaginierten Atmosphären. Die erwünschte Transparenz steht im Zeichen einer prinzipiellen Absage an die reale Möglichkeit eines vollständig reinen Mediums. Die Klarheit der Dinge ist für Stifter kein absoluter, sondern ein relativer Wert und hängt von der spezifischen Beschaffenheit des vermittelnden Stoffs ab. Im Begriff des Durchsichtigen wird somit der Aspekt der Mittelbarkeit von

⁷³ Ebd., S. 258.

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ Aristoteles, *De anim.* 418b (Aristoteles 1995, S. 99). Vgl. zur Geschichte und aristotelisch begründeten Mediologie des Diaphanen: Alloa 2011, S. 91–95.

⁷⁶ Stifter PRA XV, S. 259.

⁷⁷ Ebd., S. 259f.

⁷⁸ Vgl. Goethes Kommentar zu der von Saussure beschriebenen Reise auf den Montblanc: Goethe 1994, Bd. 13, S. 347. Vgl. dazu Zumbusch 2012, S. 256ff.

⁷⁹ Stifter PRA XV, S. 259.

sinnlichen Wahrnehmungen akzentuiert. Jedes Erscheinen ist für Stifter ein *Durchscheinen*.

Vor dem Hintergrund dieses medienästhetischen Profils können die neuplatonischen Anklänge in den kunsttheoretischen Betrachtungen besser eingeordnet werden. Zwar bestimmt Stifter das Schöne seit den Studienjahren in Kremsmünster immer wieder als Darstellung des Göttlichen »im Gewand des Reizes«,⁸⁰ doch ist zu erwägen, dass er entschieden von epiphanischen Vorstellungen absieht. Die *Winterbriefe aus Kirchschatz* handeln im letzten Abschnitt die Frage nach der Schönheit unter der ausdrücklichen Voraussetzung ab, dass sowohl das platonisierende Konzept vom sinnlichen Erscheinen des Göttlichen als auch die kantische Definition des interesselosen Wohlgefallens unzulänglich sind.⁸¹ Zwar geht Stifters Argumentation von einer Grundierung des Ästhetischen in der sinnlichen *aisthesis* aus: »Sicher ist, daß das Gefühl der Schönheit ein Gefallen ist und daß wir die Schönheit durch den Sinn wahrnehmen«. ⁸² Mit Blick auf Baumgartens *ubertas aethetica* lässt sich der Gedanke verstehen, dass das angeborene Gefühl der Schönheit »desto höher« empfunden wird, je mehr sensitive Kenntnisse das Subjekt über die Welt sichert. Doch schließt sich das fortschreitende Wissen entgegen den Postulaten der rationalistischen Kunstlehre für Stifter nicht zu einem geordneten Kosmos. Da die Betrachtung der Natur einen empirisch unbegrenzten Raum eröffnet, wie Stifter nicht gerade zufällig am Beispiel des Weltalls veranschaulicht, und sich die Totalität der Wahrnehmungen im Endlosen verliert, kennzeichnet das Schöne eine Überforderung der *aisthesis* ebenso wie der Vorstellungskraft. Stifter überblendet an dieser Stelle die Kallistik mit Versatzstücken aus Kants Analytik des Erhabenen und bestimmt das Ästhetische im Kern als eine Zone radikalen Nicht-Wissens. Nicht nur verhält es sich mit der Schönheit »wie mit tausend Dingen, die wir haben und genießen, ohne zu wissen, was sie sind«. ⁸³ Indem sie »uns entzückt und schaudern macht, [...] uns beseligt und vernichtet«, ist ihr auch gemäß Kants Bestimmung des Mathematisch-Erhabenen mit der Einbildungskraft nicht beizukommen: »Da hat menschliches Denken und menschliche Vorstellung ein Ende«. ⁸⁴ Weil Stifter das Ästhetische auf diese Weise als kognitiven

⁸⁰ Ebd., S. 279.

⁸¹ Ebd.: »Was ist Schönheit? Männer der ältesten und jüngsten Zeit haben sich bestrebt, die Frage zu beantworten. Sie sagen: schön ist, was unbedingt gefällt, oder: schön ist das Göttliche, das dem Sinne erscheint, oder noch anderes. Aber die Sache scheint von dem Worte schön hier nur auf andere Worte übertragen zu sein«.

⁸² Ebd.

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Ebd., S. 280.

und perceptiven Entzug profiliert, liegt nicht nur auf der Hand, dass der Begriff des Göttlichen in der Kunst als behelfsmäßiger Name für eine komplette Unverfügbarkeit der Transzendenz zu verstehen ist. Auch von einem immanenten Standpunkt aus stellt sich erhabene Schönheit erst in der Empfindung eines »Unnennbaren, was in den Dingen vor mir« liegt,⁸⁵ ein. Wo die Dimension hinter der sinnlichen Erscheinungswelt weder analysiert noch diskursiviert werden kann, springen die Gegenstände der Betrachtung nach Maßgabe einer bleibenden »Unangemessenheit« für das Darstellungsvermögen ins Auge.⁸⁶ Gerade die Unmöglichkeit, den essenziellen Kern der Dinge in der Ganzheit zu erfassen und wiederzugeben, soll das Subjekt als Vernunftwesen erheben und konvergiert mit einer höheren Aufmerksamkeit für die materialen und medialen Beschaffenheiten der »Dinge vor mir«.

Mimesis, Stil, Objektivität

Stifters affektökonomische Ausrichtung auf die Wirklichkeit schlägt sich daher in einem Kunstkonzept nieder, das dem aristotelischen Gebot der Mimesis folgt und dabei konträre Tendenzen zusammenschließt. Wie der Bericht zur *Ausstellung des oberösterreichischen Kunstvereins* von 1867 ausführt, organisiert das Programm einer realistischen Gegenständlichkeit der Wiedergabe bei Stifter die Auffassung, dass der Mensch »Theile der Welt« nachahmen muss, wenn »das Göttliche durch die Kunst« zur Darstellung kommen soll.⁸⁷ Weil der Schöpfer nach spinozistischer Überzeugung in der Welt »am allerrealsten« ist, kann man sich ihm auch nur immanent annähern.⁸⁸ Zu diesem Zweck schlägt Stifter zwei im Kern einander widerstreitende Stufen der Mimesis vor. Da die Kunst das höchste Werk Gottes nicht im Ganzen, sondern nur teilweise nachzuahmen vermag, muss sie die Wirklichkeit der Dinge zunächst so treu »als nur möglich« wiedergeben. In einem ersten Schritt legt sich Stifter auf einen Naturalismus der Abbildung *en détail* fest, weil der »tiefe und große Künstler auch in dem kleinen Stoffe die vielen zarten Beziehungen und Abstufungen [sieht] [und diesen] Reichtum [...] zu bringen« versucht.⁸⁹ Zwar integriert Stifter seinem Kunstverständnis somit einen Positivismus der empirischen Beob-

⁸⁵ Stifter HKG 4/2, S. 35.

⁸⁶ Kant, *KrU* § 23 (Kant 2006, S. 106f.). Vgl. mit Bezug auf Stifters *Condor* die Ausführungen bei Menke 1998, S. 346.

⁸⁷ Stifter PRA XIV, S. 217.

⁸⁸ Ebd., S. 218.

⁸⁹ Stifter PRA XIV, S. 159f.

achtung, die »nur Körnchen nach Körnchen erringt«,⁹⁰ doch wird dieses Verfahren zugleich einer Kritik unterzogen, weil es zwar »für die Naturwissenschaft Werth haben [mag], für die Kunst [aber] grobe Last« ist.⁹¹ Der Grund liegt darin, dass dem minutiösen Voranschreiten von Teil zu Teil eine offene Mannigfaltigkeit entwächst, der die Einheit in der deutlichen Zergliederung abhanden zu kommen droht. Deshalb hat es einen präzisen Sinn, wenn Stifter deklariert, nur »[i]m Ganzen den Photographien feind« zu sein.⁹² So wie dem Apparat eine Seele fehlt, die den getreu abgebildeten Einzelheiten den Rahmen einer sinnvollen Ganzheit verleihen könnte, ist auch die gegenständliche Darstellung für sich genommen Stückwerk. Was das wissenschaftliche Verfahren nicht zu leisten vermag, muss Stifter zufolge ästhetisch kompensiert werden. Daher soll dem Realismus in einem zweiten Schritt die »Krone« des Idealismus aufgesetzt werden, damit das Göttliche wesenhaft hervortreten und das Zerstreute versammeln kann.⁹³ Entscheidend ist zu sehen, dass Stifter den extremen Realismus der Abbildung zwar abwertet, aber als Voraussetzung für die nachfolgende Verklärung zu wahrer Kunst ins Programm nimmt.⁹⁴ Erst wenn die sinnliche Wirklichkeit der Dinge auch im Kleinsten genau wiedergegeben wird, kann ein höheres Gesetz hinter dem Reichtum der vorliegenden Dinge hervorscheinen. Da sich das Göttliche für Stifter aber durch eine Unendlichkeit auszeichnet, die das Fassungsvermögen übersteigt und der Totalität nach gerade nicht dargestellt werden kann,⁹⁵ droht die postulierte Differenz zwischen prosaischem Realismus und poetischer Verklärung auf der Oberfläche der Abbildung zu kollabieren. Stifters Kunstverständnis läuft auf eine exakte Mimesis hinaus, die ein Moment der Undarstellbarkeit geradezu voraussetzt, wenn das Ganze in der Anschauung des Ein-

⁹⁰ Stifter HKG 2/2, S. 11.

⁹¹ Stifter PRA XIV, S. 218.

⁹² Stifter PRA XIX, S. 35 (an Heckenast, 20. Juli 1857; Hervorh. d. Verf.). Zu Stifters ambivalenter Einschätzung der Fotografie vgl. Drügh 2006, S. 297–307.

⁹³ Stifter PRA XIV, S. 219.

⁹⁴ Ebd.: »Wie bloßer Realismus grobe Last ist, so ist bloßer Idealismus unsichtbarer Dunst oder Narrheit«. – Vgl. Jean Paul 1995, S. 32 (*Vorsch. d. Ästh.* § 2): »Bei gleichen Anlagen wird sogar der unterwürfige Nachschreiber der Natur uns mehr geben als der regellose Maler, der den Äther in den Äther mit Äther malt«.

⁹⁵ Vgl. die »Vorrede« zu den *Bunte[n] Steine[n]* in Stifter HKG 2/2, S. 11.: »Weil aber die Wissenschaft nur Körnchen nach Körnchen erringt, nur Beobachtung nach Beobachtung macht, nur aus Einzelem das Allgemeine zusammen trägt, und weil endlich die Menge der Erscheinungen und das Feld des Gegebenen unendlich groß ist, Gott also die Freude und die Glückseligkeit des Forschens unversieglich gemacht hat, wir auch in unseren Werkstätten immer nur das Einzelne darstellen können nie das Allgemeine, denn dies wäre die Schöpfung«.

zelen intuitiert werden soll. Die ideelle Ganzheit liegt mit anderen Worten nicht in den vorliegenden Dingen, sondern muss vom Subjekt geleistet werden.⁹⁶

Die Bedingung für diese Verklärung ist deshalb wiederum in einem von Affekten gereinigten Ich zu lokalisieren. Nur wo es sich zur erhabenen Seele aufschwingt, kann es das Göttliche »spiegel[n]«. ⁹⁷ Wenn Stifter anschließend den Begriff des ›Stils‹ attackiert, dann dient die Kritik zwar der Forderung, alles Individuelle aus der Kunst zu streichen, wendet sich aber nur vordergründig gegen Goethes Ausführungen in dem 1789 erschienenen Aufsatz *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil*. Stifter kommt schon mit den einleitenden Vorbemerkungen zu Goethes Abhandlung überein, weil er wie sein Gewährsmann davon ausgeht, dass ›Stil‹ kein eindeutiger Begriff ist. ⁹⁸ Während Stifter ihn vermeidet, um keine Unklarheiten in Kauf zu nehmen, ⁹⁹ schlägt Goethe eine eigenwillige Neubestimmung vor, die für die Konzeption der gestuften Mimesis beim Nachfolger prägend ist. Seit der Ablösung des rhetorischen Paradigmas in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wird demnach die Auffassung, dass der Stil keinen normativen Vorgaben gehorcht und eine unverwechselbare Schreib- und Ausdrucksweise charakterisiert, ¹⁰⁰ durch das Konzept einer von allen in-

⁹⁶ Vgl. hierzu auch Begemann 1995, S. 381: »Tatsächlich nämlich kommt der Idealismus für Stifter offenkundig hinzu. Nimmt man seine Formulierungen ernst, dann entbirgt die Kunst nicht oder jedenfalls nicht den ideellen Kern des sinnfälligen Realen, sondern supplementiert dieses. Was dem Realen beigegeben wird, ist ein Ideelles, das nicht in den Dingen, sondern im Künstler liegt«. – In literarhistorischer Hinsicht kann demzufolge Brinkmanns Diagnose geteilt werden: »Wir haben gesehen, wie sich Dichter im 19. Jahrhundert eben bei dem Versuch, das ›Objekt‹ als ›Objekt‹ zu isolieren, Wirklichkeit illusionslos als konkrete, ›objektive‹ Tatsächlichkeit zu sehen und darzustellen und über die ›Subjektivität‹ der romantisch-idealistischen Poesie hinauszukommen, in die individuelle Subjektivität verstricken. Das Jahrhundert der exakten Naturwissenschaft, der quellengetreuen und wahrhaftigen Historie, des Positivismus, das Jahrhundert, das nicht nur in der Geschichtsschreibung das ›Selbst gleichsam auslöschen‹ wollte, um »nur die Dinge reden zu lassen« und zu sehen, »wie es eigentlich gewesen« sei oder ist, kann das »eigentlich« Gewesene, das was »eigentlich« ist, das Tatsächliche doch nur als subjektive Illusion begreifen und darstellen« (Brinkmann 1966, S. 314).

⁹⁷ Stifter PRA XIV, S. 219.

⁹⁸ Goethe 1994, Bd. 12, S. 30: »Es scheint nicht überflüssig zu sein, genau anzuzeigen, was wir uns bei diesen Worten [i.e. Nachahmung, Manier, Stil] denken, welche wir öfters brauchen werden. Denn wenn man sich gleich auch derselben schon lange in Schriften bedient, wenn sie gleich durch theoretische Werke bestimmt zu sein scheinen, so braucht doch jeder sie meistens in einem eigenen Sinn«. Vgl. dazu Kestenholz 1990.

⁹⁹ Stifter PRA XIV, S. 219: »Nach dem Gesagten ist uns Stil ein überflüssiges Wort, jedenfalls ist es ein gefährlich vieldeutiges, und Unzählige mögen sich darunter jene Darstellungsweise denken, die sie für schön halten, oder gar, an die sie sich gewöhnt haben«.

¹⁰⁰ Zur Begriffsgeschichte von ›Stil‹ vgl. Soeffner/Raab 2010.

dividuellen Eigentümlichkeiten befreiten Darstellung konterkariert. Die Ausarbeitung des Stils strebt nach Goethe zum höchsten Grad der künstlerischen Wiedergabe und vollzieht sich mit der affektiven Reinigung des Subjekts.¹⁰¹ In der Reihe der titelgebenden Begriffe, die eine hierarchische Ordnung von drei Verfahrensweisen gliedern, steht der ›Stil‹ dem ästhetischen Wert nach über der ›einfachen Nachahmung‹ und der ›Manner‹. Während Letztere die äußere Welt im Gemüt des Künstlers schafft und die Gegenstände unter Absehung des Einzelnen einem je individuell gefühlten »großen Ganzen« nach erfasst,¹⁰² versucht die simple Mimesis die spezifische Partikularität der Dinge bloß »auf das genaueste« nachzuahmen.¹⁰³ Bereits dieser erste Grad der Darstellung, die der konkreten Mannigfaltigkeit der Erscheinungswelt verpflichtet ist, setzt gleichsam »im Vorhofe des Stils« einen »ruhig[]« disponierten und naturwissenschaftlich vorgehenden Künstler voraus.¹⁰⁴ Doch erst wenn dieser »durch genaues und tiefes Studium der Gegenstände« noch »reiner«, »ruhiger« und »gelassener« operiert, kann er auf der Stufe affektbereinigter Apathie das Besondere ohne Beimischung subjektiver Eindrücke einem allgemeinen Begriff zuordnen.¹⁰⁵ Während die naturalistische Mimesis eine »Oberfläche« von wimmelnden Details wiedergibt, »ruht der Stil auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge, insofern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen.«¹⁰⁶ Auf dieser höchsten Stufe folgt Goethes Verschaltung von Ästhetik und Epistemologie erneut der von Spinoza übernommenen *scientia intuitiva*. Schon durch den Umstand, dass der Stil ausschließlich im Singular genannt wird, adressiert Goethe ein überindividuelles Ideal der Darstellung, die nicht nur »alles Eigene ablegt, allgemein und objektiv« wird,¹⁰⁷ sondern auch eine Kunst der transparenten Mimesis einbegrift. Die ästhetische Kategorie des absoluten Stils setzt sich insofern von der Tradition des Begriffs ab, als Goethe eine von allen subjektiven Bedingtheiten gereinigte Erkenntnis und eine unsichtbare Wiedergabe anstrebt, damit sich das Wesen der Dinge wie von selbst zeigen kann. Indem sie das Ethos der teilnahmslosen Gelassenheit ins Zentrum ihrer Kunsttheorie rückt, wirkt die klassische Ästhetik als »stilbildendes« Vorbild für die unterschiedlichsten Projekte in

¹⁰¹ Vgl. dazu Zumbusch 2012, S. 244f.

¹⁰² Goethe 1994, Bd. 12, S. 31.

¹⁰³ Ebd., S. 30.

¹⁰⁴ Ebd., S. 31. Zum Vergleich zwischen Künstler und Botaniker vgl. ebd., S. 33.

¹⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁶ Ebd., S. 32f.

¹⁰⁷ Kestenholz 1990, S. 46. Vgl. zum ästhetischen »Anti-Subjektivismus« des klassischen Goethe auch Wolf 2002; Wolf 2002a.

der Literatur des 19. Jahrhunderts: Flauberts »impassibilité«¹⁰⁸ bezeugt dies ebenso wie Stifters Streben nach Klarheit.

Nach Goethes Stilbegriff ist die Möglichkeit einer objektiven Darstellung der Natur in einem entindividualisierten Subjekt zu suchen, das sich durch eine kühle und leidenschaftslose Distanzierung vom eigenen persönlichen Ich auszeichnet. Stifter folgt diesem Modell, indem er es forciert. In diesem Sinn sind die begriffspolitischen Verschiebungen bemerkenswert. Mit dem Vokabular der zeitgenössischen Kunsttheorie konzipiert Stifter die Mimesis als widerstreitendes Zusammenspiel von gegenständlichem »Realismus« und verklärendem »Idealismus«. Den Fluchtpunkt der Ausführungen bildet auch hier eine neutrale Darstellungsweise, die zur völligen Objektivierung des Geschehens eine depersonalisierte Position verlangt. Stifter vermeidet den Ausdruck »Stil« zum einen aus Gründen der Missverständlichkeit, weil die begriffsgeschichtliche Tradition wegen der Heterogenität der kursierenden Bestimmungen ein uneinheitliches Bild bietet. Zum anderen hängt Stifters Absage jedoch damit zusammen, dass er den Fokus auf die Mittelbarkeit der Wiedergabe restlos auszublenden versucht, damit die Selbstpräsentation der Dinge nicht als Ergebnis einer besonderen Kunst betrachtet werden könnte. Auch hinsichtlich der »Manier« verurteilt Stifter das individuelle Moment im Akt des Darstellens schärfer als Goethe. Während dieser ihr immerhin die Leistung bescheinigt, auf dem Weg der fortschreitenden Abstraktion die mannigfaltigen Einzelheiten der einfachen Nachahmung in einem zwar realitätsfernen, aber sinnvollen Ganzen zusammenzufassen, hält Stifter das Manierierte für ein Modephänomen. Unter dem Zwang, immer »besonders sein zu wollen«, leide die ungetrübte Wiedergabe der Sachen.¹⁰⁹ Demgegenüber soll sich der apathische Künstler zurücknehmen und die Schranken seiner Subjektivität ablegen, damit die Wirklichkeit als sie selbst zugänglich wird.¹¹⁰ In der Forderung, die Natur frei von allen subjektiven Färbungen wahrzunehmen, sortiert Stifter die realitätsgetreue Darstellung ebenso wie Goethe im Sinne zweier Stufen: Erstens orientiert sich der Naturalismus *en détail* an der Besonderheit der konkreten Erscheinungswelt (»einfache Nachahmung«), und zweitens muss das Wesen der Dinge durch Abstraktion vor Augen gestellt werden (»Stil«). Unter dem Etikett des »Idealismus« verfolgt zwar auch Stifter eine Vollendung des klassischen Stils, doch wird im Begriff des »Realismus« die prosaische Abbildung der Natur als unab-

¹⁰⁸ Vgl. zu Flauberts Affektpolitik: Koppenfels 2007.

¹⁰⁹ Stifter PRA XVII, S. 250.

¹¹⁰ Vgl. auch Begemann 1995, S. 370.

dingbare Grundlage für die Intuition einer wahren Kunst berücksichtigt und dem ästhetischen Programm integriert. Da die Verklärung Stifter zufolge die gegenständlich genaue Darstellung erst als Supplement krönt, richtet sich der bloße ›Realismus‹ nicht nur nach einer höheren Tendenz, sondern versetzt das Konzept der Mimesis zugleich in eine unversöhnbare innere Spannung.¹¹¹

Vor dem Hintergrund dieses Konflikts zwischen Konkretion und Abstraktion ist die Forderung nach ästhetischer Objektivität in einen doppelten Bezugsrahmen zu stellen.¹¹² Der Intention nach zielt die »Ehrfurcht vor den Dingen« auf das, was ihnen der »Wesenheit gemäß« ist und einen ontologischen Vorrang behauptet.¹¹³ Doch impliziert diese Haltung, wie sie der Freiherr von Risach mit stillschweigendem Bezug auf den klassischen Goethe formuliert, die Weigerung, das sinnlich Wahrnehmbare apriorisch auf allgemeine Begriffe zu reduzieren und in trockener Theorie verfügbar zu machen.¹¹⁴ Deshalb ist der Künstler zum anderen dazu angehalten, wie Stifter in *Über Stand und Würde des Schriftstellers* ausführt, die »Erscheinung der Menschheit und die Natur so reich auf[zuf]assen, als es nur immer möglich ist«, geht das Wesen der Gegenstände doch »nur durch [deren] wechselseitige Beleuchtung immer klarer hervor«. ¹¹⁵ Weil das beseelte Ganze der Totalität nach für Stifter weder vor- noch darstellbar ist, bleibt die Hoffnung, dass es in der präzisen Wahrnehmung einzelner Dinge zu erahnen ist und dem Abstrakten gleichsam eine konkrete Basis verschafft wird. Diese protophänomenologische Aufwertung der *ubertas aethetica* zieht bei Stifter die Forderung nach sich, der Künstler habe die gegebene Wirklichkeit wie ein leidenschaftsloser Naturforscher (sinnlich) zu »beobachten« und (intellektuell) zu »befragen«. ¹¹⁶ Parallel zu den Maximen der modernen Naturwissenschaften und dem aufkommenden Historismus verlangt Stifters Ästhetik die Neutralisierung des Subjekts für eine objektive Wiedergabe der Dinge. Der antinomischen Struktur des Wissens

¹¹¹ Mit der Aufwertung der Wirklichkeit als Maßstab des ›idealen Realismus‹ agiert Stifter die Spannungen aus, die der Mimesis auch von der zeitgenössischen Ästhetik Vischers verleiht werden (vgl. Vischer 1996, Bd. III, S. 97).

¹¹² Vgl. Weiss 1969, S. 213.

¹¹³ Stifter HKG 4/3, S. 145.

¹¹⁴ Ebd., S. 142f.: »Von Kindheit an hatte ich einen Trieb zur Hervorbringung von Dingen, die sinnlich wahrnehmbar sind. Bloße Beziehungen und Verhältnisse sowie die Abziehung von Begriffen hatten für mich wenig Werth [...]. Ja die Worte, die einen Gegenstand sinnlich vorstellbar bezeichneten, waren mir weit lieber als die, welche ihn nur allgemein angaben«.

¹¹⁵ Stifter HKG 8/1, S. 36.

¹¹⁶ Ebd.

gemäß vereinigt die sachliche Mimesis jedoch gegenstrebende Elemente. Einerseits bezweckt »das treueste Studium der Natur«¹¹⁷ die Einsicht in die notwendigen Prinzipien hinter den Erscheinungen. Andererseits treten die Dinge auch nach Maßgabe einer positivistischen Betrachtung und das heißt: in der mannigfaltigen und potenziell kontingenten Fülle der Phänomene hervor. Diese ›konkrete Objektivität‹, die dem materialen Interesse des empirisch gewissenhaften Beobachters entspringt und der additiven Reihung von Singularitäten nach dem Modell der offenen Sammlung gehorcht, vollendet sich für Stifter *idealiter* erst mit der ›abstrakten Objektivität‹ durch die Anerkennung universaler Gesetze.¹¹⁸ Im Vergleich mit Goethe ist Stifter entschiedener an kausalen und rational erschließbaren Regelmäßigkeiten interessiert und sieht von der Kategorie des ›Urphänomens‹ ab,¹¹⁹ wie etwa die programmatische *Vorrede* zu den *Bunte[n] Steine[n]* mit der Begeisterung für Newtons Naturgesetze am Beispiel der Elektrizität oder des Magnetismus belegt.¹²⁰

Die Forschung hat mehrfach herausgestellt, dass die wiederkehrende Analogisierung von Wissenschaft und Kunst bei Stifter im Zeichen der Koexistenz konkurrierender Paradigmen während der Restaurationszeit steht.¹²¹ Bereits in Kremsmünster, wo Stifter das Gymnasium besucht, ist das vorherrschende christlich-metaphysische Naturverständnis von einem säkularen Ansatz begleitet, an der Wiener Universität ist die allmähliche Durchsetzung der exakten Wissenschaften für den jungen Autor noch spürbarer.¹²² Wie sein akademischer Lehrer und Mentor Andreas Baumgartner, dessen *Naturlehre* 1824 erstmals erscheint und bis in die Mitte der 1840er-Jahre immer wieder aufgelegt wird, nimmt Stifter die positivistische Methode auf, ohne jedoch die Frage nach dem Wesen der Dinge beiseite zu schieben.¹²³ Durch den Kontrast zwischen der Suche nach übersinnlichen Letztursachen und der Einsicht in die Unabdingbarkeit empirischer Erkenntnis verknüpft der Wiener Physiker das klassische mit einem modernen Wissenschaftsverständnis. Im Lichte der exakten Naturwissenschaften wird jedoch auch für Stifter der metaphysische Anspruch zum Problem. Wie Risach mit Bezug auf die neueren Verfahren festhält,

¹¹⁷ Stifter PRA XIV, S. 95.

¹¹⁸ Vgl. für das Programm einer Überwindung der ›konkreten‹ durch eine ›abstrakte‹ Objektivität: Selge 1976, S. 82f.

¹¹⁹ Vgl. ebd., S. 13.

¹²⁰ Stifter HKG 2/2, S. 10f.

¹²¹ Vgl. v.a. Selge 1976; Ritzer 2002; Begemann 2002; Braun 2006; Ritzer 2007; Gamper/Wagner 2009.

¹²² Vgl. Begemann 2002.

¹²³ Ebd., S. 117. – Zu Baumgartner vgl. ausführlich Braun 2006, S. 52–63.

führen die »Wege des Beobachtens und der Versuche« zum Einzelnen und können das Allgemeine im Sinne der naturphilosophischen Spekulation nicht voraussetzen. Weil die neuen Wissenschaften ein »unendlich« offenes Feld aufreißen,¹²⁴ müssen nun die »kleinsten Dinge« berücksichtigt werden, ohne dass man vorab wissen kann, »wie sie mit den größeren zusammenhängen«.¹²⁵ Durch die Anerkennung einer konstitutiven Unabschließbarkeit der menschlichen Erkenntnis markiert Risach eine Disjunktion des Wissens, das bei fortschreitender Aneignung der Welt zugleich in Einzelteile zerfällt.¹²⁶ Dieser stillen Krise des Allgemeinen, mit der die Möglichkeit einer wesenhaften Erkenntnis ebenso wie die Vorstellung einer vernünftig geordneten Natur zur Diskussion steht, wird die ganz und gar aufklärerische Hoffnung entgegengesetzt, dass Mensch und Natur auf der Grundlage wissenschaftlich erfasster Gesetze in einer nicht näher bestimmbareren Zukunft harmonisch zusammenleben werden.¹²⁷ Die in der Metternich-Zeit staatlich auferlegte Anknüpfung an die Leibniz'-Wolff'sche Weltanschauung scheint bei Stifter ebenso wie bei Baumgartner den beruhigenden Rahmen für ein naturwissenschaftliches Erkennen zu liefern, das seine Basis nach dem Verfahren der Induktion nicht ins Allgemeine, sondern ins Konkrete verlegt.¹²⁸ Doch wo die Empirie als Fundament einer metaphysischen Ordnungsidee fungieren soll, ist das damit verbundene Sinnversprechen an eine unendliche Arbeit delegiert und der Struktur eines ewigen Aufschubs ausgesetzt.¹²⁹ Stifter ist ein Leibnizianer, der sich mit den Mitteln der Vernunft, aber ohne Glauben an eine prästabilisierte Harmonie in der Welt zurechtzufinden versucht.

In diesem Sinn nimmt Stifters Ästhetik der Objektivität die rationale Methode der deutlichen Erkenntnis auf, damit die in ihrer Gleichgültigkeit gegenüber dem Menschen als sinnlos und katastrophisch erfahrene Wirklichkeit wenigstens teilweise geordnet werden kann.¹³⁰ Als gälte es, die schmerzhaften Erfahrungen der Kontingenz durch den Nachweis einer stimmigen Gesetzmäßigkeit kognitiv zu therapieren, geht das Streben nach Klarheit in den Dingen mit den naturwissenschaftlichen Methoden des genauen Beobachtens und Sammelns dahin, »Vermischtes zu entmischen, gestaltlose ozeanische Elemente zu gliedern« und das Gefühl der

¹²⁴ Stifter HKG 4/1, S. 124.

¹²⁵ Ebd., S. 123.

¹²⁶ Vgl. hierzu Irmscher 1971, S. 22.

¹²⁷ In diesem integrativen Sinn wird Stifters Orientierung an den Naturwissenschaften ausgelegt von: Selge 1976; Ritzer 2002 u. 2007; Braun 2006.

¹²⁸ Vgl. hierzu Braun 2006, S. 60f.

¹²⁹ Begemann 2002, S. 113.

¹³⁰ Vgl. Begemann 1995, S. 117.

Desorientierung »durch den Entwurf einer [...] Totalität« abzukühlen.¹³¹ Stifters Konzeption der Mimesis folgt somit einer naturwissenschaftlich inspirierten Induktion vom empirisch Kleinen und Kleinsten zu einem Allgemeinen, das zwar unerreichbar bleibt, aber nichtsdestotrotz als ideales Ziel gilt.¹³² Da dem Ästhetischen die höchste Aufgabe zukommt, das zu versammeln, was die Wissenschaft in Einzelteile zerlegt, wird die Kunst programmatisch an die Grenzen der Repräsentation geführt. Wo Stifter als Kritiker etwa in einem Kupferstich die »Liebe zur Objectivität« hervorhebt, muss die Seele des Ganzen deshalb ungenannt bleiben. Stattdessen tastet der nüchterne Blick die »Oberflächen« der abgebildeten »Stoffe« Teil für Teil ab und prüft die Wiedergabe am Kriterium der Naturwahrheit.¹³³ Charakteristischerweise tritt gerade in der minutiösen Wahrnehmung des Details die technische Faktur des Kunstwerks hervor: »Die Aetzung der Platte gibt dem Stiche in den Schatten eine Untertuschung, die die Durchsichtigkeit gefährdet, welche wirklich in den tiefsten Schattenstellen, in denen in der Wirklichkeit das menschliche Auge noch immer etwas sieht, verschwindet, wodurch die Schatten nicht Schatten, sondern dunkle Flecken sind.«¹³⁴ Wie Stifter festhält, ist die Durchsichtigkeit der objektiven Darstellung etwas, das mehr oder weniger gut *gemacht* wird, also ein handwerkliches Geschick im Umgang mit den künstlerischen Mitteln erfordert.

Poetik der Transparenz

Stifters Ästhetik der Klarheit kennzeichnet ein Kunstverständnis, das zwar eine Invisibilisierung des Mediums fordert, diesen Anspruch aber im Wissen formuliert, dass vollkommene Transparenz ein unerreichbares Ideal bleibt. Beispielhaft evoziert der *Trost-Brief an Heckenast*, wie gesehen, eine »zarte Durchsichtigkeit der Dinge«¹³⁵ und bekundet im Register des sinnlich

¹³¹ Vgl. ebd., S. 47.

¹³² Vgl. auch Laufhütte 2000, S. 72f.

¹³³ Vgl. den Bericht über den oberösterreichischen Kunstverein von 1852 in: Stifter PRA XIV, S. 30–33, hier S. 31: »Die Oberflächen der Stoffe hat der Künstler mit dem anpassenden wechselnden Vortrage behandelt von der feinen menschlichen Haut in ihren Abstufungen angefangen auf die Leibwäsche des Marktschreiers herab, auf seinen Rock, auf Linnen, Tücher, Röcke der Weiber, auf die Stoffe an Männerkleidern bis auf die Mäntel der Croaten, von denen der des Knaben größer ist, als der des Mannes. Man betrachte nur die Stoffe an demselben und an verschiedenen Kleidern, mit welcher Liebe zur Objectivität sich der Künstler den Abwechslungen und Abstufungen hingegen hat«.

¹³⁴ Ebd., S. 32.

¹³⁵ Ebd. XVIII, S. 327 (Hervorh. d. Verf.).

Wahrnehmbaren ein allenthalben waches Bewusstsein für die konstitutive Mittelbarkeit der Phänomene. In dieser medienästhetischen Perspektive schließt Stifter wiederum an die Eckpunkte des 18. Jahrhunderts an. Nicht nur versucht er mithilfe einer von Affekten bereinigten Vernunft überschaubare Ordnungen in der als verworren empfundenen Welt zu etablieren und schreibt seinen Figuren zur Stabilisierung des Sittengesetzes »Aufklärung [als] eigentlich menschliche Aufgabe« vor.¹³⁶ Nicht nur verschaltet er mit den naturwissenschaftlichen Motiven seiner Texte Ästhetik und Gnoseologie, indem erstere die Lücken der letzteren supplementiert und am epistemischen Prozess insofern teilnimmt, als begriffliche Abstraktion auf die Basis sinnlicher Wahrnehmungen gestellt wird.¹³⁷ Obwohl Stifter die im Vernunftzeitalter weitgehend dominierende Zuversicht nicht teilt, dass sich das Wissen zu einer Gesamtheit schließen kann, folgt er dem Leitstern der Aufklärung auch dort, wo der Traum von der Vollendung der Erkenntnis bei Leibniz und Wolff zur Begründung einer Semiotik des transparenten Zeichens geführt hat (*cognitio symbolica*) und sich das Projekt der stufenweise bis zur Deutlichkeit voranschreitenden Klarheit in der Frage nach »einer spezifischen Ökonomie der Mittel« konzentriert.¹³⁸

Der Trost-Brief an den Verleger kann erneut als repräsentativer Beleg herangezogen werden, verweist das Schreiben doch nicht nur auf das Ethos eines nüchtern-sachlichen Blicks, sondern auch wiederholt auf die eigene mediale Ausstattung. Zum einen nimmt Stifter Heckenast's Nachricht vom Verscheiden der Gattin so zur Hand, dass er das schöne Herz des Trauernden nicht etwa nur dem semantischen Gehalt der Worte nach, sondern zuallererst in den »Schriftzügen« wahrnimmt.¹³⁹ Wie *Über Stand und Würde des Schriftstellers* dokumentiert, begreift Stifter Sprache in der konkreten Gestalt »der Rede oder der Schrift« als »materiellen Körper« und nimmt an, dass aus »jedem Teilchen und Faserchen« die Seele des Urhebers »herausleuchtet«. ¹⁴⁰ Zum anderen wird die Schwierigkeit beim Ver-

¹³⁶ Irmscher 1971, S. 111. – Bereits die zeitgenössische Rezeption hält fest: »Schon dem jungen Stifter ist die Vernunft die sittliche Muse« (Enzinger 1968, S. 311).

¹³⁷ Vgl. allgemeiner formuliert Mayer 2001, S. 7: »Stifters Texte sind daher Experimente der Erkenntnis«.

¹³⁸ Schneider 2010, S. 269.

¹³⁹ Stifter PRA XVIII, S. 324: »Der Mann, der ihn geschrieben, obwohl ich ihn längst geachtet und geliebt habe, ist mir plötzlich um vieles theurer geworden, da mir in seinen Schriftzügen ein so schönes Herz in dem schönen Schmerz um die verlorne geliebte und hochgeachtete Gattin entgegen gekommen war«.

¹⁴⁰ Vgl. die auf Schiller zurückgreifenden Ausführungen in *Über Stand und Würde des Schriftstellers* in Stifter HKG 8/1, S. 37: »Die ganze Innerlichkeit eines Menschen ist es zuletzt, welche seinem Werke das Siegel und den Geist aufdrückt«.

fassen des Briefs konstatiert und dem Akt des Schreibens eine produktive Rolle bei der ›allmählichen Verfertigung der Gedanken‹ bescheinigt.¹⁴¹ Dieses Ausstellen der Materialität widerspricht dem programmatischen Anspruch nur vordergründig. Zwar hat Stifter generell Kunstwerke im Visier, die um der Selbstpräsentation der Gegenstände willen den Eindruck erwecken sollen, nicht hergestellt worden zu sein – man soll regelrecht vergessen, »daß jemand da ist, der das Ding gemacht hat«. ¹⁴² Doch ist das Selbstverständnis des Autors von der Erfahrung geprägt, dass dieser Effekt das Ergebnis eines mühseligen Prozesses darstellt: »Was dem Leser das Einfachste und Natürlichste scheint, ist das Werk der größten Kunst und Sorgfalt, wer es anders meint, der versteht von Kunst und ihren Hervorbringungen nichts«. ¹⁴³

Stifter hat seine vornehmlich an der Malerei gewonnenen ästhetischen Maßstäbe auch an die eigenen Texte angelegt. Die Tatsache, dass er die Mittel der Dichtung bevorzugt, weil sie »mit dem unsichtbaren Worte leichter die Seele bringen« und daher geistiger als die schwerfälligen Erzeugnisse der bildenden Künste wirken, ¹⁴⁴ sollte nicht darüber hinwegtäuschen, dass sein Schreiben überall mit den Bedingtheiten der Produktion ringt. Zum Zweck einer Literatur, die sich den Gegenständen mit dem Ziel verschreibt, das Innenleben des Subjekts zu heilen, verfolgt Stifter eine ›Kunst‹ der Transparenz als Arbeit am Medium der Schrift. Wo der Autor damit kokettiert, seine Texte nicht gemacht, sondern bereits Vorfindliches ungefiltert wiedergegeben zu haben, ¹⁴⁵ kaschiert er die oftmals extrem aufwendigen und über Jahre sich hinziehenden Schreibprozesse,

¹⁴¹ Stifter PRA XVIII, S. 325: »Ich achte und liebe Sie zu sehr, um mit Gemeinplätzen zu antworten, und konnte mein Denken nicht einkleiden, ja das Denken wurde durch das Einkleidenwollen erst recht geweckt«.

¹⁴² Ebd. XIX, S. 32 (an Heckenast, 20. Juli 1857).

¹⁴³ Ebd. XVIII, S. 119 (an Heckenast, 24. Oktober 1852).

¹⁴⁴ Vgl. ebd., XIV, S. 172f.: »[...] die Mittel beider Künste sind eben sehr verschieden, es müßte nur die Unendlichkeit des Malers größer sein als die des Dichters, daß er uns den Dichter umdichtend seine eigene Unendlichkeit mit seinen eigenen Mitteln brächte. Der Dichter bringt mit dem unsichtbaren Worte leichter die Seele, schwerer den Körper; aber er muß ihn bringen, der Maler mit der sichtbaren Linie leichter den Körper, schwerer die Seele; aber wir fordern sie auch von ihm. Der duftige Zauber großer Dichter ist ein anderer als der plastische großer Maler, und in Goethe ist er so zart, so fest begründet und nur ihm eigenartig, daß er kaum in der bildenden Kunst erreichbar sein dürfte, am ersten noch in Marmor«.

¹⁴⁵ Ebd. XVIII, S. 94 (an Louise von Eichendorff, 23. März 1852): »[...] und ich kann Gott nicht genug danken, daß er mir ins Herz gegeben hat, die Feder zu nehmen, und die Dinge nieder zu schreiben, wie sie mir ungefähr im Gemüte waren. Ich habe wirklich kein Verdienst an meinen Arbeiten, ich habe nichts gemacht, ich habe nur das Vorhandene ausgeplaudert«.

die nicht nur dazu geführt haben, dass viele Erzählungen in mehreren Fassungen vorliegen, sondern die bisweilen auch penibel dem täglichen, nach Manuskriptseiten und Buchstaben abgezählten Pensum gemäß dokumentiert werden.¹⁴⁶ Die affektökonomische Selbstkontrolle konditioniert eine umfassende Disziplinierung des Produktionsvorgangs, dessen Eigenwilligkeiten sich jedoch immer wieder quer zu den Intentionen des Autors stellen: »Das ist das Elend, daß man nicht kann, was man möchte«.¹⁴⁷ Stifters Wunsch nach einer transparenten Mimesis gehorcht dem Modell einer sich selbst auflösenden Repräsentation, das mit geradezu »manischer Obsession« verfolgt wird.¹⁴⁸ Gemäß dieser Anstrengung richtet sich Stifters Poetik mit der »Entromantisierung« seiner Texte immer radikaler nach dem rhetorischen Muster der *perspicuitas*, das traditionell die Möglichkeit einer durchsichtigen Darstellung verspricht. Diese Tendenz, die für den Eindruck eines »extrem rationalistischen Erzählwerks« ausschlaggebend ist,¹⁴⁹ pointiert eine Stelle aus der *Mappe meines Urgroßvaters*:

Anfangs war es mir äußerst schwer, die Schrift zu enträthseln entwirren, dann aber wurde sie mir immer bekannter, und endlich konnte ich sie wie eine ziemlich deutliche lesen. [...] Ich begann, die ersten Blätter in unsere Schrift und Sprache zu übertragen.¹⁵⁰

Die romantisch anmutende Schreibszenen kann hinsichtlich der mehr als 20 Jahre währenden Arbeit an der in vier Fassungen vorliegenden Erzählung als *mise en abyme* gelten.¹⁵¹ Gezeigt wird ein Schreiber, der sich mit den unleserlichen Zügen aus dem Lederbuch des Doktor Augustinus konfrontiert sieht. Beim Versuch, den Text zu übertragen, orientiert sich der

¹⁴⁶ Vgl. das Heft mit dem Titel »Seiten- und Bogenrechnung für die Mappe meines Urgroßvaters – am 23. Jänner 1864 die Umarbeitung und der Abschluß dieses Werkes begonnen – Studienformat 1 Bogen = 24 Seiten – 1 Seite = 966 Buchstaben – Linz am 23. Jänner 1864«, teilweise wiedergegeben in Stifter 1987, Kommentar S. 15–33.

¹⁴⁷ Stifter PRA XIX, S. 284 (an Heckenast, 8. Juni 1861). Vgl. auch ebd. XVIII, S. 92 (an Heckenast, 29. Februar 1852): »Das versprechen und dann leider nicht fertig werden, hat seinen Grund in lediglicher Selbsttäuschung, und es bleibt kein Mittel als in Zukunft nur das fertige Manuskript zu übergeben«.

¹⁴⁸ Adorno 1998a, S. 37. Im Gefolge vgl. auch: Koschorke/Ammer 1987, S. 717; Schneider 2010, S. 270.

¹⁴⁹ Sebald 1985, S. 22.

¹⁵⁰ Stifter 1987, Transkription S. 20.

¹⁵¹ Im Brief an Heckenast vom 16. Februar 1847 motiviert Stifter die Wiederaufnahme der 1841 erstmals erschienenen und im Rahmen der *Studien* überarbeiteten *Mappe* damit, dass die Form noch nicht dem Klarheitsideal entspreche: »Das Buch gefällt mir nicht. Es ist so schön, so tief, so lieb in mir gewesen, es könnte in der Art hold und eigenthümlich und durftig sein wie das *Haidedorf*, aber tiefer, körniger, großartiger und dann ganz rein und klar und durchsichtig in der Form« (Stifter PRA XVII, S. 208).

Erzähler nicht an einer tieferen Wahrheit, die ›enträtselt‹ werden könnte, wie die auf 1867 datierbare letzte Überarbeitung in der Streichung nahelegt. Ohne sich vorab von einem hermeneutischen Eifer leiten zu lassen, versucht der Leser vielmehr, an der Oberfläche des Textes diskrete Zeichen zu erkennen und das Durcheinander mit klaren Unterscheidungen zu ›entwirren‹, bis der Text ›deutlich‹ entziffert ist und abgeschrieben werden kann. So justiert Stifter sein Vokabular nach dem Begriffsinventar des 18. Jahrhunderts und inszeniert sein eigenes Schreiben als graduell ansteigende Aufklärungsarbeit. Das rationalistische Denken, das er auf diese Weise weiterführt, prallt jedoch an der materialen Dimension der Zeichen ab. Wie die Grundschrift von Stifters Manuskript erkennen lässt, treten ›Schrift‹ und ›Sprache‹, Graphem und Bedeutung auseinander. Die Deutlichkeit, die auf die grafische Artikulation bezogen wird, erstreckt sich markanterweise nicht auf die semantische Durchsichtigkeit des Textes. Im Zeichen dieser Disjunktion, die man modern nennen kann und die Stifters Reflexion auf Deutlichkeit grundlegend prägt, kann seine Poetik der Entwirrung zum Schluss dieses einführenden Kapitels den groben Umrissen nach abgesteckt werden.

1. In stilistischer Hinsicht (*perspicuitas in verbis*) ist Stifters Schreibweise von der zweiten Hälfte der 1840er-Jahre an zusehends durch das rhetorische Ideal der durchsichtigen Rede geprägt. Das Streben nach Klarheit, das er mit dem im Eingang dieses Kapitels erörterten Brief an den Verleger vom Herbst 1861 vorträgt, beschränkt sich nicht nur darauf, den Plan einer affektkontrollierten Hinwendung zur Außenwelt aufzustellen, sondern betrifft auch die schlichte Nüchternheit der Aussage selbst (»*Seit meiner Kindheit ist es mir eigen gewesen, nach Klarheit zu streben, in der Jugend nach Klarheit in den Dingen, später nach Klarheit in mir. Unklarheit in mir selber ist mir das peinigendste Gefühl*«). Die wenigen, präzise abgemessenen Worte, mit denen das Vorhaben lakonisch auf den Punkt gebracht wird, spiegeln dieses nicht nur wider, sondern realisieren es zugleich und sind deshalb auch auf die textuelle Performanz zu beziehen. Am Ethos eines selbstbeherrschten Daseins orientiert, übt sich Stifter in eine apathische Ruhe ein, die auf dem Wege des Schreibens überhaupt erst hergestellt werden muss. Zu diesem Zweck folgt die Briefstelle den Vorgaben der leidenschaftslosen *perspicuitas*, die eine Rede ohne überflüssiges Schmuckwerk vorsehen und im Dienst einer indikativischen Sprache stehen. Nicht nur ist der Satzbau von einer in den späten Texten vorherrschenden parataktischen Einfach-

heit geprägt, der die verschachtelten Konstruktionen des Frühwerks ablöst und mit der regelmäßig zäsurierten Aneinanderreihung kurzer Syntagmen ebenso unmissverständlich wie ausgewogen wirkt.¹⁵² Auch das Fehlen des Konjunktivs ist beispielhaft für Stifters Versuch, die Produktivität der Fantasie auszuschalten und romantische Verirrungen hinter sich zu lassen.¹⁵³ Damit die Dinge referiert werden können, wie sie sind, neigt einerseits der zunehmend asketische Gebrauch der Adjektive dazu, die Substantive nicht auszuschnücken, sondern um der Genauigkeit willen differenzierter zu kennzeichnen (»das *peinigendste Gefühl*«). Andererseits rationalisiert Stifter nebst Satzbau und Wortschatz auch die Bildlichkeit der Sprache. Indem es den zentralen Ausdruck terminologisch der aufklärerischen Gnoseologie entlehnt (»Klarheit«), veranschaulicht das Schreiben an Heckenast die Anstrengung, die Tropik sukzessive aus den Texten zu streichen und die Wörter auf eine eigentliche Bedeutung festzulegen. Demgemäß operiert der späte Stifter vorzugsweise mit dem logisch nachvollziehbareren Verfahren des Vergleichs¹⁵⁴ oder bemüht sich, das bloße Nomen nach dem Modell einer univoken Namenssprache zu verwenden und dem Rang eines Begriffs gleichzustellen.¹⁵⁵ Der Intention nach will dieser spartanische Stil die künstlerische Gestaltungskraft domestizieren und den Gegenstand der Rede gemäß der Frage fixieren: »Was ist er?«¹⁵⁶ Stifters Ambition nach Klarheit spitzt sich mit der insistenten Verwendung des Verbums »sein« zu, das neben der Funktion als Hilfsverb auch zum Ausdruck der bloßen Existenz eingesetzt wird und definitorischen Charakter erhält. Durch diesen »ontologischen Stil«,¹⁵⁷ der eine in hohem Maße »trockene« Schreibweise hervorbringt, wird zwar ein metaphysischer Horizont angesteuert, doch bleibt bei der bloßen Feststellung des Faktischen die Frage offen, ob »über die wörtliche Bedeutung hinaus« ein wesenhafter Sinnzusammenhang eingefangen wird.¹⁵⁸ Wegen dieses Hangs zur kar-

¹⁵² Vgl. hierzu Bertram 1966, S. 92; Dehn 1969, S. 41.

¹⁵³ Vgl. auch Dehn 1969, S. 44.

¹⁵⁴ Vgl. Begemann 1995, S. 160f.

¹⁵⁵ Vgl. Blaukopf 1998, S. 13.

¹⁵⁶ Vgl. Stifter PRA, XIX S. 223f. (Brief an Heckenast, 7. März 1860: »Der Unterschied zwischen einem Fantasiestoff und einem gegebenen ist für mich ungeheuer. [...] Im Hochwalde habe ich die Geschichte als leichtsinniger junger Mensch über das Knie gebrochen, und sie dann in die Schubfächer meiner Fantasie hinein gepropft. [...] Jetzt [mit Bezug auf den *Witiko*] steht mir das Geschehene fast wie ein erfurchtgebietender Fels vor Augen, und die Frage ist jetzt nicht mehr die: »was will ich mit ihm thun?« sondern: »was ist er?«.

¹⁵⁷ Vgl. Stern 1968, S. 114.

¹⁵⁸ Aspetsberger (1966, hier S. 37) bejaht diese Frage, während Swales (1987) sie offen lässt.

gen Vereinfachung sind Stifters späte Schriften von den Zeitgenossen immer wieder als »kunstlos« abgewertet worden.¹⁵⁹ Tatsächlich kann der Brief an Heckenast eine pedantisch und monotone Differenzierungstätigkeit bezeugen, die in ihrer begrifflichen Abstraktheit unfasslich wirkt.

Das Bestreben, sich so deutlich wie möglich auszudrücken, zeitigt zudem eine Sprache, die nicht ohne diskreten Schmuck auskommt und mit den Wiederholungen (*Klarheit, Klarheit, Klarheit, Unklarheit; mir, in mir, in mir, mir; ist, ist*) in den Sog einer tautologischen Struktur gerät.¹⁶⁰ Zum Zweck einer unzweideutigen Aussage verlässt sich der späte Stifter auf ein minimiertes Vokabular, das immer wieder dasselbe mitteilt und dabei den Sinn der Wörter irritierenderweise sowohl bekräftigt als auch entleert, wiederholt man doch nur das, was nicht deutlich genug ist.¹⁶¹ Der Eindruck eines solchen mitunter mechanisch wirkenden Sprechens wird durch die Tatsache verstärkt, dass Stifter sein ästhetisches Programm als Zitat vorträgt und Goethe somit echohaft nachhallen lässt.¹⁶² Beim Epigonen erzeugt der Wunsch nach Transparenz eine zunehmend ostentative Redundanz, die einen opaken Schleier über das Gesagte wirft. Gegen den entschiedenen Willen des Autors führen Stifters Texte die Rhetorik der Aufklärung dazu, dass sich das Band zwischen der materialen Äußerlichkeit des Wortes und der Signifikanz lockert. In der ebenso nüchternen wie exzessiven Anstrengung, distinkt zu gliedern, unterläuft Stifter ein Schreiben, das insofern befremdet, als es alles beim Namen nennt und doch offen lässt, ob die referenzielle Geste über die rekursive Struktur der Zeichen hinaus Sinn erzeugt. Die Unklarheit, die Stifter als das quälendste Gefühl präsent hat, meint auch eine nicht aufzulösende Intransparenz der Sprache.

2. Die Rhetorik der Durchsichtigkeit prägt Stifters Schreiben auch im Hinblick auf die narrative Komposition (*perspicuitas in rebus*). Der Anspruch auf sachliche Darstellung hat eine zunehmende Neutralisierung der Erzählerfiguren zur Folge. Der Abstand zum Frühwerk ist nicht nur anhand der stilistischen Abkühlung der Texte, sondern auch daran bemerkbar, dass die narrative Vermittlungsinstanz bis zur Unkennt-

¹⁵⁹ Enzinger 1968, S. 276.

¹⁶⁰ Vgl. zu Stifters Tautologien: Aspetsberger 1966; Swales 1987; Koschorke/Ammer 1987; Naumann 1998.

¹⁶¹ Vgl. zur Wiederholung als Figur der Verdeutlichung: Quintilian, *Inst. Orat.* VIII 2, 23. Gilles Deleuze wird davon ableiten: »Man wiederholt, weil man nicht versteht« (Deleuze 1992, S. 338).

¹⁶² Vgl. zu den Wiederholungsstrukturen bei Stifter mit Blick auf den »Zitatcharakter des Gesamtwerks«: Blasberg 1998, S. 56–80, hier S. 66.

lichkeit zurückgenommen wird. Mit dieser ›Entindividualisierung‹ des Subjekts, die den Produktionsprozessen ein regelrechtes ›Wegschreiben des [besonderen] Ich‹ aufträgt,¹⁶³ nimmt Stifter zum einen zeitgenössische Tendenzen in Geschichtsschreibung und Naturwissenschaft auf.¹⁶⁴ Der Wechsel vom auktorialen Standpunkt zum extern fokalierten Modus favorisiert eine Außensicht, die sich auf die neutrale Wiedergabe des Sichtbaren beschränkt, die Figurenpsychologie ausblendet und sich auf die Darstellung von positiv registrierbaren Oberflächen konzentriert.¹⁶⁵ Der antirhetorischen Geste des Positivismus und des Historismus zum Trotz folgt die apathische Prosa einem genetischen Erzählprinzip, dessen Durchsichtigkeit der antiken Stillehre gemäß darin besteht, die *narratio* im Sinne eines ebenso natürlichen wie linearen Fortgangs des Geschehens zu gestalten und gleichsam zu beruhigen.¹⁶⁶ Zum anderen nimmt sich Stifters gegenstandsorientierte Darstellung mit ihrem »aufklärerischen [...] Bestreben« das antike Vorbild epischer Einfachheit zum Maßstab.¹⁶⁷ Mit Homer steht ein Erzählwerk vor Augen, das Stifter als »naiv und objectiv« qualifiziert und vom modernen Manierismus absetzt.¹⁶⁸ Der homerische Realismus, der sich Erich Auerbach zufolge durch »ausformende Beschreibung, gleichmäßige Beleuchtung, lückenlose Verbindung, freie Aussprache, Vordergründlichkeit, Eindeutigkeit, Beschränkung im Geschichtlich-Entwickelnden und im Menschlich-Problematischen« auszeichnet und nicht als Abbildung einer vorfindlichen Wirklichkeit, sondern als stilistischer Effekt der poetischen Mimesis zu verstehen ist,¹⁶⁹ gilt Stifter ebenso wie der realistischen Romantheorie der Zeit als Vorbild »epischer Objektivität«.¹⁷⁰

¹⁶³ Begemann 1995, S. 102.

¹⁶⁴ Vgl. zum historistisch-positivistischen Erzählmodell allgemein: Rüsen 1982; Rüsen 1993; mit Bezug auf die Literatur: Bafßler u.a. 1996; mit Bezug auf Stifter im Besonderen: Blasberg 1998; Bulang 2003; Zumbusch 2007.

¹⁶⁵ Vgl. Begemann 1995, S. 403.

¹⁶⁶ »zur spezifischen Rhetorik« des Historismus: Simonis 1998, S. 7f. Zur Literarizität der Historiografie im 19. Jahrhundert: White 2008; zur Funktion des Fiktiven in der Geschichtsschreibung: Lämmert 1985; Fulda 1996.

¹⁶⁷ Adorno 1998a, S. 36.

¹⁶⁸ Vgl. Stifter PRA XIX, S. 220: »Wie unser Zeitalter in der Kunst eine fast nicht zu rechtfertigende Subjectivität u daher kunstwidrige Manier hat, so nähert sich Rint dem Mittelalter u der antiken Welt. Die Gesamtheit seiner Werke ist immer klar, einfach, sich als Ganzes sogleich darstellend, in den Theilen stimmend, fast immer naiv u objectiv. Dadurch wird die epische Wirkung ähnlich der der antiken Poesie bewirkt«.

¹⁶⁹ Vgl. die berühmte Stiltypologie in: Auerbach 1946, S. 5–27, hier S. 26.

¹⁷⁰ Vgl. mit Bezug auf Stifter: Böckmann 1962. Vgl. zu Friedrich Spielhagens Romantheorie und ihrem »Gesetz der Objektivität«: Hellmann 1987.

Wie Martin Selge herausgearbeitet hat, geht das naturwissenschaftliche Engagement jedoch mit einer epistemischen Dringlichkeit einher, die »das ganz Unhomerische« von Stifters Erzählkunst prägt.¹⁷¹ Das ontologische Interesse schlägt sich in einer Beschreibungsprosa nieder, die den Dingen selbst, nicht den mit ihnen verbundenen Geschichten gilt und solchermaßen die »fabulierende Souveränität« des homerischen Epos untergräbt.¹⁷² An »den Grundmauern vernünftiger Rede orientiert«,¹⁷³ zeichnet sich Stifters deutlicher Stil nicht nur durch die Eigentlichkeit der Wörter sowie die lückenlose Reihenfolge der linearen Darstellung aus, sondern auch durch die Figur des Detaillierens, die unter dem Namen der *enargeia* bzw. *evidentia* der plastischen Vergegenwärtigung der erzählten Ereignisse gilt und den Leser zu einem sprachvergessenen Zuschauer zu machen versucht. Geschult an Lessings epochaler Missbilligung der Schilderungssucht, hat sich die zeitgenössische Kritik bekanntlich daran gestört, dass der Empirismus der Beschreibung zu Mängeln der narrativen Komposition führt und die Fülle der Details die »Durchsichtigkeit der Stifterschen Darstellungsweise« trübt.¹⁷⁴ Zwar hat es nicht an Versuchen gemangelt, die ausufernden Deskriptionen des »mikroskopischen Physiologen« an den Bewusstseinsraum der Subjektivität und damit an die Gattungsnormen des modernen Romans zurückzubinden.¹⁷⁵ Doch ist dabei unbeachtet geblieben, dass Stifters Beschreibungen zu einer Ausklammerung des Ich führen und dem Streben nach restloser Klarheit der Dinge entspringen. Indem die Schilderungen zur Verselbständigung tendieren, unterbrechen sie die Erzählung der Handlung ebenso, wie sie zur Beseitigung von dramatischen Effekten beitragen.¹⁷⁶ Die derart moderierten Naturbeschreibungen folgen einem Anspruch auf Objek-

¹⁷¹ Selge 1976, S. 84.

¹⁷² Ebd., S. 85.

¹⁷³ Ebd., S. 89.

¹⁷⁴ Enzinger 1968, S. 338. Mit Rekurs auf Lessing hält später auch Georg Lukács fest: »So verschwindet aus dem beschreibenden Stil jeder epische Zusammenhang« (Lukács 1971, S. 219). Vgl. hierzu Geulen 1998.

¹⁷⁵ In diesem Sinn hält der Goethe-Forscher F.Th. Bratranek, der Stifters Erzählungen als erster konsequent im naturwissenschaftlichen Horizont interpretiert hat, fest: »Als Physiolog gilt uns aber Stifter darum, weil es ihm schließlich nur auf die Durchforschung und Aufklärung der Lebensgeheimnisse, und zwar der des Gemütes ankommt. Alle Fülle des Details dient bei ihm nur dazu, in ihr die Bedingungen für eine besondere Richtung des Gemütslebens anschaulich zu machen« (Enzinger 1968, S. 243f.). Später sind Stifters Naturbeschreibungen in den Rahmen der wahrnehmenden Subjektivität gestellt worden von: Böckmann 1962; Preisedanz 1966.

¹⁷⁶ Vgl. Stern 1968, S. 106.

tivität, der eine »schleichende Desymbolisierung« der Darstellung bewirkt¹⁷⁷ und den Stifter mit Heinrich Drendorfs Forschungsprogramm reflektiert. Wie der zum »Beschreiber der Dinge« bestimmte Held aus dem *Nachsommer* methodisch vom sicheren Fundament der *mathesis universalis* zur Mannigfaltigkeit des Konkreten voranschreitet, um sich nachfolgend an der Rekonstruktion einer allgemeinen Ordnung zu versuchen und die unendliche Zergliederung der Wissenschaft in der Kunst zusammenzuführen,¹⁷⁸ tragen Stifters Deskriptionen eine grundlegende Spannung aus. Während sie die Dinge nach Maßgabe der phänomenalen Singularität wiedergeben, erfassen sie das Empirische zugleich im Hinblick auf einen übergeordneten, freilich nicht abschließend erfüllbaren Sinnhorizont. Diese Stoßrichtung erklärt einerseits die Neigung zur Abstraktion, die Stifters Schilderungen eignet. Wie Christian Begemann ausgeführt hat, ergänzen sie die Funktion der Benennung, indem sie die »Einzeldinge einem Oberbegriff« subsumieren und über die bloße Namensgebung hinaus nicht nur »klar«, sondern Merkmal für Merkmal immer »deutlicher« umreißen und einordnen.¹⁷⁹ Andererseits arbeitet der akribische Gestus an einer sukzessiven Arbeit des Differenzierens, die an sich endlos fortgesetzt werden kann und den epischen ebenso wie den epistemischen Zusammenhang zerstört. Die mehrfach beklagte Überschüssigkeit von Stifters Beschreibungen ist demnach von einem durch und durch nüchternen Exzess gekennzeichnet, der sich der ausschweifenden Struktur des sinnlich-rationalen Erkennens verdankt. Parallel zu den zeitgenössischen Diskussionen in den Naturwissenschaften des 19. Jahrhunderts konfrontiert Stifter den Leser mit einer »Fülle des Beobachteten«, die das rhetorische Modell des Vor-Augen-stellens an die Grenzen der Leistungsfähigkeit führt.¹⁸⁰ Die Unabschließbarkeit des Wissens vor Augen, zielt Stifter mit der Genauigkeit der Deskription paradoxerweise auf ein amimetisches Moment, das die größere, weder vor- noch darstellbare Totalität der Phänomene verschweigt. Je detaillierter die Abbildung das sinnlich

¹⁷⁷ Vgl. Begemann 2002, S. 106.

¹⁷⁸ Stifter HKG 4/1, S. 30: »Der Vater pflegte zu sagen, ich müßte einmal ein Beschreiber der Dinge werden, oder ein Künstler, welcher aus Stoffen Gegenstände fertigt, an denen er so Anteil nimmt, oder wenigstens ein Gelehrter, der die Merkmale und Beschaffenheiten der Sachen erforscht«. Vgl. dazu Begemann 2005, S. 192.

¹⁷⁹ Ebd., S. 192f; Begemann 1995, S. 404. – Selge spricht aus diesem Grund von einem »Merkmalrealismus« im Gegensatz zum »Detailrealismus«, um die integrative Potenz der wissenschaftlichen Forschung und ein »Beschreibungsabenteuer nach Plan« hervorstreichend (Selge 1976, S. 78, S. 38).

¹⁸⁰ Vgl. Drügh 2006, S. 280–297.

Wahrnehmbare nach wissenschaftlichen Kriterien wiedergibt, desto mehr wird es zergliedert und entzieht sich der tiefere Zusammenhang, der die Natur als organische Gesamtheit verbindet und den Stifter im Bereich des Ästhetischen erfassen will. Der Deskription eignet ein rekursives Moment,¹⁸¹ sie führt keine vorfindliche Realität vor Augen, sondern *zeigt sich* im Versuch, einen sinnvollen Zusammenhang des Gegebenen »als nachträgliches Textprodukt« hervorzubringen,¹⁸² wie dies ein später Brief Stifters nahelegt: »Lasse uns so unsere Herzen bewahren, und Alles Alles ist für uns auf der Erde ein Paradies; denn das Paradies liegt allemal in uns, nicht draußen in dem Bau der Welt, der nur durch unser Auge schön wird.«¹⁸³ An die Stelle einer kontingenten Realität setzt Stifter ein Schreiben, das mithilfe einer stoisch abgeklärten Prosa eine absolute, in sich selbst ruhende und bis in die kleinste Einzelheit gegliederte Ordnung zu schaffen versucht. Dabei gerät es jedoch in den Sog eines schier grenzenlosen Differenzierungsfurors und produziert selbst jene Irritationen, gegen die es sich immunisieren will.

Mit dieser um extreme Durchsicht bemühten Schreibweise ist Stifters Literatur von einem Zwiespalt gekennzeichnet, der als Hauptmerkmal moderner Erzählkunst gelten kann. In Rücksicht auf den Kontrast zwischen »Poesie« und »Prosa«, mit dem Hegel durch die semantische Ausdehnung der Begriffe eine historische Diagnose stellt, wird auch in Bezug auf Stifter die Frage relevant, wie Dichtung unter den »gegenwärtigen prosaischen Umständen« überhaupt noch möglich ist.¹⁸⁴ Sein allenthalben greifbares und restaurativ wirkendes Bemühen um Idealisierung scheint vordergründig von dieser Schwierigkeit unberührt zu sein. Doch verrät der epigonale Gestus, mit dem Stifter die klassische Verklärung der Affekte und der Dinge zitiert, nicht nur den imaginären und ephemeren Charakter des Po-

¹⁸¹ Vgl. hierzu Geulen 1992, S. 83–86; Schiffermüller 1996, S. 128f.; Begemann 2002, S. 106; Drügh 2006, S. 331.

¹⁸² Vgl. Begemann 1995, S. 87.

¹⁸³ Stifter PRA XXI, S. 266 (an Amalia Stifter, 10. August 1866).

¹⁸⁴ Hegel 1986, Bd. 1, S. 253. Vgl. die Folgen für den modernen Roman ebd., Bd. 3, S. 392f.: »Was fehlt, ist der ursprünglich poetische Weltzustand, aus welchem das eigentliche Epos hervorgeht. Der Roman im modernen Sinne setzt eine bereits zur Prosa geordnete Wirklichkeit voraus, auf deren Boden er sodann in seinem Kreise – sowohl in Rücksicht auf die Lebendigkeit der Begebnisse als auch in betreff der Individuen und ihres Schicksals – der Poesie, soweit es bei dieser Voraussetzung möglich ist, ihr verlorenes Recht wieder erringt. Eine der gewöhnlichsten und für den Roman passendsten Kollisionen ist deshalb der Konflikt zwischen der Poesie des Herzens und der entgegenstehenden Prosa der Verhältnisse«. Vgl. mit Bezug auf E.T.A. Hoffmann: Mülder-Bach 2005; mit Bezug auf Fontane: Mülder-Bach 2009.

etischen. Da die Dichtung als unerreichbarer Fluchtpunkt des Schreibens verstanden wird und die Schönheit der Kunst für Stifter nicht darstellbar ist, tritt auch die Affinität zu einem wissenschaftlichen Denken hervor, das sich im deutlichen Stil niederschlägt und bereits bei Hegel,¹⁸⁵ vermehrt aber mit dem auf Hegel folgenden Verständnis der deutschen Prosa ein zwar transparentes, abstraktes und vernünftiges, aber auch bild-, farb- und kunstloses Schreiben herbeiführt.¹⁸⁶ Wenn Stifter in der programmatischen Vorrede zu den *Bunte[n] Steine[n]* festhält, dass er seine »Schriften nie für Dichtungen gehalten habe, noch [s]ich je vermessen werde, sie für Dichtungen zu halten«,¹⁸⁷ dann ist diese Selbsteinschätzung keineswegs auf eine Geste der Bescheidenheit zu reduzieren, sondern durchaus als Problem ernstzunehmen.

Wie nachfolgend gezeigt werden soll, ist Stifter zwar allenthalben um poetische Erhebung bemüht. *Der Nachsommer* kann dabei als dasjenige Werk gelten, das den hartnäckigen Wunsch nach Klarheit »in den Dingen« bzw. »in mir« am konsequentesten verfolgt und das Projekt der ästhetischen Totalisierung im Zeichen einer genauer zu untersuchenden ›Einfachheit‹ nach dem Vorbild des klassischen Kunstideals unternimmt (s.u., *Kap.* 2.). Doch agiert Stifters Hauptwerk mit der stilistischen und thematischen Nähe zur naturwissenschaftlichen Prosa des 19. Jahrhunderts paradigmatisch die inneren Spannungen des Vorhabens aus. So artikuliert die *Nachsommer*-Erzählung einen Vorbehalt vor dem *Zu*-Klaren, der die Gefahr des Kunstlosen mit aller Kraft zu bannen versucht und gerade in seiner unermüdlich wiederholten Strenge als Symptom dafür zu lesen ist, dass der hohe Sinn von Dichtung nur noch erinnert und zitiert, aber nicht mehr erfüllt werden kann. Demgemäß verwundert es nicht, wenn Stifter seine ästhetische Kritik am Deutlichen in seinen Erzählungen immer wieder mit Bildern des Katastrophischen und Entsetzlichen fasst (s.u., *Kap.* 3.). Er verweist dergestalt nicht nur auf einen als verzwickelt empfundenen As-

¹⁸⁵ So versteht Hegel die Prosa als diejenige Kunstform, »an welcher zugleich die Kunst sich aufzulösen beginnt und für das philosophische Erkennen ihren Übergangspunkt [...] zur Prosa des wissenschaftlichen Denkens erhält« (Hegel 1986, Bd. 3, S. 234). Ebd., S. 280: »Im allgemeinen können wir deshalb als Gesetz für die prosaische Vorstellung einerseits die Richtigkeit, andererseits die deutliche Bestimmtheit und klare Verständlichkeit aufstellen, während das Metaphorische und Bildliche überhaupt relativ immer undeutlich und unrichtig ist«.

¹⁸⁶ Die Diagnose des Hegel-Schülers Theodor Mundt lautet entsprechend: »Dafür werden die Verstandesbegriffe der neueren Sprache zunehmend klarer und deutlicher. Die Poesie vergeht, und die Prosa (nicht die gemeine, sondern die geistige) wird uns angemessener« (Mundt 1837, S. 20). Ebd., S. 50: »Die deutsche Prosa war in ihrer Entstehung etwas Wissenschaftliches, eine Production der Gelehrsamkeit, eine Abstraction aus den Alten«.

¹⁸⁷ Stifter HKG 2/2, S. 9.

pekt seiner eigenen Texte, sondern vermag es auch, der Reflexion auf den rationalistischen Leitbegriff völlig neuartige, durchweg unheimliche Dimensionen zu verleihen.

2. Manier der Einfachheit

Stifter hat seine literarischen Werke generell und auf ambige Art und Weise als ›einfach‹ eingestuft. Zum einen streicht er eine Schlichtheit hervor, die Stoff und Darstellung seiner Schriften gleichermaßen kennzeichnet und den Befund des Prosaischen bestimmt: »[U]nter denen, welche die Feder führen, [bin ich] einer der mindesten [...], da meine bis jetzt herausgegebenen Arbeiten nicht auf Kunstwerth Anspruch machen, sondern die einfache Darlegung der Gefühle eines einfachen Lebens sind«, steht im Eingang von *Über Stand und Würde des Schriftstellers*.¹⁸⁸ Nicht nur tragen diese Worte mit der hyperbolischen *modestia* eine rhetorische Selbsterabsetzung vor und halten das Verdikt der Kunstlosigkeit in der Schwebelage – auch der Umstand, dass sich der Verfasser nachfolgend dazu veranlasst sieht, die »gewöhnliche Umgangsrede« vom Bereich des Literarischen abzugrenzen,¹⁸⁹ lässt die angebliche Unkompliziertheit der Schriften als Resultat einer poetischen Strategie erahnen. In der Tat hält Stifter zum anderen fest, dass gerade die größten Dichter und Maler den »einfachsten Stoff« wählen und sich auf das »einfache Wiedergeben der einfachen großen Natur« konzentrieren.¹⁹⁰ Dieser Aussage zufolge, die anlässlich der Besprechung von August Piepenhagens Gemälden an Ruisdael erinnert und sich für den Bereich der Literatur auf Homer, Shakespeare und Goethe beruft, verweist die traditionell mit der Durchsichtigkeit (Stilqualität) im Bunde stehende Simplizität (Stilart) auf das Ideal höchster Kunst nach klassizistischem Vorbild. Stifters Rede von der ›Einfachheit‹ seiner Werke oszilliert demnach zwischen zwei semantischen Polen und verschränkt in ebenso unscheinbarer wie irritierender Weise prosaische Kunstlosigkeit mit poetischer Erhabenheit.

¹⁸⁸ Stifter HKG 8/1, S. 34.

¹⁸⁹ Ebd.

¹⁹⁰ Stifter PRA, XIV S. 186f.: »Große Dichter und Maler wählen so gerne den einfachsten Stoff. Von der Fülle des eigenen reichen Innern gedrängt, wissen sie mit Wenigem in gebildetster Form dieses Innere in einer Art Unendlichkeit zu offenbaren, ja sie gehen dem gehäuften Stoffe aus dem Wege, weil er als roher Körper den zarten Geist zu ersticken droht. Man denke an die Ilias von Homer, an Macbeth von Shakespeare, an Iphigenia von Göthe. Auch ist nicht das mindeste Prahlen mit Glanzstellen oder Gegensätzen, sondern das einfache Wiedergeben der einfachen großen Natur«.

Diese Komplexion hat die bisherige Auseinandersetzung mit Stifter nicht scharf genug erfasst. Die zeitgenössische Rezeption ist von der irrigen Annahme ausgegangen, dass Stifters Einfachheit den Versuch einer rousseauistischen »Rückkehr zur Natur« widerspiegele.¹⁹¹ Mit Blick auf den Roman *Witiko* hat sich Stifter indes den Vorwurf eingehandelt, dass die Darstellung einer einfältigen Kultur aus der Vergangenheit nur dem »Stoffe, nicht der Form nach möglich sei« und dass die Einfachheit der Erzählweise für die Gegenwart »übertrieben«, »erkünstelt« und »geistlos« wirke.¹⁹² In der Folge hat sich diese Kritik zu dem Bild eines Dichters verfestigt, der sich zwar durch die »eingeborene Kindlichkeit seiner Seele« auszeichne, dabei aber vergessen habe, dass die Naivität des Künstlers ohne Absicht erscheinen müsse. Stifters Simplizität hingegen sei »allzu gewollt« und trete den programmatischen Absichten zum Trotz als »Manier« in den Vordergrund.¹⁹³ Mit dieser Rüge wird eine forcierte Artifizialität des schlichten Darlegens konstatiert, die den inszenatorischen Charakter der Einfachheit hervorhebt und den Eindruck des Naiven (zer-)stört. Die Annahme, dass Stifter ein grundsätzlich unreflektiertes Verhältnis zur Natur unterhalte, bleibt vom Vorwurf der fehlerhaften Ausführung jedoch ebenso unberührt, wie an der Möglichkeit einer im Kern absichtslosen Schlichtheit der Kunst festgehalten wird. Die derart veranschlagte »Einfachheit« blendet somit systematische Komplikationen aus, die sich bei Stifter zudem nicht auf eine Eigenart des Stils beschränken lassen, sondern in der Stoffwahl auch die moralische Dimension des »einfachen Lebens« sowie die metaphysische Annahme einer »einfachen Natur« tangieren.

Stifters dämonische Einfachheit

Demgegenüber hat sich dieser Befund durch Walter Benjamins Intervention verändert, ohne freilich befriedigende Konturen zu erhalten. Mit seinen Notizen von 1917/18, die nicht zu einem abgeschlossenen Essay ausgearbeitet worden sind, schlägt Benjamin den Weg einer ethischen Argumentation ein und sieht in Stifters Beschränkung auf die kleinen Verhältnisse eine unheimliche Dialektik am Werk. Durch die Verbindung mit den großen Zusammenhängen des Schicksals schlage das Festhalten an den simplen Dingen immer wieder ins »Grauensvolle« um.¹⁹⁴ Wo Stifter der Natur

¹⁹¹ Enzinger 1968, S. 276.

¹⁹² Ebd., S. 264, S. 342. Zur »Politik der Einfachheit« im *Witiko* vgl. die tentativen Ausführungen von Christians/Kohn 2005.

¹⁹³ Gump 1927, S. 34.

¹⁹⁴ Benjamin GS II/2, S. 608.

das »unschuldige Aussehen der Einfachheit« gibt, sei als »Schatten- und Nachtseite [...] eine geradezu pervers und raffiniert verborgene Dämonie« präsent.¹⁹⁵ Mit diesen Überlegungen versucht Benjamin nicht nur eine implizite Abgründigkeit des einfachen Lebens festzuhalten, deren sexuelle Konnotation auch seine Lektüre von Goethes *Wahlverwandtschaften* herausstellt. Benjamin zufolge führt die »unschuldige Klarheit [der schönen Seele Ottiliens] in tiefste Dunkelheit hinunter«, so wie sich das »Spiegelnde, Klare und Klärende« mit dem »Schwarze[n], Dunkle[n], Unergründliche[n]« verbindet.¹⁹⁶ Durch den Begriff des Dämonischen trägt Benjamin zudem eine moralische Kritik vor, die der angeblich undifferenzierten Verschaltung von Natur und Sittlichkeit gilt.¹⁹⁷ Als »vollendeter Epigone Goethes« habe Stifter die Divergenz im Verhältnis des Menschen zur Welt grundsätzlich verkannt und stattdessen eine mythische Identität zwischen ihnen vorausgesetzt.¹⁹⁸ Mit dem Dämonischen greift Benjamin eine Kategorie auf, die Goethe ins Spiel gebracht hat und die, wie *Dichtung und Wahrheit* ausführt, eine die »moralische Weltordnung [...] durchkreuzende Macht« zu fassen versucht.¹⁹⁹ Ununterscheidbar zwischen Vorsehung und Zufall, kann dieses unverfügbare »etwas« nur behelfsmäßig im Begriff sistiert werden²⁰⁰ – Goethe zufolge handelt es sich beim Dämonischen um eine übersinnliche Instanz, die ebenso erschütternd, zerstörerisch und verwirrend wirkt, wie sie zugleich als mythisches Prinzip das Disparate zusammenhält, das heißt Ordnung und Kohärenz stiftet.²⁰¹ Doch für Benjamin steht die Inszenierung der Schönheit der »Scheinhaftigkeit« wegen auf der Kippe zum Wesenlosen.²⁰² Mit dem Ethos des Einfachen werde im Falle Stifters eine maßvolle Einschränkung auf das Kleine vorgetäuscht, die

¹⁹⁵ Ebd.

¹⁹⁶ Benjamin GS I/1, S. 183.

¹⁹⁷ Ebd., S. 185.

¹⁹⁸ Vgl. Geulen 1992, S. 49.

¹⁹⁹ Goethe 1994, Bd. 10, S. 177.

²⁰⁰ Vgl. ebd., S. 175f.: »Er glaubte in der Natur, der belebten und unbelebten, der beseelten und unbeseelten, etwas zu entdecken, das sich nur in Widersprüchen manifestierte und deshalb unter keinen Begriff, noch viel weniger unter ein Wort gefaßt werden könnte. Es war nicht göttlich, denn es schien unvernünftig, nicht menschlich, denn es hatte keinen Verstand, nicht teuflisch, denn es war wohlthätig, nicht englisch, denn es ließ oft Schadenfreude merken. Es glich dem Zufall, denn es bewies keine Folge, es ähnelte der Vorsehung, denn es deutete auf Zusammenhang. [...] Dieses Wesen, das zwischen alle übrigen hineinzutreten, sie zu sondern, sie zu verbinden schien, nannte ich dämonisch, nach dem Beispiel der Alten«.

²⁰¹ Vgl. Schmitz 2008, S. 224: »Einerseits ist das Durchkreuzen ein Verwirren, andererseits ein Mitwirken an dem großen Gewebe der Welt«. Zum Begriff des Dämonischen bei Goethe vgl. ferner: Van Dijk 1999; Zumbusch 2015.

²⁰² Benjamin GS I/1, S. 184.

nicht nur die unheimlichen Kräfte im Großen verdränge, sondern auch von einer seelischen Stummheit der Figuren zeuge.

Benjamin ist die Einsicht zu verdanken, dass Stifters Einfachheit gerade dort hintergründig wird, wo der Abstand des Menschen zur Welt im naturkonformen Leben überbrückt scheint. Mit seiner Kritik nimmt Benjamin aber eine einfältige Schlichtheit der Mimesis an und fällt damit ebenso hinter die Einsichten der zeitgenössischen Rezeption zurück, wie er den keineswegs unbedarften Reflexionsstand des Autors ausklammert. Benjamin übersieht die Manier des Einfachen in Stifters Texten, weil er diesen im zweiten Argumentationsschritt der Aufzeichnungen ein Nicht-Verhältnis zur Sprache anlastet.²⁰³ Benjamin zeichnet das Bild eines naiven Dichters²⁰⁴ und lässt diejenigen Momente von Stifters Werk beiseite, die eine durchdachte Inszenierung des Simplen in ästhetischer wie ethischer Hinsicht erkennen lassen. Zwar liegt die literaturwissenschaftliche Forschung im Anschluss an Benjamin richtig, wenn sie Stifters »vielgerühmte Schlichtheit [als] das Komplizierteste und Rätselhafteste seiner Texte« apostrophiert²⁰⁵ und als eine »scheinbare« hervorhebt,²⁰⁶ doch müssen diese Ansätze analytisch vertieft werden, damit sich keine Mystifizierung einstellt. Mit dieser Absicht wird nachfolgend ein Exkurs eingeschaltet, der das Ideal der Einfachheit, wie es die klassizistische Tradition des 17. und 18. Jahrhunderts überliefert und bei genauerer Betrachtung seit jeher von einer »raffiniert« verborgenen Kunst des Unscheinbaren bestimmt ist, in seiner komplexen und wenn man so will: »dämonischen« Struktur herausarbeitet. Erst vor diesem Hintergrund kann anhand der *Nachsommer*-Erzählung, in der das Konzept der Simplität nicht nur eine zentrale Rolle spielt, sondern auch gemäß der bislang ausgeblendeten, für Stifters

²⁰³ Benjamin GS II/2, S. 609f.: »Die Sprache wie sie bei Stifter die Personen sprechen ist ostentativ. Sie ist ein zur Schau Stellen von Gefühlen und Gedanken in einem tauben Raum. Die Fähigkeit irgendwie »Erschütterung« darzustellen deren Ausdruck der Mensch primär in der Sprache sucht fehlt ihm absolut. Auf dieser Unfähigkeit beruht das Dämonische das seinen Schriften in mehr oder weniger hohem Grade eignet und seine offenbare Höhe dort erreicht wo er auf Schleichwegen sich vorwärtstastet weil er die naheliegende Erlösung in der befreienden Äußerung nicht finden kann. Er ist seelisch stumm, das heißt es fehlt seinem Wesen derjenige Kontakt mit dem Weltwesen, der Sprache, aus dem das Sprechen hervorgeht« (vgl. hierzu grundlegend: Geulen 1992, S. 42–52).

²⁰⁴ Vgl. Benjamin GS II/3, S. 1416f.: »Die Reinheit eines Wesens ist niemals unbedingt oder absolut, sie ist stets einer Bedingung unterworfen. [...] Da Stifter diese Bedingtheit *welche die Reinheit erst zur Reinheit macht* nicht fühlt ist die Schönheit seiner Naturschilderungen zufällig«.

²⁰⁵ Geulen 1992, S. 109.

²⁰⁶ Pfothenhauer 1990, S. 139. Pfothenhauer entwickelt seine feinsinnigen Überlegungen anhand der autobiografischen Schrift *Mein Leben*.

Schriften indes beispielhaften Funktions- und Wirkungslogik reflektiert wird, der Balanceakt zwischen Kunstlosigkeit und Erhabenheit, zwischen prosaischer und poetischer ›Einfachheit‹ verstanden werden.

Die heimliche Kunst der Einfachheit

Folgt man Hegels Überlegungen aus den *Vorlesungen zur Ästhetik*, hat es mit der Einfachheit in der Kunst keine ›einfache‹ Bewandnis:

Es ist ein gewöhnliches Vorurteil, daß die Kunst mit dem *Einfachen* und *Natürlichen* den Anfang gemacht habe. Man kann dies freilich in gewissem Sinne zugeben; das Rohe und Wilde nämlich ist allerdings dem echten Geist der Kunst gegenüber das Natürlichere und Einfachere. Ein anderes aber ist das Natürliche, Lebendige und Einfache der Kunst als schöner Kunst. Jene Anfänge, die einfach und natürlich sind im Sinne der Roheit, gehören noch gar nicht der Kunst und Schönheit an; wie z.B. Kinder einfache Figuren machen und mit ein paar ungestaltigen Strichen eine menschliche Gestalt, ein Pferd usf. hinzeichnen. Die Schönheit als Geisteswerk dagegen bedarf selbst für ihre Anfänge bereits einer ausgebildeten Technik, vielfacher Versuche und Übung; und das Einfache als Einfachheit des Schönen, die ideale Größe, ist vielmehr ein Resultat, das erst nach mehrseitigen Vermittlungen dahin gekommen ist, das Mannigfaltige, Bunte, Verworrene, Ausschweifende, Mühselige zu überwinden und alle Vorarbeiten und Zurüstungen eben in diesem Siege zu verstecken und zu tilgen, so daß man die freie Schönheit ganz ungehindert wie in einem Gusse hervorgegangen zu sein scheint. Es geht damit, wie mit dem Benahmen eines gebildeten Menschen, der sich in allem, was er sagt und tut, ganz einfach, frei und natürlich bewegt, doch diese einfache Freiheit nicht etwa von Hause aus besitzt, sondern sie erst als Resultat einer vollendeten Durchbildung erlangt hat.²⁰⁷

Die Textstelle aus der Einleitung zum dritten Teil der *Vorlesungen* fasst die Annahme einer originären »Künstlichkeit« der Kunst zusammen²⁰⁸ und ist gegen die tradierte Vorstellung der fortschreitenden Entwicklung von den natürlichen Ursprüngen der antiken zur Komplexität der modernen Erzeugnisse gerichtet. Demgegenüber erhellt Hegel die Einfachheit des Schönen »als Resultat einer vollendeten Durchbildung«, das die »unklar verschlungen[en]« Anfänge der Kunst hinter sich lässt und »das Ganze [...] zu einer festen inneren Organisation [...] bündigt«.²⁰⁹ Von der Ansicht

²⁰⁷ Hegel 1986, Bd. 2, S. 247f.

²⁰⁸ Vgl. ebd., S. 248: »Der Natur der Sache wie der wirklichen Geschichte nach erscheint deshalb die Kunst in ihren Anfängen vielmehr als Künstlichkeit und Schwerfälligkeit, ausführlich oft in Nebensachen, mühselig in Ausarbeitung der Bekleidungen und Umgebungen überhaupt«.

²⁰⁹ Ebd., S. 249.

ausgehend, dass die ältesten Produkte den »abstraktesten Inhalt« hätten und in der Ausführung »ungefugig, einförmig oder verworren« seien,²¹⁰ zeichnet Hegel die Geschichte der Kunst als Prozess der formalen Komplexitätsreduktion nach. Indem er die Einfachheit als »ideale Größe« und zugleich als harmonisierendes Prinzip versteht, artikuliert Hegel somit nicht nur seine Reserven gegenüber der rousseauistischen Geschichtsphilosophie. Weil er die Kunst vom Naturzustand scheidet, setzt Hegel auch eine Differenz zur Simplizität des Rohen und Wilden an. Der analytische Gewinn dieser Unterscheidung besteht darin, dass die ästhetische Einfachheit nicht auf ein vorreflexives Stadium des Menschen zurückgeführt wird, sondern als eine besondere »Technik« an Profil gewinnt und der ungezähmten Einfalt der Anfänge diametral entgegengestellt wird. Wie zu zeigen ist, legt Hegel damit die blinden Flecken des Naivitätsdiskurses offen, indem er die systematischen Voraussetzungen einer Simplizität entlarvt, die in der Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts als Ideal der Antike ausgerufen und mit den Verwicklungen der Moderne kontrastiert wird.

Weit davon entfernt, für eine Rückkehr zur Natur einzustehen, ist die ästhetische Einfachheit Hegel zufolge vielmehr als das »Resultat [...] mehrseitiger Vermittlungen« zu begreifen. Kunstvolle Schlichtheit geht somit erstens aus einem mühseligen Arbeitsprozess hervor, dessen Eigentümlichkeit zweitens darin besteht, sich selbst und das heißt: seine genuine Künstlichkeit »zu verstecken und zu tilgen«, weil es zum Wesen des Schönen gehört, den Schein des Natürlichen und Ungemachten zu erwecken. Hegel geht nicht so weit, sich die Frage zu stellen, inwiefern der vollkommene Schein des Kunstlosen auf der Oberfläche überhaupt noch vom primitiven Naturzustand zu unterscheiden wäre – den Prämissen zufolge erübrigt sich diese Frage in ästhetischen Belangen *per definitionem*, so dass einer Kinderzeichnung mit aller Selbstverständlichkeit der Rang eines Kunstprodukts abgesprochen werden kann. Gleichwohl erlaubt die Hegelsche Analyse des Einfachheitsbegriffs, dessen Ambiguität zu durchschauen und die Aporien der klassizistischen Entwürfe zu ermessen. Die seit der *Querelle des Anciens et Modernes* ins Feld geführte Simplizität nach antikem Vorbild ist bei aller Insistenz auf das unvermittelt Natürliche als eine »Kunst des Verbergens« zu begreifen und verbindet als solche den Bereich des Stils (1.) mit dem ethischen einer affektregulierten Lebensführung (2.).

²¹⁰ Ebd., S. 248.

1. – Hegels Differenzierung bringt ein Problem auf den Punkt, das die Versuche zur Bestimmung des Einfachen seit alters prägt und durchweg die Unterscheidbarkeit von trivialer Banalität und kunstvoller Simplizität betrifft. Die ästhetischen Entwürfe der Aufklärungszeit, in denen diese Schwierigkeit persistiert, beschreiten dabei einen von der antiken Rhetorik trassierten Weg. Allen voran macht Cicero mit der Beschreibung des attischen *genus subtile* darauf aufmerksam, dass der »schlichte Stil« zwar den Eindruck erweckt, leicht nachgeahmt werden zu können, »doch wenn sich [der Zuhörer selbst] daran versucht, ist nichts weniger leicht«. ²¹¹ Die einfache Rede differiert mehr von der Alltagssprache eines Ungebildeten, als man vordergründig wahrnehmen kann, verdankt sich der karge Stil doch dem Geschick, »auch ohne Kunst« zu gefallen. ²¹² Die Sprache hält sich in Wortwahl und syntaktischer Konstruktion nicht nur strikt an die Qualitäten der *puritas* sowie der *perspicuitas* und verzichtet auf den pompösen Luxus des rhetorischen Schmucks. Die feine Eleganz dieses besonnenen Ausdrucks, der seiner Sachlichkeit wegen mit der Funktion des *docere* verbunden ist und in der Poetik den niederen Gattungen zugeordnet wird, erhöht den stillen Reiz der Worte zudem dadurch, dass das Gemachtsein des Vortrags »[nicht] in Erscheinung tritt«. ²¹³ Der Redner besticht durch eine Leichtigkeit, die das Ergebnis einer sorgfältigen Inszenierung darstellt. ²¹⁴ Für Cicero bezieht sich der schlichte Stil somit auf eine Darbietung, die »einfach scheint, aber in Wahrheit beherrschte und deshalb »heimliche Kunst« ist. ²¹⁵ Weil das Handwerk unsichtbar bleiben muss, liegt es letztlich beim Zuhörer zu erkennen, ob sich hinter der Oberfläche des Unscheinbaren eine höhere Meisterschaft verbirgt oder nicht. Nicht nur die ethischen Konnotationen der rhetorischen Bestimmung, die den schmucklosen Ausdruck immer wieder mit der *apathia* des Redners verbindet, auch die von Cicero vorgezeichnete Gratwanderung zwischen Unbegabtheit und Talent zieht ins Zentrum der ästhetischen Debatten der

²¹¹ Cicero, *Orat.* 76.

²¹² Ebd., 78–79.

²¹³ Ebd., 78.

²¹⁴ Ebd.

²¹⁵ Henn 1974, S. 240. – Die Studie von Claudia Henn ist das einzige – und bis dato unübertroffene – Werk, das sich systematisch mit den Konzepten von »Simplizität«, »Einfalt« und »Naivität« in der französischen und deutschen Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts auseinandergesetzt hat. Die Untersuchung, auf die im Folgenden mehrfach zurückgegriffen wird, fokussiert in erster Linie die ästhetische Dimension der Begriffe und blendet den ethischen Aspekt weitgehend aus.

Aufklärungszeit ein. Einen pointierten Niederschlag findet dieser Sachverhalt in den Ausführungen des französischen Kunsttheoretikers Charles Batteux. Seine mehrfach ins Deutsche übersetzten Schriften *Cours de belles lettres distribué par exercices* (1748) und *Cours de belles-lettres, ou principe de la littérature* (1753), die das Stilideal der Einfachheit für die Literatur reklamieren und als erste eingehend erläutern, greifen die Problemstellung der antiken Rhetorik auf. Vom Modell einer Kunst ausgehend, deren einziger Grundsatz die getreue Nachahmung der schönen, vernünftig eingerichteten Natur ist,²¹⁶ profiliert Batteux die Simplizität der Darstellung als Mittel zur rationalen Darlegung des Gedankens²¹⁷ – entsprechend fasst der zentrale Begriff ›naivité du style‹ »die Wahrheit, die Deutlichkeit, die Stärke« eines Dichters zusammen.²¹⁸ Von dieser Tugend muss die einfältige *ignorance* behutsam abgegrenzt werden:

Der verschiedene Gebrauch, den man von dem Worte Naivität macht, muß uns hier nicht im geringsten irre machen. Man darf nur einen Unterschied festsetzen unter der Naivität und einer Naivität. Was man *eine Naivität* nennt, ist ein Gedanke, ein Ausbruch der Einbildungskraft, eine Empfindung die uns wider unsern Willen entföhrt, und die uns selber Schaden thun kann. Sie ist ein Ausdruck der Leichtsinigkeit, der Lebhaftigkeit, der Unwissenheit, des Unverstandes, der Schwachheit, und oft aller dieser Eigenschaften zugleich. [...] *Die Naivität* hingegen ist die Sprache der Freyheit, der Aufrichtigkeit, der edlen Einfalt. Bei einer Naivität ist weder Ueberlegung, noch Arbeit noch Fleiß. In der naiven Rede ist alles dieses; aber es ist nicht darinn zu sehen. Gedanke, Wendung, Worte, alles scheint ohne Kunst aus der Materie selbst entsprungen zu seyn. Man hat gesucht, geprüft, gewählt; aber man hat nur das genommen, was aus dem Stoff uns aus den Umständen hervorzufallen schien. Eine Naivität kömmt nur einem Narren zu, der redet, ohne gewiß zu seyn was er redet. Die Naivität ist das Vorrecht großer Geister, wahrer Talente, Dichter und Redner vom ersten Range, die gemacht sind, die Stimme der Natur deutlich zu vernehmen, und getreulich auszudrücken.²¹⁹

Im Begriff des Naiven fallen Batteux zufolge zwei Versionen des Einfachen zusammen, die gegensätzlicher nicht sein könnten. Der unvermittelten Gedankenlosigkeit eines Narren steht die ›edle Einfalt‹ des großen

²¹⁶ Vgl. Batteux 1751.

²¹⁷ Vgl. Schötter 1999, S. 333f.

²¹⁸ Batteux 1769, S. 199. – Die Unterscheidung von ›Einfachheit‹, ›Einfalt‹ und ›Naivität‹ fällt bereits den Theoretikern des 18. Jahrhunderts immer wieder schwer und muss von Fall zu Fall bedacht werden (vgl. Mendelssohn 2006, S. 248). Für die französische Überlieferung des Klassizismus ist *grasso modo* zu berücksichtigen, dass »der Begriff des Naiven als subjektbezogener den objektbezogenen simplicité-Begriff um die Jahrhundertmitte ablöst« (Henn 1974, S. IV).

²¹⁹ Batteux 1769, S. 199ff. (Hervorh. im Orig. gesperrt).

Geistes gegenüber. Um diese noble Simplizität zu beschreiben, bedient sich Batteux sämtlicher Topoi der klassizistischen Tradition, die seit dem 17. Jahrhundert zirkulieren und die mit der allmählichen Ablösung vom rhetorischen Modell konzeptionelle Verschiebungen erfahren.

Die Aufforderung zur stilistischen Schlichtheit geht auf Nicolas Boileau zurück, der im Kontext der *Querelle* um eine Aufwertung der antiken Kunst bemüht ist und sein Anliegen mit einer Richtlinie von fortan gattungsübergreifender Geltung resümiert: »Soyez simple avec art, sublime sans orgueil, agreable sans fard« (*Seid einfach, aber doch kunstvoll, erhaben ohne Dünkel und anmutig ohne Schminke*).²²⁰ Am biblischen *sermo humilis* orientiert, rehabilitiert Boileau den von den Gebildeten als kunstlos angeklagten Ausdruck des Neuen Testaments und konzipiert eine *simplicité sublime*, die ihren tieferen Sinn jedoch erst mit Blick auf die Demut Christi erhält. Die Evangelien konfrontieren nämlich mit einem »paradoxen Nebeneinander von einfachem Ausdruck und erhabenem Inhalt«,²²¹ das vor die Schwierigkeit stellt, dass die Empfindung des Sublimen beim Rezipienten nur unter der Bedingung eines erhabenen Geschmacks möglich ist.²²² Während Boileau eine Simplizität ausruft, deren majestätischer Effekt präsupponiert werden muss und die als Zeichen metaphysischer Wahrheit gilt, steht die Einfachheit des künstlerischen Ausdrucks im Verlauf des 18. Jahrhunderts zusehends unter den Prämissen des natürlich Ungezwungenen.²²³ Wie die Ausführungen Batteux' zeigen, bleibt indes die an Cicero geschulte und auch von Boileau erfasste Vorstellung einer »heimlichen Kunst« (*ars est celare artem / art caché*) ebenso präsent, wie die stilistische *virtus* als Ausdruck des stoischen Verzichts, der freiwilligen Bescheidenheit und der Konzentration auf das Notwendige erscheint.²²⁴

Im Unterschied zur Spontaneität des Ignoranten zeugt »die« Naivität für Batteux nicht nur von einem psychischen Ruhezustand, wenn ausgeführt wird, dass große Dichter ihren Stoff »gesucht, geprüft, gewählt« haben und demgemäß sowohl den Gegenstand als auch sich selbst unter Kontrolle haben.²²⁵ Die edle Ausdrucksweise muss auch von einem Schein des Kunstlosen geprägt sein, der die Faktur der Äußerung invisibilisiert. »Die« Naivität meint ein Reden, das seine Anstrengungen verschleiert und

²²⁰ Boileau 1970, S. 42 (V. I, 101f.).

²²¹ Henn 1974, S. 11ff.

²²² Vgl. ebd., S. 166.

²²³ Vgl. Behrens 1982, S. 97–104.

²²⁴ Vgl. zur Tradition des Stoizismus mit Bezug auf Boileau und die Idee des apathisch Erhabenen eines »unbewegten Bewegers«: Henn 1974, S. 20.

²²⁵ Vgl. zur Tradition der cartesianischen Affektrhetorik: Lindner 2007, Sp. 508; ausführlicher und grundlegend: Behrens 1982.

dem zweifachen Sinn nach ›natürlich‹ wirken will. Batteux spricht einerseits eine Aufrichtigkeit an, die sich in moralischer Hinsicht von der mit intriganter Lüge konnotierten *affectation* des höfischen Lebens abgrenzt und unverstellt auftritt.²²⁶ Andererseits steht das Ethos der Wahrheit im Zeichen einer Zurücknahme des Subjekts, das ohne eigenes Zutun »die ›Sache selbst‹ zur Sprache kommen« lässt und durch den Verzicht auf allen überflüssigen Schwulst das Wesentliche fokussiert.²²⁷ Batteux emanzipiert sich bei dieser Bestimmung von der Rhetorik, indem er die Naivität des Stils in erster Linie an den *ordo naturalis* der Rede koppelt und ein grammatikalisches Kriterium favorisiert, das den ›natürlichen‹ Fortgang der Worte mit der nüchtern sachlichen Prosa (aus lat. *prosusus* ›nach vorwärts gewendet‹) identifiziert.²²⁸ Diese Vorstellung setzt voraus, dass die vernünftig eingerichteten *res* der Wirklichkeit mit den *verba* in ein rationales Verhältnis gesetzt und eins zu eins repräsentiert werden können. Demgemäß meint der Ausdruck ›naiv‹ im Einvernehmen mit den terminologischen Prägungen der französischen Kunsttheoretiker des frühen 18. Jahrhunderts eine naturgetreue Nachahmung,²²⁹ die zwar eine prästabilisierte Ordnung der Wirklichkeit übersetzen soll, deren Einfachheit aber *de facto* das Resultat einer spezifischen Technik ist. Im Unterschied zu ›einer‹ Naivität wird ›die‹ Naivität der großen Dichter nämlich an die affektive Selbstbeherrschung des Subjekts zurückgebunden, das mit der Reduktion auf das Notwendige eine kunstlose Darstellung inszeniert und dem Anschein zum Trotz eine höhere Absicht kaschiert. Auch bei Batteux kann erst durch die Annahme eines verborgenen Sinns die ›bloße‹ von der ›edlen‹ Simplität abgehoben werden, wie Mendelssohn mit seinem Aufsatz *Über das Naive und das Erhabene in den schönen Wissenschaften* (1758) unterstreicht.²³⁰ Weil die ›beiden Gattungen des Naiven‹ leicht verwechselt werden können, bemüht sich Mendelssohn mit ausdrücklichem Bezug auf Batteux um eine genauere Abgrenzung und rückt ein Kriterium in den Vorder-

²²⁶ Vgl. zum Konzept der ›simplicité gracieuse‹ bei Rapin und Fénelon: Henn 1974, S. 90.

²²⁷ Vgl. hierzu auch Batteux 1769, S. 201. – Henn 1974, S. 74.

²²⁸ Vgl. Rincon 2002, S. 357.

²²⁹ Vgl. Henn 1974, S. 107, S. 111 (mit Bezug auf Fénelon). Rincon 2002, S. 356 (mit Bezug auf Perrault).

²³⁰ Vgl. Mendelssohn 2006, S. 249: »Allein mit der bloßen Einfalt ist es nicht genug. Es muß unter diesem einfältigen Äußerlichen ein schöner Gedanke, eine wichtige Wahrheit, eine edle Empfindung, oder ein Affekt verborgen liegen, der sich auf eine ungekünstelte Art äußert. Bei einem bloß einfältigen Ausdrücke bleiben wir ohne Empfindung, wenn aber ein schöner Gedanke, wie eine edle Seele in diesem ungezierten Körper wohnt, so wird unser Herz von einer sanften Empfindung gerührt, und wir rufen fröhlich aus: dieses ist naiv!«.

grund, das eine medienästhetische Überlegung verlangt. Das paradoxe Nebeneinander von einfachem Ausdruck und erhabenem Inhalt veranlasst Mendelssohn zur Beobachtung, dass die bezeichnete Sache »wichtiger in die Sinne fällt als das Zeichen« und »anschauend« erkannt werden kann.²³¹ Der naive Stil meint somit eine Darstellungsweise, die der Faktur nach unscheinbar ist, weil der sublimen Gegenstand im Vordergrund steht und sich wie von selbst zeigt. Schiller wird dieses Gebot der Transparenz aufgreifen und dem klassischen Kunstprogramm integrieren, wenn er in *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1794–96) festhält, dass beim schlichten Ausdruck »das Zeichen ganz in dem Bezeichneten verschwindet [...] und die Sprache den Gedanken, den sie ausdrückt, noch gleichsam nacktend läßt«. ²³² Wie seine Vorgänger stilisiert Schiller die Einfachheit »zum idealen Gewand des Großen und Vollkommenen«, das totale Anschaulichkeit erlaubt.²³³ Den Unterschied zur primitiven Einfalt kann auch er indes nur unter der Voraussetzung einer vorab unterstellten Größe des Gedankens festlegen. So insistieren Schillers Überlegungen einerseits darauf, dass »Grazie« und »Anmut« des Naiven keine natürliche Gabe, sondern die Folge eines medialen Effekts sind, der das zeitgemäße Bewusstsein eines »heterogene[en und fremd[en]« Verhältnisses des Zeichens zum Bezeichnetem kompensiert.²³⁴ Mit dieser Ökonomie der künstlerischen Mittel verbindet Schiller andererseits eine Ethik der Existenz, indem er dem Subjekt keineswegs die Rückkehr zu einer natürlichen Naivität der Lebensweise empfiehlt, sondern eine konkrete Selbsttechnik an die Hand gibt, damit es sich gegen die irreversiblen Erfahrungen der Moderne rüsten kann.

Simplizität als Lebenspraxis

2. – Schillers Abhandlung folgt auf einen kultur- und gesellschaftskritischen Diskurs, der im Übergang vom 17. zum 18. Jahrhundert von der Tendenz geprägt ist, das Ideal der Einfachheit nicht mehr mit dem Ergebnis einer besonderen Fertigkeit gleichzusetzen, sondern an die Vorstellung einer präreflexiven Situation zu koppeln – nicht zuletzt steht die Inflation des Begriffs »naiv« (aus lat. *nativus* »angeboren, natürlich, ursprünglich«) für diese Entwicklung. Der Differenz von unverständiger und erlesener Einfalt zum Trotz zeichnet sich bereits in den Ausführungen Batteux' ab,

²³¹ Ebd., S. 256.

²³² Schiller 1992, S. 721.

²³³ Hart Nibbrig 1995, S. 233.

²³⁴ Schiller 1992, S. 721.

dass der wahre Künstler letztlich einem Diktat der Natur gehorcht.²³⁵ Wo die Kultur als verbindliches Kriterium der Simplizität diskreditiert wird, gerät der Topos der heimlichen Kunst in den Hintergrund und tritt stattdessen das Konzept einer vorzivilisierten Epoche des Menschen hervor. Im Zuge dieser Verschiebung bekommt der ethische Aspekt des Einfachheitsbegriffs ungleich mehr Gewicht, reicht die äußere »Einfalt der Zeichen« doch nicht mehr als Merkmal aus, damit zwischen »Dummheit« und »Edelmut« unterschieden werden kann.²³⁶ Stattdessen erfüllt sich die erhabene Schlichtheit erst, wenn sie ohne Affektation »innere Sittlichkeit und Würde« ausstrahlt²³⁷ – paradoxerweise gerade dadurch, dass diese Tugenden nicht zur Schau gestellt werden und sie der kongeniale Zuhörer oder Betrachter mehr errahnen muss, als dass er sie mit Bestimmtheit erkennen könnte. Den Maßstab für diesen Gesichtspunkt bildet die Konstruktion eines ursprünglichen Zeitalters, das als Kontrastfolie zu den modernen Erfahrungen der Entfremdung sowie der Rastlosigkeit entworfen wird und das den harmonischen Bezug des Menschen zur Welt auf dem Fundament der »unveränderlichen Grundsätze« der Natur zu garantieren hat.²³⁸ Batteux malt einen arkadischen Hirtenstand am Anfang der Kulturentwicklung aus und emphatisiert »la simplicité des mœurs, la naïveté, l'esprit naturel, le mouvement doux & paisible des passions«.²³⁹ Jean-Jacques Rousseaus *Abhandlung über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen* (1755) stellt eine »majestätische Einfachheit« des Lebens vor, wie es uns in den ersten Zeiten »von der Natur verordnet« wird und das als Antidotum gegen die Krankheiten der modernen Zivilisation wirken soll, weil die »tiefe Gleichgültigkeit« des ursprünglichen Zustands die »Ataraxie des Stoikers« übertrifft und Seelenruhe verheißt.²⁴⁰ In seinen *Pensées Detachées sur la Peinture* (1776) evoziert Denis Diderot eine glückliche Kindheit, die frei von jedem Zwang ist und in ihrer originalen Spontaneität die Denk- und Empfindungsweise des naiven Künstlers bestimmt.²⁴¹ Doch verrät Diderot zugleich, dass diese angeblich anfängliche »Natürlichkeit« eine künstliche Vergangenheit besitzt, wenn er für die ein-

²³⁵ Vgl. Henn 1974, S. 182.

²³⁶ Mendelssohn 2006, S. 253f.

²³⁷ Ebd.

²³⁸ Rousseau 2010, S. 22.

²³⁹ Batteux 1751, S. 233.

²⁴⁰ Rousseau 2010, S. 22, S. 41, S. 112.

²⁴¹ Diderot 1876, S. 121: »Outre la simplicité qu'il exprimait, il y faut joindre l'innocence, la vérité et l'originalité d'une enfance heureuse qui n'a point été contrainte; et alors le naïf sera essentiel à toute production des beaux-arts«.

fache Darstellung festhält: »L'art n'y est plus«. ²⁴² Eher unfreiwillig dringt in diesem Diktum das durch, was die rhetorische Überlieferung bei Cicero oder Boileau offen verhandelt, nämlich der resultative Charakter der Simplizität. Für den Bereich des Ethischen kann in Anbetracht dieses technischen Aspekts deshalb nicht die Rückkehr zu einer verlorenen Ganzheit des Menschen gemeint sein – ein Umstand, den Schiller genau erfasst hat. Die maßgeblichen Einsätze des deutschen Klassizismus gehen unzweideutig vom Umstand aus, dass Simplizität als Effekt einer Praxis zu verstehen ist. Richtungsweisend für Schiller – ebenso wie für Goethe ²⁴³ – sind Johann Joachim Winckelmanns Ausführungen zur antiken Kunst, die mit einer prägnanten Formel nachhallen. Die *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755) streichen hervor, dass »endlich eine edle Einfalt und eine stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdruck« die alten Werke kennzeichnen. ²⁴⁴ Dem zeitgenössischen Wortgebrauch zufolge reicht die semantische Spannweite des Begriffs »Einfalt« von »Alberkeit und große Unwissenheit« bis zur Haltung des aufrichtig demütigen Gläubigen, was die Heilige Schrift in der wiederkehrenden Wendung »Einfalt des Herzens« zusammenfasst. ²⁴⁵ Mit der Aufwertung des Einfachen zum Sublimen folgt Winckelmann demnach einer pietistisch-quietistischen Tradition. ²⁴⁶ So wie er durch das von der Rezeption durchgehend ausgeblendete Adverb »endlich« eine Genese der

²⁴² Ebd. (Hervorh. d. Verf.). Vgl. dazu Henn 1974, S. 186.

²⁴³ Vgl. Goethes biografischen Essay *Winckelmann* (1805) in: Goethe 1999, Bd. 12, S. 96–129.

²⁴⁴ Winckelmann 1969, S. 17f. (Hervorh. d. Verf.). – Vgl. Rehm 1951, S. 202: »Der tiefe feierliche Klang dieser Worte hallt nach durch die ganze Zeitspanne der Herrschaft des klassischen Ideals«.

²⁴⁵ Zedler 1732/54, Bd. 8, Sp. 544. Vgl. zum religiös-ethischen Wortgebrauch Heinz-Mohr 1972, S. 395.

²⁴⁶ Henn 1974, S. 190. Vgl. die Ende des 17. Jahrhunderts entstandene Abhandlung *Über die Einfachheit, ihre Übung und ihre verschiedenen Grade* des Jesuiten François Fénelon. Darin kommen mehrere Selbsttechniken zu Wort, die eine ungezwungene, natürlich scheinende und gerade deswegen »erhabene« Sittlichkeit des Handelns in Aussicht stellen. Die simple Person ist für Fénelon nicht nur aufrichtig und gradlinig, sondern unterscheidet sich zudem von jenen Menschen, »die [...] mit sich selbst beschäftigt sind, als ständen sie dauernd vor dem Spiegel, um sich zurechtzumachen« (Fénelon 1961, S. 267). Erst die »Preisgabe aller unruhigen und interessierten Rücksichten auf sich selbst versetzt die Seele in einen unerklärlichen Frieden und eine unfaßbare Freiheit. Und das ist die Einfachheit« (ebd., S. 271). Fénelon weiß um die Schwierigkeit, die Tugenden der Selbstlosigkeit, Bescheidenheit und Zurückhaltung zu erreichen. Auf die nachvollziehbare Frage: »wie kann ich es überhaupt vermeiden, mit meinem Ich beschäftigt zu sein?« antwortet der Jesuit mit einer konkreten Anweisung. Nur wer sich mit Gottergebenheit »in allem auf den schlimmsten Fall einstellt«, kann »Demütigungen, Schmerzen und Prüfungen« ertragen und gleichsam »hart gegen sich selbst« werden (ebd. S. 272). Hinter

Einfalt berücksichtigt, so tarnt das im Vordergrund stehende Ideal der gegen allen Schmerz abgedichteten Schönheit der Kunst die stoizistische Konzeption einer Bändigung der Affekte. Die »edle Einfalt« der antiken Kunst deutet sich in einer unscheinbaren Größe nur an, weil »unter der humanen Seelenruhe eine durchaus mühsame Erhebung über das Leiden« verborgen bleibt.²⁴⁷ Wie Winckelmann immer wieder unterstreicht, gehen dem wünschenswerten Ziel der vollkommenen Ungerührtheit physische und geistige Techniken der Selbstbeherrschung voran. Zum einen führt er mit Bezug auf die griechische Skulptur aus, dass sich die überzeichnete, gegen alle Krankheit gefeite Gesundheit des antiken Körpers dem »Einfluß eines sanften und reinen Himmels« sowie diätetischen Leibesübungen verdankt, die allen »überflüssigen Ansatz« fernhalten.²⁴⁸ Diese physische Integrität und Disziplin dienen gleichsam als Voraussetzung für die »große und gesetzte Seele« – wie Winckelmann an der Laokoon-Gruppe ausführt, kann auf diese Weise das Wüten des Leidens heroisch unterdrückt werden und der Schmerz *qua* Negation Eingang ins Schöne finden.²⁴⁹ Zum anderen koppelt Winckelmann die Wahrnehmung alter Kunstwerke an die »Ruhe des Geistes und des Körpers« seitens des Rezipienten.²⁵⁰ Nur der von allen Verderbungen und Leidenschaften geläuterte Geschmack ist in der Lage, zu den »reinsten Quellen« der Antike durchzudringen und diese gleichsam lebendig vor Augen zu haben.²⁵¹ Hier wie dort gilt die apathische Unempfindlichkeit als göttliches Muster der Schönheit,²⁵² das jedoch vom Menschen nur annähernd erreicht werden kann: »Das Heftige, das Flüchtige geht in allen menschlichen Handlungen voran; das Gesetzte, das Gründliche folgt zuletzt. Diese letztere aber gebraucht Zeit, es zu bewundern; es ist nur großen Meistern eigen: heftige Leidenschaft

dem Bild einer völlig selbstvergessenen, den Eitelkeiten entsagenden und unverstellten Seelenruhe wütet ein Kampf des Subjekts gegen sich selbst.

²⁴⁷ Zumbusch 2012, S. 86.

²⁴⁸ Winckelmann 1969, S. 3f.

²⁴⁹ Ebd., S. 18. – Dabei gilt festzuhalten, dass Winckelmann später in der *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764) dem *Laokoon* das Erhabene abspricht, weil diese Skulptur zwar eine durch das Ideal erhöhte Natur, nicht aber die über alle Natur erhabene Idee der göttlichen Schönheit wie im Apoll von Belvedere verkörpert sieht (vgl. Müller-Bach 1998, S. 20f.).

²⁵⁰ Winckelmann 1969, S. 148: »Es sind daher sehr feurige, flüchtige Köpfe zur Empfindung des Schönen nicht die fähigsten«.

²⁵¹ Ebd., S. 12: »Die Begriffe des Ganzen, des Vollkommenen in der Natur des Altertums werden die Begriffe des Geteilten in unserer Natur [...] läutern und sinnlicher machen«.

²⁵² Ebd., S. 196: »Die höchste Schönheit ist in Gott, und der Begriff der menschlichen Schönheit wird vollkommen, je gemäßer und übereinstimmender derselbe mit dem höchsten Wesen kann gedacht werden [...]. Durch die Einheit und die Einfalt wird alle Schönheit erhaben«.

ten sind ein Vortheil auch für die Schüler«. ²⁵³ Gegen den Anschein einer platonischen Metaphysik des Schönen betreibt Winckelmann eine anthropologische Aufwertung des Körperlichen. Diesem Sachverhalt ist auch der unverhohlene Rückgriff auf den Gemeinplatz der »geheim[e] Kunst« geschuldet, durch die der Geist »zur Vollkommenheit seiner Seele«, das heißt zu »Ruhe und Stille« gelangt. ²⁵⁴ Der Idee der »edlen Einfalt« inhäriert somit ein unmerklicher Prozess, mit dem sich das Subjekt den heftigen Leidenschaften aussetzt, damit es sich vor ihnen schützen und sie nach Möglichkeit in der schönen Haltung überwinden kann.

Für Schillers Konzeption des Naiven, das auch er als »hohe Einfachheit« vom bloß Einfältigen abhebt, ²⁵⁵ ist die Vorstellung einer verborgenen Bildung grundlegend. Bereits im Geburtstagsbrief an Goethe vom 23. August 1794 breitet Schiller die gemeinhin als biografisches Pendant zum Begriff des Naiven geltende Charakterisierung des Gegenübers zu Überlegungen aus, die einen unscheinbaren »Gang« von Goethes Geist aufdecken. ²⁵⁶ Der nüchtern »beobachtende[] Blick, der so still und ruhig auf den Dingen ruht« und der eingangs zum Anlass genommen wird, Goethes synthetisch-intuitive Einsicht in die objektiven Gesetzmäßigkeiten der Natur dem analytisch-spekulativen Zugang Schillers entgegenzustellen, verdankt sich keineswegs einer von fehlender Reflexion gekennzeichneten Empfindungsweise. Das »Genie«, das »unter dem dunklen, aber sichern Einfluß reiner Vernunft« in der Lage ist, das als Ganzes zu erkennen, was die philosophische Untersuchung in Einzelteile zerlegt, habe einen »Weg« zurückgelegt. ²⁵⁷ Schillers Begründung der Annahme eines solchen Verlaufs kommt nicht ohne Paradoxien aus, die sich daraus ergeben, dass der Briefpartner unter Berücksichtigung der historischen Bedingungen der Moderne beschrieben wird. Goethe habe zwar die Eigenschaften einer griechischen Denkart, doch sei er, als »ein Deutscher geboren«, in die »nordische Schöpfung geworfen« worden – er habe sich deshalb »auf einem rationalen Wege ein Griechenland« überhaupt erst erschaffen müssen. ²⁵⁸ Wie Peter Szondi herausgearbeitet hat, wird hier ein sentiment-

²⁵³ Ebd., S. 20.

²⁵⁴ Ebd., S. 60.

²⁵⁵ Schiller 1992, S. 710.

²⁵⁶ Schiller 2005, S. 33.

²⁵⁷ Ebd.

²⁵⁸ Ebd., S. 34: »Wären Sie als ein Grieche, ja nur als ein Italiener geboren worden, und hätten schon von der Wiege an eine auserlesene Natur und eine idealisierende Kunst Sie umgeben, so wäre Ihr Weg unendlich verkürzt, vielleicht ganz überflüssig gemacht worden«.

talischer Dichter porträtiert,²⁵⁹ ist der zum Naiven führende Gang des Geistes doch genuin reflexiver Natur.²⁶⁰ Demgemäß macht Schiller methodische sowie metaphysische Grundsätze der neuzeitlichen Vernunftkultur geltend, wenn er vermerkt, dass Goethe »von der einfachen Organisation [...] Schritt für Schritt zu den mehr verwickelten hinauf[steigt]«, um schließlich »das reiche Ganze [der] Vorstellungen in einer schönen Einheit zusammen[zuhalten]«. ²⁶¹ Einerseits beleuchtet Schiller mit diesen Worten eine »logische Richtung« von Goethes Denken, die sich an rationale Leitlinien hält. Seit Descartes ist die Auffassung verbreitet, dass der Weg der philosophischen Methode vom unendlich Komplexen der sinnlichen Konkretion zur Einfachheit abstrakter Prinzipien führt, damit auf der Grundlage der geistigen Einheit des Begriffs sukzessive wieder das Zusammengesetzte des Mannigfaltigen in der Körperwelt untersucht werden kann.²⁶² Weil dieser analytische Prozess jedoch eine ebenso distinktive wie infinite Zergliederung vorantreibt, die der synthetischen Erkenntnis ganzheitlicher Relationen zuwiderläuft, sieht Schiller andererseits Goethes ästhetische Leistung darin, nachträglich die »Begriffe wieder in Intuitionen um[zusetzen] und Gedanken in Gefühle [zu] verwandeln«. ²⁶³

Vor dem Hintergrund dieser Annahme, die eine Übereinstimmung von Anschauung und Vernunft nicht als natürliche Tatsache, sondern als Ergebnis eines unwahrscheinlichen Prozesses anpeilt, ist für die Entgegensetzung von Naivem und Sentimentalischem zweierlei zu bedenken. Erstens wirkt die begriffliche Kontrastierung selbst als Symptom moderner Entfremdungserfahrung, weil die Konstruktion der unvermittelten Einfachheit der Denkart das paradoxe Resultat reflexiver Tätigkeiten adressiert, die zwar unwissentlich, aber im Geheimen unvermindert am Werk sind. Schillers Kritik an Rousseaus Illusion einer ursprünglichen Natur ist ebenso unmissverständlich, wie die historischen Prämissen der Gegenwart die Rückkehr zu harmonischen Anfängen verbieten. Deshalb

²⁵⁹ Szondi 1978a, S. 73.

²⁶⁰ Schiller 2005, S. 35: »Jetzt mußten Sie die alte, Ihrer Einbildungskraft schon aufgedrungene schlechtere Natur nach dem besseren Muster, das Ihr gebildeter Geist sich erschuf, korrigieren, und das kann nun freilich nicht anders als nach leitenden Begriffen von statten gehen«.

²⁶¹ Schiller 2005, S. 34.

²⁶² Vgl. Descartes, *Reg.* 5–6. – Descartes partizipiert an einer Metaphysik des Unteilbaren, die absolute Einfachheit seit Platon als ein geistiges Prinzip (*substantia simplex*) versteht und der Komplexität der sinnlichen Erscheinungen gegenüberstellt (*substantia composita*). Daher wird Kant festhalten können, dass das Einfache in der Körperwelt nicht zu finden ist. Vgl. Kaulbach 1972, Sp. 386f.

²⁶³ Schiller 2005, S. 35.

beharrt Schiller nicht nur darauf, dass sich ein konstitutiver Aspekt des Naiven erst dort zeigt, wo »die Natur mit der Kunst im Kontraste« steht²⁶⁴ und gerade die »Naturwidrigkeit unsrer Verhältnisse« den Trieb nach »Simplizität« weckt.²⁶⁵ Das Naive, so präzisiert Schiller zudem, meint »eine Kindlichkeit, wo sie nicht mehr erwartet wird« und die »eben deswegen der wirklichen Kindheit in strengster Bedeutung nicht zugeschrieben werden« kann.²⁶⁶ Somit entwirft er den Fortgang zu einer Natur, »die nicht die verlorene ist«, sondern als idealer Fluchtpunkt den Progress des sentimentalischen Dichters bestimmt.²⁶⁷ Zweitens ist festzuhalten, dass dieser Weg nur mit Mitteln »der Vernunft und der Freiheit« beschritten werden kann.²⁶⁸ In Analogie zum Gang von Goethes Geist, der eine logische Richtung einschlägt, um schließlich durch die ungerührte Beobachtung die Dinge zu verstehen und intuitiv zu erfassen, charakterisiert Schiller den naiven Dichter mit apathischer Ruhe und Besonnenheit:

Der Dichter einer naiven und geistreichen Jugendwelt [...] ist kalt, gleichgültig, verschlossen, ohne alle Vertraulichkeit. Streng und spröde [...] entflieht er dem Herzen, das ihn sucht, dem Verlangen, das ihn umfassen will. Nichts erwidert er, nichts kann ihn schmelzen, oder den strengen Gürtel seiner Nüchternheit lösen. Die trockene Wahrheit, womit er den Gegenstand behandelt, erscheint nicht selten als Unempfindlichkeit.²⁶⁹

Im Vokabular von Gleichgültigkeit, Strenge, Nüchternheit und Unempfindlichkeit akzentuiert Schiller die affektökonomischen Aspekte seiner Abhandlung. Zum einen trägt das Naive die Züge der stoischen Uner-schütterlichkeit, die einen Schutz vor Leidenschaften garantiert. Zum anderen verspricht das Ethos absoluter Seelenruhe dem sentimentalischen Dichter, dass er sich vor den Pathologien der Zeit in Sicherheit bringen kann. »Unser Gefühl für Natur gleicht der Empfindung des Kranken für

²⁶⁴ Schiller 1992, S. 706: »Diese Art des Interesses an der Natur findet aber nur unter zwei Bedingungen statt. Fürs erste ist es durchaus nötig, daß der Gegenstand, der uns dasselbe einflößt, Natur sei oder doch von uns dafür gehalten werde; zweitens daß er (in weitester Bedeutung des Wortes) *naiv* sei, d.h. daß die Natur mit der Kunst im Kontraste stehe und sie beschäme. Sobald das letzte zu dem ersten hinzukommt, und nicht eher, wird die Natur zum Naiven«.

²⁶⁵ Ebd., S. 725.

²⁶⁶ Ebd., S. 711. Vgl. zur schwierigen Abgrenzung der kindischen Einfältigkeit von der kindlich edlen Einfalt: Ebd., S. 716. Zur Unterscheidung zwischen »wirklicher Natur« und »wahrer Natur«: Ebd., S. 780f.

²⁶⁷ Szondi 1978a, S. 95.

²⁶⁸ Schiller 1992, S. 706.

²⁶⁹ Ebd., S. 728. Vgl. zum »nüchterne[n] Beobachtungsgeist« des naiven Künstlers: Ebd., S. 798.

Gesundheit«, hält Schiller fest und setzt damit die Auffassung ins Bild, dass dem Naiven die Wirkung eines Medikaments eignet.²⁷⁰ Das moderne Subjekt soll sich »durch die therapeutische Vereinnahmung des Naiven« gleichsam selbst heilen.²⁷¹ Unter den unabwendbaren Vorzeichen des Sentimentalischen sind dabei die einzigen zur Verfügung stehenden Mittel diejenigen der Vernunft. Am Modell erhabener Unempfindlichkeit orientiert, muss sich der sentimentalische Künstler mit den Waffen des Rationalen rüsten, damit er sich gegen die Leidenschaften unangreifbar machen kann. Schillers Abhandlung hebt weniger die abstrakte sowie zweifelhafte Wiederherstellung einer natürlichen Einheit des Menschen als vielmehr das konkrete Programm »zu einer vernünftigen Selbstsorge« hervor,²⁷² das dem Subjekt den Ausgleich der Gemütsbewegungen ermöglichen soll:

Frage dich also wohl, empfindsamer Freund der Natur, ob deine Trägheit nach ihrer Ruhe, ob deine beleidigte Sittlichkeit nach ihrer Übereinstimmung schmachtet? Frage dich wohl, wenn die Kunst dich aneckelt und die Mißbräuche in der Gesellschaft dich zu der leblosen Natur in die Einsamkeit treiben, ob es ihre Beraubungen, ihre Lasten, ihre Mühseligkeiten, oder ob es ihre moralische Anarchie, ihre Willkür, ihre Unordnungen sind, die du an ihr verabscheust? In jene muß dein Mut sich mit Freuden stürzen und dein Ersatz muss die Freiheit selbst sein, aus der sie fließen. Wohl darfst du dir das ruhige Naturglück zum Ziel in der Ferne aufstecken, aber nur jenes, welches der Preis deiner Würdigkeit ist. Also nichts von Klagen über die Erschwerung des Lebens, über die Ungleichheit der Konditionen, über den Druck der Verhältnisse, über die Unsicherheit des Besizes, über Undank, Unterdrückung, Verfolgung; allen *Übeln* der Kultur mußt du mit freier Resignation dich unterwerfen, mußt sie als Naturbedingungen des Einzig guten respektieren; nur das *Böse* derselben mußt du, aber nicht bloß mit schlaffen Tränen, beklagen. Sorge vielmehr dafür; daß du selbst unter jenen Befleckungen rein, unter jener Knechtschaft frei, unter jenem launischen Wechsel beständig, unter jener Anarchie gesetzmäßig handelst. Fürchte dich nicht vor der Verwirrung außer dir, aber vor der Verwirrung in dir; strebe nach Einheit, aber suche sie nicht in der Einförmigkeit, strebe nach Ruhe, aber durch das Gleichgewicht, nicht durch den Stillstand deiner Tätigkeit. Jene Natur, die du dem Vernunftlosen beneidest, ist keiner Achtung, keiner Sehnsucht wert. Sie liegt hinter dir, sie muß ewig hinter dir liegen. Verlassen von der Leiter, die dich trug, bleibt dir jetzt keine andere Wahl mehr, als mit freiem Bewußtsein und Willen das Gesetz zu ergreifen, oder rettungslos in eine bodenlose Tiefe zu fallen.²⁷³

²⁷⁰ Ebd., S. 727.

²⁷¹ Zumbusch 2012, S. 148.

²⁷² Ebd., S. 151, S. 157.

²⁷³ Schiller 1992, S. 723f.

Im Anschluss an die von Kant in der *Metaphysik der Sitten* (1785) vorgetragene Rede von der »ethische[n] Gymnastik«, ²⁷⁴ wird hier eine »fortgesetzte Arbeit [des Subjekts] an sich selbst« spezifiziert. ²⁷⁵ Wieder einmal unterstreicht Schiller, dass die Einheit, Ruhe und Balance des Menschen nicht durch die Rückkehr zu einer verlorenen Natur glücken kann. Vielmehr wird das affektregulierte Dasein als Ergebnis einer Pragmatik der Lebensführung konzipiert. Im Wesentlichen führt Schiller zwei Selbsttechniken vor Augen, die den Zweck verfolgen, das moralische Subjekt zu stärken, indem es »den obersten Proberstein der Wahrheit in sich selbst«, das heißt in der eigenen Vernunft sucht. ²⁷⁶ Erstens soll die skrupulöse Gewissensprüfung ermitteln, ob die Empfindung der Diskrepanz zwischen Ich und Gesellschaft bzw. der daraus resultierende Wunsch nach Übereinstimmung mit der Natur eine ethische Grundlage besitzt oder einer individuellen Unlust entspringt. Nur wo die Sittlichkeit beleidigt ist und »moralische Anarchie« herrscht, dürfen die Übel der Kultur als das »Böse« beklagt werden. Alle anderen Unannehmlichkeiten des gesellschaftlichen Daseins hingegen sind mit freier Resignation zu ertragen. Ist das Verhältnis zum Sozialen geklärt, muss das Subjekt zweitens »Sorge« für seine innere Integrität tragen. Dieser Aspekt beinhaltet für Schiller zum einen ›Reinheit‹ und ›Freiheit‹ des Individuums, das heißt die durch Vernunft herbeigeführte Unabhängigkeit von den Affekten. Zum anderen ermöglicht diese Selbstbeherrschung ›Beständigkeit‹ und ›Gesetzmäßigkeit‹ des sittlichen Handelns, durch das sich das moralische Subjekt unter Beweis stellen und stärken kann. Mit Blick auf Stifter ist schon Schillers Wortwahl signifikant: In Form einer kulturellen Daueranstrengung muss das Ich seine »Verwirrung« immer wieder bezwingen und gleichsam in die ›Klarheit‹ eines ausgewogenen Daseins überführen.

Als Modell für die Harmonie von Ich, Welt und Natur impliziert das Nave im Diskurs der Klassik somit mehrfache Verwicklungen, die für die Lektüre von Stifiers *Nachsommer*-Erzählung zu berücksichtigen sind. Sowohl in stilistischer als auch in ethischer Hinsicht liegt hinter der Maske des Einfachen ein Prozess verborgen, der nicht bei den rohen Anfängen vor aller Reflexion einsetzt, sondern das Resultat einer heimlichen Kunst der Affektregulierung meint. In beiden Fällen soll der Eindruck des ›Natürlichen‹ ungewollt wirken und Seelenruhe ausstrahlen, doch verdanken sich diese Effekte den klassizistischen Entwürfen zufolge einer unsichtbar

²⁷⁴ Kant 1977c, S. 626.

²⁷⁵ Schiller 1992, S. 254. Vgl. hierzu auch: Zumbusch 2012, S. 119.

²⁷⁶ Kant 1977d, S. 283. Vgl. für den Zusammenhang von Selbstdenken und Selbstprüfung bei Kant: Gelhard 2011, S. 19–24.

gemachten Technik. Für den Stil ist eine Ausdrucksweise gemeint, die sich auf das Notwendige beschränkt und in der die bezeichnete Sache wie von selbst hervortritt. Die schlichte Darstellung ist mit ihrem nüchternen Ton auf das Wesentliche der Dinge konzentriert und verzichtet auf den Luxus des Schmuckwerks, weil alles Überflüssige vom Eindruck des Wahrhaftigen ablenkt. Vielmehr sollen die künstlerischen Mittel durchsichtig sein, damit der Gedanke umso erhabener erscheint. Auch mit Bezug auf die ethische Haltung ist das einfache Dasein keine natürliche Gabe, sondern hat einen Weg zurückgelegt. Im Zeichen einer unwiderrufflichen Moderne soll die Rückbesinnung auf das Ideal der Antike therapeutisch wirken und das erkrankte Subjekt heilen. Dabei gewinnen konkrete Selbsttechniken an Profil, mit denen das Ich die Abgründe der neueren Zeit überbrücken kann. Am Vorbild absoluter *apathia* orientiert, verkoppelt Winckelmann die Vorstellung des Schönen mit den stoizistischen Praktiken der physischen und geistigen Disziplinierung. In Fortführung dieser affektdiätetischen Konzeption macht Schiller die vernünftige Selbstsorge des Subjekts zur Voraussetzung für die Unempfindlichkeit der edlen Einfalt. Wo dieser Prozess als ergebnisoffen gelten kann, entwirft Schiller eine kulturelle Daueranstrengung, mit der das Subjekt immerwährend auf dem moralischen Prüfstand steht. Darüber hinaus besitzen Schillers Überlegungen einen epistemologischen Rahmen, indem sie auf Goethes kühlen und objektiven Beobachtungsgeist verweisen. Demzufolge erlaubt die intuitive Begabung des naiven Künstlers nicht nur, die Kluft zwischen Natur und Kultur, Vernunft und Leidenschaft, Anschauung und Begriff zu schließen. Im Unterschied zum sentimentalischen Dichter vermag es das Genie, die begriffliche Zergliederung der philosophischen Reflexion hinter sich zu lassen und im Schein einer unvermittelten Kunst zu synthetisieren. Doch durchschaut Schiller diese unwahrscheinliche Einsicht in die Gesetzmäßigkeiten der Natur als Ergebnis eines reflexiven Vorgangs. Mit Blick auf Stifter ist es entscheidend, diesen Sachverhalt präsent zu halten, kann *Der Nachsommer* doch als diejenige Erzählung gelten, die den verborgenen Gang zur ästhetischen Totalisierung des Wissens im Ethos der Einfachheit narrativ ausbreitet und durch Offenlegung gleichsam analysiert.

»Einfachheit Halt und Bedeutung«? (Der Nachsommer)

Der Nachsommer wartet im letzten Absatz des abschließenden Kapitels mit einer Reflexion des Ich-Erzählers auf, die einen vollendeten Bildungsweg zu feiern scheint. Der Form einer schlichten Existenz gemäß wähnt sich

der anfangs zum »Wissenschaftler im Allgemeinen«²⁷⁷ bestimmte Heinrich Drendorf durch die beständig aufgeschobene, erst nach jahrelangen Forschungs- und Bildungsreisen geschlossene Ehe mit der »adoptierten« Tochter seines Mentors am erstrebten Ziel der geistigen Entwicklung angekommen. Nicht nur erhält der anonym eingeführte und ohne jegliche individuelle Züge entworfene Erzähler endlich einen Eigennamen.²⁷⁸ Heinrich kann seine »Rolle« in der Welt auch frühestens zum Schluss, nach der durch Risach von langer Hand eingefädelt Heirat mit Natalie finden.²⁷⁹ Ein sinnvolles Dasein wird daher erst am Ende des Textes fixiert:

Was mich selber anbelangt, so hatte ich nach der gemeinschaftlichen Reise in die höheren Lande die Frage an mich gestellt, ob ein Umgang mit lieben Freunden ob die Kunst die Dichtung die Wissenschaft das Leben umschreibe und vollende, oder ob es noch ein Ferneres gäbe, das es umschließe, und es mit weit größerem Glück erfülle. Dieses größere Glück, ein Glück, das unerschöpflich scheint, ist mir nun von einer ganz anderen Seite gekommen als ich damals ahnte. Ob ich es nun in der Wissenschaft, der ich nie abtrünnig werden wollte, weit werde bringen können, ob mir Gott die Gnade geben wird, unter den Großen derselben zu sein, das weiß ich nicht; aber eines ist gewiß, das reine Familienleben, wie es Risach verlangt, ist gegründet, es wird, wie unsre Neigung und unsre Herzen verbürgen, in ungeminderter Fülle dauern, ich werde meine Habe verwalten, werde sonst noch nützen, und jedes selbst das wissenschaftliche Bestreben hat nun Einfachheit Halt und Bedeutung.²⁸⁰

Den krönenden Abschluss seines Werdegangs und zugleich seiner Geschichte besiegelt Heinrich mit dem Konzept einer erhabenen Schlichtheit, das auch der Autor als höchste Auszeichnung für sein Hauptwerk verbucht hat: Sei es, dass Stifter in formaler Hinsicht auf eine antike »Einfachheit«,²⁸¹ das heißt auf epische »Schmuck-, gewissermaßen Kunstlosigkeit der Sprache, Transparenz des Erzählten für das Erzählen, In-

²⁷⁷ Stifter HKG 4/1, S. 17.

²⁷⁸ Ebd., S. 18: »Auch meine Angehörigen konnten kein Merkmal finden, aus dem sie einen ausschließlichen Beruf für eine Sache in mir hätten wahrnehmen können«. Zur »Un-Person« Heinrich, die erst am Ende einen Namen bekommt, vgl. Begemann 2000, S. 219.

²⁷⁹ Stifter HKG 4/1, S. 21: »Er [i.e. der Vater] sagte, man solle mich nur gehen lassen, es werde sich aus dem Unbestimmten schon entwickeln, wozu ich taugen werde, und welche Rolle ich auf der Welt einzunehmen hätte«.

²⁸⁰ Ebd. 4/3, S. 282.

²⁸¹ Stifter PRA XIX, S. 15 (Brief an Heckenast, 22. März 1857): »In der Form habe ich die Einfachheit der Antike vor mir gehabt. Viele besonders moderne Leser werden verblüfft sein; denn es sind die heutigen Redekünste gar nicht vorhanden«.

tellectualität und Klarheit der Komposition« verweist,²⁸² sei es, dass der klassizistischen Absicht ein zeitkritischer Gestus eignet und die Abneigung gegenüber der moralischen »Verkommenheit« der nachrevolutionären Gegenwart stillschweigend durch die unberührte Darstellung einer »einfache[n] sittliche[n] Kraft« zum Ausdruck kommen soll.²⁸³ Mit der finalen Setzung signalisiert die *Nachsommer*-Erzählung jedoch den Umstand, dass die mutmaßlich erreichte Simplizität der Existenz eine womöglich komplexe Vorgeschichte verbirgt. Tatsächlich setzt der letzte Abschnitt mit dem Rückblick auf eine zentrale Frage ein, die sich Heinrich gleichsam als Zwischenfazit seiner ausgiebigen Natur- und Kunststudien bereits 350 Seiten zuvor gestellt hat und die der Verunsicherung entsprungen ist, ob Wissenschaft und Dichtung in Anbetracht ihrer Unerschöpflichkeit das Leben jemals mit Sinn erfüllen können.²⁸⁴ Wie man vermerken muss, wird diese Ungewissheit zum Ende der Erzählung alles andere als aus dem Weg geräumt und stattdessen mit einer Hypostase des Familienglücks in den Hintergrund gedrängt. Die eigenartige Bemerkung, auch das wissenschaftliche Streben sei durch die Hochzeit grundiert, kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass die offene Struktur von Heinrichs Studien fort dauert und lediglich scheinbar in festere Bahnen gelenkt wird. Weder kann die wissenschaftliche Tätigkeit für den Erzähler von sich aus Halt und Bedeutung garantieren, noch geht die Karriere als Naturforscher einer gesicherten Zukunft entgegen. Zwar hat Risach zuvor mit einiger Zuversicht festgehalten, dass die Wissenschaft, die sich noch »am Anfange des Anfanges« befinde und vom empirisch-positivistischen Vorgehen des Sammelns bestimmt sei, in entfernteren Zeiten der »Übermacht des Stoffes« durch die Rückführung auf ein geistiges Prinzip Herr werden und die Geschichte des Menschen einen noch nicht gekannten Gipfel erklimmen wird.²⁸⁵ Doch lässt der Ich-Erzähler von einem ebenso nüchternen wie neutralen Standpunkt aus eine ähnlich optimistische Prognose vermissen – die Zu-

²⁸² Blasberg 1996, S. 329.

²⁸³ Stifter PRA XIX, S. 93 (Brief an Heckenast, 11. Februar 1858): »Ich habe wahrscheinlich das Werk der Schlechtigkeit willen gemacht, die im Allgemeinen mit einigen Ausnahmen in den Staatsverhältnissen der Welt, in dem sittlichen Leben derselben und in der Dichtkunst herrscht. Ich habe eine große einfache sittliche Kraft der elenden Verkommenheit gegenüber stellen wollen. Was Wunder, daß die Verkommenheit stutzt, ja erzürnt ist. Aber es schadet nicht. Ist mein Vorbild menschlich gut, so wird es geduldig stehen bleiben, die Lästere werden schweigen, und allgemach zu ihm übergehen«.

²⁸⁴ Stifter HKG 4/2, S. 148: »Mein Herz war gehoben und geschwellt, und es war, als breitete sich in meinem Geiste die Frage aus, ob nun ein solches Vorgehen, ob die Kunst die Dichtung die Wissenschaft das Leben umschreibe und vollende, oder ob es noch Ferneres gäbe, das es umschließe, und es mit weit größerem Glück erfülle«.

²⁸⁵ Ebd., S. 227f.

rückhaltung scheint für Heinrich allein schon deshalb geboten, weil ihm die Bekanntschaft mit dem Gastfreund eingangs nicht von ungefähr die Erfahrung beschert hat, dass einer noch so gegründeten Wettervorhersage nicht zu trauen ist. Im einen wie im anderen Fall referiert der *Nachsommer* auf eine nur möglicherweise erfüllte Zukunft, die gerade nicht zur erzählten Gegenwart gehört.

Obwohl Stifters Hauptwerk mit dem abschließenden Glücksversprechen das Leben Heinrichs sowie dessen Geschichte zu einem harmonischen Ganzen abzurunden scheint, ist daher nicht nur in Erwägung zu ziehen, dass die Vorstellung einer von Ruhe beseelten Einfachheit des Daseins resultativen Charakter besitzt. In Anbetracht der offenen Stränge des Textes, die sowohl den wissenschaftlichen Werdegang als auch das unfertige, dank der Modellierung nach der homerischen Episode von Odysseus und Nausikaa keineswegs gewisse Eheleben betrifft,²⁸⁶ ist zudem zu berücksichtigen, dass Heinrich keinen individuellen Weg abschließt, sondern in vorab geregelte Bahnen einlenkt und endlich den von seinem Übervater gehegten Wunsch umsetzt. Durch die Heirat realisiert der bis zuletzt farblose Erzähler mustergültig das sanfte ›Verlangen‹ seines Mentors und nimmt mit dessen Hab und Gut die Maxime als Erbschaft an, dass »die Kunst die Wissenschaft der menschliche Fortschritt der Staat« nur auf der Familie ruhen können.²⁸⁷ Durch die Bemerkung, seine Existenz habe »Einfachheit Halt und Bedeutung« erreicht, weist Heinrich sein Leben somit als Echoeffekt aus. In den letzten Worten der Erzählung hallt ein Ethos nach, das die narrativen Ausführungen von Anfang an nicht müde werden, bei jeder sich bietenden Gelegenheit hervorzuheben. Nicht nur herrscht in Heinrichs Elternhaus die strikte Vorgabe einer bescheidenen, auf allen Prunk verzichtenden Haltung;²⁸⁸ nicht nur lebt Heinrich seit jeher nach den Maßstäben einer sittlichen Simplizität, die seine Neigung zur antikisierenden Schlichtheit Natalies prädisponieren.²⁸⁹ Auch ist das Rosenhaus von einer umfassenden Ideologie des Einfachen geprägt, die Risach unter dem Eindruck von Mathildes Familie mit kompromissloser Beharrlichkeit verfolgt. Aus diesem Grund ist das Ende des Textes nicht nur gegen allen Anschein einer progressiven Bildungsidee der tautologischen und in der Tendenz inhaltsleeren Struktur gemäß zu verstehen.²⁹⁰

²⁸⁶ Vgl. Drügh 2006, S. 278.

²⁸⁷ Stifter HKG 4/3, S. 263.

²⁸⁸ Vgl. ebd. 4/1, S. 10.

²⁸⁹ Vgl. ebd., S. 41.

²⁹⁰ So hält Cornelia Blasberg zurecht fest: »Auf die[] im letzten Wort des Romans beschworene Bedeutung arbeitet die Erzählung einschließlich ihrer zahlreichen Lehrerdialoge ebenso

Weil der Gastfreund als der heimliche Protagonist und Stichwortgeber des *Nachsommer[s]* gelten kann,²⁹¹ muss die finale Bemerkung zudem relativiert und nach Maßgabe ihrer Voraussetzungen durchleuchtet werden. Das ethische Paradigma einer Einfachheit in allen Dingen ist durch den Rekurs auf die Beständigkeit der Familie nicht »willkürlich herbeiphantasiert«,²⁹² sondern hat einen kalkulierten Sinn, organisiert es doch die Welt des Asperhofes vor dem Hintergrund einer anhaltenden Verunsicherung durch die als unentwirrbar erfahrene Wirklichkeit der neueren Zeit.

Mit der Absicht, die Zumutungen der Realität zu bewältigen, verfolgen Risachs fortwährende Anstrengungen eine nur wenigen vergönnte Einfachheit des Daseins, wie er im Gespräch mit seinem Zögling darlegt:

›Das gesellschaftliche Leben in den Städten, wenn man es in dem Sinne nimmt, daß man immer mit fremden Personen zusammen ist, bei denen man entweder mit andern zum Besuche ist, oder die mit andern bei uns sind, ist nicht ersprießlich. Es ist das nehmliche Einerlei wie das Leben in Orten, die den großen Städten nahe sind. Man sehnt sich ein anderes Einerlei aufzusuchen; denn wohl ist jedes Leben und jede Äußerung einer Gegend ein Einerlei, und es gewährt einen Abschluß, von dem einen Einerlei in ein anderes über zu gehen. Aber es gibt auch ein Einerlei, welches so erhaben ist, daß es als Fülle die ganze Seele ergreift, und als Einfachheit das All umschließt. Es sind erwählte Menschen, die zu diesem kommen, und es zur Fassung ihres Lebens machen können. [...] ›In der Weltgeschichte kömmt es vor [...], wo ein Mensch durch eine große That, die sein Leben erfüllt, diesem Leben eine einfache Gestalt geben kann, abgelöst von allem Kleinlichen – in der Wissenschaft, wo ein großartiges Feld höchsten Erringens vor dem Menschen liegt – oder in der Klarheit und Ruhe der Lebensanschauungen, die endlich Alles auf einige ausgedehnte aber einfältige Grundlinien zurück führt.‹²⁹³

Mit diesen Ausführungen stellt Risach klar, dass es ihm nicht darum geht, eine unvermittelte Simplität der Anfänge zu restituieren. Anders als sein Zeitgenosse Henry David Thoreau kehrt Stifters Held nicht zur wilden Natur nach den Grundsätzen der animalischen Bedarfsdeckung

systematisch wie erfolglos hin. [Man hat] es mit Erzählern zu tun, die beide – das gilt für Risach ebenso wie für Heinrich – nicht in der Lage sind, das, was sie weitergeben, wirklich verstehen und begründen zu können« (Blasberg 1996, S. 353). Zum Leerlauf der Bildung, durch den Heinrich »immer schon dort [ist], wo er ankommen soll«, vgl. Beagemann 2000, S. 219.

²⁹¹ Vgl. den Brief an Heckenast vom 24. Mai 1857: »Sehr begierig bin ich über Ihr Urtheil, wenn Sie einmal das Ganze überschauen; denn die zwei jungen Leute sind weitaus nicht die Hauptsache, sind eine heitere Ausschmückung des Werkes, sein Ernst und sein Schwerpunkt muß irgendwo anders liegen« (Stifter PRA XIX, S. 22).

²⁹² So Drügh 2006, S. 325f.

²⁹³ Stifter HKG 4/2, S. 225.

zurück²⁹⁴ – Risach verabschiedet sich von der Gesellschaft, um vielmehr eine durch und durch geordnete Existenz aufzubauen. Da der Freiherr sein nachsommerliches Leben, wie er anderweitig mit direktem Bezug auf den Titel des Werkes festhält, im Modus des Nachträglichen führt,²⁹⁵ wird auf eine vom städtischen Umgang entrückte Daseinsform abgezielt, die durch keinen eigentlichen Ursprung verbürgt ist und diese Lücke mit einem Ideal der ästhetischen Überlieferung ergänzt. Die edle Einfachheit nach Art der Klassizisten meint eine selten gewordene Kunst des Daseins, das nur erwählte Menschen erreichen können und das der zivilisationskritischen Geste zum Trotz unter dem Vorzeichen einer originären Artifizialität steht. Die ›Prosa der Verhältnisse‹ fest im Blick, will Risach dem Leben nicht weniger als einen poetischen Sinn verleihen. Wo die gegenwärtige Wirklichkeit im Getümmel der Stadt einen solchen allenthalben vermischen lässt und als zersprengtes Nebeneinander von lauter Gleichgültigkeiten wahrgenommen wird, verspricht das Festhalten an wenigen Prinzipien »Fassung«, »Klarheit« und »Ruhe«. Doch sollte nicht nur der bemerkenswerte Umstand, dass Risach das höhere »Einerlei« aus dem prosaischen Gebrauch des Wortes ableitet, aufhorchen lassen. Auch der penible Zug, mit dem das Ideal des naturkonformen Daseins im Rosenhaus verfolgt wird, lässt erahnen, dass Risachs Worte »Beschwörungscharakter«²⁹⁶ besitzen und von einer verwickelten Vorgeschichte angetrieben werden. Durch das vorletzte Kapitel, in dem Heinrich die leidvolle Biografie seines Gastfreundes als nachgetragene Analepse referiert, verhandelt der ansonsten geradlinig aufgebaute *Nachsommer* dank eines formalen Kunstgriffs nicht nur die eigenen Komplikationen, sondern deckt auch die Verwicklungen eines vordergründig einfach scheinenden Lebens (und Erzählens) auf. Demgemäß resultiert Risachs Sehnsucht nach Verklärung aus der quälenden Erfahrung einer kontingenten Realität und setzt sich in einer Vielzahl von ebenso konkreten wie rigiden Praktiken um, mit denen er ein umfassendes und unaufhörliches Beruhigungsregime befolgt – anders als Thoreau ist der Freiherr nicht um die Wiedergewinnung einer verlorenen Natürlichkeit, sondern um die strenge Kontrolle des Lebens bemüht. Mit Blick auf Heinrich und seinen Erzählstil lässt sich zeigen, dass der Text die Maxime des Einfachen, die Risach auf den Gebieten der Geschichte, der Wissenschaft und der Ethik veranschaulicht, im komplementären, jedoch keineswegs nur harmonischen Wechselspiel von moralischen (1.), ästhe-

²⁹⁴ Vgl. Thoreau 1854.

²⁹⁵ Vgl. Stifter HKG 4/3, S. 224: »So leben wir in Glück und Stetigkeit gleichsam einen Nachsommer ohne vorhergegangenen Sommer«.

²⁹⁶ Laufhütte 1996, S. 501. Vgl. auch Schmidt 1985, Bd. 2, S. 84.

tischen (2.) und epistemologischen (3.) Aspekten als Manier zur Schau stellt.

1. Der Kosmos des abgelegenen Rosenhauses, der sich dem Erzähler als ungetrübte Idylle präsentiert, ist im Unterschied zur Wirklichkeit der Stadt ganz und gar schlicht organisiert.²⁹⁷ Das Prinzip des Simplen prägt dabei einen rigorosen Sinn für Funktionalität und Einheitlichkeit, der einen durchgeformten Alltag hervorbringt. Sowohl Kleidung als auch Nahrung sind vom asketisch anmutenden Verzicht auf allen Überfluss bestimmt. Die Einteilung der Räumlichkeiten markiert eine akkurate Zweckmäßigkeit, ist für jedes Zimmer doch nur ein einziger Gebrauch vorgeschrieben, damit nichts Vermischtes herrsche. Die temporalen Abläufe stehen in planmäßiger Abstimmung mit dem Rhythmus der Jahres- und Tageszeiten. Obwohl der von allen Schädlingen bereinigte Garten das Bild einer selbstregulierten Natur offeriert, ist die Kongruenz mit der menschlichen Ordnung durch »einfach[e]« »Mittel« hergestellt.²⁹⁸ Zwar richtet Risach sein klinisch sauberes Biotop nach der zwingenden Erfordernis der Dinge ein. Doch hält man sich vor Augen, dass im Asperhof jede einzelne Pflanze mit ihrem Eigennamen etikettiert ist, entpuppt sich das Anwesen als lückenloser symbolischer Raum.²⁹⁹ Die Idee einer Versöhnung von Subjekt und Wirklichkeit setzt das naturkonforme Dasein nur unter der Voraussetzung einer »radikal verwandelten«, rundweg stilisierten Realität um.³⁰⁰ Noch bevor dieses schlichte Leben zuletzt als späte Kompensation einer verfehlten Existenz erkennbar wird, tritt es daher seinem Scheincharakter gemäß hervor. Wie Heinrich mit stillem Hinweis auf die erst im letzten Teil des Textes ausgeführten realen Familienverhältnisse registriert, sieht alles auf dem Asperhof so aus, *als ob* es vollkommen wäre:

Das alles war so einfach klar und natürlich, daß es mir immer war, die zwei Leute seien Eheleute und Besitzer dieses Anwesens, Gustav und Natalie seien ihre Kinder, und ich sei ein Freund, der sie hier in diesem abgeschiedenen Winkel der Welt besucht habe, wo sie den stilleren Rest ihres Daseins in Unscheinbarkeit und Ruhe hinbringen wollten.³⁰¹

²⁹⁷ Vgl. die Einfachheit der Landleute im Unterschied zur städtischen Gesellschaft: Stifter HGK 4/2, S. 180.

²⁹⁸ Vgl. Stifter HGK 4/1, S. 149.

²⁹⁹ Vgl. zum Prinzip der Kartografierung und der symbolischen Sicherstellung der Phänomene bei Stifter allgemein: Koschorke 1989.

³⁰⁰ Begemann 2000, S. 224.

³⁰¹ Stifter HGK 4/1, S. 257.

Der Anblick eines geregelten Zusammenseins wird vom Erzähler als Effekt der ungezwungenen, ruhigen und bescheidenen Art ausgestellt, mit der die Nachsommer-Akteure dem Gast begegnen. Deren dezentes Verhalten, das jeden Pomp meidet und stets Maß hält, wirkt derart unabsichtlich, dass sich das stimmige Bild einer unverbrüchlichen Ganzheit einstellt. Doch trägt der schöne Schein ebenso, wie Heinrich den Eindruck des Natürlichen von Anfang an einer kaschierten Künstlichkeit gemäß wahrnimmt, denn der Gast weiß, dass die nachsommerliche Gemeinschaft gerade keine Familie im biologischen Sinn bildet und eine keineswegs harmonische Vergangenheit hinter sich hat. Der elysische Einklang im Rosenhaus wird vielmehr als Ergebnis einer unentwegten sowie unscheinbaren Bemühung um Ordnung vorgestellt – so hält Risach nebenbei ausdrücklich fest, dass er seinen Besitz »Sorgenfrei nennen würde, wenn er [i.e. der Besitz] nicht voll von Sorgen steckte«. ³⁰² Im »einfachen Leben«, wie es der Freiherr vorbildlich führt, indem er seinen Landsitz nur »zum Zwecke des Bestehenden« pflegt und anderen Leuten »ohne Gepränge« viel Gutes tut, scheint zwar das Ideal eines von »Ruhe« beseelten Daseins erreicht zu sein. ³⁰³ Doch verbirgt dieses Bild eine Reihe von konkreten Vorkehrungen, die mit der strengen Strukturierung des Asperhofes gleichsam um das nicht minder rigide Verhältnis der Subjekte zu sich selbst kreisen.

Vor dem Hintergrund seiner früheren Erlebnisse verfolgt Risach im Kern den Plan einer stoischen Kontrolle über die Leidenschaften und greift als Goethe-Leser das affektökonomische Programm der klassischen Überlieferung mit der Absicht auf, seine zerrüttete Existenz sinnvoll zu gestalten. ³⁰⁴ Der Freiherr versucht derart die verstörenden Erfahrungen zu meistern, die er sowohl in sozialen als auch privaten Belangen erlitten hat. Nicht nur der Staatsdienst hat seinen beiden charakteristischen Wesenszügen widerstrebt, auch mit der jungen Liebe ist es Risach nicht vergönnt gewesen, erstens »der Herr [s]einer Hand-

³⁰² Stifter HKG 4/3, S. 241.

³⁰³ Ebd. 4/2, S. 249: »Mein Gastfreund fahre in seinem einfachen Leben fort, er bestrebe sich, daß sein kleiner Fleck Landes seine Schuldigkeit, die jedem Landbesitze zum Zwecke des Bestehenden obliege, bestmöglich erfülle, er thue seinen Nachbarn und andern Leuten viel Gutes, er thue es ohne Gepränge, und suche hauptsächlich, daß es in ganzer Stille geschehe, er schmücke sich sein Leben mit der Kunst mit der Wissenschaft und mit andern Dingen, die halb in dieses Gebiet halb beinahe in das der Liebhabereien schlagen, und er suche endlich sein Dasein mit jener Ruhe der Anbethung der höchsten Macht zu erfüllen, die alles Bestehende ordnet«.

³⁰⁴ Vgl. zur Ausgabe von »Goethes Werke[n]«, die Mathilde Gustav schenkt: Ebd. 4/1, S. 248; und Risach beim Lesen Goethes: Ebd., S. 263.

lungen« zu sein und zweitens »klar den Zusammenhang des Gewollten und Gewirkten [zu] überschauen«. ³⁰⁵ Rückblickend auf sein Leben, zeichnet der Gastfreund das Bild einer ihn an den Rand des Selbstmordes treibenden »Krise«, die darin besteht, dass der allgegenwärtigen Verwirrung »in den Dingen« und »in mir« *qua* Urteil nicht beizukommen ist (aus *gr.* κρίνειν »sichten, sondern, unterscheiden«). ³⁰⁶ Risach verliert die Übersicht und zugleich die Empfindung für die höhere Ordnung nicht erst angesichts der Komplexität des Staatsapparates. Schon früh nimmt der verwaiste Landjunge in der Stadt die »ungeheure Wildniß von Mauern und Dächern« und das »unermessliche Gewimmel von Menschen« so wahr, dass es ist, als wäre er in einem »Wald, dessen Bäume [...] keine Beziehung haben«. ³⁰⁷ Demgegenüber bietet das dörfliche Anwesen der Familie Makloden, in dem der Freiherr Mathilde kennenlernt, angesichts des Glücks einer »fest gegründet[en]« Ehe »Linderung für [die] Wunde« der urbanen Desorientierung. ³⁰⁸ Das Leben ist hier »sehr einfach« und wird der maßvollen Ordnung wegen als Vorbild für das Rosenhaus dienen. ³⁰⁹ Doch bricht die Verödung, die Risach zuvor empfunden hat, ungleich heftiger hervor, als er den vor-eiligen Bund mit Worten schließt, die wie »durch eine fremde Macht« in den Mund gekommen sind und sich als verheerend erweisen, weil sie das Glück einer erfüllten Liebe auf immer verschließen. ³¹⁰ Durch dieses Ereignis tritt ein Selbstverlust hervor, den Heinrichs Mentor der sozialen Inkompatibilität wegen zum Anlass für eine massive Kritik an den Affekten nimmt. Erst nach und nach etabliert der Freiherr »in der Reflexion des Selbst über sich« ³¹¹ die Praxis einer ebenso disziplinierten wie rationalen Lebensführung mit dem Ziel, Subjekt seiner Handlungen zu sein und die emotionale Konfusion zu entwirren. Nicht nur kommt er Jahre später »bei genauerem Nachdenken und schärferem

³⁰⁵ Ebd. 4/3, S. 139f.

³⁰⁶ Ebd., S. 211: »Ich sah in das dunkle Innere der Schlünde, und fragte, ob ich mich hinabwerfen solle«.

³⁰⁷ Ebd., S. 156.

³⁰⁸ Ebd., S. 163.

³⁰⁹ Ebd., S. 176. Die beruhigende Übereinstimmung von natürlicher und symbolischer Ordnung lernt Risach hier kennen: »Ich stand lange vor diesem Hause, und Alfred stand neben mir. Außer den Rosen an dem Gartenhause waren auf dem ganzen Plaze Rosengesträuche und Rosenbäumchen in Beeten zerstreut. Sie waren nach einem sinnvollen Plane geordnet, das zeigte sich gleich bei dem ersten Blicke. Alle Stämmchen trugen Täfelchen mit ihren Namen« (ebd., S. 175).

³¹⁰ Ebd., S. 187.

³¹¹ Kinzel 2000, S. 395.

Selbstbeobachten« zu dem Entschluss, die Ämter niederzulegen.³¹² Er versucht auch die Leidenschaften, denen er wegen ihrer Neigung zum »Übermaß« vorwirft, eine unbefangene und sachgerechte Wahrnehmung der Welt zu verhindern sowie die private nicht weniger als die soziale und politische Ordnung zu bedrohen,³¹³ durch Selbstherrschung in Schach zu halten.³¹⁴ Das Rosenhaus wird demzufolge als Modell einer immunisierten Welt konzipiert, geht es Risach doch nicht so sehr darum, »alles Affektive und mithin Gefährliche zu bannen«,³¹⁵ als vielmehr um die gezielte Mäßigung und Beruhigung der Leidenschaften zum besseren Schutz vor ihnen. Die »große Mühe«, die der Gastfreund für die »Pfleger« der sinnbildlichen Rosen aufbringt, ist Teil einer praktischen Selbstsorge.³¹⁶

Als pädagogische Stätte betrachtet, zielt die mustergültige und von jeder gesellschaftlichen Verpflichtung freie Ordnung des Asperhofes darauf, den Subjekten die Kontrolle der inneren Natur beizubringen. Im Mittelpunkt des Programms, wie es Risach auch mit Blick auf die »vernünftige Pflege [der] Leibesübungen« ausführt,³¹⁷ steht nicht die gehorsame Befolgung eines vorgegebenen Gesetzes, sondern die asketische Ausbildung des Selbst.³¹⁸ Gemäß einer Erziehung zur zwanglosen Konformität werden die Regeln des Rosenhauses konstant wiederholt und »eingübt« (aus gr. ἄσκησις). Zwar können diese Handlungen als leerer Ausdruck einer »verborgenen Nicht-Identität« gelten,³¹⁹ doch besitzen sie einen praktischen Sinn, insofern sie als Palliativ gegen ein

³¹² Stifter HKG 4/3, S. 216.

³¹³ Ebd. 4/1, S. 217f.: »Weil die Menschen nur ein einziges wollen und preisen, weil sie, um sich zu sättigen, sich in das Einseitige stürzen, machen sie sich unglücklich. Wenn wir nur in uns selber in Ordnung wären, dann würden wir viel mehr Freude an den Dingen dieser Erde haben. Aber wenn ein Übermaß von Wünschen und Begehungen in uns ist, so hören wir nur diese immer an, und vermögen nicht die Unschuld der Dinge außer uns zu fassen. Leider heißen wir sie wichtig, wenn sie Gegenstände unserer Leidenschaften sind, und unwichtig, wenn sie zu diesen in keinen Beziehungen stehen, während es doch oft umgekehrt sein kann«.

³¹⁴ Vgl. Kinzel 2000, S. 425f., S. 454.

³¹⁵ So Begemann 2000, S. 213.

³¹⁶ Stifter HKG 4/1, S. 147.

³¹⁷ Ebd. 4/2, S. 69.

³¹⁸ Vgl. Kinzel 2000, S. 396, S. 420, S. 425f. – Auch in Heinrichs Elternhaus steht allen autoritären Befehlen und Verboten zum Trotz der Bezug des Subjekts zu sich selbst im Vordergrund. Gegen die Entrüstung der Leute rechtfertigt der alte Drendorf die Berufswahl seines Sohnes mit dem Argument, »der Mensch sei nicht zuerst der menschlichen Gesellschaft wegen da sondern seiner selbst willen« (Stifter HKG 4/1, S. 20).

³¹⁹ Blasberg 1996, S. 338.

undiszipliniertes und zerstreutes Dasein konzipiert sind.³²⁰ Anschaulich wird das Anliegen durch die Art und Weise, mit der Natalies Familienglück von Risach und Mathilde gleichsam zur »Kompensation des elterlichen Versagens« geplant und in die Wege geleitet wird.³²¹ Nicht nur soll das Kind durch Reisen und Kunst für das Eheleben »befestigt veredelt und geglättet« werden.³²² Als mit Heinrich ein potenzieller Gatte auftritt, der den Vorstellungen des – wie sich zum Schluss zeigt – doch nicht ganz interesselosen Gastfreundes entspricht,³²³ werden die beiden jungen Leute zur Liebe erzogen und nach Art eines kühlen Experiments mehrfach auf die Probe gestellt. Natalie muss einen regelrechten Persönlichkeitstest bestehen, indem sie Risach und Mathilde »absichtlich« von Heinrich fern halten, weil die Eltern »[z]ur größeren Sicherheit« beobachten wollen, ob die »Gefühle [der Tochter] beständig« bleiben.³²⁴ Durch Aufschub soll die Leidenschaft nicht ausgemerzt, sondern abgekühlt und dadurch dauerhaft werden. So sieht auch Heinrich am Ende, als wäre der Entsagung nicht schon genug, die Notwendigkeit einer mehrjährigen Reise ein: »Er muß in die Härte der Welt, die wird ihn stählen«,³²⁵ kommentiert Risach das Unternehmen und streicht damit hervor, dass die Familie nur auf der Grundlage immunisierter Individuen einen stabilen Schutz vor dem Einbruch heftiger Affekte erhoffen kann. Mit dem Motiv des *Cereus Peruvianus* wird diese Technik der Retardation schließlich bildhaft zum Ausdruck gebracht. Nachdem Heinrich den Kaktus seiner Unscheinbarkeit wegen erst spät auf dem Sternenhof entdeckt und ins Rosenhaus transplantieren lässt, hält der Gärtner Simon die einmalige Blüte »durch Kälte« so lange zurück, bis die Pflanze genau am Hochzeitstag zum

³²⁰ Vgl. Stifter HKG 4/2, S. 171: »Das Regelmäßige der Beschäftigung übte bald seine sanfte Wirkung auf mich; denn was ich trotz der freudigen Stimmung, in welcher ich aus meinen Erringungen in der Kunst und in der Wissenschaft war, doch Schmerzliches in mir hatte, das wich zurück, und mußte erblassen vor der festen ersten strengen Beschäftigung, die der Tag foderte, und die ihn in seine Zeiten zerlegte«.

³²¹ Drügh 2006, S. 278.

³²² Stifter HKG 4/3, S. 224.

³²³ Risach gibt sogar ein dezidiert ökonomisches Interesse an der Ehe der beiden jungen Leute zu erkennen: »Habe ich es gut gemacht, Natta?, sagte mein einstiger Gastfreund, daß ich dir den rechten Mann ausgesucht habe? Du meinstest immer, ich verstände mich nicht auf diese Dinge, aber ich habe ihn auf den ersten Blick erkannt. Nicht blos die Liebe ist so schnell wie die Electricität sondern auch der *Geschäftsblick*« (ebd., S. 265; Hervorh. d. Verf.). Wie es scheint, verbirgt Risachs hoher Sinn für das Familienglück ein eher prosaisches Interesse an Erhalt und Steigerung des Besitzes.

³²⁴ Ebd., S. 225.

³²⁵ Ebd., S. 259.

Blühen gebracht wird.³²⁶ Wie die sittliche Einfachheit als erhabenes Ergebnis maximaler Selbstbeherrschung reflektiert wird, so zeigt sich das Naturereignis als glücklicher Ausgang einer präzise berechneten Kultivierungstechnik.

2. Die ethische Gymnastik im Rosenhaus umfasst nicht nur die Herstellung eines künstlich geordneten Alltags auf der Grundlage schlichter Verhaltensregeln. Die Ausbildung zu einem ausbalancierten Daseins, das mit der Abkühlung der Leidenschaften einen in der Konsequenz versteinerten ›Menschen‹ ohne individuelle Merkmale adressiert,³²⁷ erfolgt auch durch die Vermittlung ästhetischer Werte und Praktiken. Mit Blick auf die edle Einfachheit des Lebens spielt für Risach die Erziehung zur Kunst eine zentrale Rolle. Das Modell der Antike vor Augen, referiert der Freiherr nicht von ungefähr klassizistische Anschauungen, weil er in dieser Tradition die Einfalt der alten Erzeugnisse mit einer vollkommenen Reinigung, Mäßigung sowie Beruhigung der Affekte gleichstellen kann.³²⁸ Doch ist sich Risach bewusst, dass die hohe Schönheit nach Art des Griechentums in der Gegenwart unwiderruflich abhanden gekommen ist. Die Orientierung an der Vergangenheit hat daher keinen restaurativen, sondern einen propädeutischen Sinn, zumal der Gastfreund darauf hofft, dass die Zukunft »eigene Werke« ohne »Leidenschaft oder Absicht« hervorbringen wird, »die nicht nachgeahmt sind, oder in denen nur ein älterer Stil ausgedrückt ist«.³²⁹ Weit davon entfernt, einen verlorenen Sinn wiederherstellen oder imitieren zu können, verfolgt die theoretische sowie praktische Beschäftigung mit antiker Kunst auf dem Asperhof vielmehr die zweckdienliche Strategie, Ruhe zu schaffen und eine als unvernünftig erfahrene Wirklichkeit zu parieren.

Risachs Kunstverständnis basiert auf der Lektüre von Büchern, die er erklärtermaßen nicht alle verstanden hat.³³⁰ Da der tiefere Sinn der Überlieferung verschlossen bleibt, beschränken sich die ausführlichen Gespräche darauf, die klassizistische Tradition zu zitieren. Schon die zeitkritische Geste, die den verheerenden Zuständen der Gegenwart

³²⁶ Ebd., S. 271.

³²⁷ Vgl. Begemann 2000, S. 215: »Der Roman entfaltet systematisch ein Programm des Wissens und der Entwicklung, wie es einzigartig ist in der Literatur. Nur hat das einen Schönheitsfehler: Das Subjekt solcher Bildung ist nicht nur klammheimlich, sondern geradezu programmatisch abhanden gekommen«.

³²⁸ Vgl. Rehm 1951a; Begemann 2000, S. 217; Mayer 2001, S. 163.

³²⁹ Vgl. Stifter HKG 4/2, S. 154.

³³⁰ Ebd., S. 39: »Ich habe diese Bücher gesammelt«, sagte er, »nicht, als ob ich sie alle verstände«.

mit dem Rekurs auf die Antike begegnet, ist keineswegs originell. Die Ansicht, dass die Denkmale »der alten heitern Griechenwelt« dank der sittlichen Reinheit und edlen Unscheinbarkeit eines beständigen Gemüts als Antidotum gegen das hastige »Ringen« der Modernen wirkt,³³¹ ist ebenso ein klassischer Topos, wie der normative Hinweis auf die »Ruhe in Bewegung«³³² das Ideal einer maßvollen Kunst nachhallen lässt.³³³ Die wiederkehrende Referenz auf das homerische Epos und die antike Dichtkunst generell gehört deshalb zum festen Bestand von Beschwörungsformeln, die dem oberflächlichen Modus der Rezeption zum Trotz eine bedeutungsschwangere Tiefgründigkeit suggerieren und nachempfinden wollen.

Am Versprechen einer sinnvollen »Gestalt« ausgerichtet, dient die antike Plastik wie bei Winckelmann als Angelpunkt der ästhetischen Reflexionen.³³⁴ Durch die Positionierung der Marmorstatue in der Mitte der Erzählung hebt *Der Nachsommer* ein Kunstwerk auf die Bühne, das sich als schön auszeichnet, insofern es die einzelnen Teile der Darstellung zu einer wesenhaften »Seele des Ganzen« synthetisiert.³³⁵ Der Text bindet diese mit narkotisierender Unablässigkeit wiederholte Erfahrung einer signifikanten Totalität nicht nur an die Gestaltung schlichter Figuren, sondern auch an die materialen Voraussetzungen des Kunstwerks. So erläutert Risach die schmucklose Einfalt des altertümlichen Standbildes mit der Beobachtung, dass die Intuition einer geschlossenen Einheit durch das »reine Weiß« des Marmors bedingt ist.³³⁶ Dank dieser medienästhetischen Perspektive wird die Transparenz der Artefakte als Effekt einer Äußerlichkeit kenntlich gemacht, der weder begreif- noch diskursivierbar ist, weil sich Schönheit für das Personal des *Nachsommers* in der sinnlichen Wahrnehmung eines »Unnennbare[n]« konzentriert.³³⁷ Derart mit einer Sprachlosigkeit der Dinge identifiziert, die zu keiner bestimmten Erkenntnis führen kann,

331 Ebd., S. 84.

332 Ebd. 4/1, S. 16.

333 Heinrich stellt diese Wirkung wiederum als Schein heraus: »Die Alten, die ich einst zu verstehen geglaubt hatte, kamen mir doch jetzt anders vor als früher. Es schien mir, als wären sie natürlicher wahrer einfacher und größer als die Männer der neuen Zeit, und als lasse sie der Ernst ihres Wesens und die Achtung vor sich selbst nicht zu den Überschreitungen gelangen, welche spätere Zeiten für schön hielten. Ich trug Homeros Äschilos Sophokles Thukidides fast auf alle Wanderungen mit mir« (ebd. 4/2, S. 33f.).

334 Vgl. ebd.: »Und wenn auch alle Künste dieses Göttliche in der holden Gestalt bringen, so sind sie an einen Stoff gebunden, der diese Gestalt vermitteln muß«.

335 Ebd., S. 34.

336 Ebd., S. 87.

337 Ebd., S. 35. Zur »unenträthselbaren[]« Schönheit der Marmorstatue vgl. ebd., S. 95.

ohne dass die ästhetische Erfahrung zunichte gemacht würde,³³⁸ fungiert die prunklose Antike zudem als Modell für eine positiv gewertete Unergründlichkeit des Menschen.³³⁹ Weil die Plastik die Wahrnehmung des Körpers prägt, konstituiert sich die einfache Schönheit Natalies weder auf den ersten noch auf den zweiten Blick, sondern erst durch das Medium der Kunst, ja fällt komplett mit der unsagbaren Anmut der antiken Marmorstatue zusammen.³⁴⁰ Dieses Gefallen am Bild eines regelrecht petrifizierten Gegenübers ist programmatisch darauf angelegt, den Sinn für begrenztes Wissen auch im Bereich des Menschlichen zu schärfen, stellt sich die tiefere Bedeutung des Standbildes doch gerade dann ein, wenn sie sich entzieht.³⁴¹

Für den an begrifflicher Klassifikation geschulten Naturwissenschaftler ist daher nichts schwieriger als die Erlernung einer ästhetischen Weltansicht. Die langwierige Beschäftigung mit Kunst soll Heinrich helfen, seinen streng rationalistischen Umgang mit den Phänomenen zu komplettieren und den »Blick durch die Dinge hindurch auf [deren] Wesenheit, Seele und Bedeutung« einzuüben.³⁴² Wo der Erzähler dieses Interesse in der künstlerischen Praxis einlösen und eine ganzheitliche Dimension des Sichtbaren malerisch einfangen will, stößt er indes immer wieder an die Grenzen des Machbaren. Zwar hält er sich an die mit der italienischen Malerei eines Raphael veranschaulichte Maxime seines Mentors: »Wer durch einfachere Mittel wirkt, wirkt besser.«³⁴³ Doch vermerkt Heinrich die Mühe, über die naturgetreue Mimesis hinaus eine sinnvolle Einheit zu bewerkstelligen. Für den Naturwissenschaftler erweist sich die Nachahmung des Schlichten als nicht zu bewältigende Aufgabe:

Mein Vater hatte ein Bild, auf welchem ein lesendes Kind gemalt war. Es hatte eine so einfache Miene, nichts war in derselben als die Aufmerksamkeit des

³³⁸ So hält Heinrich in Erinnerung an seine nächtliche Begegnung mit der Marmorstatue fest: »Haben da meine von Nachtwachen brennenden Augen die verschwundene stille Größe nicht für höher erkannt als den klaren Tag, der alles deutlich macht?« (ebd. 4/3, S. 12).

³³⁹ Vgl. Kinzel 2000, S. 446.

³⁴⁰ Vgl. Stifter HKG 4/3, S. 130: »[...] als endlich Nausikae schlicht und mit tiefem Gefühle an den Säulen der Pforte des Saales stand: da gesellte sich auch lächelnd das schöne Bild Nataliens zu mir; sie war die Nausikae von jetzt, so wahr so einfach nicht prunkend mit ihrem Gefühle und es nicht verhehlend. Beide Gestalten verschmolzen in einander, und ich las und dachte zugleich, und bald las ich, und bald dachte ich.«

³⁴¹ Zur intertextuellen Dissemination der Marmorstatue vgl. Blasberg 1996, S. 364.

³⁴² Vgl. Begemann 2000, S. 216.

³⁴³ Stifter HKG 4/2, S. 111.

Lesens, man sah auch nur die eine Seite des Angesichtes, und doch war alles so hold. Ich versuchte das Angesicht zu zeichnen; allein ich vermochte durchaus nicht die einfachen Züge, von denen noch dazu das Auge nicht zu sehen war, sondern durch das Lid beschattet wurde, auch nur entfernt mit Linien wieder zu geben. Ich durfte mir das Bild herabnehmen, ich durfte ihm eine Stellung geben, wie ich wollte, um die Nachahmung zu versuchen; sie gelang nicht, wenn ich auch alle meine Fertigkeit, die ich im Zeichnen anderer Gegenstände bereits hatte, darauf anwendete.³⁴⁴

Die Begegnungen mit Kunst kreisen im *Nachsommer* von Anfang an um das unerklärliche Rätsel der Simplizität. Nicht von ungefähr nimmt die Handlung des *King Lear*, dessen Aufführung gleichsam den Einstieg ins Ästhetische markiert, den dramatischen Ausgang bei der verhängnisvollen Unfähigkeit des Königs, die schmucklose, aber aufrichtige Rede der »einfachen Cordelia« richtig zu deuten.³⁴⁵ Im Falle Heinrichs hängt die Schwierigkeit indes mit dem an den exakten Wissenschaften ausgebildeten Standpunkt zusammen. Dank der rationalistischen Prägung ist es der Naturforscher gewohnt, mit seinen Beschreibungen und Zeichnungen die Gegenstände nach dem Kriterium der Distinktion präzise wiederzugeben. So sind auch die malerischen Versuche von einer Genauigkeit bestimmt, die den Sinn für das Ganze jedoch zergliedert und eine ästhetische Kritik provoziert.³⁴⁶ Wie Risach und sein Kunsthandwerker Eustach bei der sorgfältigen Prüfung einiger Landschaftsentwürfe einstimmig festhalten, ist dem Gast »das Naturwissenschaftliche viel besser gelungen [...] als das Künstlerische«, weil die Darstellungen »in zu viele einzelne Merkmale zerstreut sind« und die richtigen Proportionen sowie eine einheitliche Übersicht vermissen lassen.³⁴⁷ Durch die minutiöse Versenkung ins Detail werden die Dinge derart »näher gerückt«, dass bei aller Genauigkeit der Gesamteindruck verloren geht. Die beiden Kunstrichter bringen ihre ästhetischen Reserven daher nicht zufällig auf den Begriff der »Deutlichkeit«,³⁴⁸ weil Heinrich seine Bilder im Einzelnen »zu bestimmt« und wirklichkeitsnah gemalt hat. Aus kunsttheoretischer Sicht wird dem Leitbegriff der Aufklärung somit die Möglichkeit abgesprochen, eine klare Durchsicht auf die »Wesenheit« und gleichsam die »Seele des Ganzen« gewährleis-

344 Ebd. 4/1, S. 200f.

345 Ebd., S. 195.

346 Vgl. Walter-Schneider 1990, S. 334f.; Drügh 2006, S. 299ff.

347 Stifter HKG 4/2, S. 36f.

348 Ebd.

ten zu können. Heinrichs akribische Darstellungen sind mit anderen Worten deutlich, aber vollkommen opak.³⁴⁹

An der Norm der antiken Einfachheit orientiert, rät Eustach demgegenüber zu einer Distanzierung von der Realität. Bei aller Dingdemut sei es besser, im Detail nicht übermäßig genau zu sein, damit kraft einer gewissen Unbestimmtheit die Hauptsache in ihrer Großartigkeit hervortreten könne. Auf dem Weg zu einer ästhetischen Haltung soll Heinrich daher eine Art »Wirklichkeitsreserve« lernen.³⁵⁰ In diesem Sinn wird Risach später dozieren: »Wir haben ein innigeres und süßeres Gefühl in unserem Wesen, wenn wir eine durch Kunst gebildete Landschaft Blumen oder einen Menschen sehen, als wenn diese Gegenstände in Wirklichkeit vor uns sind.«³⁵¹ Die Entfernung vom Gegebenen, mit der Eustach die ästhetische Ideologie des Rosenhauses und zweifelsohne auch das Credo des Autors wiedergibt, vermittelt der *Nachsommer* jedoch durch die Figur des Ich-Erzählers als unsichere Angelegenheit. Zwar trifft zu, dass Heinrich nicht zum Landschaftsmaler werden, sondern lediglich einen neuen Blick auf die Dinge erwerben muss. Wie nachfolgend genauer zu erörtern ist, verhandelt der Text aber in der Kollision der wissenschaftlichen mit der künstlerischen Mimesis einen für Stifters Werk grundlegenden ästhetischen Konflikt. Dieser Widerstreit besteht darin, dass Heinrich von seinem Sinn für »Deutlichkeit« und zugleich von seinem distinkten Wissen Abstand nehmen muss, damit die Dinge auf eine tiefere Bedeutung hin »klar« durchscheinen können. Auf diese Weise lagert der *Nachsommer* die Frage nach der Kunst, auch der eigenen, in einen epistemologischen Rahmen ein.

3. Überblickt man Heinrichs Bildungsgang, so lässt sich feststellen, dass die naturwissenschaftlichen Studien keineswegs durch die Ästhetik abgelöst oder ersetzt werden.³⁵² Das Streben nach sinnlicher Ganzheit geht vielmehr von einem Erkenntnisdefizit aus, flüchtet sich der Erzähler doch »zu den Dichtern«, nachdem er die Unmöglichkeit konstatiert hat, die Erdgeschichte »einmal klar vor Augen [zu] haben« und in der

³⁴⁹ An dieser Stelle bietet sich mit Blick auf die Forschungsliteratur eine begriffliche Präzisierung an. Wo eine »opake Klarheit« des *Nachsommer*[s] herausgearbeitet worden ist, die »alles erfasst und nichts bedeutet« (Vogl 1993, S. 310f.), ist darauf hinzuweisen, dass Stifter seine Begriffe mit Bedacht wählt. Nicht der »Klarheit«, die durchweg mit einer synthetischen Erfahrung verbunden wird, sondern der zergliedernden »Deutlichkeit« wird eine ästhetische Undurchsichtigkeit zur Last gelegt.

³⁵⁰ Walter-Schneider 1990, S. 339.

³⁵¹ Stifter HKG 4/2, S. 144.

³⁵² So hingegen Schuller 1978.

Totalität erfassen zu können.³⁵³ Weil die Kunst die Lücken der Naturforschung füllen soll, folgt der Rekurs auf die Ästhetik im *Nachsommer* einer supplementären Struktur des Wissens. Der Wechsel zu den Dichtern ist für Heinrich ein vorübergehender und kann daher nicht als endgültige Absage an die Naturwissenschaft gelten. Der Erzähler richtet sich vielmehr vom Beginn bis zum Ende methodisch nach dem gnoseologischen Programm des 18. Jahrhunderts und steuert schrittweise eine Erkenntnis an, die der intuitiven und gleichsam vollkommenen Einsicht in das Wesen der Dinge gilt. Obwohl sich der junge Drendorf mustergültig an die aufklärerischen Vorgaben hält und mit den einfachen Grundsätzen der Mathematik anhebt, um auf diesem Fundament nach und nach die komplexeren Sachverhalte der faktischen Erscheinungswelt zu studieren, ist es der wissenschaftlichen Tätigkeit jedoch nicht vergönnt, das ideale Telos einzuholen. Die Beschäftigung mit Kunstwerken bildet somit nur eine Zwischenstation, legt Heinrich doch die Aneignung der schönen Über-Sicht als notwendige Kompensation zu einer epistemischen Krise dar:

»Es war zu verschiedenen Zeiten verschieden«, antwortete ich; »einmal war die Welt so klar als schön, ich suchte Manches zu erkennen, zeichnete Manches, und schrieb mir Manches auf. Dann wurden alle Dinge schwieriger, die wissenschaftlichen Aufgaben waren nicht so leicht zu lösen, sie verwickelten sich, und wiesen immer wieder auf neue Fragen hin. Dann kam eine andre Zeit; es war mir, als sei die Wissenschaft nicht mehr das Letzte, es liege nichts daran, ob man ein Einzelnes wisse oder nicht, die Welt erglänzte wie von einer innern Schönheit, die man auf ein Mal fassen soll, nicht zerstückt.«³⁵⁴

Immer wieder hebt der Erzähler hervor, dass seine Forschungen die Gegenstände in Einzelheiten auseinanderlegt und »zerstückt«, während nur die Kunst den Sinn für die innere Anmut des Ganzen formen kann. Am synthetischen Potenzial der ästhetischen Erfahrung vorbei nähert sich der Naturwissenschaftler den Phänomenen analytisch, das heißt auf dem Weg der begrifflichen Zergliederung. Heinrichs Methode folgt dabei durchweg dem Kriterium der deutlichen Erkenntnis, die eine systematische Erschließung des Wissens garantieren soll.³⁵⁵

³⁵³ Stifter HKG 4/2, S. 32f.

³⁵⁴ Ebd., S. 205.

³⁵⁵ Paradigmatisch dafür kann die Entwirrung des »vermischten Vogelgesang[s]« gelten, die Heinrich bei der allmählichen Annäherung ans Rosenhaus vornimmt, indem er die dunkle Empfindung des ersten Eindrucks zuerst durch Schärfung der sinnlichen Wahrnehmung (Aufmerksamkeit) und schließlich durch Risachs Erörterung (Begriffe) in »deutliche« Erkenntnis überführt (ebd. 4/1, S. 83f.). Wie Heinrich bemerkt, kommt bei

Demgemäß steht am Anfang seiner Ausbildung die Aneignung logischer Gesetzmäßigkeiten, mit denen die »Welt so klar und schön« als Ordnung *a priori* gedacht, aber nicht erkannt werden kann. Eine Folge dieser Grundlegung in der Abstraktion ist der Sachverhalt, dass der Zugang zur Natur anfänglich von einer »Vernachlässigung der leiblichen wirklichen Gestalt« sowie durch einen merkbaren Abstand zur phänomenalen Realität der Dinge charakterisiert ist.³⁵⁶ Heinrichs Studien setzen daher nicht zufällig mit dem Gang durch das Gebirge ein, der eine Gesamtschau »im Allgemeinen« verschafft.³⁵⁷ Erst allmählich steigt der Forscher zu den zusammengesetzten Erscheinungen des Besonderen herab, um die Erkenntnis *in concreto* gleichsam zu verdeutlichen.³⁵⁸ Mit dem Ziel, die sinnliche Welt vernünftig zu sortieren, folgt dieser Weg der graduellen Wirklichkeitsaneignung dem Modell der naturgeschichtlichen Klassifikation auf dem Fuß und justiert die bestehenden Taxonomien, ohne jedoch mit der Etablierung einer definitiven Ordnung zu schließen. Vielmehr resümiert Heinrich seine endlose Forschungstätigkeit mit einer Kaskade von verunsichernden Fragen, die bis zuletzt ungelöst bleiben. Wie der Hinweis auf die Praktiken des Zeichnens und Beschreibens erahnen lässt, verfährt der Naturwissenschaftler beim Geschäft der Erkenntnis nämlich nicht mit den Mitteln der idealistischen Spekulation, sondern mit denjenigen der Empirie und handelt sich dadurch grundsätzlich zwei Schwierigkeiten ein. Zum einen stellt das exakte Vermessen, Sammeln und Vergleichen der positiven Fakten vor die Aufgabe, einen unabsehbaren Bereich mit rationalen Begriffen bewältigen zu müssen. Weil das induktive Verfahren nur »Körnchen nach Körnchen« vorankommt und bald eine Datenmenge produziert, die jeden Rahmen sprengt, erweist sich die Naturforschung als additive sowie offene Aneinanderreihung von lose zusammenhängenden Wissensgebieten, denen sich Heinrich Schritt für Schritt widmet. Mit der Absicht, der übermächtigen Fülle des Stoffes

diesem Prozess der ästhetische Genuß abhanden: »Da ich aber nun den Grund meiner Empfindung aufgefunden hatte, oder aufgefunden zu haben glaubte, war auch ein großer Theil ihrer Dunkelheit und mithin Annehmlichkeit verschwunden« (ebd., S. 56).

³⁵⁶ Vgl. ebd., S. 38: »Die Vernachlässigung der leiblichen wirklichen Gestalt war bei mir so weit gegangen, daß ich [...] die Merkmale von Ziegen Schafen und Kühen aus meinen Abbildungen nicht nach den Gestalten suchte, die vor mir wandelten«.

³⁵⁷ Ebd., S. 39.

³⁵⁸ Vgl. ebd.: »Allein der kommende Sommer lockte mich abermals ins Gebirge. Hatte ich das erste Mal nur im Allgemeinen geschaut, und waren die Eindrücke wirkend auf mich heran gekommen, so ging ich jetzt schon mehr in das Einzelne [...] und richtete die Betrachtung auf besondere Dinge«.

Herr zu werden, legt sich der junge Drendorf schließlich auf den Zweig der Geologie fest. Durch die »hochreflektierte Auseinandersetzung mit der im 19. Jahrhundert neu entdeckten Dynamik und Prozeßhaftigkeit der Erdgeschichte«³⁵⁹ lässt Stifter seinen Helden hoffen, »sämtliche Naturphänomene auf ein und dasselbe Gesetz zurückführen«³⁶⁰ und gleichsam eine bündige »Zusammenfassung« der Studien liefern zu können.³⁶¹ Doch erfüllt sich dieser Totalitätsanspruch für Heinrich nicht und wird immer wieder angesichts der unüberschaubaren Menge der geologischen Daten frustriert. Wenn der Erzähler gerne »auf hohe Berge« steigt, um »die bildsamen Gestalten der Erde [...] übersichtlicher in großen Teilen« vor Augen zu haben, sind dem panoramatischen Blick zugleich die »Zerstreuungen in die Fläche« sowie das verwirrende Gewimmel der Details präsent.³⁶² Während Risach die Herausbildung einer Totalen als zukünftigen Endpunkt der Wissenschaft imaginiert, bleibt für Heinrich die Frage unbeantwortet: »Wird eine solche Zeit kommen, oder wird sie [d.h. die Erdgeschichte] nur der immer ganz wissen, der sie von Ewigkeit her gewußt hat?«³⁶³ Der ewige Aufschub führt schließlich dazu, dass der junge Drendorf seine unermüdlichen Erkundungen zusehends in Form von »Ergänzungsarbeit[en]« fortsetzt³⁶⁴ – ein Umstand, den der Erzähler durch eine paradoxe Formulierung auf den Punkt bringt: »Als ich mit den ausgewählten Gegenständen fertig war, hörte ich nicht auf.«³⁶⁵

Zum anderen ist die Supplementarität des epistemischen Prozesses nicht allein gegenständlich, sondern auch systematisch bedingt, insofern Heinrich den Erkenntnisvorgang an unterschiedliche mediale Praktiken koppelt und nahelegt, dass sich die minutiöse Beobachtung der Erscheinungen letztlich aus der Darstellung ergibt. Als »Beschreiber der Dinge«³⁶⁶ sucht der Naturforscher die phänomenale Dimension der Welt mit diversen wissenschaftlichen Instrumenten zu erfassen und die Gegenstände so zu erschließen, dass er die begrifflichen Merkmale registriert und durch Zeichnungen oder Beschreibungen präzise wiedergibt.

³⁵⁹ Schnyder 2009, S. 237. Zum historischen Stellenwert der Geologie für Stifter vgl. die bibliografischen Angaben daselbst auf S. 247 und im selben Band den Aufsatz von Schneider 2009.

³⁶⁰ Zeuch 1999, S. 80.

³⁶¹ Stifter HKG 4/1, S. 44.

³⁶² Ebd., S. 43. Vgl. hierzu Drügh 2006, S. 290.

³⁶³ Stifter HKG 4/2, S. 33.

³⁶⁴ Ebd. 4/1, S. 279.

³⁶⁵ Ebd. 4/2, S. 25.

³⁶⁶ Ebd. 4/1, S. 30.

Mehrfach kehrt er hervor, dass diese Notationen das Durcheinander der empirischen Wirklichkeit gliedern und nach Art einer Karte in ein nominalistisches Gefüge überführen sollen, damit der Akt des Sehens mit demjenigen des Nennens konvergiert.³⁶⁷ Das »Tagebuch der Aufzeichnungen [dient daher nicht nur] zur Festhaltung der Ordnung«,³⁶⁸ sondern ist darauf angelegt, eine immer deutlichere Vorstellung der Dinge überhaupt erst zu realisieren, übernehmen doch die unzähligen Schilderungen und grafischen Entwürfe des jungen Drendorf die Funktion, distinkte Erkenntnis über die Natur performativ zu generieren³⁶⁹ und kommunikabel zu machen.³⁷⁰ Damit aber signalisiert *Der Nachsommer* eindringlich, dass die wissenschaftliche Darstellung ein ästhetisches Moment einbezieht, insofern sie nicht nur die einzelnen Gegebenheiten *en détail* repräsentiert, sondern auch an der Herstellung eines ganzheitlichen Ordnungsentwurfs arbeitet. Heinrichs geologische Abbildungen versuchen demnach sowohl eine panoramatische Übersicht als auch mittels einer ganzen Reihe von Detailstudien die zeitliche Entwicklung der Erdgeschichte einzufangen. Doch produziert diese Tätigkeit »unendliche Serien von Zeichnungen«.³⁷¹ Ebenso schwer ist der Beschreibungsempirismus in Zaum zu halten und stellt parallel zum zeitgenössischen Diskurs der Naturwissenschaft vor ästhetische Probleme. Weil der moderne »Schauplatz« des Wissens, wie Risach im Kontrast zu den alten Zeiten festhält, »verwickelt« und »ausgedehnt[.]« ist,³⁷² sind mediale Strategien der Komplexitätsreduktion gefordert. Nicht nur der Freiherr mahnt die Lehrer, in der Unterrichtssprache »einfach und klar« zu bleiben.³⁷³ Auch sein Vorbild Alexander von Humboldt setzt der ersten Ausgabe seiner *Ansichten der Natur* die Bemerkung voran, dass die vom »Reichtum der Natur« bedingte »Anhäufung einzelner Bilder [...] die Ruhe und den Totaleindruck des Gemäldes« stört und eine »ästhetische Behandlung« verlangt.³⁷⁴ Um die Fülle der Wahrnehmungen anschaulich zu vermit-

³⁶⁷ Vgl. auch Kinzel 2000, S. 440.

³⁶⁸ Stifter HKG 4/1, S. 232.

³⁶⁹ Vgl. ebd., S. 208: »Ich habe irgendwo einmal gelesen, daß der Mensch leichter und klarer zur Kenntniß und zur Liebe der Gegenstände gelangt, wenn er Zeichnungen und Gemälde von ihnen sieht, als wenn er sie selber betrachtet [...]. Bei mir schien sich dieser Ausspruch zu bestätigen. Seit ich die Bauzeichnungen in dem Rosenhause gesehen hatte, faßte ich Bauwerke leichter auf«.

³⁷⁰ Heinrich fertigt seine Zeichnungen immer wieder mit dem Ziel an, die Gegenstände seinem Vater oder Risach »deutlich« vor Augen zu stellen (vgl. z.B. ebd., S. 184).

³⁷¹ Vgl. Schnyder 2009, S. 242.

³⁷² Stifter HKG 4/2, S. 226.

³⁷³ Ebd. 4/1, S. 219.

³⁷⁴ Humboldt 1969, S. 5.

teln und gleichsam kognitiv zu meistern, besteht Humboldt daher ebenso wie Risach auf »Einfachheit« der Darstellung.³⁷⁵ Der »zerfasernde[n] Tendenz« der wissenschaftlichen Deskription soll die Reduktion auf das Wesentliche entgegenwirken, damit die spezifischen Einzelheiten in einer fasslichen Übersicht integriert sind.³⁷⁶ Wie Heinrichs vergebliche Versuche in der Landschaftsmalerei belegen, ist damit jedoch eine alles andere als »einfache« Aufgabe gestellt.

Durch die permanente Erörterung der Frage nach einer angemessenen Aufzeichnungstechnik exponiert *Der Nachsommer* die Mimesis der Natur unter Berücksichtigung von wissenschaftlichen und ästhetischen Aspekten. Im einen wie im anderen Fall werden semiotische Verfahren der Vereinfachung angestrebt, die *sowohl* die präzise Wiedergabe des Vorfindlichen, *als auch* die transparente Gestaltung einer sinnlichen Totalität leisten sollen. Die konkrete Sorge um die mediale Faktur der Darstellung daher stets vor Augen haltend, hebt die Erzählung »die Mechanismen der Verzeichnung«³⁷⁷ gemäß eines Widerstreits hervor, der im Kern des epistemischen Geschehens angelegt ist und der auch Stifters Text betrifft. Denn die penible Akribie, die Heinrich zur ontologischen Beschreibung der Dinge aufwendet und die den narrativen Zusammenhang zerstückt, spiegelt sich in Eustachs ästhetischer Kritik an der Deutlichkeit der Landschaftsbilder wider. Mit der Schwierigkeit, die extensive Schilderung der einzelnen Merkmale zu synthetisieren, reflektiert der Text somit zugleich seinen eigenen poetologischen Konflikt. Wie zum Schluss herausgearbeitet werden soll, ist *Der Nachsommer* durch die Perspektive des jungen Drendorf als der waghalsige Versuch angelegt, das zu vermählen, was der Sache nach auseinanderstrebt. In den Begriffen des Textes formuliert, die Stifter mit Bezug auf die aufklärerische Terminologie ebenso innovativ wie feinsinnig differenziert: Heinrichs nüchterne Erzählung verfolgt das Anliegen, ihre sperrige »Deutlichkeit« mit einer schönen sowie klaren »Durchsichtigkeit« zu harmonisieren. Als These kann dabei die Annahme gelten, dass die Verschränkung weder mit wissenschaftlichen noch mit ästhetischen Mitteln gelingen kann, sondern durch die ethische Praxis der Subjekte organisiert wird, da sich der Schein von »Einfachheit Halt und Bedeutung« letztlich erst in der Metaphysik des Familienlebens dauerhaft einzustellen verspricht.

³⁷⁵ Ebd., S. 56. Vgl. hierzu und zum populärwissenschaftlichen Kontext ausführlicher Drügh 2006, S. 280–297.

³⁷⁶ Ebd., S. 307.

³⁷⁷ Ebd., S. 266.

Wie die Forschung mehrfach vermerkt hat, ist Heinrichs Fokus auf die erzählte Welt von einer disziplinierten Beschränkung auf das Sichtbare geprägt. Als Folge seiner empirischen Haltung sind die Grenzen der Aussagen durch das sinnlich Wahrnehmbare gesetzt. So wie die Erkenntnis der Phänomene die Seele eines Ganzen nicht zu erschließen vermag und ein zwar deutliches, aber gehaltloses Wissen akkumuliert, so schweigt sich der Erzähler über das Innenleben der durchweg opak bleibenden Figuren eisern aus. Mit seiner Sicht von Außen protokolliert Heinrich das positiv Feststellbare, versteigt sich jedoch nirgends zu einer psychologischen Spekulation, weil sein genauer Blick konsequent an der Oberfläche der Erscheinungen haften bleibt.³⁷⁸ Während dieser extrem skrupulöse Erzählstil gegenüber der Natur der Dinge eine ästhetisch grundierte »Erkenntniskepsis« verrät,³⁷⁹ zeichnet sich der Erzähler im gesellschaftlichen Austausch durch eine wohlherzogene Gefasstheit aus und bringt damit eine ethische Praxis zum Ausdruck.³⁸⁰ Heinrichs herausragende Diskretion, die etwa die zögerliche Annäherung an die zusehends vom Gleichmut des Geliebten irritierte Natalie motiviert, verschränkt den nüchternen Bezug zur äußeren Welt mit einer sittlichen Zurückhaltung. Heinrich erfüllt damit die ethischen Richtlinien vorbildlich, die Risachs Kritik an den Leidenschaften etabliert hat. Im Einvernehmen mit der affektökonomischen Lehre seines Mentors widmet sich der junge Drendorf der ständigen Einübung einer apathischen Haltung mit dem Ziel, die Welt objektiv wahrzunehmen, dient doch auch die Gründung der Familie zuletzt genau diesem Zweck. Wo Heinrich etwa die Höhen eines Gletschers erklimmt und die Schönheit der Natur bewundert, nimmt er zugleich eine seelische Erhebung seiner selbst wahr. Der Bildungsgang häuft daher nicht nur Kenntnisse über Natur und Kunst an, sondern vollendet sich erst mit der

³⁷⁸ Auf die Spitze getrieben wird diese Haltung an folgender Stelle: »Ich stand an dem Eingange des Hauses, und sah den beiden Geschwistern nach, so lange ich sie sehen konnte. Einmal erblickte ich sie, wie sie vorsichtig in ein Gebüsch schauten. Ich dachte mir, er werde ihr ein Vogelnest gezeigt haben, und sie sehe mit Theilnahme auf die winzige befiederte Familie. Ein anderes Mal standen sie bei den Blumen, und schauten sie an. Endlich sah ich nichts mehr. Das lichte Gewand der Schwester war unter den Bäumen und Gesträuchen verschwunden, manche schimmernde Stellen wurden zuweilen noch sichtbar, und dann nichts mehr. Ich ging hierauf in mein Zimmer« (Stifter HKG 4/1, S. 251f.).

³⁷⁹ Walter-Schneider 1990, S. 328. Die Rätselhaftigkeit der Natur fasst Heinrich nach der Metaphorik des *liber naturae*: »Die Quellen zu der Geschichte der Erde bewahrt sie selber wie in einem Schriftengewölbe in ihrem Innern auf, die vielleicht in Millionen Urkunden niedergelegt ist und bei denen es nur darauf ankömmt, daß wir sie lesen lernen« (Stifter HKG 4/2, S. 33).

³⁸⁰ Vgl. dazu Kinzel 2000, S. 448.

fortwährenden Arbeit an einem selbstbeherrschten Leben. Wissenschaft, Ästhetik, Askese und Familie bilden die Wegmarken einer allmählichen Aufwärtsbewegung zu einem balancierten Dasein.

Am Gipfel dieser Entwicklung winkt die ebenso erhabene wie unempfindliche Einfachheit der Existenz. Die epistemologischen Konturen dieses Ideals sind im *Nachsommer* so angelegt, dass Heinrich bei der sinnlichen Anschauung der Wirklichkeit vom distinkten Denken absehen und den leidenschaftslosen Umgang mit einer epistemischen Negativität üben muss, denn die Empfindung des Schönen stellt sich erst durch die Wahrnehmung einer merkmallösen Unbestimmtheit der Erscheinungen ein. Für den Naturwissenschaftler besteht die Schwierigkeit demnach darin, dass die intuitive Einsicht in das Wesen der Dinge einen komplexen Weg der Reflexion zurücklegen muss und von einem nur schwer abzustreifenden logischen Blick gesteuert ist. Durch die analytische Methode des Erzählers drohen die Dinge somit dem Ganzen nach intransparent zu bleiben, gerade weil sie im Einzelnen *zu* bestimmt sind. Wie ein signifikantes Gespräch mit Natalie nahelegt, kann Heinrich und mit ihm der Text dieses Defizit nicht strukturell bewältigen, sondern nur durch eine moralische Praxis korrigieren:

›Ich habe diese Gestalt von meiner Kindheit an gesehen, und habe mich an sie gewöhnt‹, sagte sie, ›haltet ihr nicht auch den bloßen Stein schon für sehr schön?‹
›Ich halte ihn für ganz besonders schön‹, erwiderte ich.

›Mir ist immer, wenn ich ihn lange betrachte‹, sagte sie, ›als hätte er eine sehr große Tiefe, als sollte man in ihn eindringen können, und als wäre er durchsichtig, was er nicht ist. Er hält eine reine Fläche den Augen entgegen, die so zart ist, daß sie kaum Widerstand leistet, und in der man als Anhaltspunkte nur die vielen feinen Splitter funkeln sieht.‹

›Der Stein ist auch durchsichtig‹, antwortete ich, ›nur muß man eine dünne Schichte haben, durch die man sehen will. Dann scheint die Welt fast goldartig, wenn man sie durch ihn ansieht. Wenn mehrere Schichten übereinander liegen, so werden sie in ihrem Anblicke von Außen weiß, wie der Schnee, der auch aus lauter durchsichtigen Eisnadeln besteht, weiß wird, wenn Millionen solcher Nadeln auf einander liegen‹.³⁸¹

An dieser Stelle, die dem Bund der beiden Liebenden unmittelbar vorausgeht und die bei der ausführlichen Betrachtung der Marmorstatue in der Nymphengrotte verweilt, treffen nach dem Muster der traditionellen Geschlechterrollen eine ästhetische und eine wissenschaftliche Sichtweise aufeinander. Zwar vereinen sich auch hier die Seelen durch das Medium

³⁸¹ Stifter HKG 4/2, S. 254f.

der Kunst, doch kommt die Verbindung in Abweichung von literarisch empfindsameren Modellen nicht mit dem emphatischen Ausruf eines unsagbaren und deswegen umso wahrhaftigeren Gefühls zustande. Sowohl Heinrich als auch Natalie versuchen vielmehr, die sinnliche Erfahrung eines Unnennbaren erklärlich zu machen und nüchtern zu kommunizieren. Zugleich zerlegt der Text die Komplexität der ästhetischen Erfahrung in deren einzelne Momente und artikuliert eine ebenso ungerührte wie sachliche Perspektive, weil sowohl Heinrich als auch seine Geliebte das schöne Phänomen analysieren und dabei je unterschiedliche Akzente setzen.

In Anlehnung an die normativen Vorgaben der Eltern geht Natalie dem bedeutungsvollen Eindruck einer »sehr große[n] Tiefe« nach und führt die »Seele des Ganzen« ganz entschieden auf einen medialen Effekt zurück. Bei längerer Betrachtung wirkt der Marmor, »als wäre er durchsichtig, was er nicht ist«. Mit diesem Hinweis demaskiert Natalie den Scheincharakter des Kunstwerks ebenso, wie sich die klassizistische Ästhetik auf das Minimum einer völlig äußerlichen und inhaltsleeren Wahrnehmung reduziert. Denn die mutmaßliche Transparenz der Statue wird ausschließlich an die materiale Beschaffenheit des von sich aus völlig opaken Steins gekoppelt. Natalies Blick erschöpft sich daher mit der sensitiven Perzeption einer »reine[n] Fläche« und kann in der Tiefe nichts anderes sehen als das, was die Oberfläche des Marmors zeigt. Anders als es die klassische Kunsttheorie verlangt, konstituiert sich die Schönheit der Gestalt hier nicht mittels einer medienvergessenen Einfühlung, sondern stellt sich durch das in die ästhetische Moderneweisende Bewusstsein für die irreduzible Mittelbarkeit der Phänomene ein. Diese Analyse der *aesthetischen* Struktur der schönen Erfahrung ergänzt Heinrich durch die Präzisierung der *begrifflichen* Merkmale. Wie der Wissenschaftler ausführt, kann die Ziselierung des Marmors zeigen, dass der Stein bei genauerer Betrachtung der einzelnen Kristalle sehr wohl durchsichtig ist und die Welt »goldartig« vermittelt. Zwar belegt Heinrich den Sachverhalt, dass sich das reine Weiß der Statue sowie dasjenige des Schnees aus der Komposition mehrerer Einzelteile zusammensetzt, doch erklärt er damit nur eine materiale, keine ideale Transparenz des Kunstwerks. Die tiefere Bedeutung des Standbildes bleibt Heinrich gleichermaßen verschlossen, obwohl oder eben weil er die Zusammensetzung *en détail* deutlich zergliedert und versteht.

Der Nachsommer vermählt Heinrichs begriffliche und Natalies sinnliche Betrachtung daher nicht durch die komplementäre und substanzielle Einsicht in das Wesen der Dinge. Die Hochzeit markiert keinen epistemischen Triumph der Erzählung, sondern basiert auf dem ethischen

Einverständnis, dass die schönen Erscheinungen mit einer Erfahrung des Außen konfrontieren und die Annahme einer inneren Seele des Kunstwerks und des Menschen »nichts weiter als eine Spiegelung und ein Oberflächeneffekt« ist.³⁸² Wenn das Liebespaar die Überlieferung des Klassizismus und des aufgeklärten Humanismus im Sinne der Sittengesetze annimmt, so geschieht dies unter der Voraussetzung, dass es die Tradition systematisch aushöhlt. Zwar entwerfen Heinrich und Natalie kein Gegenprogramm zum klassischen Kunstsinn, sondern folgen diesem mit demütiger Andacht. Sie legen jedoch ein Merkmal offen, das bereits Risachs Auffassung charakterisiert. Die unermüdliche Anrufung einer Diaphanie, durch die der metaphysische Glanz der Dinge durchscheinen soll, kommt der nächsten Generation nämlich in einer zusehends nichtssagenden Formelhaftigkeit entgegen: »[...] das Gute sei gut, weil es gut sei«, pflegt Eustach zu sagen.³⁸³ Nicht nur Natalie konstatiert die äußere Wirklichkeit als eine opake, auch Heinrich kann nicht durch die sichtbare Welt hindurch sehen – doch kommen beide darin überein, dass der »bloße[] Stein« an sich schön und die Betrachtung der Oberfläche einer genaueren Untersuchung wert ist. Der Text kehrt dadurch eine analytische Deutlichkeit hervor, die wegen ihrer apathischen Rationalität in einem unmerklichen Widerstreit mit den ästhetischen Kriterien des Rosenhauses steht. Den Einklang mit den elterlichen Vorgaben organisiert die Erzählung nur insofern, als sie bis zu einer opaken Unbestimmbarkeit der Phänomene vorstößt und das Wesentliche der Dinge im Dunkeln lässt. So ist *Der Nachsommer* programmatisch darauf angelegt, die Grenzen der eigenen Mimesis durch die disziplinierte Beschränkung auf das Sichtbare zu definieren und den Schritt für Schritt minutiös registrierten Beobachtungen die Totale zu entziehen. Einen höheren Sinn kann die Prosa des Naturwissenschaftlers nur dadurch anstreben, dass der epistemische Prozess auf eine inhärente Zone des Nicht-Wissens »durchsichtig« wird und das Ganze ungenannt bleibt. Die erhabene Einfachheit, die Stifter für seine Erzählung in Anspruch genommen hat, baut auf ein Ethos, das mit Fassung und Ruhe bei der bleibenden Intransparenz der Wirklichkeit (und des Textes) verweilt.

³⁸² Vogl 1993, S. 307.

³⁸³ Vgl. Stifter HKG 4/3, S. 62.

3. Grauenhafte Deutlichkeit

Die bisherige Lektüre von Stifters programmatischen Schriften und der *Nachsommer*-Erzählung hat herausgestellt, dass das Streben nach Klarheit die doppelte Strategie verfolgt, die affektive Beruhigung des Subjekts mit einer ungerührten Aisthesis der äußeren Wirklichkeit zu verschränken. Für diesen Zweck neigt Stifter zu einer sachlich kühlen Prosa, die von den empirischen Naturwissenschaften inspiriert ist und eine detaillierte Schilderung der sichtbaren Welt präsentiert. Weil der poetischen Darstellung jedoch die hohe Aufgabe zukommt, Realität nicht nur mimetisch getreu abzubilden, sondern darüber hinaus auf ein tieferes Wesen hin durchsichtig zu machen, sind Stifters Texte von einem permanenten Konflikt mit den eigenen Mitteln gekennzeichnet. Der Intention nach erfüllt sich die Transparenz der Dichtung nicht mit der lückenlosen Wiedergabe des Vorfindlichen, da die Wirklichkeit erst durch die Poesie in einer vernünftig entwirrten Gesetzmäßigkeit erfasst und verklärt werden kann. Daher ist das immer wieder anzutreffende Bild einer idyllisch anmutenden Harmonie von Mensch und Natur nicht als repräsentative, sondern als konstruktive Leistung einer unscheinbaren Kunst konzipiert. *De facto* jedoch verhüllt der Schein einer ebenso einfachen wie überschaubaren Ordnung auf inhaltlicher sowie formaler Ebene einen Abstand des Subjekts zur Wirklichkeit. Stifters Prosa registriert die vordergründige Oberfläche der Phänomene derart genau, dass der Sinn für das Ganze abhanden kommt. Die von Risach und Eustach vorgebrachte Kritik an der deutlichen Landschaftsmalerei des jungen Drendorf zitiert nicht nur die klassische Kunsttheorie, sondern betrifft auch Stifters eigene Texte, die somit die Vorbehalte der zeitgenössischen Rezeption gegenüber der zusehends irritierenden Schmucklosigkeit der Erzählungen antizipieren. Stifter hält sich konsequent an das terminologische Instrumentarium des ausgehenden 18. Jahrhunderts, wenn er die schöne ›Klarheit‹ durchweg mit der rationalen ›Deutlichkeit‹ der Darstellung kontrastiert und diese Spannung ins Zentrum seines ästhetischen Problembewusstseins rückt. Zudem arbeitet er eine fundamentale Entkoppelung des Wissens heraus, indem er der logisch-begrifflichen Distinktion (noch) nicht zutraut, die metaphysische Schönheit der vorliegenden Dinge einfangen können. Die nüchterne Beobachtung der Welt vermag diese zwar genau zu zergliedern, aber nicht als Totalität vorzustellen – ›Deutlichkeit‹ und ›Durchsichtigkeit‹ schließen sich bei Stifter entgegen den schulphilosophischen Vorgaben kategorisch aus.

Es ist aufschlussreich, diesen Sachverhalt mit Blick auf die Analyse anderer Erzählungen aus Stiflers Werk präsent zu halten. Während der *Nachsommer* eine ästhetische Reserve gegenüber der detailrealistischen Darstellung artikuliert, weil diese das Wesentliche der Dinge verfehlt,³⁸⁴ ist der umgekehrte Versuch, eine wahrhaftigere Ordnung zu etablieren, vom Einbruch unkontrollierbarer Mächte allenthalben bedroht. So sehr Stifter die schmerzvolle Verwirrung des Subjekts geradezu panisch zu vermeiden versucht, indem er sich vom Ich abwendet und die Aufmerksamkeit nach außen richtet, so sehr stößt er erneut auf eine kognitiv unverfügbare Wirklichkeit. Während das artifizielle Dasein der Nachsommer-Akteure einen sicheren Schutz vor den Kontingenzen der Welt zu bieten scheint, ist Stifter die Labilität dieser Konstruktion von den ersten bis zu den letzten Schriften gegenwärtig. Mehrmals kreisen die Erzählungen um die ambivalente Begeisterung für einen Wirklichkeitsschock, der das Denken auflöst, die Sprache an die Grenze des Darstellbaren führt und dem symbolischen Kosmos den Boden entzieht. Die Dinge, die *sich* in solchen Szenen *zeigen*, bewirken epistemische Zustände maximaler Intransparenz bei konzentriertem Einsatz der rationalen Vermögen, geht doch die an klaren Unterscheidungen geschulte Wahrnehmung letztlich mit dem radikalen Verlust aller Markierungen und »Vergewisserungen in der Realität« einher.³⁸⁵ Wie nachfolgend auszuführen ist, fallen die unvermeidbaren Katastrophen, die als feindliche Natur oder als zerstörerische Geschichte eintreten, nicht von ungefähr mehrmals mit einer ›deutlichen‹ und das heißt: illusionslosen Perception der Welt zusammen. Unter dem Diktat einer ereignishaften Evidenz des Realen, so die These, handelt es sich zugleich um ästhetische Unglücksfälle, die den schönen Schein der Kunst zu Grunde richten und mit einer Erfahrung des Erhabenen überblenden. In einer Mischung aus Faszination und Entsetzen reflektiert Stifter mit dem *Grauen* über die völlige

³⁸⁴ Demgegenüber scheint Stifter diese ästhetische Kritik in der späten Erzählung *Nachkommenschaften* zurückgewiesen zu haben, indem er den jungen Landschaftsmaler Friedrich Roderer sagen lässt: »Ich wollte nämlich [...] die wirkliche Wirklichkeit darstellen, und dazu die wirkliche Wirklichkeit immer neben mir haben. Freilich sagt man, es sei ein großer Fehler, wenn man zu wirklich das Wirkliche darstelle: man werde da trocken handwerksmäßig, und zerstöre allen dichterischen Duft der Arbeit. Freier Schwung, freies Ermessen, freier Flug des Künstlers müsse dasein, dann entstehe ein freies, leichtes, dichterisches Werk. Sonst sei alles vergeblich und am Ende – das sagen die, welche die Wirklichkeit nicht darstellen können« (Stifter HKG 3/2, S. 65). Freilich ist Roderers radikalrealistisches Programm in der Praxis bekanntlich nicht von Erfolg gekrönt.

³⁸⁵ Koschorke 2012.

Undurchsichtigkeit der hereinbrechenden Wirklichkeit zugleich sein zur Farblosigkeit neigendes realistisches Schreiben.³⁸⁶

Desillusionen (Der Hochwald)

Die im Herbst 1841 erstmals erschienene und für die Publikation der *Studien* nur geringfügig überarbeitete Erzählung *Der Hochwald* kann unter vielerlei Aspekten als Vor- und zugleich als Gegengeschichte zum *Nachsommer* gelten. Nicht nur hat Stifter bereits dem frühen Text eine schöne Einfachheit bescheinigt und damit die formale Klarheit von den verschachtelten Strukturen der vorangegangenen Erzählungen (*Der Condor*, *Feldblumen*) abgehoben sowie das fortan richtunggebende Bestreben angezeigt, die narrativen Komplexionen der Romantiker zugunsten einer geglätteten Organisation der Handlung hinter sich zu lassen.³⁸⁷ Kann man demzufolge davon ausgehen, dass *Der Hochwald* als poetologische »Zäsur« in Stifters Werk zu betrachten ist, die eine allmähliche Hinwendung zum realistischen Schreiben markiert,³⁸⁸ so weist auch die charakteristische Zweiteilung des erzählten Raums auf den späteren Text voraus. Hier wie dort steht ein Refugium in der abgelegenen Natur einer Wirklichkeit der zivilisierten Menschheit gegenüber – beide Erzählungen stellen Rückzugsorte von ebenso schlichter wie durch und durch künstlicher Schönheit in den Mittelpunkt. Doch während das Rosenhaus keine Störungen kennt und der Schein eines harmonisch naturnahen Daseins wenigstens vordergründig aufrechterhalten bleibt, wird der Hochwald von einer brutalen Realität eingeholt sowie als imaginäre Sphäre kenntlich gemacht. Wenn Stifter später sein Urteil revidiert und festhält, dass er die frühe Geschichte »als leichtsinniger junger Mensch über das Knie gebrochen, und sie dann in die Schubfächer [s]einer Fantasie hinein gepfropft« habe,³⁸⁹ dann legt diese Selbsteinschätzung die Vermutung nahe, dass der Prozess der Entromantisierung für den *Hochwald* von ebenso ungewissem Ausgang ist,

³⁸⁶ Auch in diesem Punkt greift ein Diktum aus Goethes Werk: »Grau, teurer Freund, ist alle Theorie, und grün des Lebens goldner Baum« (*Faust I*, 2040f. in: Goethe 1999, Bd. 7/1, S. 87).

³⁸⁷ Vgl. Stifter PRA XVII, S. 74 (an den Grafen Johann Maildth, 6. März 1841): »So dünkt mich, der *Hochwald* (so will ich es statt *Wildschütz* heißen) gehe in mildem Redeflusse fort, ein einfach schön Ergießen, ohne dem koketten Herumspringen, das mich in den Feldblumen ärgert«.

³⁸⁸ Vgl. Begemann 1995, S. 206.

³⁸⁹ Stifter PRA XIX, S. 223f. (an Heckenast, 7. März 1860).

wie die heile Welt des *hortus conclusus* im Rückblick als trügerische Illusion demaskiert wird.³⁹⁰

Der Text, der während der Zeit des Dreißigjährigen Krieges spielt, hebt nach der expositorischen Beschreibung der Landschaft mit der Organisation einer Realitätsflucht an. Weil das im Grenzgebiet liegende Schloss Heinrich des Wittinghausers Gefahr läuft, von den herannahenden schwedischen Truppen heimgesucht zu werden, hat der Vater der jungen Protagonistinnen Johanna und Clarissa Maßnahmen zum Schutz der Töchter eingeleitet. Als Familienoberhaupt sieht Heinrich seine Aufgabe indes nicht vorrangig darin, für die physische Unversehrtheit der Kinder zu sorgen. Der Vater konzentriert seine Anstrengungen vielmehr auf eine Nachrichtensperre, die seit Ausbruch des Krieges als Wall um die Psyche der beiden Mädchen aufgerichtet wird:

Ich habe euch stets mit Nachrichten aus den Kriegsfeldern verschont, daß euer Herz nicht mit Dingen beleidiget werde, die ihr lieber nicht wisset; aber ich habe ein Netz über alle Kriegsplätze gesponnen, daß ich stets Kenntniß der schwebenden Sache behielt und Voraussicht der künftigen – es geschah zu Frommen des Vaterlandes, und zu eurem Schutze, wie es ja Gott zu meiner lieben väterlichen Pflicht gemacht.³⁹¹

Während Heinrich die Ereignisse kartografiert, um auf der Grundlage der textualisierten Kenntnisse die gegenwärtige und künftige Lage im Griff zu haben, meint er die Töchter am besten durch Unwissenheit behüten zu können. Nur unter dem Druck der faktischen Umstände entschließt sich der Vater für einmal, die Mädchen mit den Mitteilungen vom Krieg zu konfrontieren. Doch dient diese Ausnahme bloß dazu, den erwartungsgemäß erschütterten Töchtern die notwendige Übersiedelung in den abgeschotteten Hochwald bekanntzugeben. Der nachrichtentechnische soll durch einen topografischen Schutzraum ersetzt und dadurch weiterhin gewährleistet werden. Demnach heißt es vom Unterschlupf, dass kein »Hauch, keine Ahnung von der Welt draußen [...] hinein« dringt.³⁹² Zur Beruhigung der erschrockenen Mädchen fügt Heinrich hinzu: »Der Wald, wenn auch Urwald, ist so schön und traulich, wie bei uns, und Menschen werdet ihr die ganze Zeit eures Aufenthaltes daselbst nicht sehen, außer die zu euch gehören. So habe ich gesorgt.«³⁹³ Der Rückzugsort erfüllt so-

³⁹⁰ Vgl. Reddick 1985, S. 44: »But not for nothing is Adalbert Stifter the greatest exponent of the *trompe l'oeil* in German literature«.

³⁹¹ Stifter HKG 1/4, S. 228.

³⁹² Ebd., S. 227.

³⁹³ Ebd., S. 229.

mit eine doppelte Funktion: Zum einen dient er im Kontext der familialen Prävention als Damm vor den Zeichen der kriegerischen Realität. Zum anderen soll die Vorstellung eines unberührten, in sich verschlossenen und schier unerreichbaren Naturraums die affektive Prophylaxe der Subjekte befestigen. So wird der Hochwald nicht nur mehrmals mit den politischen Begriffen des Schutzes, der Vorsicht und der Sicherheit, sondern auch mit den subjektiven einer »prachtvollen Ruhe« umschrieben.³⁹⁴ Tatsächlich nimmt das Refugium nicht nur durch den Einbruch der Kriegsnachrichten zum Ende der Geschichte Schaden. Die Figur der Clarissa wird zudem als Einfallstor für leidenschaftliche Verwirrungen entworfen, die mit dem markanterweise durch mehrere Losungen sich ankündigenden Auftritt des geliebten Ronald in der Mitte des Textes ausbrechen und sich als nicht minder verheerend erweisen. Der Hochwald stellt demnach das ideale Ziel von konkreten Techniken der Immunisierung dar, die im wesentlichen um eine Politik der Zeichen kreisen.

Zwar organisiert die Erzählung die räumliche Anordnung nach dem Modell der rousseauistischen Trennung von Natur und Kultur und betont mehrmals die ursprüngliche Jungfräulichkeit des Hochwaldes, doch macht der an Selbstreflexionen nicht gerade arme Text ostentativ darauf aufmerksam, dass der semiotische Zufluchtsort als Kunstgegend zu begreifen ist, denn der artifizielle Charakter der abgelegenen Sphäre wird im Unterschied zum *Nachsommer* keineswegs kaschiert. Zum einen stellt die Kulisse auf der Ebene der Narration einen Erzähler vor, der in der Ruine des Schlosses Bücher liest und sich der stimmungsvollen Wahrnehmung der Natur hingibt.³⁹⁵ Dieses »romantische[] Zitat der Romantik« indiziert eine genuin literarische Abstammung der Geschichte und setzt sich mit einer ganzen Reihe von Anspielungen fort, die den Text in eine universalpoetische Tradition stellen.³⁹⁶ Zum anderen nehmen die Figuren der erzählten Wirklichkeit den Schutzraum als ein von menschlichen Handeln freies Reich wahr, das zudem seiner Höhenlage wegen den Aufstieg

³⁹⁴ Ebd., S. 227.

³⁹⁵ Ebd., S. 215: »Oft saß ich in vergangenen Tagen in dem alten Mauerwerke, ein liebgewordenes Buch lesend, oder bloß den lieben aufkeimenden Jugendgefühlen horchend, durch die ausgebröckelten Fenster zum blauen Himmel schauend, oder die goldnen Tierchen betrachtend.«

³⁹⁶ Geulen 1992, S. 101. So verweist der Erzähler verschiedentlich darauf, dass die Figuren dem Bereich der Kunst entstiegen sind: Johanna etwa trägt ein Kleid »nach der so malerischen Art, wie wir sie noch hie und da auf Gemälden aus der Zeit des dreißigjährigen Krieges sehen« (Stifter HKG 1/4, S. 217), und der Vater wird als eine Gestalt vor Augen geführt, die wie »aus einem Rahmen van Dyk's« hervortritt (ebd., S. 224).

in dichterisch-geistige Gefilde konnotiert. Für Clarissa und Johanna ist das »Land[] der Wunder« derart von der alltäglichen Realität entfernt, dass ihnen ist, als würden sie in »eine liebliche grüne Fabel« eintreten und als wären sie endgültig vom früheren Leben »abgeschnitten«. ³⁹⁷ Solange nichts den märchenhaften Frieden stört, ist es im Hochwald, »als gäbe es gar kein Draußen«. ³⁹⁸ Durch die Suggestion des Vaters prädisponiert, nehmen die beiden Töchter das Refugium als »absoluten Innenraum« wahr und vergessen oder verdrängen angesichts der natürlichen Harmonie die Zeichen des nahenden Unheils. ³⁹⁹ Der Hochwald erscheint als Projektionsfläche für die Fantasie eines Gebiets, das eine Wirklichkeit des Als-ob figuriert und keinen äußeren »Halt« besitzt. ⁴⁰⁰

Die fehlende Bodenhaftung dieser imaginären Welt ist für die extreme Subjektivität sowie Reflexivität der Naturwahrnehmung verantwortlich. Das zauberhafte Gelände, das die Figuren betreten und als unbefleckte Gegend aufnehmen, ist durchweg präformiert und stellt sich erst im Blick der Betrachter her. Nicht nur sehen diese den Hochwald nach Maßgabe dessen, was sie an Vorstellungen in ihn hineinbringen. Die Natur schaut auch ständig zurück und erhält durch ihren permanenten »Mitteilungsdrang« allenthalben anthropomorphe Züge. ⁴⁰¹ Während mit diesem offenkundigen Bezug auf die romantische Naturdichtung die durch den Krieg eingebrochene Entzweiung von Mensch und Welt entschärft zu sein scheint, arbeitet Stiflers Erzählung den irrealen Charakter der Idylle heraus, indem die Wirklichkeitsauffassung der Figuren nach und nach als phantasmatisch entlarvt wird. Johannas Vorstellungswelt ist von den »sonderbarsten Gerüchten« um einen Wildschützen geprägt, aus denen sich das naive Mädchen »in dem Alter des größten Wucherns der Räuber- und Zauberfantasieen« ein Bild vom Hochwald schustert. ⁴⁰² Clarissa wehrt diese »schaurigen Berichte[]« als »Aberglaube« ab und verweist auf eine gottgewollte Naturordnung, die eine ursprüngliche Unschuld der

³⁹⁷ Ebd., S. 248; S. 240; S. 250.

³⁹⁸ Ebd., S. 292.

³⁹⁹ Begemann 1995, S. 168f.

⁴⁰⁰ Stifter HKG 1/4, S. 249f.: »Also ist es wahr, die Heimath, das gute Vaterhaus ist preisgegeben und verloren, all ihr früher Leben ist abgeschnitten, sie selbst wie Mitspieler in ein buntes Märchen gezogen, alles neu, alles fremd, alles seltsam und dräuend – in dem drohenden Wirrsal kein Halt, als gegenseitig die warmen Lippen, das treue Auge und das klopfende Herz«.

⁴⁰¹ Begemann 1995, S. 172. Zur »Doppelperspektive« als Strukturprinzip der Erzählung vgl. Geulen 1992, S. 94.

⁴⁰² Stifter HKG 1/4, S. 223.

Schöpfung behauptet.⁴⁰³ Doch sind nicht nur die beiden Mädchen durch den Horizont ihrer Einbildungskraft limitiert. Auch der kritisch aufgeklärte Begleiter, der das Waldgebiet kennen will, ohne »Fabeln hinein zu weben«,⁴⁰⁴ erweist sich als Medium romantischer Idealisierungen, vertritt er doch die Auffassung »einer harmonisch geordneten, beseelten und ›sprechenden‹ Natur«. ⁴⁰⁵ So wird mehrfach auf Gregors »Reden und Fantasien« verwiesen, die »aus einem alten schönen Dichtungsbuche« stammen könnten.⁴⁰⁶ Wo er im Wald die unausgesetzte Stimme der Natur hört und überall »Sinn und Empfindung« sieht, weil »alles spricht, alles erzählt«, ⁴⁰⁷ erliegt Gregor einer Selbsttäuschung. Wie der Begleiter im Gespräch über die Espe nämlich eröffnet, sind die »Zeichen und die Sprache der Wälder« von sich aus nichtssagend. Nachdem er die Erzählung der Großmutter referiert hat, wonach die ewige Unruhe der Zitterespe als göttliche Strafe erklärt wird, widerlegt Gregor die religiöse Interpretation mit der Erwähnung eines Erlebnisses, das ihn just an einem Pfingstsonntag ereilt hat. Nach Art einer Offenbarung, gleichsam als »verkehrtes Pfingstwunder«, ⁴⁰⁸ erscheint das Gras bei absoluter Windstille »so ruhig, so grauenhaft« unbeweglich,⁴⁰⁹ dass eine originäre Stummheit der Natur hervortritt. Mit dem unerwiderten Starren auf die regungslose Pflanze werden alle Bedeutungsprozesse sistiert und auf den Nullpunkt absoluter Sinnlosigkeit zurückgeführt. Diese rationale Entzauberung der Welt gründet auf einer kognitiven Unverfügbarkeit der Phänomene und schlägt selbst wieder in Mythos um, wo der Abgrund durch den Rekurs auf eine zwar nicht göttliche, aber säkulare Sprache der Natur weggedrängt wird. Wenn Gregor zuletzt als anonymes, einsam durch die Wälder streichendes »Schemen« abtreten muss,⁴¹⁰ dann zeigt der Text das nunmehr geisterhafte Dasein einer romantischen Überlieferung an, die keine Orientierung in der Welt zu garantieren vermag.

403 Ebd., S. 221.

404 Ebd., S. 267.

405 Begemann 1995, S. 183. Vgl. zur Figur Gregors auch: Mogharrebi 1989.

406 Stifter HKG 1/4, S. 244. Vgl. auch ebd., S. 259: »[Gregors Herz war] so großartig schön, wie das eines Jünglings, ruhend in einer Dichtungs- und Fantasiefülle, üppig wuchernd, schimmernd, wie jene Tropenwildnisse, aber eben so unbewußt, so ungepflegt, so naturroh und so unheimlich, wie sie. Seinen ganzen Lebenslauf, seine ganze Seele hatte er dem Walde nachgedichtet, und paßte umgekehrt auch wieder so zu ihm«.

407 Ebd., S. 243.

408 Geulen 1992, S. 104f.

409 Stifter HKG 1/4, S. 246.

410 Ebd., S. 318.

Den Sachverhalt, dass sich die Realität des Hochwaldes ausschließlich aus der konstruktiven Leistung der Subjekte zusammensetzt, hebt der Erzähler unmissverständlich hervor:

[D]enn es liegt ein Anstand, ich möchte sagen ein Ausdruck von Tugend in dem von Menschenhänden noch nicht berührten Antlitze der Natur, dem sich die Seele beugen muß, als etwas Keuschem und Göttlichem, – – und doch ist es zuletzt wieder die Seele allein, die all ihre innere Größe hinaus in das Gleichniß der Natur legt [...].⁴¹¹

Zwar meinen die Figuren, ein ebenso ursprüngliches wie sicheres Gelände zu betreten, doch ist diese Wahrnehmung trügerisch. Der Hochwald wird als »Gleichnis« der einzelnen Individuen konzipiert, die sich in der Natur pausenlos selbst bespiegeln.⁴¹² Nicht von ungefähr ist der »eigentliche Punkt« dieser Gegend ein zauberhaftes Gewässer, das der Lage und totalen Windstille wegen eine völlig dunkle Fläche zeigt und wie ein »ungeheurer[] schwarze[r] Glasspiegel« die umliegende Region reflektiert.⁴¹³ Es gibt im Zentrum des Hochwaldes keine durchsichtige Eigentlichkeit der Dinge, die nicht vermittelt wäre und die den Einklang des Menschen mit der Natur nicht von Anfang an als »unheimlich« bestimmt.⁴¹⁴ Durch den Fokus des Erzählers artikuliert der Text eine offenkundige Kritik am Subjektivismus, die sowohl den verklärenden Wirklichkeitsbegriff der Figuren als auch den moralischen Vorbehalt gegenüber der selbstsüchtigen Leidenschaftlichkeit Clarissas und Ronalds umfasst.⁴¹⁵ Doch wird zugleich festgehalten, dass diese Verfehlungen nicht nur individueller, sondern auch struktureller Art sind, insofern der Perspektivismus der Wahrnehmung als eine Konstante reflektiert wird. Wenn die Annahme zutrifft, dass Stifter an der Überwindung des romantisch-idealistischen Gedankenguts gelegen ist, dann muss berücksichtigt werden, dass sich dieser Versuch keineswegs schon in der Desillusion durch den Zusammenprall des Subjekts mit einer äußeren Realität erfüllt. Die Anordnung der Erzählung koppelt nämlich auch diese Kollision an ein sorgfältig in-

⁴¹¹ Ebd., S. 241.

⁴¹² In der früheren Fassung schreibt Stifter nicht »Gleichnis«, sondern »Symbol«. Erhellend ist die »Analyse der Symbolwerdung« bei Begemann 1995, S. 175f.

⁴¹³ Stifter HKG 1/4, S. 213.

⁴¹⁴ An die Beschreibung des schwarzen Sees schließt der Erzähler daher folgende Überlegung an: »Oft entstieg mir ein und derselbe Gedanke, wenn ich an diesen Gestaden saß: – als sei es ein unheimlich Naturauge, das mich hier ansehe – tief schwarz – überragt von der Stirne und Braue der Felsen, gesäumt von der Wimper dunkler Tannen – drin das Wasser regungslos, wie eine versteinerte Thräne« (ebd., S. 214).

⁴¹⁵ Vgl. hierzu Lohmann 1989, S. 23f.

szeniertes Wahrnehmungsdispositiv, das vom abgelegenen Ort aus den Blick auf eine durch und durch zeichenhafte Welt bestimmt. In der Tat festigt sich die Ordnung des Hochwaldes nicht durch komplette Abschottung, sondern durch die Einrichtung einer überschaubaren Öffnung zur Außenwelt. Mit dem Fernrohr, das der Vater seinen Töchtern auf den Weg gibt, soll der kommunikative Kontakt zum Schloss geregelt und gleichsam ein kontrollierter Zugriff auf die Realität ermöglicht werden. Zwar trifft es zu, dass Stifter mit dem naturwissenschaftlichen Motiv des Teleskops einen »Widerhalt gegen die zahlreichen romantischen Elemente« des Textes aufbietet.⁴¹⁶ Doch entscheidend ist, dass der Text die medialen Voraussetzungen und Bedingungen der realistischen Poetik von einer romantischen Warte aus reflektiert und ins *Zeichen* eines irreversiblen Hiats zur Welt setzt. Problematisch ist im *Hochwald* mit anderen Worten nicht nur »die subjektive Vermitteltheit [des Wahrnehmens], sondern auch die objektive«.⁴¹⁷

Im affektdiätetischen Rahmen der Erzählung übernimmt das Fernrohr die Aufgabe, aus der sicheren Distanz eine Übersicht über die Wirklichkeit des Alltags zu garantieren und die betrachtenden Subjekte zu beruhigen. Ganz offensichtlich referiert *Der Hochwald* auf die durch Galilei zur Geltung gebrachte Innovation anfangs des 17. Jahrhunderts und somit auf einen Wendepunkt in der neuzeitlichen Geschichte des Sehens.⁴¹⁸ Wie das Teleskop die Gewohnheiten des unbewaffneten Auges erschüttert und mit der bis dato unvorstellbaren Überschreitung des natürlichen Wahrnehmungsvermögens den aristotelisch fundierten Kosmos zum Einsturz gebracht hat, so steht für die Figuren im *Hochwald* beim Blick durch das Rohr anfänglich die Welt auf dem Kopf. Die Bilder sind »zum Erschrecken klar und nahe«, sie wirken wie »gezaubert«, alles ist »wildfremd«, für Gregor bleibt das »wunderbare[] Glas« »unerklärbar[]«.⁴¹⁹ Doch nach und nach wird das optische Gerät zum Medium einer Wirklichkeitsstiftung, die in der Perspektive der Mädchen alles »gar so schön und gar so reinlich« erscheinen lässt.⁴²⁰ Mit dem Ereignis des Sehens inszeniert der Text das Mittel einer »visuellen Selbstreflexion«, die dank der ungerührten Festlegung der äußeren Wirklichkeit auf ein im Wortsinne »objektives« Bild die

⁴¹⁶ Vgl. Selge 1976, S. 102.

⁴¹⁷ Geulen 1992, S. 93.

⁴¹⁸ Blumenberg 1975, S. 453–502; Blumenberg 2002.

⁴¹⁹ Stifter HKG 1/4, S. 257.

⁴²⁰ Ebd.

affektive Stabilisierung des Subjekts in Aussicht stellt.⁴²¹ Wenn Clarissa, Johanna und Gregor immer wieder zum Blockenstein hinaufsteigen, um durch das Instrument auf das Schloss zu schauen, dann nehmen sie »das schöne, reine, unverletzte Bild des väterlichen Hauses« als »beruhigende Botschaft« wahr und lernen gerade dadurch »die Sicherheit des Waldes« kennen.⁴²² Die Vergewisserung über die Außenwelt durch das Fernrohr fällt restlos mit der Selbstvergewisserung der Figuren zusammen.

Die Homogenität des teleskopischen Blicks verdankt sich jedoch der Ausblendung einer potenziell unkontrollierbaren Datenflut. So äußert Johanna den von der Schwester als kindisch abgelegten Wunsch, den Turm »auch von der anderen Seite sehen« zu können.⁴²³ Von vornherein macht Stifters Erzählung darauf aufmerksam, dass die narkotisierende Wirkung des Fernrohrs durch die technische Beschränkung des Sehfeldes bedingt ist. In der Tat kann die »unermess'ne Aussicht« des panoramatischen Rundblicks vom exponierten Felsen aus durch das Glas strukturiert und gleichsam visuell beherrscht werden.⁴²⁴ Weit davon entfernt, nur die Anschaulichkeit der repräsentierten Welt vor Augen zu führen, analysiert *Der Hochwald* die perspektivischen Fragmentierungen des Wahrnehmungsgeschehens selbst, indem er zeigt, wie die schiere Unbegrenztheit der Aisthesis durch das Gerät gerastert sowie als feste Ordnung verfügbar wird. Erst wenn die Tatsache unbeachtet bleibt, dass das Teleskop das Blickfeld restringiert, kann der mediale Rahmen aus der Sicht geraten und die Vorstellung einer ebenso souveränen wie ganzheitlichen Perzeption um sich greifen. Nur unter diesen Bedingungen suggeriert das Fernrohr eine »imaginäre Transparenz des Mediums«⁴²⁵ und zugleich eine von allen subjektiven Einbildungen freie »Totalkontrolle« über das Gesehene.⁴²⁶ Durch die Vorstellung, dass der Betrachter zum unmittelbaren Augenzeugen entfernter, den natürlichen Sehmöglichkeiten entzogener Ereignisse wird, trägt das optische Instrument zur kognitiven Bewältigung der Wirklich-

⁴²¹ Vgl. Welle 2009, S. 19. Mit Bezug auf Stifter ebd., S. 197–199. Zum Fernrohr als selbstreflexivem Wahrnehmungsinstrument vgl. Vogl 2001.

⁴²² Vgl. Stifter HKG 1/4, S. 258: »Dieser ersten Wanderung folgten bald mehrere und mehrere, die immer kühner und weitsichtiger wurden, je mehr sie die Ruhe und Sicherheit des Waldes kennen lernten. Von dem Vater war bereits zweimal beruhigende Botschaft gekommen; auch, wenn sie den Blockenstein bestiegen, und durch das Rohr sahen, das ihnen das liebste Kleinod geworden, – stand immer dasselbe schöne, reine, unverletzte Bild des väterlichen Hauses darinnen«.

⁴²³ Ebd.

⁴²⁴ Ebd., S. 216.

⁴²⁵ Graevenitz 2002, S. 156.

⁴²⁶ Koschorke 1990, S. 271.

keit bei, weil es die Dinge in die Nähe rückt und genauer zu inspizieren erlaubt. Aus diesem Grund hat sich das Teleskop nicht nur in der Rhetorik der neuzeitlichen Epistemologie als Metapher der *cognitio clara et distincta* durchgesetzt.⁴²⁷ Stifter inszeniert es auch als handfestes Instrument einer deutlichen Wahrnehmung, deren Präzision jedoch das Potential eines regelrechten Erkenntnis- und Wirklichkeitsschocks birgt:

Johanna war die erste am Gipfel des Felsens, und erhob ein lautes Jubeln; denn in der glasklaren Luft, so rein, als wäre sie gar nicht da, stand der geliebte kleine Würfel auf dem Waldesrande, von keinem Wölklein mehr verdeckt, so deutlich stand er da, als müßte sie mit freiem Auge seine Theile unterscheiden, und der Himmel war von einem so sanften Glanze, als wäre er aus einem einzigen Edelsteine geschnitten. Clarissa hatte inzwischen das Rohr befestigt und gerichtet. Auf einmal aber sah man sie zurücktreten, und ihre Augen mit sonderbarem Ausdrücke auf Gregor heften. Sogleich trat Johanna vor das Glas, der Würfel stand darinnen, aber siehe, er hatte kein Dach, und auf dem Mauerwerke waren fremde, schwarze Flecken. Auch sie fuhr zurück – aber als sei es ein lächerlich Luftbild, das im Augenblicke verschwunden sein müsse, drängte sie sogleich ihr Auge wieder vor das Glas, jedoch in derselben milden Luft stand dasselbe Bild, angeleuchtet von der sanften Sonne, ruhig, starr, zum Entsetzen deutlich – und der glänzende, heiter funkelnde Tag stand darüber – nur zitterte es ein wenig in der Luft, wie sie angestregten Auges hineinsah; dieß war aber daher, weil ihr Herz pochte und ihr Auge zu wanken begann.⁴²⁸

Der Versuch, die Welt durch das Fernrohr klar und deutlich im Griff zu behalten, schlägt hier ins Gegenteil einer mehrfachen Erschütterung des »subjektzentrierten Ordnungsraum[s]« um.⁴²⁹ Zum einen gerät die schöne Kunstwelt des Hochwaldes durch den Einbruch der kriegerischen Realität aus den Fugen. Die wankenden Mädchen sehen sich mit der sinnlosen Kontingenz eines destruktiven Werks konfrontiert, das von der Sonne mit ebenso heiterem wie ungerührtem Abstand ignoriert wird und das daher die Kluft zwischen Mensch und Außenwelt schmerzhaft zu Bewusstsein bringt: »[N]ur die lächelnde, schöne Ruhe stand am Himmel und über der ganzen Einöde.«⁴³⁰ Die Erfahrung einer dem Individuum gegenüber gleichgültigen Natur ist irreversibel und kann unter dem Druck der unausweichlichen Evidenz der Tatsachen durch keinen Rückzug in die Fan-

⁴²⁷ Zum Teleskop als epistemologischer Metapher vgl. die einleitenden Ausführungen zum Kapitel *Deutlichkeit in der deutschen Frühaufklärung* in dieser Arbeit. Mit Bezug auf den Eintrag aus Zedlers *Lexikon* vgl. Heinritz 1992, S. 348.

⁴²⁸ Stifter HKG 1/4, S. 305.

⁴²⁹ Koschorke 1990, S. 74.

⁴³⁰ Stifter HKG 1/4, S. 306.

tasie mehr vergessen werden.⁴³¹ Zum anderen wird die Illusion des trügerischen Schutzraums durch ein objektives Bild zerstört, das kraft seiner unabweisbaren Faktizität nicht den mindesten Spielraum für Imaginationen offen lässt, die detailliert dargebotene Realität jedoch keineswegs verständlicher macht. Wie die Passage aus Stifters Erzählung im Anschluss ausführt, bleibt den Figuren beim Blick durch das Teleskop der Sinn für den Zusammenhang des Geschehens verschlossen: »Ja«, erwiderte sie [i.e. Clarissa] langsam, »das Dach ist verbrannt worden, das sehen wir, aber was noch geschehen ist, das sehen wir mit diesem Rohre nicht.«⁴³² So bringt die Erzählung den schon längst angekündigten Umstand auf den Punkt, dass der vernünftigen Strukturierung der Welt etwas Unvollständiges anhaftet, da die visuelle Fragmentierung zur medialen Eigenlogik des Geräts gehört. Je präziser das Bild der Wirklichkeit erscheint, desto mehr kommt die Totale abhanden und zerfällt diese in Einzelteile – ein Sachverhalt, den die zitierte Stelle antizipiert, indem sie der teleskopischen Katastrophe das unbewaffnete Auge Johannas voranstellt, das die Landschaft in »Theile« zerlegt und bei der distinkten Aussicht den desolaten Zustand des Schlosses gerade nicht erkennt. So kehrt der Text nicht nur das Hereinbrechen einer unvernünftigen Wirklichkeit als grauenhaft heraus. Auch und gerade deren rationale Beherrschung ist »zum Entsetzen deutlich« und produziert Bilder, die zwar unmissverständlich sind, aber stumm und opak bleiben.

Zweifelsohne steht dieser medienanalytische Standpunkt in einer Linie mit der ästhetischen Deutlichkeitskritik aus dem *Nachsommer*. Auch im *Hochwald* wird Stifters zwiespältiges Verhältnis zu einem Zug seiner eigenen Prosa greifbar, kann man doch davon ausgehen, dass das Fernrohr »paradigmatisch [...] das Verfahren des Textes« reflektiert.⁴³³ Als poetologische Metapher ist das Teleskop nicht darauf beschränkt, nur die instrumentale Zurüstung der Wahrnehmung zu akzentuieren, sondern es vermittelt zudem die Unwägbarkeiten der objektiven Perspektive mit der narrativen Präsentation des Geschehens. Wie die Studie Selges betont hat, ist das Motiv des Fernrohrs über die biedermeierlichen Verharmlosungen des Fensterblicks hinaus in einen dezidiert naturwissenschaftlichen Kontext eingebettet, der für Stifters realistisches Erzählen mit einiger Dringlichkeit relevant wird.⁴³⁴ Abweichend von der ähnlich organisierten, jedoch ganz auf »Geschlossenheit bedachten« Kunstwelt aus Goethes *Novelle*, ist der

⁴³¹ Begemann 1995, S. 187.

⁴³² Stifter HKG 1/4, S. 306.

⁴³³ Begemann 1995, S. 196f.

⁴³⁴ Selge 1976, S. 28.

Fokus im *Hochwald* nach außen hin offen und macht »ästhetisch ernst mit der dem neuzeitlichen Menschen nicht zuletzt durch das Fernrohr aufgezungenen Erfahrung, daß es Dinge gibt, die außerhalb [der] natürlichen Reichweite liegen, [und] daß es nicht nur die Dinge am Himmel, sondern erst recht das Geschehen auf Erden ist, welches [den] hermeneutischen Horizont übersteigen kann«. ⁴³⁵ Stifter rückt demgemäß nicht nur eine Perzeption in den Vordergrund, die, von der faktischen Gewalt der geschichtlichen Realität überrollt, den Ordnungssinn des Subjekts aus den Fugen bringt. Die Fragmentierung des Sehens prägt auch die elliptische Struktur des Textes und setzt das »informativische Versagen des Fernrohrs« mit einem bruchstückhaften Erzählen ins Verhältnis. ⁴³⁶ Wie das Gerät nur einen Teil der Wirklichkeit einfängt und den größeren Zusammenhang zerstückelt, so macht der *Hochwald* zum einen mehrfach darauf aufmerksam, dass den Figuren die tiefere Bedeutung der wahrgenommenen Ereignisse entzogen bleibt. Zum anderen fügt sich auch die narrative Wiedergabe nicht zu einem Ganzen und lässt etliche Fragen offen. Wo der Ritter Bruno zum Schluss den Ausfall der teleskopischen Information durch die Erzählung des kriegerischen Geschehens ergänzen soll, ist sein Bericht vom tödlichen Gefecht zwischen dem Vater und Ronald unvollständig. Nicht nur bleibt die Aussage: »Ein Wald [...] war das eigentliche Unglück« für den Leser ebenso wie für Johanna und Clarissa rätselhaft. ⁴³⁷ Die Auskunft hebt auch hervor, dass die Katastrophe mit einem semiotischen *breakdown* zusammengefallen ist, weil auf dem Schlachtfeld »[a]lle Zeichen Ronalds trogen«. ⁴³⁸ In der Konsequenz vermag Bruno nicht aufzulösen, ob das Desaster durch »Verblendung« oder »Verhängniß« zustande gekommen ist. ⁴³⁹ Da der Erzähler den Worten des Ritters: »Forschet nicht, Clarissa; wer enthärselt das Wirrsal jenes Augenblicks?« nichts Klärendes hinzufügt, ⁴⁴⁰ beschränkt sich der Text zuletzt auf die Wiedergabe des Sicht- und Sagbaren, ohne einen erhellenden Kommentar anzubieten.

Es wäre unangemessen, diesen Sachverhalt auf Stifters angebliche »Strategien der Mystifikation« zurückzuführen. ⁴⁴¹ Vielmehr hängt der Rätselcharakter des Textes mit einer Erzählhaltung zusammen, die sich ganz im Gegenteil durch die Tendenz auszeichnet, »den fiktiven Raum zur konkre-

⁴³⁵ Ebd., S. 36.

⁴³⁶ Ebd., S. 34.

⁴³⁷ Stifter HKG 1/4, S. 313. Vgl. hierzu Geulen 1992, S. 100.

⁴³⁸ Stifter HKG 1/4, S. 317.

⁴³⁹ Ebd., S. 314.

⁴⁴⁰ Ebd., S. 316.

⁴⁴¹ Mayer 2001, S. 46.

ten Wirklichkeit hin zu öffnen«,⁴⁴² das Augemerck für die gegenständliche Welt indes an die beschränkte Leistungsfähigkeit des Teleskops koppelt, insofern das optische Gerät zwar ein präzises Bild der Sache registriert, aber keinen sinnvollen Zusammenhang liefert. Zwar werden durch das Fernrohr die romantischen Fantasien entzaubert, da eine ebenso unverblünte wie menschenfeindliche Natur zum Vorschein kommt, doch lässt sich das zunehmend »objektive« Wirklichkeitsbild des Erzählers nicht schematisch von den »subjektiven« Idealisierungen der Figuren abgrenzen.⁴⁴³ Wie Christian Begemann subtil herausgearbeitet hat, ist die narrative Perspektive zudem heterogen und nicht eindeutig festzulegen, weil sich die Aussageinstanz bei aller Distanz zu den Figuren diesen auch immer wieder annähert, indem etwa die Landschaftsbeschreibung zu Beginn »mit einer üppigen Metaphorik« ausgestattet wird und am Bild einer »belebten und beseelten Natur« partizipiert.⁴⁴⁴ So ist der Text auch auf der Ebene des Erzählens durch die Fortdauer romantischer Strukturen bestimmt, die auf komplexe Weise von einer sachorientierten Haltung flankiert und kontrastiert werden. Der objektive Standpunkt, der im Teleskop angelegt ist, drängt sich erst dort in den Vordergrund, wo der Erzähler zuletzt unmissverständlich von der Wirklichkeitsauffassung der Figuren Abstand nimmt und den faktischen Bruch zwischen Ich und Außenwelt freilegt. Doch ist das, was sich der distinkten Perspektive zeigt, ebenso unabweisbar wie mysteriös. Der Text verhandelt die empirische Realität nämlich als ein Ereignis, das sich in aller Deutlichkeit konstatieren, aber kognitiv nicht meistern lässt. Wie gebannt schauen die Figuren auf die Welt, die sich ihnen trotz der teleskopischen Genauigkeit nicht erschließt: »Kommt, nehmt weg das Rohr, und lasset uns den Heimweg suchen«. Aber sie nahmen das Rohr nicht weg. Clarissa warf sich neuerdings vor das Glas, und sah lange hinein – aber dieselbe Botschaft war immer darinnen, doppelt ängstend durch dieselbe stumme Einförmigkeit und Klarheit.«⁴⁴⁵ Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass Stifter im Motiv des Fernrohrs jene naturwissenschaftliche Sicht reflektiert, die er mit den nachfolgenden Erzählungen zugunsten einer vollständigen Entindividualisierung des Betrachters bevorzugt und die den leidgeprüften »Prozess einer Erziehung zur Realität« inauguriert.⁴⁴⁶ Später bündelt sich dieses Projekt in der affektökonomischen Kritik an den Leidenschaften, die der

442 Buggert 1970, S. 55.

443 So ebd., S. 67.

444 Begemann 1995, S. 178.

445 Vgl. Stifter HKG 1/4, S. 307f.

446 Begemann 1995, S. 207.

Hochwald mit dem verhängnisvollen Ausgang von Clarissas Verfehlungen bereits ankündigt. Das Streben nach einem ungerührten sowie »gleich-gültigen« Blick von Außen,⁴⁴⁷ der sich nüchtern auf das positiv Wahrnehmbare beschränkt, damit das Wesen der Dinge ohne subjektive Beimischungen wie von selbst hervorscheinen kann, wird in der frühen Erzählung als ein problematisches Unterfangen erkennbar, insofern das Teleskop die instrumentalen Voraussetzungen und Bedingtheiten der gegenständlichen Wahrnehmung unterstreicht. Diesem Umstand entspricht eine durchweg sichtbare Medialisierung des Erzählens. *Der Hochwald* zeigt seine textuelle Verfasstheit gerade dort prononciert vor, wo er auf seinen ersten Seiten eine vom wissenschaftlichen Erkenntnismedium angestoßene »innovative Intensität der Naturbeschreibung« beweist.⁴⁴⁸ Die detaillierte Landschaftsschilderung, die auf Stifters Beschreibungsexzesse vorausweist, beschränkt sich hier nicht darauf, eine geografisch von Punkt zu Punkt abgesteckte Karte des Geländes quasi wissenschaftlich wiederzugeben, wie mehrfach festgestellt worden ist. Denn die Deskription bildet auch den Vorgang des Wahrnehmens selbst ab und führt das Sehen mit der poetischen Rede eng: »Vorerst wollen wir es kurz versuchen, die zwei Punkte jener düsterprächtigen Waldesbogen dem geneigten Leser vor die Augen zu führen, wo die Personen dieser Geschichte lebten und handelten, ehe wir zu ihnen selber geleiten.«⁴⁴⁹ Hier und in der Folge immer wieder inszeniert der Text auf selbstbezügliche Art und Weise das Verfahren der enargetischen Vergewärtigung und übersetzt den teleskopischen Blick in ein »rhetorisches Perspektiv«, das *per-spicere* in eine sinnliche *per-spiciuitas* der Worte.⁴⁵⁰ Indem der Erzähler die Geste des Vor-Augen-Stellens exponiert, vermittelt er in der Tradition des neuzeitlichen Wissenschaftsdiskurses die rhetorische Figur mit der Medialisierung des Sehens durch das Fernrohr und koppelt demgemäß die »klare und distinkte« Wahrnehmung an die Suggestivkraft der Rede.⁴⁵¹ Wo Stifter seine Leser zu Augenzeugen bestimmt, bedient er sich einer literarischen Technik, die in späteren Erzählungen kaum mehr greifbar ist, weil sie zusehends durch eine Strategie der Invisibilisierung verhüllt wird.

⁴⁴⁷ Zur Gleichgültigkeit des Fernrohrs vgl. Ackermann 1978; Selge 1976, S. 27.

⁴⁴⁸ Ebd., S. 36.

⁴⁴⁹ Stifter HKG 1/4, S. 211.

⁴⁵⁰ Vgl. Wagner-Egelhaaf 1997, S. 201f. *Der Hochwald* unterstreicht den Zusammenhang von transparentem Sehen und Sprechen wie folgt: »Und wenn wir so die zwei schönen Angesichte gegenübersehen, ihre Worte hören, jedes ein durchsichtiger Demant, gefaßt in das Silberklar der Blicke« (Stifter HKG 1/4, S. 224). Vgl. dazu Geulen 1992, S. 97.

⁴⁵¹ Vgl. hierzu Witthaus 2005, S. 15.

Mit seinem ein Jahr nach dem *Hochwald* erschienenen Bericht *Die Sonnenfinsterniß am 8. Juli 1842* nimmt Stifter den Wirklichkeitsschock der frühen Erzählung durch die Beschreibung eines beunruhigenden Erlebnisses auf, das dem Autor während der Wiener Eklipse widerfahren ist und sich dem eigenen Bekunden nach wie kein anderes in die Erinnerung eingebrannt hat. Der von der *Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode* publizierte und mit der Datumsangabe des Titels als faktuale Erzählung präsentier- te Text referiert auf ein verwirrendes Ereignis, das Stifter nachträglich durch die Vorstellung einer erschütternden Offenbarung zu fassen sowie kognitiv und affektiv zu bewältigen versucht. Im Augenblick des totalen Lichtentzugs habe sich kein Geringerer als Gott selbst mitgeteilt und für nur zwei Minuten eine völlig klare Sicht auf das Wesen der Welt eröffnet. Die wissenschaftliche Rezeption ist dieser Spur anfangs ohne Vorbehalte gefolgt und hat die Darstellung auf einen »gläubigen Untergrund« des Werks zurückgeführt, der eine religiöse Interpretation der mutmaßlichen Epiphanie anrate, weil Stifter die unheimliche Entfremdung des vertrauten Alltags mit der Annahme einer heiligen Sinnhaftigkeit der furchtbaren Phänomene pariere.⁴⁵² Neuere Untersuchungen haben hingegen zu Recht darauf aufmerksam gemacht, dass die göttliche Erscheinung nach Art der apokalyptischen Überlieferung mehrfach vermittelt und die metaphysische Erfahrung gemäß eines »permanenten Aufschubs« inszeniert wird, der die *per se* uneinholbare Parusie in eine immanente Struktur der Zeichen verlagert.⁴⁵³ So ist der Erzähler weit davon entfernt, die Präsenz Gottes zu konstatieren, indem er den Einbruch der Transzendenz gleichnishaft einführt: »[...] – es war nicht anders, als hätte Gott auf einmal ein deutliches Wort gesprochen, und ich hätte es verstanden«.⁴⁵⁴

Mit Bedacht verweist der Text an dieser Stelle darauf hin, dass die Quelle der Offenbarung durch ein Wort in Erscheinung tritt, das metaphorisch zu verstehen ist, weil die Stimme Gottes nicht direkt, sondern durch das Naturereignis zum Ausdruck kommt und dem eigentlichen Sinn nach nicht gehört wird.⁴⁵⁵ Zudem ist die theologische Auslegung der Sonnenfinsternis im Modus des Irrealis gehalten und als notdürftige Erklärung für den außerordentlichen Vorgang relativiert. Zwar suggeriert Stifter mit der gesprochenen Rede Gottes in logozentrischer Manier dessen unmittel-

⁴⁵² Korff 1969, S. 34. Vgl. auch Rey 1953.

⁴⁵³ Begemann 1995, S. 53.

⁴⁵⁴ Stifter PRA XV, S. 5.

⁴⁵⁵ Begemann 1995, S. 53.

bare Gegenwart.⁴⁵⁶ Doch indem er hervorhebt, dass das Wort eigentlich stumm und das epiphanische Erlebnis auf die Lektüre der Signifikanten am Firmament beschränkt ist, macht der Erzähler die Auffassung einer himmlischen Sprache in mehrfacher Hinsicht als ›Vision‹ kenntlich. Die visuelle Wahrnehmung der Sonnenfinsternis überblendet Stifter nämlich mit der visionären Einbildung eines göttlich autorisierten Sprechens, das »auf einmal« die volle Wahrheit sagt.

Hält man sich vor Augen man, dass die Rede vom deutlichen Wort der Forschungsliteratur bislang keine eingehende Erörterung abgenötigt hat, ist es sowohl für die Lektüre des Textes als auch hinsichtlich der in dieser Studie erarbeiteten Zusammenhänge aufschlussreich, Stifters Vision zunächst auf der Spur zu bleiben. Die Vorstellung einer verbalen Offenbarung Gottes steht zweifelsohne in einem apokalyptischen Überlieferungszusammenhang, der seit alters die *claritas dei* als eine ebenso unvermittelte wie totale Entschleierung transzendenter Sinndimensionen versteht.⁴⁵⁷ Stifter qualifiziert den himmlischen Ausspruch jedoch nicht als ›klar‹, sondern als ›deutlich‹ und akzentuiert eine Relation zur frühaufklärerischen Erkenntnislehre, indem er das Phantasma einer vollständigen Einsicht in die Essenz der Dinge vor Augen führt. Das Ideal absoluter Distinktion, das der Schulphilosophie zum Inbegriff einer gleichsam allwissenden Vernunft geworden ist und das traditionell das höchste Bestreben umreißt, das ganze Wesen der Sache in einem Moment der Evidenz »auf einmal« zu erfassen,⁴⁵⁸ bestimmt bei Stifter den Umstand, dass sich Gott nach physikotheologischem Muster mit der rationalen Ordnung der Natur zeigt und nur immanent erfahrbar ist.⁴⁵⁹ Einer metaphysischen Ernüchterung gleich offenbart die Sonnenfinsternis dem Erzähler tatsächlich kein übersinnliches Reich, sondern bewirkt ganz im Gegenteil, dass die Perception der diesseitigen Wirklichkeit geschärft wird und gleichsam eine tiefere

⁴⁵⁶ Dieser Umstand wird dadurch unterstrichen, dass Stifter die alltäglichen Phänomene am Himmel als eine »Schrift« beschreibt, die der Mensch zu »entziffern« gelernt habe: »Durch die Schrift seiner Sterne hat er [i.e. Gott] versprochen, daß es kommen werde nach tausend und tausend Jahren, unsere Väter haben diese Schrift entziffern gelernt, und die Secunde angesagt, in der es eintreffen müsse« (Stifter PRA XV, S. 6). Vgl. zur Schriftmetaphorik die Ausführungen bei Begemann 1995, S. 51 und Drügh 2003, S. 163f.

⁴⁵⁷ Vgl. hierzu Drügh 2003.

⁴⁵⁸ Vgl. die Ausführungen im Kapitel *Deutlichkeit in der deutschen Frühaufklärung* dieser Arbeit zu Leibniz und seinem Konzept der *cognitio intuitiva* als höchster Bewusstseinsstufe, die alles »auf einmal« (*simul*) erfasst.

⁴⁵⁹ So begnügt sich der Erzähler schließlich damit, die Epiphanie mit einer »Gottesnähe« zu umschreiben (Stifter PRA XV, S. 12).

Erkenntnis in die Gesetzmäßigkeiten des Vorfindlichen aufblitzt.⁴⁶⁰ Wie Stifter mit Staunen und Erschrecken festhält, werden für einen kurzen Moment ungeahnte Dimensionen des Alltags sichtbar, die dem gewohnten Blick ansonsten nicht zugänglich sind. Nicht nur enthüllt das anfänglich als »einfach Ding« anmutende Naturereignis der Eklipse plötzlich einen »Complex von Erscheinungen«, den die prinzipielle Einheit des Mannigfaltigen zusammenhält und der nur für die *menschliche* Vernunft unermesslich ist.⁴⁶¹ Gleich einer prosaischen Entzauberung der Welt kehrt die uneingeschränkte Deutlichkeit der göttlichen Ratio auch eine durch und durch farblose Wirklichkeit hervor. Die aufkommende Finsternis, die als »bleigraues« Licht eingeführt wird, verschattet die Gegend derart, dass der »schöne sanfte Glanz des Himmels« erlischt, der schimmernde Fluss als »taftgraues Band« entgegentritt und alles in »fahler« Mattheit erscheint.⁴⁶² Nicht nur auf der Natur, auch auf dem Menschen lastet ein »unheimliches Entfremden«: Die Schatten werden »leer und inhaltslos«, die Gesichter sind »aschgrau«, bis die geisterhafte Stimmung zuletzt in der »Totenstille« des ekliptischen Augenblicks kulminiert und den unauslöschlichen Eindruck hinterlässt, die Menschen seien »wie schwarze, hohle Gespenster, die keine Tiefe haben«.⁴⁶³ So grauenhaft und bedrohlich zeigt sich dem Erzähler die Welt, wenn sie ohne Geheimnisse ist und der Fantasie kein Freiraum übrigbleibt.⁴⁶⁴

Stifters expressiver Bericht malt eine katastrophische Vision aus, die den Moment geschärfter Wahrnehmung mit dem Einbruch einer völligen

⁴⁶⁰ Vgl. Geulen 1992, S. 18: »Stifter [insistiert] unmißverständlich auf einem Zusammenhang zwischen der Alltäglichkeit und der außerordentlichen Ausnahme. Kontinuität und Diskontinuität sind einander nicht inkompatibel, sondern bilden komplementäre Gegensätze. Der plötzliche Schrecken hat zunächst nur die Aufgabe, die Präsenz und Gewalt derselben Gesetze zu Bewußtsein zu bringen, die sonst im Verborgenen wirken. So sprengt die plötzliche Veränderung und momentane Verzerrung nicht den Rahmen der Gesetzmäßigkeit, sondern dient der Profilierung von Ordnung und Gleichmaß. [...] Momenthaft wird die Welt auf das hin durchsichtig, was immer so ist, aber nur gelegentlich in seiner wahrhaften Größe erscheint. [...] Von einer Störung ist nur vergleichsweise zu reden, da sich im furchtbaren Augenblick nichts Neues, sondern das Bekannte im Aspekt seiner Unbekanntheit entdeckt«.

⁴⁶¹ Stifter PRA XV, S. 6: »Es war ein so einfach Ding. Ein Körper leuchtet einen andern an, und dieser wirft seinen Schatten auf einen dritten: aber die Körper stehen in solchen Abständen, daß wir in unserer Vorstellung kein Maß mehr dafür haben, sie sind so riesengroß, daß sie über alles, was wir groß heißen, hinaus schwellen – ein solcher Complex von Erscheinungen ist mit diesem einfachen Dinge verbunden«.

⁴⁶² Stifter PRA XV, S. 9f.

⁴⁶³ Ebd., S. 10, S. 12.

⁴⁶⁴ So hält Korff zu Recht fest, dass mit der Sonnenfinsternis zugleich die Einbildungskraft erlischt (Korff 1969, S. 64).

Finsternis gleichsetzt. Schon der vom Text hervorgehobene Sachverhalt, dass das transparente Medium des Lichts physikalisch erst durch zunehmenden Entzug sichtbar wird,⁴⁶⁵ macht darauf aufmerksam, dass es sich hierbei nicht um einen »Bruch in der metaphorischen Bildlichkeit« handelt.⁴⁶⁶ Zwar trifft es auch für Stifters Text zu, dass die philosophisch wirkungsmächtige Figur des Heliotrops die Eklipse als einen weder poetisch noch begrifflich fassbaren Ausfall der Repräsentation begründen kann.⁴⁶⁷ Doch wird die scheinbar paradoxe Gemengelage erst dadurch in ihrer inneren Konsequenz verständlich, wenn man den dialektischen Zusammenhang von Licht und Finsternis beachtet, wie er den rhetorisch-poetologischen Bezugsrahmen der durchsichtigen Rede prägt. Denn Stifters Hinweis auf die verbale Mittelbarkeit der Offenbarung verknüpft das epiphanische Erlebnis auch insofern mit dem gnoseologischen Diskurs der Frühaufklärung, als die sprachliche Performanz konstitutiv an der Herausbildung distinkten Wissens beteiligt ist. Dabei aktiviert der Text eine Bildtradition, die seit der antiken Rhetorik die Umschreibungen der *perspicuitas* charakterisiert. Die Abhandlungen überliefern mehrfach eine dem deutlichen Sprechen inhärente Dynamik, die darin besteht, dass die Zuhörer durch anwachsende Aufklärung zugleich blind für andere Zusammenhänge werden. Bei Quintilian strahlt das »Licht« der unverblümt nüchternen Rede, deren schattenlose Evidenz keine Fragen offenlässt, »wie die Sonne in die Augen« und produziert konsequenterweise Dunkelheit, weil es den Zuhörer durch Übermaß blendet.⁴⁶⁸ In der Folge veranschaulicht Pseudo-Longin sein poetologisches Konzept der apathischen Erhabenheit, das er von der überbordenden Pracht der Figuren und Tropen abgrenzt, mit dem Vergleich, dass die Worte ohne Schmuck wie die »alles umleuchtende Größe« der »Sonne« »die Kunstgriffe der Rhetorik« »verdunkelt«.⁴⁶⁹ Wenn der deutliche Ausspruch Gottes in Stifters Text demnach mit einem kompletten Lichtentzug zusammenfällt, dann ist das

⁴⁶⁵ Vgl. Stifter PRA XV, S. 12: »Wie heilig, wie unbegreiflich und wie furchtbar ist jenes Ding, das uns stets umfluthet, das wir seelenlos genießen, und das unseren Erdball mit solchen Schauern überzittern macht, wenn es sich entzieht, das Licht, wenn es sich nur so kurz entzieht«. Vgl. auch die Ausführungen bei Begemann 1995, S. 55: »Der Mond ist hier also selbst eine Art Medium, er macht die Sonne, gerade indem er sie als solche unsichtbar macht, in gewisser Hinsicht überhaupt erst sichtbar«.

⁴⁶⁶ So Schiffermüller 1996, S. 32.

⁴⁶⁷ Derrida 1971.

⁴⁶⁸ Quintilian, *Inst. Orat.* VIII 2, 23. Vor dieser Gefahr warnen Baumgarten in seiner *Aesthetica* und nachfolgend Meier ausdrücklich (vgl. die Ausführungen zu Baumgarten im Kapitel *Deutlichkeit in der deutschen Frühaufklärung* dieser Arbeit).

⁴⁶⁹ Pseudo-Longin, *Peri hyp.* 17, 2. Zum »Erhabenen ohne Leidenschaft« vgl. ebd. 8, 2.

Bild nicht nur schlüssig, weil es die blinden Flecken einer zu klaren Rede erfasst.⁴⁷⁰ Der erhabene Kontext betont auch eine erschütternde Wucht des leidenschaftslosen Sprechens, die »schlagartig die geballte Kraft des Redners offenbart«, eine »unwiderstehliche Macht und Gewalt ausübt und jeglichen Hörer überwältigt«.⁴⁷¹

Mit der Vision einer absolut sachlichen Sicht auf die Dinge, wie sie sind, scheint Stifter die medienanalytische Überlegung zur *cognitio clara et distincta* aus dem *Hochwald* durch den metaphysischen Bezugsrahmen zu steigern. Während die Wirklichkeit in der frühen Erzählung dem teleskopischen Blick zum Entsetzen deutlich erscheint, ohne dass ein tieferer Zusammenhang der Dinge ergründet werden könnte, gibt die Vorstellung einer unvermittelten Evidenz des Realen im Bericht über die Sonnenfinsternis einem erhabenen Erlebnis statt, das Stifter jedoch nur unzulänglich durch den Rekurs auf eine höhere Ordnung erklären kann. Von einem irdischen Standpunkt aus ist der Erzähler nämlich an die kognitiv und technisch begrenzten Mittel der menschlichen Vernunft gebunden, die es im Unterschied zur Fiktion einer göttlichen Ratio nicht vermögen, das unfassbare Ereignis seiner schieren Faktizität und Totalität nach einzuholen. Indem Stifter eingangs ausdrücklich auf diese Schwierigkeit verweist, wird die Eklipse gemäß der beschränkten Perspektive des Subjekts angenähert. Vor jedem religiösen Erklärungsmuster entfaltet der Text eine Überlegung, die der logischen eine ästhetische Herangehensweise an das Phänomen zur Seite stellt, indem er die Unzulänglichkeit einer ausschließlich begrifflichen Bestimmung der bestürzenden Erfahrung unterstreicht. Demgegenüber hebt der Bericht das Unermessliche der sinnlichen Aisthesis hervor, das einen Bruch in der Struktur des Wissens zu Bewusstsein bringt und die mimetische Wiedergabe vor eine unlösbare Aufgabe stellt:

Es gibt Dinge, die man fünfzig Jahre weiß, und im einundfünfzigsten erstaunt man über die Schwere und Furchtbarkeit ihres Inhaltes. So ist es mir mit der totalen Sonnenfinsternis ergangen, welche wir in Wien am 8. Juli 1842 in den frühesten Morgenstunden bei dem günstigsten Himmel erlebten. Da ich die Sache recht schön auf dem Papiere durch eine Zeichnung und Rechnung darstellen kann, und da ich wußte, um so und so viel Uhr trete der Mond unter der Sonne weg, und die

⁴⁷⁰ So macht Stifiers Text auf das aufmerksam, was Adorno für eine »Geschichtsphilosophie der Klarheit« angedeutet hat, dass nämlich der Ursprung des Klaren in der Anschauung Gottes aus der christlichen und jüdischen Mystik liegt (Adorno 1963, S. 170).

⁴⁷¹ Pseudo-Longin, *Per hyp.* 1, 4. Die Poetik der deutlichen *enargeia* entwirft Pseudo-Longin ebd. 15, 2: »Daß jedoch die rhetorische Phantasie etwas anderes will, als die dichterische, wird dir nicht entgangen sein, auch nicht, daß das Ziel der dichterischen Phantasie Erschütterung ist, das der rhetorischen aber Deutlichkeit, beide freilich in gleicher Weise«.

Erde schneide ein Stück seines kegelförmigen Schattens ab, welches dann wegen des Fortschreitens des Mondes in seiner Bahn, und wegen der Axendrehung der Erde einen schwarzen Streifen über ihre Kugel ziehe, was man dann an verschiedenen Orten zu verschiedenen Zeiten in der Art sieht, daß eine schwarze Scheibe in die Sonne zu rücken scheint, von ihr immer mehr und mehr wegnimmt, bis nur eine schmale Sichel übrig bleibt, und endlich auch sie verschwindet – auf Erden wird es da finsterner und finsterner, bis wieder am anderen Ende die Sonnensichel erscheint und wächst, und das Licht auf Erden nach und nach wieder zum vollen Tage anschwillt – dieß Alles wußte ich voraus, und zwar so gut, daß ich eine totale Sonnenfinsterniß im Voraus so treu zu beschreiben vermeinte, als hätte ich sie bereits gesehen. Aber, da sie nun wirklich eintraf, da ich auf einer Warte hoch über der ganzen Stadt stand, und die Erscheinung mit eigenen Augen anblickte, da geschahen freilich ganz andere Dinge, an die ich weder wachend noch träumend gedacht hatte, und an die keiner denkt, der das Wunder nicht gesehen.⁴⁷²

Wie oft bei Stifter ist die Erzählinstanz von einem wissenschaftlichen Interesse an Naturvorgängen gekennzeichnet, das nicht nur dort zum Tragen kommt, wo sie ihren Bericht durch Angabe des Datums nach Art eines Beobachtungsprotokolls eröffnet und die mathematische Berechnen- sowie Darstellbarkeit des kosmischen Phänomens vermerkt. Die szientifische Hingabe wird auch dadurch bekundet, dass sich Stifter, mit einem »Sternrohr« und »dämpfende[n] Gläser[n]« gerüstet, auf eine erhöhte Warte begibt, um das Ereignis ungestört überblicken zu können.⁴⁷³ Die panoramatische Position, die Stifter immer dann einnimmt, wenn er sich Klarheit zu verschaffen und die Dinge vernünftig zu ordnen versucht, weist darauf hin, dass er seine theoretischen Kenntnisse über die Eklipse empirisch absichern will, obwohl er meint, die Sonnenfinsternis getreu beschreiben und erfassen zu können. Das abstrakte Wissen, das sich der Erzähler vorab erarbeitet hat, ist systematisch auf Ergänzung angewiesen und muss mit der faktischen Realität der Erscheinungen vermittelt werden. Der Naturforscher beschränkt sich somit nicht darauf, die Phänomene begrifflich zu zergliedern, sondern er ist für deren sinnliche Konkretion offen, die unabdingbar ist, damit die Sache ganz und gar erschlossen werden kann. Auf diesem Umstand beharrt die Erzählung von Anfang an, da sie mit ihren ersten Worten festhält, dass *es Dinge gibt*, die der Kontrolle durch das Subjekt entzogen bleiben und keiner aktiven, sondern allein einer rezeptiven Einstellung zugänglich sind. Zwar meine man über Jahrzehnte hinweg ein sicheres Wissen über Gegenstände zu besitzen, doch könne dies kein vollständiges Verständnis der Welt garantieren, weil die sinnliche Aus-

⁴⁷² Stifter PRA XV, S. 5f.

⁴⁷³ Ebd., S. 8.

dehnung der Phänomene ein unberechenbares, indes alles entscheidendes Moment berge. So sind die eingangs nüchtern aufgelisteten Kenntnisse über die Eklipse die objektive Voraussetzung dafür, dass die »wirklich« eingetroffene Sonnenfinsternis vom 8. Juli 1842 als ein unvorhersehbares »Wunder« erscheint, das in seiner positiven Singularität präzise zu beschreiben ist, damit es nach Möglichkeit rational eingeordnet werden kann und seine verwirrende Wirkung einbüßt.

Zugleich streicht der Text aber hervor, dass sich »die wunderbare Magie des Schönen, die Gott den Dingen mitgab«, keinem logisch-kausalen Zugriff fügt, denn sie »ist da, weil sie da ist, ja sie ist trotz der Rechnungen da«. ⁴⁷⁴ Mit der nachfolgenden Beschreibung seiner Beobachtungen will der Erzähler die naturwissenschaftliche Argumentation durch die Betrachtung des konkreten »So-Seins« der Dinge supplementieren. Die empiristische Anstrengung ist jedoch nicht nur dadurch limitiert, dass sie eine genaue Schilderung der Vorgänge liefert, ohne eine »letzte und eigentliche Bedeutung der Naturerscheinungen« zu ermessen. ⁴⁷⁵ Der referenzielle Bericht steht auch grundsätzlich im Zeichen eines epistemischen Hiats, der die Polarität von analytischem Verstand und synthetischer Wahrnehmung sowie die objektive Uneinholbarkeit des faktisch Gegebenen durch die Darstellung verantwortet. Mit der ästhetischen Kategorie des Erhabenen, die Stifter nach Kant als »moralische Gewalt« einführt, wird der unvorstellbare »Reichthum« der Empfindung beim Blick in den »ungeheuern Raum des Himmlischen« an die Erkenntnisbedingungen des Subjekts zurückgebunden, türmt sich doch für den Erzähler der »physische Hergang« des befremdlichen Naturschauspiels erst »in unserem Herzen zum unbegreiflichen Wunder« empor. ⁴⁷⁶ Zwar folgt Stifter zunächst den klassischen Vorgaben, wenn er festhält, dass der Schauer und die physische Ohnmacht auf dem Feld der praktischen Vernunft letztlich einen »Triumph« des Subjekts anregt. ⁴⁷⁷ Doch zeigt sich in der Folge, dass die

⁴⁷⁴ Ebd.

⁴⁷⁵ Begemann 1995, S. 109.

⁴⁷⁶ Stifter PRA XV, S. 6, S. 8f.

⁴⁷⁷ Ebd., S. 6f.: »[...] wir [...] richten unsere Augen und Sehröhre zu gedachter Secunde gegen die Sonne, und siehe: es kommt – der Verstand triumphiert schon, daß er ihm die Pracht und Einrichtung seiner Himmel nachgerechnet und abgelernt hat – und in der That, der Triumph ist einer der gerechtesten der Menschen – es kommt, stille wächst es weiter – aber siehe, Gott gab ihm auch für das Herz etwas mit, was wir nicht voraus gewußt, und was millionenmal mehr werth ist, als was der Verstand begriff und voraus rechnen konnte: das Wort gab er ihm mit: »Ich bin« – – nicht darum bin ich, weil diese Körper sind und diese Erscheinung, nein, sondern darum, weil es euch in diesem Momente euer Herz schauernd sagt, und weil dieses Herz sich doch trotz der Schauer als groß empfindet.« – – Das Thier hat gefürchtet, der Mensch hat angebethet.«

Sonnenfinsternis ein »unheimliches« Erschrecken auslöst und die Verunsicherung des Ich ob der Grauenhaftigkeit der Wirklichkeit nicht zu bewältigen ist.⁴⁷⁸ Wie später auch die *Winterbriefe aus Kirchschlag* belegen, radikalisiert Stifter die kantische Vorstellung, indem er festhält, dass in der erhabenen Erfahrung »menschliches Denken und menschliche Vorstellung *ein Ende*« haben.⁴⁷⁹

Mit dieser erkenntniskritischen Prämisse verbindet die Beschreibung der Eklipse ein poetologisches Problem, durch das Stifter gerade im Genre der referenziellen Erzählung Anspruch und Grenzen des realistischen Schreibens verschärft zur Diskussion stellt. Die am 8. Juli 1842 tatsächlich erfolgte Sonnenfinsternis wird zum Anlass genommen, die Möglichkeit einer objektiven Darstellung durch die Vision eines alles durchdringenden Wortes zu imaginieren, das von einer ebenso göttlichen wie völlig apathischen Position aus spricht und das die grauenhafte Wahrheit einer prosaischen Realität zeigt, bis sich zuletzt alle gewohnten Orientierungen in der Dunkelheit verflüchtigen. Dieser absolut deutlichen Rede steht die Perspektive des menschlichen Subjekts nur graduell gegenüber, denn die nüchterne Sachlichkeit des Naturforschers weist ebenso in die Richtung eines vernünftigen Erkenntnis- und Ordnungswillens. Der abstrakten Distinktion seines Wissens zum Trotz bekommt der Erzähler die wirklichen Dinge jedoch nicht in den Griff, und zwar weder geistig noch verbal. So kennzeichnet der Höhepunkt der Eklipse die unheimliche Erhabenheit des Naturphänomens mit genuin linguistischen Begriffen. Den Augenzeugen verschlägt es regelrecht die Sprache, wenn Gott durch die Totenstille redet. Das »Verstummen des Schrecks« führt dazu, dass die Betrachter nur mühsam wieder zu Worten kommen und »unartikulierte Laute« von sich geben.⁴⁸⁰ Im selben Maß ist Stifters nachträgliche Erzählung gemäß einer prinzipiellen und definitiven Unangemessenheit der Repräsentation strukturiert. Zwar ist der Text darum bemüht, wie ein wissenschaftliches Protokoll die Beobachtungen präzise zu vermitteln, doch greift er immer wieder zum poetischen Register, weil er dem konkreten Phänomen allein mit behelfsmäßigen Vergleichen, Metaphern und intertextuellen Verweisen beikommen kann. Als erhaben qualifiziert sich das *factum brutum* der kom-

⁴⁷⁸ Vgl. zum Verhältnis von Erhabenem und Unheimlichem die Ausführungen bei Geulen 1992, S. 21f.: »Wie der Schatten vor die Sonne tritt, so schiebt sich das Unheimliche vor die klassische Struktur des Erhabenen, auf die doch alles in diesem Text zu deuten schien. [...] Stifters Sonnenfinsternis ist eine Gestaltung des Erhabenen, in der die Selbstvergewisserung ausbleibt.«

⁴⁷⁹ Stifter PRA XV, S. 280 (Hervorh. d. Verf.). Vgl. auch die Ausführungen im Kapitel *Durchsichtigkeit der Dinge* dieser Arbeit.

⁴⁸⁰ Stifter PRA XV, S. 13.

pletten Finsternis und der damit verbundene Wirklichkeitsschock durch die bleibende Undarstellbarkeit. Weder kann die naturwissenschaftliche Deskription die explosive Sinnlichkeit des Visuellen einfangen, noch liefert der religiöse Bezug eine befriedigende Erklärung. Auch wo Stifter andeutet, dass er sich in die »Kette religiöser Verkünder eingliedert,⁴⁸¹ kann er diesen Anspruch nur im Modus des Als-ob und durch den Rückgriff auf den Wortlaut der biblischen Tradition formulieren.⁴⁸² Weil Stifters Text im Wissen verfasst ist, dass jede Schilderung des Ereignisses »weit hinter der Wahrheit zurück[bleibt]«,⁴⁸³ gesteht er zuletzt nicht nur das Scheitern seiner »armen Worte[]« ein.⁴⁸⁴ Er endet auch mit den Gedanken zu einer Kunst, die ihre Mittel vom direkten Weltbezug entlastet und »selbständig verwendet«.⁴⁸⁵ Zweifelsohne bahnt sich hier eine moderne Ästhetik an, wenn man darunter das autonome und selbstbezügliche Formenspiel des amimetischen Kunstwerks verstehen will. Doch ist dies bei Stifter das konsequente Ergebnis einer referenziellen Anstrengung, mit der er der Realität Herr werden möchte.⁴⁸⁶ So ist seine Literatur durch den strukturalistischen Nachweis ihrer »poetischen Funktion« nicht hinreichend beschrieben. Obwohl sich die Texte zusehends verschließen und auf sich selbst zurückziehen – sie sind durchaus offen für das, was immer wieder in ihre Ordnung einbricht. Da Stifters Literatur von einem unaufhörlichen Immunisierungsprozess in Gang gehalten wird, müssen die verstörenden Dinge, die *es wirklich gibt* und sich bisweilen mit grauenhafter Deutlichkeit anmelden, präsent bleiben, damit ein besserer Schutz vor ihnen greifen kann.

⁴⁸¹ Geulen 1992, S. 23.

⁴⁸² Stifter PRA XV, S. 6: »Ich stieg von der Warte herab, wie vor tausend und tausend Jahren etwa Moses von dem brennenden Berge herabgestiegen sein mochte, verwirren und betäubten Herzens«.

⁴⁸³ Ebd., S. 13.

⁴⁸⁴ Ebd., S. 15.

⁴⁸⁵ Ebd., S. 15f.: »Ihr aber, die es im höchsten Maße nachempfunden, habet Nachsicht mit diesen armen Worten, die es nachzumalen versuchten, und so weit zurückblieben. Wäre ich Beethoven, so würde ich es in Musik sagen; ich glaube, da könnte ich es besser. [...] Könnte man nicht auch durch Gleichzeitigkeit und Aufeinanderfolge von Lichtern und Farbe eben so gut eine Musik für das Auge wie durch Töne für das Ohr ersinnen? Bisher waren Licht und Farbe nicht selbständig verwendet, sondern nur an Zeichnung haftend«.

⁴⁸⁶ Vgl. Drügh 2003, S. 177.

Zusammenfassung

Dieses Kapitel hat Stifters programmatische Äußerungen über Kunst und Dichtung zum Anlass genommen, das literarische Werk mit Bezug auf eine Ästhetik der Klarheit nach klassischem Modell zu beleuchten. Demgemäß sind zwei ineinander verschränkte Aspekte eines Schreibens hervorgetreten, das sowohl hinsichtlich des Stils als auch der narrativen Komposition von den romantischen Verwicklungen der frühen Erzählungen Abstand nimmt und sich zusehends mit Entschiedenheit an die Vorsätze der aufklärerischen Überlieferung klammert. Zum einen geht Stifters Poetik der Entwirrung einer Arbeit am Subjekt nach, dessen ethische Aufgabe darin besteht, die konfusen Leidenschaften durch Vernunft zu mäßigen, damit es dank der ausgebildeten Apathie gegen den Anprall einer kontingenten Realität gerüstet ist. Mit dieser Selbstsorge, die unentwegt nach ungerührter Haltung strebt, ist eine radikale Entindividualisierung des Ich verbunden, kommt dieses doch für Stifter erst dann zur Ruhe, wenn es vom eigenen Selbst absieht und sich gewissermaßen ausschaltet, um einen neutralen Zugang zur Außenwelt freizulegen. Aus diesem Grund hängt die affektive Immunisierung des Subjekts zum anderen von einer ›Klarheit in den Dingen‹ ab, wie die Lektüre der *Nachsommer*-Erzählung ausgeführt hat. Das ethische Vorhaben ist auf eine Aisthesis angewiesen, die den abstrakten Raum der Begriffe zur sachlichen Wirklichkeit hin so öffnet, dass diese nach Möglichkeit als rationale Ordnung fixiert und verfügbar wird. Ohne kognitive Kontrolle über die sich unablässig aufdrängende Realität ist keine Selbstkontrolle zu haben. Von den empirischen Wissenschaften seiner Zeit inspiriert, will Stifter daher die objektiven Gesetzmäßigkeiten natürlicher und sozialer Vorgänge eruieren. Zu diesem Zweck richtet er sich nach der vernünftigen Methode der deutlichen Erkenntnis, ohne jedoch den metaphysischen Optimismus der Leibniz-Wolffschen Schule vorab zu teilen. Vielmehr vermittelt er das zeitgemäße Wissen um eine epistemische Disjunktion, die das induktive Vorgehen (›Körnchen für Körnchen‹) einer ewigen Aufschubsstruktur der Erkenntnis folgen lässt und zugleich den idealen Charakter einer allgemeinen Ordnung hervorhebt. Was der Mensch mit den endlichen Mitteln der Wissenschaften nicht leisten kann, soll indes die Dichtung bewerkstelligen, die in Stifters Wertesystem zum Höchsten zählt, was eine kulturelle Praxis anstreben kann. Weil jedoch fraglich ist, ob dieser Höhepunkt überhaupt zu erreichen ist, wird die literarische Mimesis bei Stifter von einem unauflösbaren Widerstreit gekennzeichnet: Der prosaische Realismus, der die Din-

ge nach Art der Naturwissenschaften Schritt für Schritt minutiös und in aller Deutlichkeit ausleuchtet, muss poetisch verklärt werden, denn die Abbildung der Wirklichkeit ist erst dann vollkommen, wenn die Darstellung über die detaillierte Schilderung des Einzelnen hinaus die Ganzheit und Wesenheit der Dinge vor Augen stellt. Nach dem Vorbild Goethes ist Stifter allenthalben um ästhetische Synthetisierung bemüht, die er als idealistische Krönung des bloßen Realismus versteht und mit den monoton wiederkehrenden Begriffen der klassischen Kunsttheorie – ›Klarheit‹, ›Durchsichtigkeit‹ und ›Einfachheit‹ – gebetartig beschwört. Aus der Sicht von Stifters Hauptwerk hat sich jedoch gezeigt, dass diese Termini sowohl auf dem Feld der Ästhetik als auch der Ethik keine natürliche Stimmigkeit der Darstellung bezeichnen, sondern das hypothetische Resultat einer ebenso unscheinbaren wie schwierigen Kunst ansteuern. Das Streben nach einer Transparenz der Dinge formuliert daher einen Anspruch, den der naturwissenschaftliche Ich-Erzähler im *Nachsommer* nicht einlösen kann und der mit der Tendenz kollidiert, die Sachen *zu* genau wiederzugeben. Stifters rationalistisches Denken prallt an der materialen Dimension der Erscheinungen und der Zeichen ab, gerade weil die deskriptive Akribie die semantische Durchsichtigkeit behindert und letztlich die Reflexivität und Artifizialität der Texte hervorkehrt.

Solange man sich an den Intentionen des Autors orientiert, ist es nicht übertrieben, ihn mit einem Ausdruck Adornos als »Fanatiker der Klarheit« zu charakterisieren.⁴⁸⁷ Stifter möchte die Wirklichkeit inständig und bis ins letzte Detail durchblicken, weil er sie als opak erfährt. Deshalb duldet er sie nur, sofern er sie mit rationalen Mitteln strukturieren und in den Griff bekommen kann. Die massive Kritik an den Leidenschaften zielt auf eine saubere Trennung zwischen subjektiver und objektiver Naturwirklichkeit, zwischen Vernunft und Irrationalität. Der dringende Wunsch nach einer von allen Interessen und Einbildungen freien Einsicht in die Essenz der Dinge nährt sich aus der durchaus zeitgemäßen Chimäre, dass ein totales Wissen möglich ist, sobald zum einen die Beimischungen der menschlichen Fantasie eliminiert werden und zum anderen die naturwissenschaftliche Ambition von metaphysischen Vorurteilen befreit wird. Die enorme Anstrengung, die Welt nach Maßgabe distinkter Unterscheidungen zu gliedern und jede Unklarheit auszumerzen, zeichnet einen ebenso nüchternen wie besessenen Forscher aus, der dem unendlich offenen Feld des Wissens gegenübersteht, ohne vorab davon auszugehen, dass sich die disparaten Erscheinungen zu einem sinn-

⁴⁸⁷ Adorno 1970, S. 125.

vollen Ganzen fügen. In dieser Hinsicht kann Stifter als Repräsentant einer aufgeklärten Moderne gelten, wenn man darunter einerseits das Projekt verstehen will, den Obskurantismus allerorten zu denunzieren und sämtliche Lebensbereiche *clare et distincte* zu beherrschen.⁴⁸⁸ Doch Stifter deckt nicht nur die Exzesse der Vernunft auf, wie sie in der neuzeitlichen Gnoseologie programmatisch angelegt sind. Die literarischen Texte sind auch insofern beispielhaft, als sie andererseits immer wieder das ausmalen, was sich im Rücken der modernen Erkenntniswut bildet und dieser entgegenarbeitet. So hat die Lektüre der *Hochwald*- und der *Sonnenfinsternis*-Erzählung herausgestellt, dass der sinnlose Einbruch einer bedrohlichen Realität neben Zuständen höchster Konfusion einen kognitiven Zusammenbruch des Subjekts herbeiführt. Indem Stifter hervorhebt, dass sich die Wirklichkeit in solchen Szenen *deutlich* zeigt, reflektiert er ein verstörendes Übermaß an Klarheit, das in letzter Konsequenz zu einem unheimlichen Verlust aller Markierungen führt. Zwar sind die Texte darum bemüht, sich als autonome und überschaubare Systeme zu verschließen. Doch beweist Stifter mit dem Fernrohr-Blick im *Hochwald*, der Eklipse vom 8. Juli 1842, dem Eisregen aus der *Mappe*, den Schneestürmen in *Bergkristall* und der letzten Erzählung *Aus dem bairischen Walde* die bleibende Faszination für ein Wirklichkeitsereignis, das der Imagination kraft seiner ebenso schonungslosen wie unabweisbaren Faktizität jeden Freiraum nimmt und einer ästhetischen Katastrophe gleichkommt. Demgemäß zeigt sich, dass ›Realität‹ nur dort greifbar ist, wo sie im Modus eines Geschehnisses widerfährt, das den Ordnungsraum des Subjekts zerschlägt und dieses regelrecht desintegriert. Umgekehrt verdichtet sich indes auch die restlose Aufklärung der Welt in der völligen Unterscheidungslosigkeit der Phänomene. Wie Stifters Vorliebe für die paradoxe Kennzeichnung solcher Situationen suggeriert, produziert nicht nur der Mangel, sondern auch das Zuviel an Helligkeit die totale Indifferenz einer *weißen Finsternis*.⁴⁸⁹ Weil die Essenz der Dinge nach Stifters ästhetischer Auffassung erst dann erfasst wird, wenn ein ›Unnennbares‹ an ihnen hervortritt, das weder diskursivier- noch analysierbar ist, führt

⁴⁸⁸ Vgl. Latour 2008, S. 51.

⁴⁸⁹ Stifter HKG 2/2, S. 215: »Es war wieder nichts um sie als das Weiß, und ringsum war kein unterbrechendes Dunkel zu schauen. Es schien eine große *Lichtfülle* zu sein, und doch konnte man nicht drei Schritte vor sich sehen; alles war, wenn man so sagen darf, in eine einzige weiße Finsternis gehüllt« (Hervorh. d. Verf.). Stifters Erzählung *Bergkristall* streicht an dieser Stelle durch den ostentativ wiederholten Gleichlaut von »weiß« und »wissen« hervor, dass die bedrohliche Situation als ein epistemischer Notzustand zu verstehen ist: »Ich *weiß* es nicht«, antwortet der Knabe, »ich kann heute die Bäume nicht sehen, und den Weg nicht *erkennen*, weil er so *weiß* ist.« (ebd., S. 211f.; Hervorh. d. Verf.).

der konzentrierte Einsatz der rationalen Vermögen ein zwar deutliches, aber opakes Bild der Wirklichkeit herbei. Damit hängt ein poetologisches Problem zusammen, das Stifters eigene Texte betrifft, wo diese in ihrem Beschreibungsfuror alles beim Namen nennen und doch ungesagt lassen müssen, was der tiefere Sinn der geschilderten Realität sein könnte.

Im Unterschied zu Büchner scheint Stifter mit dieser Deutlichkeitskritik nahtlos an die Positionen der klassischen Ästhetik anzuschließen. Doch ist der Vorwurf an einer allzu vernünftigen sowie schmuck- und kunstlosen Darstellung aus zwei Gründen zu relativieren. Erstens schreibt Stifter im Bewusstsein, dass die Vollkommenheit der Poesie einer unerreichbaren Vergangenheit angehört und nur noch zitiert, aber nicht mehr erfüllt werden kann. Zweitens forciert sein naturwissenschaftliches Interesse den Hang zu einer literarischen Prosa, die mit ihrer ontologischen Hingabe zusehends darum bemüht ist, den dichterischen Ornat zu vermeiden und ebenso trockene wie farblose und nüchterne Texte zu produzieren. Stifter weicht von den klassischen Normen jedoch nicht nur deshalb ab, weil er sie mit Inbrunst befolgt und forciert. Er radikalisiert auch die ästhetische Kritik gegenüber dem Leitbegriff der Aufklärung, weil der Methode distinkter Erkenntnis keine abschließende Einsicht in das Wesen der Dinge zugetraut wird. Gleichmaßen zieht Stifter aus dieser Diagnose eine ebenso schlüssige wie innovative Folgerung. Sein Beitrag zu den Reflexionen des Vernunftzeitalters besteht darin, dass die deutliche Rede keine semantische Durchsichtigkeit der Texte verbürgen kann, weil die Dimension des Sinns und diejenige der Darstellung auseinandertreten. So setzt Stifter wiederholt ein Sprechen in Szene, das zwar alles unzweideutig sagt, aber trotzdem nichts Verständliches mehr mitteilt und nach herkömmlichen Begriffen als »nach-dichterisch« zu qualifizieren ist. Wie etwa die *Turmalin*-Erzählung an der Schrift des seltsamen Mädchens ausführt, das mit ihrem Vater und einer Dohle in einem verschlossenen Keller aufgewachsen ist, müssen gerade Klarheit und Deutlichkeit nach Stifter zu den größten Rätseln der Moderne gezählt werden:

Eines Tages brachte mein Gatte einen großen Stoß von Schriften in mein Zimmer, und reichte sie mir. Ich sah sie an, blätterte sie durch, und sah, dass es die Ausarbeitungen und schriftlichen Aufsätze des Mädchens waren. Ich nahm mir nun, wenn ich Zeit hatte, die Mühe, den größten Theil dieser Papiere zu durchlesen. Was soll ich davon sagen? Ich würde sie Dichtungen nennen, wenn Gedanken in ihnen gewesen wären, oder wenn man Grund Ursprung und Verlauf des Ausgesprochenen hätte enthätseln können. Von einem Verständnisse, was Tod, was Umirren in der Welt und sich aus Verzweiflung das Leben nehmen heiße, war keine Spur vorhanden, und doch war dieses alles der trübselige Inhalt der Ausar-

beitungen. Der Ausdruck war klar und bündig, der Sazbau richtig und gut, und die Worte obwohl sinnlos waren erhaben.⁴⁹⁰

⁴⁹⁰ Ebd., S. 177. Dasselbe Phänomen ist in der späten Erzählung *Der Waldbrunnen* zu finden, wo die Schrift des wilden Mädchens, ebenso paradox, als deutlich und zugleich unverständlich beschrieben wird: »Der alte Stephan sah die Schrift an, es waren mehrere Blätter beschrieben, die Buchstaben waren deutlich, wenn auch nicht schön; aber der alte Mann erstaunte auf das Höchste, da er die Schrift las. Es war nirgends das, was auf der Vorschriftstafel stand, abgeschrieben, oder etwas geschrieben, was in die Feder gesagt worden sein konnte, oder was man sich selbst zu denken vermochte, sondern ganz andere seltsame Worte« (ebd. 3/2, S. 114).

Literaturverzeichnis

- Ackermann, Ingeborg (1978): »Geistige Copie der Welt« oder »Wirkliche Wirklichkeit«. Zu B.H. Brockes und Adalbert Stifter. In: Sibylle Peuckert (Hg.): Emblem und Emblematikrezeption. Vergleichende Studien zur Wirkungsgeschichte vom 16. bis 20. Jahrhundert. Darmstadt: WBG, S. 436–501.
- Adelung, Johann Christoph (1785): Über den deutschen Styl. Nachdruck der Ausgabe Berlin 1785. Hildesheim/New York: Olms.
- (1808): Grammatisch-Kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der anderen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen (1793–1801). 4 Bde. Wien: Bauer.
- Adorno, Theodor W. (1970): Skoteinos oder Wie zu lesen sei. In: Ders.: Drei Studien zu Hegel. 4. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1973): Ästhetische Theorie. Hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1998): Voraussetzungen [1961]. In: Ders.: Noten zur Literatur (III). 7. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 431–446.
- (1998a): Über epische Naivität [1943]. In: Ders.: Noten zur Literatur (I). 7. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 34–40.
- Adler, Hans (1988): Fundus Animae – der Grund der Seele. Zur Gnoseologie des Dunklen in der Aufklärung. In: DVjs 62, S. 197–220.
- (1990): Die Prägnanz des Dunklen: Gnoseologie, Ästhetik, Geschichtsphilosophie bei Johann Gottfried Herder. Hamburg: Meiner.
- Agamben, Giorgio (2001): Noten zur Geste. In: Ders.: Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik. Aus dem Italienischen von Sabine Schulz. Berlin: diaphanes, S. 53–62.
- (2002): Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben. Aus dem Italienischen von Hubert Thüring. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (2004): Ausnahmezustand (*Homo sacer* II.1). Aus dem Italienischen von Ulrich Müller-Schöll. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (2009): Nacktheiten. Aus dem Italienischen von Andreas Hiepko. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Albers, Irene (2001): Fotografie/fotografisch. In: Ästhetische Grundbegriffe. Hg. von Karlheinz Barck u.a. Bd. 2, Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 494–550.
- (2002): »Der Photograph der Erscheinungen«. Emile Zolas Experimentalroman. In: Peter Geimer (Hg.): Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 211–251.
- (2002): Sehen und Wissen. Das Photographische im Romanwerk Émile Zolas. München: Fink.
- Alloa, Emmanuel (2011): Das durchscheinende Bild. Zürich: diaphanes.
- Alpers, Svetlana (1985): Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts. Köln: DuMont.
- Alt, Peter-André (2001): Aufklärung. 2. Aufl. Stuttgart: Metzler.

- Angele, Michael (2002): Geheimnis. Vom mystischen Schweigen zum ironischen Erzählen. In: Robert Stockhammer (Hg.): Grenzwerte des Ästhetischen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 58–73.
- Arasse, Daniel (1988): Die Guillotine. Die Macht der Maschine und das Schauspiel der Gerechtigkeit. Aus dem Französischen von Christine Stemmermann. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Aristoteles (1976): *Ars Rhetorica*. Hg. von Rudolph Kassel. Berlin: de Gruyter.
- (1980): *Rhetorik*. Übersetzt von Franz G. Sieveke. München: Fink.
 - (1982): *Poetik*. Griechisch/deutsch. Übersetzt und hg. von Manfred Fuhmann. Stuttgart: Reclam.
 - (1995): *Über die Seele*. Griechisch-deutsch. Hg. von Horst Seidl. Hamburg: Meiner.
 - (1997): *Topik*. Griechisch-deutsch. Hg. von Hans Günter Zekl. Darmstadt: WBG.
 - (1998): *Hermeneutik oder vom sprachlichen Ausdruck*. In: Ders.: *Organon*. Hg. und übersetzt von Hans Günter Zekl. Bd. 2. Hamburg: Meiner.
- Arnould, Antoine (1972): Die Logik oder Die Kunst des Denkens. Aus dem Französischen übersetzt von Christos Axelos. Darmstadt: WBG.
- Arndt, Hans Werner (1979a): Semiotik und Sprachtheorie im klassischen Rationalismus der deutschen Aufklärung. Eine historische Einordnung. In: *Zeitschrift für Semiotik* 1, S. 305–308.
- (1979b): Die Semiotik Christian Wolffs als Propädeutik der *ars characteristica combinatoria* und der *ars inveniendi*. In: *Zeitschrift für Semiotik* 1, S. 325–331.
- Arnold, Heinz Ludwig/Reinhardt, Stephan (Hg.; 1973): *Dokumentarliteratur*. München: text + kritik.
- Asmuth, Bernhard (2003): Art. »Perspicuitas«. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Hg. von Gerd Ueding. Bd. 6. Tübingen: Niemeyer, S. 814–874.
- Aspetsberger, Friedbert (1966): Stüfters Tautologien. In: *Vierteljahrsschrift Adalbert Stifter-Institut des Landes Oberösterreich* 15, S. 23–44.
- Auerbach, Erich (1946): *Mimesis*. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur. Bern: Francke.
- Austin, John L. (1989): *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with words)*. Stuttgart: Reclam.
- Avanessian Armen/Menninghaus, Winfried/Völker, Jan (Hg.; 2009): *Vita Aesthetica*. Szenarien ästhetischer Lebendigkeit. Berlin: diaphanes.
- Barthes, Roland (1964): *Mythen des Alltags [1957]*. Deutsch von Helmut Scheffel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1967): *Kritik und Wahrheit [1966]*. Aus dem Französischen von Helmut Scheffel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
 - (1968): *L'effet du réel*. In: Ders. u.a. (Hg.): *Littérature et réalité*. Paris: Seuil, S. 81–90.
 - (1989): *Die helle Kammer*. Bemerkungen zur Photographie [1980]. Übersetzt von Dietrich Leube. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Baßler, Moritz u.a. (Hg.; 1996): *Historismus und literarische Moderne*. Tübingen: Niemeyer.

- Batteux, Charles (1751): *Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz* [1746]. Aus dem Französischen übersetzt. Leipzig: In der Weidmannischen Handlung.
- (1769): *Einleitung in die schönen Wissenschaften*. Nach dem Französischen des Herrn Batteux und mit Zusätzen vermehret von Karl Wilhelm Ramler. 4 Bde. (1756–1758). 3. Aufl. Leipzig: Weidmanns Erben.
- Bauman, Zygmunt (1995): *Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit*. Aus dem Englischen von Martin Suhr. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb (1741): *Gedancken vom vernünftigen Beyfall auf Academien*. 2. Aufl. Halle im Magdeburgischen: Herrmann Hemmerde.
- (1768): *Metaphysica* [1739]. 6. Aufl. Halle im Magdeburgischen: Herrmann Hemmerde.
 - (1773): *Acroasis Logica* [1761]. 2. Aufl. Halle im Magdeburgischen: Herrmann Hemmerde.
 - (1907): *Kollegium über die Ästhetik*. In: Bernhard Poppe. Alexander Gottlieb Baumgarten. Seine Bedeutung und Stellung in der Leibniz-Wolffischen Philosophie und seine Beziehungen zu Kant. Borna/Leipzig, S. 59–258.
 - (1983a): *Theoretische Ästhetik*. Die grundlegenden Abschnitte aus der »Aesthetica« (1750/58). Übersetzt und hg. von Hans Rudolf Schweizer. Lateinisch-Deutsch. Hamburg: Meiner.
 - (1983b): *Texte zur Grundlegung der Ästhetik*. Übersetzt und hg. von Hans Rudolf Schweizer. Lateinisch-Deutsch. Hamburg: Meiner.
 - (1983c): *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* [1735]. Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichtes. Übersetzt und mit einer Einleitung hg. von Heinz Paetzold. Lateinisch-Deutsch. Hamburg: Meiner.
 - (2007): *Ästhetik* [1750/58]. Übersetzt, mit einer Einführung, Anmerkungen und Registern hg. von Dagmar Mirbach. Hamburg: Meiner.
- Baumhauer, Otto A. (1986): *Die sophistische Rhetorik*. Stuttgart: Metzler.
- Bäumler, Alfred (1967): *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft* [1923]. Darmstadt.
- Becker, Karl Ferdinand (1884): *Der deutsche Stil*. 3. Aufl. Leipzig/Prag: Freytag, Tempisky.
- Beckermann, Ansgar (1986): *Descartes' metaphysischer Beweis für den Dualismus*. Freiburg: Alber.
- Betz, Manfred (1980): *Rhetorische Logik. Prämissen der deutschen Lyrik im Übergang vom 17. zum 18. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer.
- Begemann, Christian (1995): *Die Welt der Zeichen. Stifter-Lektüren*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- (1996): »Realismus« oder »Idealismus«? Über einige Schwierigkeiten bei der Rekonstruktion von Stifiers Kunstbegriff. In: Hartmut Laufhütte/Karl Möseneder (Hg.): Adalbert Stifter: Dichter und Maler, Denkmalpfleger und Schulmann. Tübingen: Niemeyer, S. 3–17.
 - (2000): Adalbert Stifter: *Der Nachsommer*. In: Dorothea Klein/Sabine M. Schneider (Hg.): *Lektüren für das 21. Jahrhundert*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 203–225.

- (2002): *Metaphysik und Empirie. Konkurrierende Naturkonzepte im Werk Adalbert Stifters*. In: Lutz Danneberg/Friedrich Vollhardt (Hg.): *Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer, S. 92–126.
 - (2005): *Adalbert Stifter und das Problem der Beschreibung*. In: Peter Klotz/Christine Lubkoll (Hg.): *Beschreibend wahrnehmen – wahrnehmend beschreiben. Sprachliche und ästhetische Aspekte kognitiver Prozesse*. Freiburg i.Br.: Rombach, S. 189–209.
 - (2007): *Adalbert Stifter und die Ordnung des Wirklichen*. In: Ders. (Hg.): *Realismus. Epoche, Autoren, Werke*. Darmstadt: WBG, S. 63–84.
 - (2008): *Roderers Bilder – Hadlaubs Abschriften. Einige Überlegungen zu Mimesis und Wirklichkeitskonstruktion im deutschsprachigen Realismus*. In: Sabine Schneider/Barbara Hunfeld (Hg.): *Die Dinge und die Zeichen. Dimensionen des Realistischen in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 25–41.
 - (2009): *Realismus*. In: Roland Borgards/Harald Neumeyer (Hg.): *Büchner-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 322–326.
- Behrens, Rudolf (1982): *Problematische Rhetorik. Studien zur französischen Theoriebildung der Affektrhetorik zwischen Cartesianismus und Frühaufklärung*. München: Fink.
- Beise, Arnd (2009): *Leonce und Lena*. In: Roland Borgards/Harald Neumeyer (Hg.): *Büchner-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 75–90.
- Belaval, Yvon (1960): *Leibniz critique de Descartes*. Paris: Gallimard.
- Bender, Wolfgang (1980): *Rhetorische Tradition und Ästhetik im 18. Jahrhundert: Baumgarten, Meier und Breiting*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 99, S. 481–506.
- Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972–1989 [zit. als GS].
- Benveniste, Émile (1974): *Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Übersetzt von Wilhelm Bolle. München.
- Bernays, Jacob (1970): *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie [1857]*. Eingeleitet von Karlfried Gründer. Hildesheim/New York: Olms.
- Berndt, Frauke (2009): *In the Twilight Zone. Ambiguity and Aesthetics in Baumgarten*. In: Dies./Kammer, Stephan (Hg.): *Amphibolie – Ambiguität – Ambivalenz*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 121–136.
- /Kammer, Stephan (Hg.; 2009): *Amphibolie – Ambiguität – Ambivalenz*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- /Drügh, Heinz (Hg.; 2009): *Symbol. Grundagentexte aus Ästhetik, Poetik und Kulturwissenschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bertram, Ernst (1966): *Studien zu Adalbert Stifters Novellentechnik [1907]*. 2. Aufl. Dortmund: Ruhfus.
- Beyträge zur *Critischen Historie der Deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit (1732/33)*. Herausgegeben von einigen Mitgliedern der Deutschen Gesellschaft in Leipzig. Begründet von Johann Christoph Gottsched und Johann Georg Lotter.

- Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1732–1733. Hildesheim/New York: Olms 1970.
- Binczek, Natalie (2007): *Kontakt: der Tastsinn in Texten der Aufklärung*. Tübingen: Niemeyer.
- Bissinger, Anton (1970): *Die Struktur der Gotteserkenntnis. Studien zur Philosophie Christian Wolffs*. Bonn: Bouvier.
- Blasberg, Cornelia (1998): *Erschriebene Tradition. Adalbert Stifter oder das Erzählen im Zeichen verlorener Geschichten*. Freiburg i. Br.: Rombach.
- Blass, Friedrich (1962): *Die attische Beredsamkeit*. 2 Bde. Hildesheim: Olms.
- (1977): *Die griechische Beredsamkeit*. Hildesheim: Olms.
- Blaukopf, Herta (1998): *Stifters literarischer Protokollsatz. Ein Mittel zur Darstellung der »wirklichen Wirklichkeit«*. In: Wendelin Schmidt-Dengler (Hg.): *Fiction in Science – Science in Fiction. Zum Gespräch zwischen Literatur und Wissenschaft*. Wien: Hölder-Pichler-Tempsky, S. 9–26.
- Blumenberg, Hans (1957): *Licht als Metapher der Wahrheit*. In: *Studium Generale* 10, S. 432–447.
- (1966): *Die essentielle Vieldeutigkeit des ästhetischen Gegenstandes*. In: *Kritik und Metaphysik. Studien. Heinz Hemsoeth zum achtzigsten Geburtstag*. Berlin: de Gruyter.
- (1975): *Die Genesis der kopernikanischen Welt*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1981): *Anthropologische Annäherung an die Rhetorik*. In: Ders.: *Wirklichkeiten, in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede*. Stuttgart: Reclam, S. 104–136.
- (2002): *Das Fernrohr und die Ohnmacht der Wahrheit*. In: Ders. (Hg.): *Galileo Galilei, Siderius Nuncius (Nachricht von neuen Sternen)*. 2. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 7–75.
- Böckmann, Paul (1962): *Die epische Objektivität in Stifters Erzählung »Die Mappe meines Urgroßvaters«*. In: Albert Fuchs/Helmut Motekat (Hg.): *Stoffe, Formen, Strukturen. Studien zur deutschen Literatur*. München: Max Hueber, S. 398–423.
- (1967): *Formgeschichte der deutschen Dichtung. Erster Band: Von der Sinnbildsprache zur Ausdruckssprache. Der Wandel der literarischen Formensprache vom Mittelalter bis zur Neuzeit*. 3. Aufl. Hamburg: Hoffmann und Campe.
- Bode, Christoph (1988): *Ästhetik der Ambiguität. Zu Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne*. Tübingen: Niemeyer.
- Bodmer, Johann Jacob (1727): *Von dem Einfluß und Gebrauch der Einbildungskraft zur Ausbesserung des Geschmacks*. Frankfurt a.M./Leipzig: Breitlinger.
- (1736): *Brief-Wechsel von der Natur des Poetischen Geschmacks*. Faksimiledruck nach der Ausgabe 1736. Stuttgart: Metzler 1966.
- (1740): *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen*. Faksimile nach der Ausgabe 1740. Stuttgart: Metzler 1966.
- (1741): *Critische Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter*. Photomechanische Reproduktion der Auflage Zürich 1741. Frankfurt a.M.: Athenäum 1971.
- Bohrer, Karl Heinz (1989): *Die Kritik der Romantik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Böhringer, Hannes (2000): *Auf der Suche nach Einfachheit. Eine Poetik*. Berlin: Merve.
- Boileau, Nicolas (1970): *L'Art Poétique*. Hg. von August Buck. München: Fink.
- Bölsche, Wilhelm (1887): *Heinrich Heine. Studien über seine Werke und seine Weltanschauung bis zum Tage seiner Abreise nach Paris*. Berlin: Trenkel.
- (1976): *Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie. Prolegomena einer realistischen Ästhetik* (1887). Tübingen: Niemeyer.
- Borgards, Roland/Neumeyer, Harald (Hg.; 2009): *Büchner-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Borgards, Roland (2007): *Poetik des Schmerzes. Physiologie und Literatur von Brockes bis Büchner*. München: Fink.
- (2009): *Naturwissenschaftliche Schriften*. In: Roland Borgards/Harald Neumeyer (Hg.): *Büchner-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 123–129.
- (2009a): *Schmerz*. In: Roland Borgards/Harald Neumeyer (Hg.): *Büchner-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 237–241.
- (2010): *Woyzeck als Experiment*. In: Michael Gamper/Martina Wernli/Jörg Zimmer (Hg.): *»Wir sind Experimente: wollen wir es auch sein!«*. Experiment und Literatur II (1790 – 1890). Göttingen: Wallstein, S. 140–156.
- Braun, Stefan (2006): *Naturwissenschaft als Lebensbasis? Adalbert Stifters Roman *Der Nachsommer* und weitere Schriften Stifters als Dokumente eines Versuches der Daseinsgestaltung auf der Grundlage naturwissenschaftlichen Forschens*. Linz: Beiträge zur Stifterforschung.
- Bräuning-Oktavio, Hermann (1956): *Vom Zwischenkieferknochen zur Idee des Typus*. Leipzig: Barth.
- Bredenkamp, Horst (2008): *Die Fenster der Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst*. 2. Aufl. Berlin: Akademie.
- Breitinger, Johann Jakob (1740a): *Critische Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse*. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1740. Mit einem Nachwort von Manfred Windfuhr. Stuttgart: Metzler 1967.
- (1740b): *Critische Dichtkunst*. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1740. Mit einem Nachwort von Wolfgang Bender. Stuttgart: Metzler 1966.
- Brinkmann, Richard (1966): *Wirklichkeit und Illusion. Studien über Gehalt und Grenzen des Begriffs Realismus für die erzählende Dichtung des neunzehnten Jahrhunderts*. 2. Aufl. Tübingen: Niemeyer.
- Brockhaus (1824/1844): *Allgemeine deutsche Real-Encyclopedie für die gebildeten Stände (Conversations-Lexicon)*. 6. Aufl. Leipzig: Brockhaus; 9. Aufl. Leipzig: Brockhaus.
- Brunemeier, Bernd (1983): *Vieldeutigkeit und Rätselhaftigkeit. Die semantische Qualität und Kommunikativitätsfunktion des Kunstwerks in der Poetik und Ästhetik der Goethezeit*. Amsterdam: Grüner.
- Büchner, Georg: *Gesammelte Werke. Erstdrucke und Erstausgaben in Faksimiles*. Hg. von Thomas Michael Mayer. Frankfurt a.M.: Athenäum 1987 [zit. als GW].
- *Briefwechsel. Kritische Studienausgabe von Jan-Christoph Hauschild*. Frankfurt a.M.: Stroemfeld 1994 [zit. als BW].

- Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zwei Bänden. Hg. von Henri Poschmann, Frankfurt a.M.: Insel 2002 [zit. als SW].
- Sämtliche Werke und Schriften. Historisch-kritische Ausgabe mit Quelldokumentation und Kommentar (Marburger Ausgabe). Im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz. Hg. von Burghard Dedner, mitbegründet von Thomas Michael Mayer: Darmstadt: WBG 2000ff. [zit. als MBA].
- Bühler, Axel (Hg.; 1994): *Unzeitgemäße Hermeneutik. Verstehen und Interpretation im Denken der Aufklärung*. Frankfurt a.M.: V. Klostermann.
- Buggert, Christoph (1970): *Figur und Erzähler. Studien zum Wandel der Wirklichkeitsauffassung im Werke Adalbert Stifters*. München: Lerche.
- Bulang, Tobias (2003): *Barbarossa im Reich der Poesie. Verhandlungen von Kunst und Historismus bei Arnim, Grabbe, Stifter und auf dem Kyffhäuser*. Frankfurt a.M. u.a.: Lang.
- Butler, Judith (2002): *Performative Akte und Geschlechterkonstitution*. In: Uwe Wirth (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 301–320.
- Campe, Rüdiger (1990): *Ausdruck und Affekt. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer.
- (1997): *Vor Augen Stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung*. In: Gerhard Neumann (Hg.): *Poststrukturalismus*. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 208–225.
- (1998): *Rhetorische Perspektive. Metapher und Metonymie bei Leibniz*. In: Anselm Haverkamp (Hg.): *Die paradoxe Metapher*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 332–357.
- (1998a): *Johann Franz Woyzeck. Der Fall im Drama*. In: Michael Niehaus/Hans-Walter Schmidt-Hannisa (Hg.): *Unzurechnungsfähigkeiten. Diskursivierungen unfreier Bewußtseinszustände seit dem 18. Jahrhundert*. Frankfurt a.M. u.a.: Lang, S. 209–236.
- (2001): *Bella Evidentia. Begriff und Figur von Evidenz in Baumgartens Ästhetik*. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 49, S. 243–255.
- (2002): *›Unwahrscheinliche Wahrscheinlichkeit‹. Evidenz im 18. Jahrhundert*. In: Roland Borgards/Johannes Friedrich Lehmann (Hg.): *Diskrete Gebote. Geschichten der Macht um 1800*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 15–32.
- (2004): *Evidenz als Verfahren. Skizze eines kulturwissenschaftlichen Konzepts*. In: *Vorträge aus dem Warburg-Haus* 8, S. 105–133.
- (2004a): *›Es lebe der König!‹ – ›Im Namen der Republik‹. Poetik des Sprechakts*. In: Jürgen Fohrmann (Hg.): *Rhetorik. Figuration und Performanz*. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 557–581.
- (2004b): *Schau und Spiel. Einige Voraussetzungen des ästhetischen Spiels um 1800*. In: *Figurationen* 5/1, S. 47–63.
- (2006): *Epoche der Evidenz. Knoten in einem terminologischen Netzwerk zwischen Descartes und Kant*. In: Sibylle Peters/Martin Jörg Schäfer (Hg.): *›Intellektuelle Anschauung‹. Figurationen von Evidenz zwischen Kunst und Wissen*. Bielefeld: transcript, S. 25–43.

- (2009): Danton's Tod. In: Roland Borgards/Harald Neumeyer (Hg.): *Büchner-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 18–38.
- Carus, Carl Gustav (1828): *Grundzüge der vergleichenden Anatomie und Physiologie*. 3 Bde. Dresden: Hilschersche Buchhandlung.
- (1834): *Lehrbuch der vergleichenden Anatomie*. Leipzig/Wien: Fleischer, Gerold'sche Buchhandlung.
- Cassirer, Ernst (1932): *Die Philosophie der Aufklärung*. Tübingen: Mohr.
- (1974): *Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit [1907]*. Bd. 2. Darmstadt: WBG,
- Celan, Paul (1999): *Der Meridian. Endfassung – Entwürfe – Materialien*. Tübinger Celan-Ausgabe. Hg. von Bernhard Böschenstein, Heino Schull, Michael Schwarzkopf, Christiane Wittkop. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Chladenius, Johann Martin (1742): *Einleitung zur richtigen Auslegung vernünftiger Reden und Schriften*. Photomechanischer Nachdruck Leipzig. Düsseldorf: Sern 1969.
- Christians, Heiko/Kohns, Oliver (2005): *Politik der Einfachheit. Stifters Witiko*. In: *Wir kendes Wort*, H. 3, S. 389–403.
- Cicero, Marcus Tullius (1960): *De inventione. De optimo genere oratorum*. Hg. von H. M. Hubbell. London: Harvard University Press.
- (1990): *Hortensius. Lucullus. Academici libri*. Lateinisch-deutsch. Hg. und übersetzt von Laila Straume-Zimmermann, Ferdinand Broesmer und Olof Gigon. München/Zürich: Artemis.
- (1993): *Topica. Die Kunst, richtig zu argumentieren*. Lateinisch und deutsch. Hg., übersetzt und erläutert von Karl Bayer. München/Zürich: Artemis & Winkler.
- (2004): *Orator/Der Redner Lateinisch/Deutsch*. Übersetzt und hg. von Harald Merklin Stuttgart: Reclam.
- (2006): *De oratore/Über den Redner. Lateinisch/Deutsch*. Übersetzt und hg. von Harald Merklin. Stuttgart: Reclam.
- Couturat, Louis (1979): *Histoire de la langue universelle*. Hildesheim: Olms.
- Culler, Jonathan (1988): *Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Cuntz, Michael/Nitsche, Barbara u.a. (Hg.; 2006): *Die Listen der Evidenz*. Köln: DuMont.
- Dascal, Marcelo (1978): *La sémiologie de Leibniz*. Paris: Aubier Montagne.
- (1987): *Leibniz. Language, Signs and Thought*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins.
- Daston, Lorraine (2001): *Die Kultur der wissenschaftlichen Objektivität*. In: Michael Hagner (Hg.): *Ansichten der Wissenschaftsgeschichte*. Frankfurt a.M.: S. Fischer, S. 137–158.
- /Galison, Peter (2002): *Das Bild der Objektivität*. In: Peter Geimer (Hg.): *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 29–99.
- (2003): *Wunder, Beweise, Tatsachen. Zur Geschichte der Rationalität*. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- /Galison, Peter (2007): *Objektivität. Aus dem Amerikanischen von Christa Krüger*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Dath, Dietmar (2005): *Die salzweißen Augen. Vierzehn Briefe über Drastik und Deutlichkeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Debord, Guy (1996): *Die Gesellschaft des Spektakels [1967]*. Aus dem Französischen von Jean-Jacques Raspaud. Berlin: Bittermann.
- Dedner, Burghard (Hg.; 1987): *Georg Büchner. Leonce und Lena. Kritische Studienausgabe, Beiträge zu Text und Quellen*. Frankfurt a.M.: Athenäum.
- Dehn, Wilhelm (1969): *Ding und Vernunft. Zur Interpretation von Stifters Dichtung*. Bonn: Bouvier.
- Deleuze, Gilles (1992): *Differenz und Wiederholung*. Aus dem Französischen von Joseph Vogl. München: Fink.
- (2000): *Die Falte. Leibniz und der Barock*. Aus dem Französischen von Ulrich Johannes Schneider. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- de Man, Paul (1996): *Epistemologie der Metapher (1978)*. In: Anselm Haverkamp (Hg.): *Theorie der Metapher*. 2. Aufl. Darmstadt: WBG.
- Dembeck, Till (2009): »Untote Buchstaben«: Heinrich Heine, die romantische Schule und die Entdeckung des Populären. In: Paolo Chiarini/Walter Hinderer (Hg.): *Heinrich Heine. Ein Wegbereiter der Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 79–106.
- Derrida, Jacques (1971): *La mythologie blanche*. In: *Poétique* 5, S. 1–52.
- (1998): *Der Entzug der Metapher*. In: Anselm Haverkamp (Hg.): *Die paradoxe Metapher*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 197–234.
- (2000): *Von einem neuerdings erhobenen apokalyptischen Ton in der Philosophie*. In: Ders.: *Apokalypse*. Aus dem Französischen von Michael Wetzel. 2. Aufl. Wien: Passagen.
- (2001): *Signatur Ereignis Kontext*. In: *Limited Inc.* Übersetzt von Werner Rapp. Wien: Passagen, S. 15–45.
- (2003): *Sporen. Die Stile Nietzsches*. In: Werner Hamacher (Hg.): *Nietzsche aus Frankreich*. Berlin/Wien: Philo, S. 183–224.
- (2008): *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen*. Hg. und mit einem Nachwort versehen von Michael Wetzel. 2. Aufl. München: Fink.
- Descartes, René (1973): *Regulae ad directionem ingenii/Regeln zur Ausrichtung der Erkenntniskraft*. Kritisch revidiert, übersetzt und hg. von Heinrich Springmeyer, Lüder Gäbe und Hans Günter Zekl. Hamburg: Meiner.
- (1992a): *Meditationes de prima philosophia*. Neu hg. von Lüder Gäbe. Lateinisch-Deutsch. 3. Aufl. Hamburg: Meiner.
- (1992b): *Die Prinzipien der Philosophie*. Übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Artur Buchenau. 3. Aufl. Hamburg: Meiner.
- (1997): *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison, et chercher la vérité dans les sciences*. Übersetzt und hg. von Lüder Gäbe. Französisch-Deutsch. 2. Aufl. Hamburg: Meiner.
- Deutsches Fremdwörterbuch (1999). Hg. von H. Schulz und O. Basler. 2. Aufl. Berlin.
- Diderot, Denis (1876): *Pensées Détachées sur la Peinture, la Sculpture, l'Architecture et la Poésie pour servir de Suite aux Salons*. In: *Œuvres complètes*. Hg. von J. Assézat. Bd. 12. Garnier: Paris.

- Dietzsch, Steffen (2000): Lessings »Neigung zu deutlicher Erkenntniß«. In: Manfred Beetz/Giuseppe Cacciatore (Hg.): *Die Hermeneutik im Zeitalter der Aufklärung*. Köln u.a.: Böhlau, S. 255–264.
- Döhner, Otto (1967): *Georg Büchners Naturauffassung*. [Diss.] Marburg.
- Dörr, Volker C. (2003): »Melancholische Schweinsohren« und »schändlichste Verwirrung«. Zu Georg Büchners »Lustspiel« *Leonce und Lena*. In: DVjs 77, S. 380–406.
- Drügh, Heinz (2003): *Entblößung, Unterbrechung, Verfremdung. Die Struktur der Apokalypse in Adalbert Stifters Prosa*. In: Maria Moog-Grünwald/Verena Olejniczak Lobsien (Hg.): *Apokalypse. Der Anfang im Ende*. Heidelberg: Winter, S. 157–179.
- (2006): *Ästhetik der Beschreibung. Poetische und kulturelle Energie deskriptiver Texte (1700–2000)*. Tübingen: Francke.
- Dubos, Jean Baptiste (1760): *Kritische Betrachtungen über die Poesie und Malerey*. Kopenhagen: Mumme.
- Eco, Umberto (1977): *Das offene Kunstwerk* [1962]. Übersetzt von Günter Memmert. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1985): *Semiotik und Philosophie der Sprache*. München: Fink.
- (1992): *Die Grenzen der Interpretation* [1990]. Aus dem Italienischen von Günter Memmert. München: Hanser.
- (1993): *Kunst und Schönheit im Mittelalter*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Eichendorff, Joseph von (1854): *Zur Geschichte des Dramas*. Leipzig: Brockhaus.
- Empson, William (1930): *Seven types of ambiguity*. London: Chatto and Windus.
- Engfer, Hans-Jürgen (1984): *Zur Bedeutung Wolffs für die Methodendiskussion der deutschen Aufklärungsphilosophie. Analytische und synthetische Methode bei Wolff und beim vorkritischen Kant*. In: Werner Schneiders (Hg.): *Christian Wolff 1679–1754. Interpretationen zu seiner Philosophie und deren Wirkung*. Hamburg: Meiner, S. 48–65.
- Enzinger, Moriz (1950): *Adalbert Stifters Studienjahre (1818–1830)*. Innsbruck: Österreichische Verlagsanstalt.
- (1968): *Adalbert Stifter im Urteil seiner Zeit*. Wien: Hermann Böhlaus Nachf. .
- Epikur (1983): *Von der Überwindung der Furcht*. Hg. von Olof Gigon. München: dtv.
- Fabricius, Johann Andreas (1724): *Philosophische Oratorie*. Leipzig: Cörner.
- Faudemay, Alain (2001): *Le clair et l'obscur à l'âge classique*. Genf: Slatkine.
- Fechner, Gustav Theodor (1978): *Vorschule der Aesthetik*. (Faksimileausgabe der dritten Auflage Leipzig 1925) Hildesheim/New York: Olms.
- Fénelon (1961): *Über die Einfachheit, ihre Übung und ihre verschiedenen Grade*. In: Ders.: *Geistliche Werke*. Hg. von François Varillon und Peter Manns. Düsseldorf: Patmos, S. 267–276.
- Feyerabend, Paul (1984): *Wissenschaft als Kunst*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Fichte, Johann Gottlieb (1794): *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre, als Handschrift für seine Zuhörer* [1794]. Hg. von Wilhelm G. Jacobs. Hamburg: Meiner 1997.

- (1802): Grundlagen der gesammten Wissenschaftslehre. 2. Aufl. Jena/Leipzig: Gabler.
- Finsen, Hans Carl (1996): Evidenz und Wirkung im ästhetischen Werk Baumgartens. Texttheorie zwischen Philosophie und Rhetorik. In: DVjs 70, S. 198–212.
- Fischer-Lichte, Erika (2002): Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Weg zu einer performativen Kultur [1998]. In: Uwe Wirth (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 277–300.
- Fleck, Ludwik (1980): Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache [1935]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Fohrmann, Jürgen (1994): Über die (Un-)Verständlichkeit. In: DVjs 68, S. 197–213.
- (1998): Schiffbruch mit Standrecht. Der ästhetische Imperativ in der ›Kunstperiode‹. München: Fink.
- Foucault, Michel (1975): Der Fall Rivière. Materialien zum Verhältnis von Psychiatrie und Strafrecht. Aus dem Französischen von Wolf Heinrich Leube. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1976): Mikrophysik der Macht. Über Strafrecht, Psychiatrie und Medizin. Berlin: Merwe.
- (1983): Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I. Übersetzt von Ulrich Raulff und Walter Seitter. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1989a): Der Gebrauch der Lüste. Sexualität und Wahrheit II. Übersetzt von Ulrich Raulff und Walter Seitter. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1989b): Die Sorge um sich. Sexualität und Wahrheit III. Übersetzt von Ulrich Raulff und Walter Seitter. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1996): Diskurs und Wahrheit. Berkeley-Vorlesungen 1983. Hg. von Joseph Pearson. Aus dem Englischen übersetzt von Mira Köller. Berlin: Merve.
- (1999): Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Aus dem Französischen von Ulrich Köppen. 15. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (2001): In Verteidigung der Gesellschaft. Aus dem Französischen von Michaela Ott. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (2002): Die Geburt der Klinik Eine Archäologie des ärztlichen Blicks. Aus dem Französischen von Walter Seitter. 6. Aufl. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- (2006): Die Geburt der Biopolitik. Geschichte der Gouvernementalität II. Aus dem Französischen von Jürgen Schröder. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (2007): Ästhetik der Existenz. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Martin Saar. Übersetzt von Michael Bischoff, Ulrike Bokelmann, Hans-Dieter Gondek und Hermann Kocyba. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Frank, Manfred (1977): Einleitung. In: Friedrich Schleiermacher: Hermeneutik und Kritik. Hg. von Manfred Frank. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 7–68.
- (1989): Einführung in die frühromantische Ästhetik. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Friedrich, Hugo (2006): Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts [1956]. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Frisk, Hjalmar (1991): Griechisches Etymologisches Wörterbuch. Heidelberg: Winter.
- Fuhrmann, Manfred (1966): Obscuritas. Das Problem der Dunkelheit in der rhetorischen und literärästhetischen Theorie der Antike. In: Wolfgang Iser (Hg.):

- Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne. München: Fink, S. 47–72.
- (1990): Die antike Rhetorik. Eine Einführung. München/Zürich: Artemis.
- Fulda, Daniel (1996): Wissenschaft aus Kunst. Die Entstehung der modernen deutschen Geschichtsschreibung 1760–1860. Berlin/New York: de Gruyter.
- Gabriel, Gottfried (1976): Art. »Klar und deutlich«. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Bd. 4. Darmstadt: WBG, S. 846–848.
- Gaier, Ulrich (2003): Rhetorisierung des Denkens. In: Stefan Metzger/Wolfgang Rapp (Hg.): homo inveniens. Heuristik und Anthropologie am Modell der Rhetorik. Tübingen: Narr, S. 19–31.
- Gamper, Michael/Wagner, Karl (Hg.; 2009): Figuren der Übertragung. Adalbert Stifter und das Wissen seiner Zeit. Zürich: Chronos.
- Gamper, Michael/Wernli, Martina/Zimmer, Jörg (Hg.; 2009): »Es ist nun einmal zum Versuch gekommen«. Experiment und Literatur I: 1580–1790. Göttingen: Wallstein.
- (2010): »Wir sind Experimente: wollen wir es auch sein!«. Experiment und Literatur II: 1790–1890. Göttingen: Wallstein.
- Gasché, Rodolphe (1994): Überlegungen zum Begriff der Hypotypose bei Kant. In: Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.): Was heißt »Darstellen«? Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 152–174.
- Geimer, Peter (Hg.; 2002): Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Gelhard, Andreas (2011): Kritik der Kompetenz. Berlin: diaphanes.
- Geulen, Eva (1992): Worthörig wider Willen. Darstellungsproblematik und Sprachreflexion in der Prosa Adalbert Stifters. München: iudicium.
- (1998): Depicting Description. Lukács and Stifter. In: *The Germanic Review* 73, H. 3, S. 267–279.
- (2002): Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Giuriato, Davide (2009): »Anfang von Anfang«. Verfahren der Verdoppelung bei Georg Büchner. In: Frauke Berndt/Stephan Kammer (Hg.): Amphibolie – Ambiguität – Ambivalenz. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 205–222.
- (2012): Deutlichkeit im 18. Jahrhundert. Ein systematischer Aufriss (nach Klopstock). In: Frauke Berndt/Daniel Fulda (Hg.): Die Sachen der Aufklärung. Hamburg: Meiner, S. 122–130.
- (2016): Aktualität des Drastischen. In: Ders./Eckhard Schumacher (Hg.): Ästhetik des Drastischen. München: Fink [in Vorbereitung].
- Goethe, Johann Wolfgang (1891): Goethes Briefe. In: Ders.: Werke. Hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Weimar: H. Böhlau Nachfolger, IV. Abt.
- (1900): Plastische Anatomie. In: Ders.: Werke. Hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Weimar: H. Böhlau Nachfolger, II. Abt., Bd. 49, S. 64–75.
- (1994): Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden hg. von Erich Trunz. 13. Aufl. München: Beck.

- (1999): Sämtliche Werke. Bd. 7: Faust. Hg. von Albrecht Schöne. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag.
- Goltschnigg, Dietmar (Hg.; 1974): Materialien zur Rezeptions- und Wirkungsgeschichte Georg Büchners. Kronberg/Ts.: Scriptor.
- Gottschall, Rudolph (1855): Die deutsche Nationalliteratur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. 2 Bde. Breslau: Trewendt & Granier.
- Gottsched, Johann Christoph (1751): Versuch einer Critischen Dichtkunst. Unveränderter photomechanischer Nachdruck der 4., vermehrten Auflage Leipzig 1751. Darmstadt: WBG 1962.
- (1760): Handlexicon oder Kurzgefasstes Wörterbuch der schönen Wissenschaften und freyen Künste. Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1760. Hildesheim: Olms 1970.
- (1975): Ausführliche Redekunst [1736]. In: Ders.: Ausgewählte Werke. Hg. von P.M. Mitchell. Bd. 7/1, bearbeitet von Rosemary Scholl. Berlin/New York: de Gruyter.
- Göttert, Karl-Heinz (1991): Ringen um Verständlichkeit. Ein historischer Streifzug. In: DVjs 65, S. 1–14.
- (1991a): Einführung in die Rhetorik. Grundbegriffe – Geschichte – Rezeption. München: UTB.
- Graevenitz, Gerhart von (1993): Memoria und Realismus. Erzählende Literatur in der deutschen Bildungspresse des 19. Jahrhunderts. In: Anselm Haverkamp/Renate Lachmann (Hg.): Memoria – Erinnern und Vergessen. Poetik und Hermeneutik XV, München: Fink, S. 283–304.
- (2002): Wissen und Sehen. Anthropologie und Perspektivismus in der Zeitschriftenpresse des 19. Jahrhunderts und in realistischen Texten. Zu Stifters *Bunten Steinen* und Kellers *Sinngedicht*. In: Lutz Danneberg/Friedrich Vollhardt (Hg.): Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert. Tübingen: Niemeyer, S. 147–189.
- Graf, Fritz (1995): Ekphrasis. Die Entstehung der Gattung in der Antike. In: Gottfried Boehm/Helmut Pfotenhauer (Hg.): Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart. München: Fink, S. 143–155.
- Greiner, Bernhard (2000): Kleists Dramen und Erzählungen. Tübingen/Basel: Francke.
- Grimm, Gunter (1983): Literatur und Gelehrtentum in Deutschland. Untersuchungen zum Wandel ihres Verhältnisses vom Humanismus bis zur Frühaufklärung. Tübingen: Niemeyer.
- (1983a): Von der ›politischen Oratorie‹ zur ›philosophischen‹ Redekunst. Wandlungen der deutschen Rhetorik in der Frühaufklärung. In: Rhetorik 3, S. 65–96.
- Grimm, Jacob und Wilhelm (1854–1971): Deutsches Wörterbuch. Leipzig: Hirzel.
- Groddeck, Wolfram (1995): Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens. Basel u.a.: Stroemfeld.
- Grünbein, Durs (1995): Den Körper zerbrechen. Rede zur Entgegennahme des Georg-Büchner-Preises. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Gueintz, Christian (1641): Deutscher Sprachlehre Entwurf. Nachdruck der Ausgabe Köthen 1641. Hildesheim/New York: Olms 1978.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2004): Diesseits der Hermeneutik. Über die Produktion von Präsenz. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Gump, Margarete (1927): *Stifters Kunstanschauung*. Berlin: Ebering.
- Hagner, Michael (Hg.; 2001): *Ansichten der Wissenschaftsgeschichte*. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Hamacher, Werner (2000): (Das Ende der Kunst mit der Maske). In: Karl Heinz Bohrer (Hg.): *Sprachen der Ironie – Sprachen des Ernstes*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 121–155.
- Hallbauer, Friedrich Andreas (1725): *Anweisung zur verbesserten Teutschen Oratorie*. Photomechanische Reproduktion der Ausgabe Jena 1725. Kronberg: Scriptor 1974.
- Harrasser, Karin/Lethen, Helmut/Timm, Elisabeth (Hg.; 2009): *Sehnsucht nach Evidenz (= Zeitschrift für Kulturwissenschaften 1)*, Bielefeld: transcript.
- Harsdoerffer, Georg Philipp (1650): *Poetischer Trichter*. Reprographischer Nachdruck. Darmstadt: WBG 1969.
- Hart-Nibbrig, Christiaan L. (1981): *Rhetorik des Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1995): *Versuch über das Einfache, transitorisch*. In: Ders.: *Übergänge. Versuch in sechs Anläufen*. Frankfurt a.M.: Insel, S. 227–252.
- Haverkamp, Anselm (2002): *Wie die Morgenröthe zwischen Nacht und Tag. Alexander Gottlieb Baumgarten und die Begründung der Kulturwissenschaften in Frankfurt an der Oder*. In: DVjs 76, S. 3–26.
- (2004): *Evidenz, Performanz, Latenthaltung. Bemerkungen zur Philologie im Lande des Literalsinns*. In: Heinz Dieter Kittsteiner (Hg.): *Was sind Kulturwissenschaften? 13 Antworten*. München: Fink, S. 89–98.
- (2007): *Metapher. Die Ästhetik in der Rhetorik*. München: Fink.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1986): *Vorlesungen über die Ästhetik*. 3 Bde. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Heine, Heinrich: *Säkularausgabe. Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse*. Herausgegeben von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar und dem Centre National de la Recherche Scientifique in Paris. Berlin, Paris: Akademie/Éditions du CNRS 1970ff. [zit. als HSA]
- Heinemann, Anna-Sophia (2007): *Zum Begriff der ästhetischen Deutlichkeit bei Jakob Friedrich Fries*. In: Brady Bowmann (Hg.): *Darstellung und Erkenntnis. Beiträge zur Rolle nichtpropositionaler Erkenntnisformen in der deutschen Philosophie und Literatur nach Kant*. Paderborn: mentis, S. 331–343.
- Heinritz, Reinhard (1992): *Teleskop und Erzählperspektive*. In: *Poetica* 24, S. 341–355.
- Heinz-Mohr, G. (1972): *Art. »Einfalt«*. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hg. von Joachim Ritter, Bd. 2. Darmstadt: WBG, Sp. 394f.
- Hellmann, Winfried (1987): *Objektivität, Subjektivität und Erzählkunst. Zur Romantheorie Friedrich Spielhagens*. In: Richard Brinkmann (Hg.): *Begriffsbestimmung des literarischen Realismus*. 3. Aufl. Darmstadt: WBG, S. 86–159.
- Helmstetter, Rudolf (1998): *Die Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblattes. Fontane und die öffentlichkeitsgeschichtlichen Rahmenbedingungen des Poetischen Realismus*. München: Fink.

- Henkel, Arthur (1983): Goethe und Hamann. Ergänzende Bemerkungen zu einem denkwürdigen Geistergespräch. In: Euphorion 77, S. 453–469.
- (1993): Deutlichkeit. Marginalie zu einem Hamann-Zitat Goethes. In: Hartmut Laufhütte (Hg.): Literaturgeschichte als Profession. Tübingen: Narr, S. 203–207.
- Henn, Claudia (1974): Simplizität, Naivetät, Einfalt. Studien zur ästhetischen Terminologie in Frankreich und in Deutschland 1674–1771. Zürich: Juris.
- Herbart, Johann Friedrich (1828/29): Allgemeine Metaphysik, nebst den Anfängen der philosophischen Naturlehre, Königsberg: Unzer.
- Herder, Johann Gottfried (1877): Sämtliche Werke. Hg. von Bernhard Suphan. Bd. 1. Berlin.
- (1955): Metakritik zur Kritik der reinen Vernunft. Hg. von Friedrich Bassenge. Berlin.
- (1985): Werke. Herausgegeben von Martin Bollacher u.a. 10 Bde. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag.
- Herrmann, Britta (2009). Automaten und Marionetten. In: Roland Borgards/Harald Neumeyer (Hg.): Büchner-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 255–260.
- Herrmann, Hans Peter (1970): Naturnachahmung und Einbildungskraft. Zur Entwicklung der deutschen Poetik von 170 bis 1740. Bad Homburg u.a.: Gehlen.
- Hock, Carl Ferdinand von (1835): Cartesius und seine Gegner. Beiträge zur Charakteristik der philosophischen Bestrebungen unserer Zeit. Wien: Beck'sche Universitätsbuchhandlung.
- Höffe, Otfried (2004): Immanuel Kant. 6. Aufl. München: Beck.
- Hoffmann, Christoph (2006): Unter Beobachtung. Naturforschung in der Zeit der Sinnesapparate. Göttingen: Wallstein.
- Holub, Robert C. (1985): The Paradoxes of Realism: An Examination of the *Kunstgespräch* in Büchner's *Lenz*. In: DVjs 59, S. 102–124.
- Horn, Eva (2010): Der nackte Leib des Volkes. Volkskörper, Gesetz und Leben in Georg Büchners *Danton's Tod*. In: Beate Fricke/Markus Klammer/Stefan Neuner (Hg.): Bilder und Gemeinschaften. München: Fink, S. 237–271.
- Horn, Peter (1982): »Ich meine für menschliche Dinge müsse man auch menschliche Ausdrücke finden«. Die Sprache der Philosophie und die Sprache der Dichtung bei Georg Büchner. In: Georg Büchner Jahrbuch 2, S. 209–226.
- Humboldt, Alexander von (1969): Ansichten der Natur [1807]. Hg. von Adolf Meyer-Abich. Stuttgart: Reclam.
- Humboldt, Wilhelm von (1870): Briefe an eine Freundin [1847/53]. 3. Aufl. Leipzig: Brockhaus.
- Hüser, Rembert (1993): Hand und Fuß. In: Karl Heinz Bohrer (Hg.): Ästhetik und Rhetorik. Lektüren zu Paul de Man. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 117–180.
- Ingenhoff, Diana (2006): The contribution of G.W. Leibniz's ›cognitio symbolica‹ theory to current debates on knowledge and communication management. In: Semiotica 158, S. 439–456.
- Irmscher, Hans Dietrich (1971): Adalbert Stifter. Wirklichkeitserfahrung und gegenständliche Darstellung. München: Fink.

- Iser, Wolfgang (2002): *Mimesis und Performanz*. In: Uwe Wirth (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 243–261
- Isokrates (1882): *Orationes*. Hg. von Friedrich Blass. Leipzig: Teubner.
- Jäger, Michael (1984): *Die Ästhetik als Antwort auf das kopernikanische Weltbild. Die Beziehungen zwischen den Naturwissenschaften und der Ästhetik* Alexander Gottlieb Baumgartens und Georg Friedrich Meiers. Hildesheim u.a.: Olms.
- Jaeger, Stephan/Willer, Stefan (Hg.; 2000): *Das Denken der Sprache und die Performanz des Literarischen um 1800*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Jean, Paul (1995): *Vorschule der Ästhetik*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Hg. von Norbert Miller. 6. Aufl. München/Wien: Hanser, Abt. I, Bd. 5, S. 7–514.
- Jeitteles, Ignaz (1839): *Ästhetisches Lexikon: ein alphabetisches Handbuch zur Theorie der Philosophie des Schönen und der schönen Künste*. 2 Bde. 3. Aufl. Wien: Carl Gerold.
- Jens, Walter (1964): *Poesie und Medizin*. In: *Neue Rundschau* 75, S. 266–277.
- Kaminski, Nicola/Drügh, Heinz J./Beck, Andreas (Hg.): *Hermetik. Literarische Figuren zwischen Babylon und Cyberspace*. Tübingen: Niemeyer.
- Kant, Immanuel (1977a): *De mundi sensibilis atque intelligibilis forma et principiis*. In: Ders.: *Schriften zur Metaphysik und Logik 1*. Hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 7–107.
- (1977b): *Logik. Ein Handbuch zu den Vorlesungen (1800)*. In: Ders.: *Schriften zur Metaphysik und Logik 2*. Hg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 421–586.
- (1977c): *Die Metaphysik der Sitten*. In: Ders.: *Werkausgabe*. Hg. von Wilhelm Weischedel. Bd. 8. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1977d): *Was heißt: sich im Denken orientieren?* In: Ders.: *Werkausgabe*. Hg. von Wilhelm Weischedel. Bd. 5. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 267–283.
- (1998): *Kritik der reinen Vernunft. Nach der ersten und zweiten Originalausgabe herausgegeben von Jens Timmermann*. Hamburg: Meiner.
- (2003): *Untersuchung über die Deutlichkeit der Grundsätze der natürlichen Theologie und der Moral. Zur Beantwortung der Frage welche die Königl. Akademie der Wissenschaften zu Berlin auf das Jahr 1763 aufgegeben hat*. In: Ders.: *Vorkritische Schriften bis 1768*. Herausgegeben von Wilhelm Weischedel. Werkausgabe Bd. II. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 739–773.
- (2006) *Kritik der Urteilskraft. Mit Einleitungen und Bibliographie hg. von Heiner F. Klemme*. Hamburg: Meiner.
- Kaulbach, F. (1972): *Art. »Einfachheit«*. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hg. von Joachim Ritter. Bd. 2. Darmstadt: WBG, Sp. 384–388.
- Keck, Anette (2007): *Buchstäbliche Anatomien. Vom Lesen und Schreiben des Menschen – Literaturgeschichten der Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Kemmann, H. (1996): *Art. »Evidentia. Evidenz«*. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Hg. von Gerd Ueding. Bd. 3. Tübingen: Niemeyer, S. 33–47.
- Kestenholz, Claudia (1990): *Emphase des Stils. Begriffsgeschichtliche Erläuterungen zu Goethes Aufsatz über »Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil«*. In: *Comparatio. Revue Internationale de Littérature comparée* 2, S. 36–56.

- Kimpel, Dieter (1986): Christian Wolff und das aufklärerische Programm der literarischen Bildung. In: Werner Schneiders (Hg.): Christian Wolff. 1679–1754. Hamburg: Meiner, S. 203–236.
- Kinderling, Johann Friedrich August (1795): Über die Reinigkeit der deutschen Sprache und die Beförderungsmittel derselben mit einer Musterung der fremden Wörter. Berlin: Maurer.
- Kinzel, Ulrich (2000): Ethische Projekte. Literatur und Selbstgestaltung im Kontext des Regierungsdenkens. Humboldt, Goethe, Stifter, Raabe. Frankfurt a.M.: Klostermann.
- Kittler, Friedrich A. (2003): Aufschreibesysteme 1800/1900 [1985]. 4. Aufl. München: Fink.
- Klassen, Rainer (1974): Logik und Rhetorik der frühen deutschen Aufklärung. Augsburg: Blasaditsch.
- Klein, Wolfgang (1989): Der nüchterne Blick. Programmatischer Realismus in Frankreich nach 1848. Berlin/Weimar: Aufbau.
- (2003): Art. »Realismus/realistisch«. In: Ästhetische Grundbegriffe. Ein historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 3. Stuttgart: Metzler, S. 149–196.
- Kleinschmidt, Erich (2004): Die Entdeckung der Intensität. Geschichte einer Denkfigur im 18. Jahrhundert. Göttingen: Wallstein.
- Knapp, Gerhard (2000): Georg Büchner. 3. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Koepke, Wulf (2003): Klarheit und Wahrheit: Herders ›Wende‹ nach 1787. In: Monatshefte für Deutschsprachige Literatur und Kultur 95, H. 2, S. 273–293.
- Konersmann, Ralf (1988): Spiegel und Bild. Zur Metaphorik neuzeitlicher Subjektivität. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- (2008): Wörterbuch der philosophischen Metaphern. 2. Aufl. Darmstadt: WBG.
- Koppfels, Martin von (2007): Immune Erzähler. Flaubert und die Affektpolitik des modernen Romans. München: Fink.
- Korff, Friedrich Wilhelm (1969): Diastole und Systole. Zum Thema Jean Paul und Adalbert Stifter. Bern: Francke.
- Koschorke, Albrecht/Ammer, Andreas (1987): Der Text ohne Bedeutung oder die Erstarrung der Angst. Zu Stifters letzter Erzählung *Der fromme Spruch*. In: DVjs 61, S. 676–719.
- Koschorke, Albrecht (1989): Das buchstabierte Panorama: Zu einer Passage in Stifters Erzählung *Granit*. In: Vierteljahresschrift des Adalbert Stifter Instituts des Landes Oberösterreich 38, S. 3–13.
- (1990): Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (2003): Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts. 2. Aufl. München: Fink.
- (2008): Erziehung zum Freitod. Adalbert Stifters pädagogischer Realismus. In: Sabine Schneider/Barbara Hunfeld (Hg.): Die Dinge und die Zeichen. Dimensionen des Realistischen in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 319–332.
- (2012): Das Gespenst des Realen. Zur epistemologischen Situation in den Kulturwissenschaften (Typskript).

- Kosenina, Alexander (2001): Schönheit im Detail oder im Ganzen? Mikroskop und Guckkasten als Werkzeuge und Metaphern der Poesie. In: Peter Heßelmann/Michael Huesmann/Hans-Joachim Jakob (Hg.): »Das Schöne soll sein«. *Aisthesis* in der deutschen Literatur. Bielefeld: Aisthesis, S. 101–127.
- Kotzebue, August von (1799): Der hyperboreische Esel oder Die heutige Bildung. Ein drastisches Drama, und philosophisches Lustspiel für Jünglinge, in einem Akt. Leipzig: Kummer.
- Krämer, Sibylle (2002): Sprache – Stimme – Schrift. Sieben Gedanken über Performativität als Medialität. In: Uwe Wirth (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 323–346.
- Krapp, Helmut (1958): Der Dialog bei Georg Büchner. Darmstadt: Gentner.
- Krause, Peter (2001): Unbestimmte Rhetorik. Friedrich Schlegel und die Redekunst um 1800. Tübingen: Niemeyer.
- Kremer, Detlef (2003): Romantik. 2. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Kuhn, Dorothea (1988): Typus und Metamorphose. Marbach a.N.: Deutsche Schillergesellschaft.
- Kuhn, Johannes (1834): Jacobi und die Philosophie seiner Zeit. Ein Versuch, das wissenschaftliche Fundament der Philosophie historisch zu erörtern. Mainz: Kupferberg.
- Kuhnigk, Markus (1987): Das Ende der Liebe zur Weisheit. Zur Philosophiekritik und Philosophenschelte bei Georg Büchner im Zusammenhang mit der zeitgenössischen Hegelrezeption. In: Georg Büchner. Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler. 1813–1837 (Ausstellungskatalog). Basel/Frankfurt a.M.: Stroemfeld, S. 276–281.
- Kurz, Gerhard (1991): »Guillotinenromantik«. Zu Büchners *Danton's Tod*. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 110, S. 550–574.
- (1999): Macharten. Über Rhythmus, Reim, Stil und Vieldeutigkeit. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- (2002): Hermetismus nach 1945. In: Nicola Kaminski/Heinz J. Drügh/Andreas Beck (Hg.): Hermetik. Literarische Figurationen zwischen Babylon und Cyberspace. Tübingen: Niemeyer, S. 179–197.
- Lämmert, Eberhard (1985): Geschichten von der Geschichte. Geschichtsschreibung und Geschichtsdarstellung im Roman. In: *Poetica* 17, S. 228–254.
- Lamy, Bernard (1980): De l'art de parler. Kunst zu reden. Hg. von Ernstpeter Ruhe. München: Fink.
- Landau, Paul (1965): Dantons Tod (1909). In: Wolfgang Martens (Hg.): Georg Büchner. Darmstadt: WBG, S. 16–31.
- Latour, Bruno (2008): Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie. Aus dem Französischen von Gustav Roßler. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Laufhütte, Hartmut (1996): Der »Nachsommer« als Vorklang der literarischen Moderne. In: Ders./Karl Möseneder (Hg.): Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalpfleger und Schulmann. Tübingen: Niemeyer 1996, S. 486–507.
- (2000): Das sanfte Gesetz und der Abgrund. Zu den Grundlagen der Stifterschen Dichtung »aus dem Geiste der Naturwissenschaft«. In: Walter Hettche/Johannes

- John/Sibylle von Steinsdorff (Hg.): *Stifter-Studien. Ein Festgeschenk für Wolfgang Frühwald zum 65. Geburtstag.* Tübingen: Niemeyer, S. 61–74.
- Lausberg, Heinrich (1963): *Elemente der literarischen Rhetorik.* München: Max Hüber.
- (1990): *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft.* 3. Aufl. Stuttgart: Franz Steiner.
- Lehnert, Georg (1946/47): *Georg Büchners Reifezeugnis.* In: *Nachrichten der Gießener Hochschulgesellschaft* 16, S. 79–81.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm (1967): *Ermahnung an die Deutschen / Von deutscher Sprachpflege.* Darmstadt: WBG.
- (1996): *Philosophische Schriften.* Hg. und übersetzt von Hans Heinz Holz. 6 Bde. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1999): *Sämtliche Schriften und Briefe. Bd. 4/A: Philosophische Schriften 1677–Juni 1690.* Hg. von der Leibniz-Forschungsstelle der Universität Münster. Berlin: Akademie.
- Lepenes, Wolf (1978): *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts.* München: Hanser.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1996a): *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie.* In: *Ders.: Werke.* Hg. von Herbert G. Schöpfert, Bd. 6: *Kunsttheoretische und kunsthistorische Schriften.* Darmstadt: WBG, S. 7–187.
- (1996b): *Briefwechsel über das Trauerspiel.* In: *Ders.: Werke.* Hg. von Herbert G. Schöpfert, Bd. 4: *Dramaturgische Schriften.* Darmstadt: WBG, S. 153–227.
- Lethen, Helmut (1994): *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Liddell, Henry George/Scott, Robert (1958): *A Greek-English Lexicon.* Oxford: Clarendon 1843 [Ausg. 1958].
- Linck, Dirk (2009): *Über die Möglichkeiten des popkulturellen Vergnügens.* In: *Martin Vöhler/Ders. (Hg.): Grenzen der Katharsis in den modernen Künsten. Transformationen des aristotelischen Modells seit Bernays, Nietzsche und Freud.* Berlin: de Gruyter, S. 293–322.
- Lindner, H. (2007): *Art. »Schlichter Stil«.* In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik.* Hg. von Gert Ueding, Bd. 8. Tübingen: Niemeyer, Sp. 502–509.
- Linn, Marie Luise (1974): *A. G. Baumgartens Aesthetica und die antike Rhetorik.* In: *Helmut Schanze (Hg.): Rhetorik. Beiträge zu ihrer Geschichte in Deutschland vom 16.–20. Jahrhundert.* Frankfurt a.M.: Athenäum Fischer Taschenbuchverlag, S. 105–125.
- Locher, Elmar (1998): *»Vor Augenstellen« als Enargeia/Energeia und Hypotypose im Spannungsfeld von Fabula und Historia bei Georg Philipp Harsdörffer.* In: *Rolf Tarot (Hg.): Simpliciana. Schriften der Grimmelshausen-Gesellschaft XX.* Bern, Berlin u.a.: Peter Lang, S. 189–209.
- Locke, John (1988): *Versuch über den menschlichen Verstand.* 3. Aufl. Hamburg: Meiner.
- Loeb, Louis E. (1992): *The Cartesian Circle.* In: *John Cottingham (Hg.): The Cambridge Companion to Descartes.* Cambridge University Press, S. 200–235.

- Lohff, Brigitte (1992): Johannes Müller und das physiologische Experiment. In: Michael Hagner/Bettina Wahrig-Schmidt (Hg.): Johannes Müller und die Philosophie. Berlin: Akademie, S. 105–124.
- Lohmann, Dorothea (1989): Stifters Erzählung *Der Hochwald*. Eine vergleichende Interpretation der Hauptszenen in ›Waldwiese‹ und ›Waldrüine‹. In: Vierteljahresschrift des Adalbert-Stifter-Instituts des Landes Oberösterreich 38, S. 15–29.
- Lotman, Jurij M. (1993): Die Struktur literarischer Texte. Übersetzt von Rolf-Dietrich Keil. 4. Aufl. München: Fink.
- Ludwig, Otto (1909): Der poetische Realismus. In: Ders.: Werke in sechs Bänden. Hg. von Adolf Bartles. Bd. 6. Leipzig: Hesse & Becker, S. 156–159.
- Ludwig, Otto (1988): Der Schulaufsatz. Seine Geschichte in Deutschland. Berlin/New York: de Gruyter.
- Ludwig, Peter (1998): »Es gibt eine Revolution in der Wissenschaft«. Naturwissenschaft und Dichtung bei Georg Büchner. St. Ingbert: Röhrig.
- Lukács, Georg (1971): Erzählen oder beschreiben? (1936) In: Ders.: Essays über Realismus. Neuwied, Berlin: Luchterhand, S. 197–242.
- Lyon, John B. (1996): The Inevitability of Rhetorical Violence: Georg Büchner's »Danton's Death«. In: *Modern Language Studies* 26, Bd. 2/3, S. 99–110.
- Macho, Thomas (2005): Stifters Dinge. In: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 676, H. 8, S. 735–741.
- Mann, Thomas (1990): Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Marx, Karl (2007): Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte. Hg. von Hauke Brunkhorst. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Mayer, Hans (1974): Georg Büchner und seine Zeit. 2. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Mayer, Mathias (1997): Dialektik der Blindheit und Poetik des Todes. Über literarische Strategien der Erkenntnis. Freiburg i.Br.: Rombach.
- (2001): Adalbert Stifter. Stuttgart: Reclam.
- Meier, Albert (1996): »Gute Dramen müssen drastisch sein«: Zur ästhetischen Rettung von Friedrich Schlegels *Alarcos*. In: *Goethe Yearbook* 8, S. 192–209.
- Meier, Georg Friedrich (1752): Vernunftlehre. Halle: Justinus Gebauer.
- (1754): Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften (1748–50). Nachdruck der Ausgabe Halle 1754. Hildesheim/New York: Olms 1976.
- Meier-Oeser, Stephan (1997): Die Spur des Zeichens. Berlin/New York: de Gruyter.
- Mendelssohn, Moses (1972): Abhandlung über die Evidenz in Metaphysischen Wissenschaften. In: Ders.: Schriften zur Philosophie und Ästhetik. Bearbeitet von Fritz Bamberger und Leo Strauss. Faksimile-Neudruck der Ausgabe Berlin 1931. Bd. 2. Stuttgart, Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog, S. 267–330.
- (1977): A.G. Baumgartens *Aestheticorum pars altera* (1759). In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hg. von Eva J. Engel. Bd. 4. Stuttgart: Friedrich Frommann, S. 263–275.
- (2006): Ästhetische Schriften. Hg. von Anne Pollok. Hamburg: Meiner.
- Menke, Bettine (1998): Rahmen und Desintegrationen. Die Ordnung der Sichtbarkeit, der Bilder und der Geschlechter. Zu Stifters »Der Condor«. In:

- Weimarer Beiträge 44, H. 1 , S. 325–363.
- Menke, Christoph (2005): *Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Menninghaus, Winfried (1987): *Unendliche Verdoppelung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1994): »Darstellung«. Friedrich Gottlieb Klopstocks Eröffnung eines neuen Paradigmas. In: Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.): *Was heißt »Darstellen«?* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 205–226.
 - (2002): *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
 - (2009): »Ein Gefühl der Beförderung des Lebens«. Kants Reformulierung des Topos »lebhafter Darstellung«. In: Armen Avanesian/Winfried Menninghaus/Jan Völker (Hg.): *Vita Aesthetica. Szenarien ästhetischer Lebendigkeit*. Berlin: diaphanes, S. 77–94.
- Mersch, Dieter (2002): *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*. München: Fink.
- Mette, Alexander (1963): *Medizin und Morphologie in Büchners Schaffen*. In: *Sinn und Form* 15, S. 747–755.
- Metzger, Rainer (2004): *Buchstäblichkeit. Bild und Kunst in der Moderne*. Köln: König.
- Meuthen, Erich (1994): *Selbstüberredung: Rhetorik und Roman im 18. Jahrhundert*. Freiburg i.Br.
- Meyer, Thomas Michael (1982): »Wegen mir könnt Ihr ganz ruhig sein ...«: Die Argumentationslist in Georg Büchners Briefen an die Eltern. In: *Georg Büchner Jahrbuch* 2, S. 249–280.
- Meyer's Konversationslexikon (1885/92). 4. Aufl. Leipzig/Wien: Verlag des bibl. Instituts.
- Meyfart, Johann Matthäus (1634): *Teutsche Rhetorica oder Redekunst*. Hg. von Erich Trunz. Tübingen: Niemeyer 1977.
- Michel, Alain (1960): *Rhétorique et philosophie chez Cicéron. Essai sur les fondements philosophiques de l'art de persuader*. Paris: Presses universitaires de France.
- Mogharrebi, Rehanne (1989): Zur Figur des Gregor in Stifters Erzählung *Der Hochwald*. In: *Vierteljahresschrift des Adalbert-Stifter-Instituts des Landes Oberösterreich* 38, S. 3–13.
- Möller, Uwe (1983): *Rhetorische Überlieferung und Dichtungstheorie im frühen 18. Jahrhundert. Studien zu Gottsched, Breitinger und G. Fr. Meier*. München: Fink.
- Mora, Terézia (2006): Über die Drastik. In: *Bella Triste* 16, S. 68–74.
- Moritz, Karl Philipp (1962): *Schriften zur Ästhetik und Poetik*. Hg. von Hans Joachim Schrimpf. Tübingen: Niemeyer.
- Mülder-Bach, Inka (1998): *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der »Darstellung« im 18. Jahrhundert*. München: Fink.
- (2005): *Das Grau(en) der Prosa oder: Hoffmanns Aufklärungen. Zur Chromatik des Sandmann*. In: Gerhard Neumann (Hg.): »Hoffmanneske Geschichte«. Zu

- einer Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 199–221.
- (2009): »Verjähung ist [...] etwas Prosaisches«. Effi Briest und das Gespenst der Geschichte. In: DVjs 83, S. 619–642.
 - Müller, Gottfried Polycarp (1717): *Idea eloquentiae nov-antiquae*. Leibzig: Stock.
 - (1722): *Abriß einer gründlichen Oratorie: zum Academischen Gebrauch entworfen und mit Anmerkungen versehen*. Leipzig: Stock.
 - Müller, Harro (1994): Theater als Geschichte – Geschichte als Theater. In: Ders.: *Giftpfeile. Zu Theorie und Literatur der Moderne*. Bielefeld: Aisthesis, S. 169–183.
 - Müller, Johannes (1826): *Zur vergleichende Physiologie des Gesichtssinnes*. Leipzig: Knobloch.
 - Müller, Lothar (1987): *Die kranke Seele und das Licht der Erkenntnis*. Frankfurt a.M.: Athenäum.
 - Müller-Nielaba, Daniel (1994): Das Loch im Fürstenmantel. Überlegungen zu einer Rhetorik des Bildbruchs im *Hessischen Landboten*. In: *Colloquia Germanica* 27, S. 123–140.
 - (2001): *Die Nerven lesen. Zur Leit-Funktion von Georg Büchners Schreiben*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
 - Müller-Seidel, Walter (1968): *Natur und Naturwissenschaft im Werk Georg Büchners*. In: *Festschrift für Klaus Ziegler*. Hg. von Eckehard Catholy und Winfried Hellmann. Tübingen: Niemeyer, S. 205–232.
 - Müller-Sievers, Helmut (1999): Über die Nervenstränge. Hirnanatomie und Rhetorik bei Georg Büchner. In: Michael Hagner (Hg.): *Ecce Cortex. Beiträge zur Geschichte des modernen Gehirns*. Göttingen: Wallstein, S. 26–49.
 - (2003): *Desorientierung. Anatomie und Dichtung bei Georg Büchner*. Göttingen: Wallstein.
 - Mundt, Theodor (1837): *Die Kunst der deutschen Prosa. Ästhetisch, literargeschichtlich, gesellschaftlich*. Faksimiledruck nach der 1. Auflage von 1837. Mit einem Nachwort von Hans Düvel. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1969.
 - Nagel, Thomas (1992): *Der Blick von Nirgendwo*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
 - Nancy, Jean-Luc (2000): *Corpus*. Aus dem Französischen von Nils Hodyas und Timo Obergöker. Berlin: diaphanes.
 - (2008): *Noli me tangere*. Aus dem Französischen von Christoph Dittrich. Berlin: diaphanes.
 - (2010): *Ausdehnung der Seele. Texte zu Körper, Kunst und Tanz*. Übersetzt von Miriam Fischer. Berlin: diaphanes.
 - Naumann, Dietrich (1998): *Semantisches Rauschen. Wiederholungen in Adalbert Stifters Roman »Witiko«*. In: Carola Hilmes u.a. (Hg.): *Dasselbe noch einmal: Die Ästhetik der Wiederholung*. Opladen: VS, S. 82–108.
 - Neumann, Gerhard (2004): *Das Schreibprojekt des ästhetischen Historismus. Autobiographie, Restauration und Heilsgeschichte in Adalbert Stifters Erzählwerk*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 123, S. 89–118 (Sonderheft zum Band 123).
 - (2006): *Zitierte Authentizität in Stifters »Nachsommer« und Fontanes »Effi Briest«*. Hegel – Bergson – Barthes. In: Eva Horn/Bettine Menke/Christoph Menke

- (Hg.): *Literatur als Philosophie – Philosophie als Literatur*. München: Fink, S. 105–126.
- Niazi, Nadeem M. (2001): *Rhetorical Invention and Revolutionary Predication in Dantons Tod*. In: Monatshefte 93, H. 1, S. 36–52.
- Niehaus, Michael/Schmidt-Hannisa, Hans Walter (Hg.; 2005): *Das Protokoll. Kulturelle Funktionen einer Textsorte*. Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang.
- Niehoff, Rainer (1991): *Die Herrschaft des Textes. Zitattechnik als Sprachkritik in Georg Büchners Drama Dantons Tod unter Berücksichtigung der Letzten Tage der Menschheit*. Tübingen: Niemeyer.
- Niehues-Pröbsting, Heinrich (1981): *Rhetorische und idealistische Kategorien der Ästhetik*. In: Willi Oelmüller (Hg.): *Ästhetische Erfahrung*. Paderborn u.a.: Schöningh, S. 94–110.
- Nivelle, Armand (1971): *Kunst- und Dichtungstheorien zwischen Aufklärung und Klassik*. Zweite, durchgesehene und ergänzte Auflage, Berlin/New York: de Gruyter.
- Norden, Eduard (1958): *Die antike Kunstprosa*. Darmstadt: WBG.
- Nowitzki, Hans-Peter (1998): »Halt, ist der Schluß logisch?« Zu Büchners anamorphotischer Poesiekonzeption. In: *Euphorion* 92, S. 309–330.
- Oesterle, Günter (1983): *Das Komischwerden der Philosophie in der Poesie. Literatur-, philosophie- und gesellschaftsgeschichtliche Konsequenzen der »voie physiologique« in Georg Büchners Woyzeck*. In: *Georg Büchner Jahrbuch* 3, S. 200–239.
- (2009): *Klassizismus, Romantik und Vormärz*. In: Borgards, Roland/Neumeyer, Harald (Hg.): *Büchner-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 299–305.
- Osawa, Seiji (1999): *Georg Büchners Philosophiekritik. Eine Untersuchung auf Grundlage seiner Descartes- und Spinoza-Exzerpte*. Marburg: Tectum.
- Osdrowski, Beatrice (2004): *Die Brüder Schlegel und die romantische Dramatik*. Diss. Jena.
- Parker, Patricia (1998): *Metapher und Katachrese*. In: Anselm Haverkamp (Hg.): *Die paradoxe Metapher*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 312–331.
- Peirce, Charles Sanders (1968): *Über die Klarheit unserer Gedanken*. Einleitung, Übersetzung, Kommentar von Klaus Oehler. Frankfurt a.M.: Klostermann.
- Perler, Dominik (1996): *Repräsentation bei Descartes*. Frankfurt a.M.: Klostermann.
- Peters, Sibylle/Schäfer, Martin Jörg (2006) (Hg.): *»Intellektuelle Anschauung«. Figurationen von Evidenz zwischen Kunst und Wissen*. Bielefeld: transcript.
- Pethes, Nicolas (2006): »Das war schon einmal da! Wie langweilig!« Die Melancholie des Zitierens in Georg Büchners dokumentarischer Poetik. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 125, S. 518–535.
- (2009): *Wissenschaftliches und literarisches Experiment*. In: Roland Borgards/Harald Neumeyer (Hg.): *Büchner-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 261–266.
- (2009a): *Dokumentation und Fiktion*. In: Roland Borgards/Harald Neumeyer (Hg.): *Büchner-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 283–287.

- Pfotenhauer, Helmut (1990): »Einfach ... wie ein Halm«. Stifters komplizierte kleine Selbstbiographie. In: DVJs 64, S. 134–148.
- /Riedel, Wolfgang/Schneider, Sabine (Hg.; 2005): Poetik der Evidenz. Die Herausforderung der Bilder in der Literatur um 1900. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Piechotta, Hans Joachim (1981): Aleatorische Ordnung. Untersuchungen zu extremen literarischen Positionen in den Erzählungen und dem Roman »Witiko« von Adalbert Stifter. Gießen: Schmitz.
- (1983): Ordnung als mythologisches Zitat. Adalbert Stifter und der Mythos. In: Karl Heinz Bohrer (Hg.): Mythos und Moderne. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 83–110.
- Pimpinella, Pietro (2001): Cognitione intuitiva bei Wolff und Baumgarten. In: Michael Oberhausen (Hg.): Vernunftkritik und Aufklärung. Studien zur Philosophie Kants und seines Jahrhunderts. Stuttgart: frommann-holzboog, S. 265–294.
- Platon: Phaidros. In: Ders.: Werke in acht Bänden. Bearbeitet von Dietrich Kurz. Griechischer Text von Léon Robin, Auguste Dies und Joseph Souilhé. Deutsche Übersetzung von Freidrich Schleiermacher und Dietrich Kurz. Darmstadt: WBG, Bd. 5, S. 1–193.
- Plumpe, Gerhard (1990): Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus. München: Fink.
- (1997): Theorie des bürgerlichen Realismus. Eine Textsammlung. Stuttgart: Reclam.
- Poe, Edgar Allan (1894/95): Works. Hg. von Edmund Clarence Stedman und George Edward Woodberry. Chicago: Stone and Kimball.
- Pornschlegel, Clemens (1997): Das Drama des Souffleurs. Zur Dekonstitution des Volks in den Texten Georg Büchners. In: Gerhard Neumann (Hg.): Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 557–574.
- Poser, Hans (1979): Signum, notio und idea. Elemente der Leibnizschen Zeichentheorie. In: Zeitschrift für Semiotik 1, S. 309–324.
- (1995): Das Genie als Beobachter. Zur Preisfrage der Holländischen Akademie von 1768 über die Kunst der Beobachtung. In: Paragrana 4, H. 1, S. 86–103.
- (1997): Zeichentheorie und natürliche Sprache bei Leibniz. In: Peter Koch/Sibylle Krämer (Hg.): Schrift, Medien, Kognition. Über die Exteriorität des Geistes. Tübingen: Stauffenburg, S. 127–147.
- Preisedanz, Wolfgang (1966): Die Erzählfunktion der Naturdarstellung bei Stifter. In: Wirkendes Wort 16, S. 407–418.
- Proß, Wolfgang (1977): Naturgeschichtliches Gesetz und gesellschaftliche Anomie: Georg Büchner, Johann Lucas Schönlein und Auguste Comte. In: Alberto Martino (Hg.): Literatur in der sozialen Bewegung. Aufsätze und Forschungsberichte zum 19. Jahrhundert. Tübingen: Niemeyer, S. 228–259.
- (1982): Spinoza, Herder, Büchner: Über »Gesetz« und »Erscheinung«. In: Georg Büchner Jahrbuch 2, S. 62–98.
- Pseudo-Demetrios (1969): Demetrius on style. The Greek Text of Demetrius De Elocutione. Hg. von W. Rhys Roberts. Hildesheim: Olms.

- Pseudo-Longin (1988): *Vom Erhabenen*. Griechisch-Deutsch. Hg. von Otto Schönberger. Stuttgart: Reclam.
- Quintilianus, Marcus Fabius (2006): *Institutionis Oratoriae / Ausbildung des Redners*. Herausgegeben und übersetzt von Helmut Rahn. Darmstadt: WBG.
- Rauh, Horst Dieter (2006): *Der verschleierte Abgrund. Mensch und Natur bei Stifter*. In: Karl Allgeier/Josef Schreier (Hg.): *Begegnungen mit Adalbert Stifter*. Aachener Akademietagung zum 200. Geburtstag. Aachen: einhard, S. 93–115.
- Reddick, John (1985): *Mystification, Perspectivism and Symbolism in Der Hochwald*. In: Johann Lachinger/Alexander Stillmark/Martin Swales (Hg.): *Adalbert Stifter heute*. Londoner Symposium 1983. Linz: Adalbert-Stifter-Institut d. Landes Oberösterreich, S. 44–74.
- Rehm, Walther (1951): *Götterstille und Göttertrauer*. Aufsätze zur deutsch-antiken Begegnung. München: Lehnen.
- (1951a): *Nachsommer*. Zur Deutung von Stifters Dichtung. München: Lehnen.
- Reichmann, Oskar (1992): *Deutlichkeit in der Sprachtheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*. In: Harald Burger/Alois M. Haas/Peter von Matt (Hg.): *Verborum Amor*. Studien zur Geschichte und Kunst der deutschen Sprache. Berlin/New York: de Gruyter, S. 448–480.
- (1995): *Die Konzepte von Deutlichkeit und Eindeutigkeit in der rationalistischen Sprachtheorie des 18. Jahrhunderts*. In: Andreas Gardt (Hg.): *Sprachgeschichte des Neuhochdeutschen*. Gegenstände, Methoden, Theorien. Tübingen: Niemeyer, S. 169–197.
- Resewitz, F.G. (1765): [Rezension]. In: *Allgemeine deutsche Bibliothek* 1, S. 137–160.
- Rey, W.H. (1953): *Das kosmische Erschrecken in Stifters Frühwerk*. In: *Die Sammlung* 8, S. 6–13.
- Rhetorica ad Herennium (1994). Lateinisch-deutsch. Hg. und übersetzt von Theodor Nüßlein. Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler.
- Ricoeur, Paul (1986): *Die lebendige Metapher*. Mit einem Vorwort zur deutschen Ausgabe. Aus dem Französischen von Rainer Rochlitz. 3. Aufl. München: Fink.
- Ricken, Ulrich (1985): *Probleme des Zeichens und der Kommunikation in der Wissenschafts- und Ideologieggeschichte der Aufklärung*. Berlin: Akademie.
- Rincon, Carlos (2002): *Naiv/Naivität*. In: *Ästhetische Grundbegriffe*. Hg. von Karlheinz Barck. Stuttgart/Weimar: Metzler, Bd. 4, S. 347–376.
- Ritzer, Monika (2002): *Von Suppenwürfeln, Induktionsstrom, und Äquivalenz der Kräfte*. Zur Bedeutung kulturhistorischer Kontextanalyse am Beispiel Stifters. In: *KulturPoetik* 2, H. 1, S. 44–67.
- (2007): *Die Ordnung der Wirklichkeit*. Zur Bedeutung der Naturwissenschaft für Stifters Realitätsbegriff. In: Alfred Doppler u.a. (Hg.): *Stifter und Stifterforschung im 21. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer, S. 137–159.
- Röcken, Per (2009): *Philosophische Schriften*. In: Roland Borgards/Harald Neumeyer (Hg.): *Büchner-Handbuch*. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 130–137.
- Roeder, Werner (1927): *Beiträge zur Lehre vom Zeichen in der deutschen Philosophie des 18. Jahrhunderts*. [Diss.] Berlin.

- Rosenkranz, Karl (1996): *Ästhetik des Häßlichen* (1853). 2. Aufl. Leipzig/Stuttgart.
- Roth, Udo/Stiening, Gideon (2000): *Gibt es eine Revolution in der Wissenschaft?*
In: *Scientia Poetica* 4, S. 192–215.
- Roth, Udo (2004): *Georg Büchners naturwissenschaftliche Schriften. Ein Beitrag zur Geschichte der Wissenschaften vom Lebendigen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.* Tübingen: Niemeyer.
- Rousseau, Jean-Jacques (2010): *Abhandlung über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen.* Hg. von Philipp Rippel. Stuttgart: Reclam.
- Rüsen, Jörn (1982): *Vier Typen historischen Erzählens.* In: Reinhard Koselleck u.a. (Hg.): *Formen der Geschichtsschreibung.* München: dtv, S. 514–605.
- (1993): *Konfigurationen des Historismus.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Rutherford, Donald (1995): *Philosophy and language in Leibniz.* In: Nicholas Jolley (Hg.): *The Cambridge Companion to Leibniz.* Cambridge: UP, S. 224–269.
- Scaliger, Iulius Caesar (1995): *Poetices libri septem / Sieben Bücher über die Dichtkunst* (1561). Hg. von Luc Deitz und Gregor Vogt-Spira. Stuttgart, Bad Cannstatt: Frommann.
- Schäffner, Wolfgang/Weigel, Sigrid/Macho, Thomas (Hg.; 2003): *»Der liebe Gott steckt im Detail«. Mikrostrukturen des Wissens.* München: Fink.
- Schaub, Gerhard (1975): *Georg Büchner und die Schulrhetorik. Untersuchungen und Quellen zu seinen Schülerarbeiten.* Frankfurt a.M.: Lang.
- (1982): *Georg Büchner: Poeta rhetor. Eine Forschungsperspektive.* In: *Georg Büchner Jahrbuch* 2, S. 170–195.
- Scheer, Brigitte (1997): *Einführung in die philosophische Ästhetik.* Darmstadt: Primus.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph (2005): *Bruno oder über das göttliche und natürliche Prinzip der Dinge. Ein Gespräch.* Herausgegeben von Manfred Durner. Hamburg: Meiner.
- Scherer, Stefan (2003): *Witzige Spielgemälde Tieck und das Drama der Romantik.* Berlin/New York: de Gruyter.
- Schiewer, Gesine Lenore (1996): *Cognitio symbolica. Lamberts semiotische Wissenschaft und ihre Diskussion bei Herder, Jean-Paul und Novalis.* Tübingen: Niemeyer.
- Schiffmüller, Isolde (1996): *Buchstäblichkeit und Bildlichkeit bei Adalbert Stifter.* Bozen: Edition Sturzflüge.
- Schiller, Friedrich (1992): *Theoretische Schriften.* Hg. von Rolf-Peter Janz. In: Ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden.* Hg. von Otto Dann u.a. Bd. 8. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag.
- (2005): *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe.* Hg. von Emil Staiger. Revidierte Neuausgabe von Hans-Georg Dewitz. Frankfurt a.M.: Insel.
- Schings, Hans-Jürgen (1980): *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner.* München: Beck.
- (Hg.; 1994): *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert.* Stuttgart/Weimar: Metzler.

- Schirren, T. (1994): Art. »Emphase«. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Hg. von Gert Ueding. Tübingen: Niemeyer, Bd. 2, Sp. 1121–1123.
- Schlegel, Friedrich: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. 35 Bde. Hg. von Ernst Behler, Jean-Jacques Anstett, Hans Eichner u.a. Paderborn u.a.: Schöningh 1958ff. [zit. als KFSA].
- (1980): Literarische Notizen 1797–1801. Literary Notebooks. Hg. von Hans Eichner. Frankfurt a.M., Berlin: Ullstein.
- Schmidt, Jochen (1985): Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945. Darmstadt: WBG.
- Schmidt, Julian (1855): Geschichte der deutschen Literatur im neunzehnten Jahrhundert. Leipzig: Herbig.
- Schmidt, Horst-Michael (1982): Sinnlichkeit und Verstand. Zur philosophischen und poetologischen Begründung von Erfahrung und Urteil in der deutschen Aufklärung (Leibniz, Wolff, Gottsched, Bodmer und Breitingen, Baumgarten). München: Fink.
- Schmitt, Carl (1996): Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität [1922]. 7. Aufl. Berlin: Duncker & Humblot.
- Schmitt, Herrmann (2008): Goethes Altersdenken im problemgeschichtlichen Zusammenhang. Bonn: Bouvier (Reprint der Erstausgabe 1959).
- Schmitz, Rainer (1992): Die ästhetische Prügeley. Streitschriften der antiromantischen Bewegung. Göttingen: Wallstein.
- Schneider, Helmut J. (2006): Tragödie und Guillotine. »Danton's Tod«: Büchners Schnitt durch den klassischen Bühnenkörper. In: Volker C. Dörr/Ders. (Hg.): Die deutsche Tragödie. Neue Lektüre einer Gattung im europäischen Kontext. Bielefeld: Aisthesis, S. 127–156.
- /Simon, Ralf/Wirtz Thomas (Hg.; 2001): Bildersturm und Bilderflut um 1800. Zur schwierigen Anschaulichkeit der Moderne. Bielefeld: Aisthesis.
- Schneider, Sabine (2007): Die stumme Sprache der Dinge. Eine andere Moderne in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts. In: Christian Kiening (Hg.): Mediale Gegenwärtigkeit. Zürich: Chronos, S. 265–281.
- (2008): Vergessene Dinge. Plunder und Trödel in der Erzählliteratur des Realismus. In: Dies./Barbara Hunfeld (Hg.): Die Dinge und die Zeichen. Dimensionen des Realistischen in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 157–174.
- (2009): Kulturerosionen. Stifters prekäre geologische Übertragungen. In: Michael Gamper/Karl Wagner (Hg.): Figuren der Übertragung. Adalbert Stifter und das Wissen seiner Zeit. Zürich: Chronos, S. 249–269.
- (2010): Adalbert Stifter, die Literatur des 20. Jahrhunderts und die methodischen Paradigmenwechsel der Literaturwissenschaft. In: Boris Previsic (Hg.): Die Literatur der Literaturtheorie. Bern u.a.: Peter Lang, S. 187–199.
- Schneiders, Werner (Hg.; 1983): Christian Wolff 1679–1754. Interpretationen zu seiner Philosophie und deren Wirkung, mit einer Bibliographie der Wolff-Literatur. Hamburg: Meiner.
- (1986): Deus est philosophus absolute summus. Über Christian Wolffs Philosophie und Philosophiebegriff. In: Ders.: Christian Wolff 1679–1754. Interpretationen zu seiner Philosophie und deren Wirkung. 2. Aufl. Hamburg: Meiner, S. 9–30.

- Schnyder, Peter (2009): Schrift – Bild – Sammlung – Karte. Medien geologischen Wissens in Stifters *Nachsommer*. In: Michael Gamper/Karl Wagner (Hg.): Figuren der Übertragung. Adalbert Stifter und das Wissen seiner Zeit. Zürich: Chronos, S. 235–248.
- Scholl, Rosemary (1976): Die Rhetorik der Vernunft. Gottsched und die Rhetorik im frühen 18. Jahrhundert. In: Akten des 6. Internationalen Germanistenkongresses Cambridge 1975. Bd. 3. Bern, Frankfurt a.M., München, S. 217–221.
- Schöföler, Franziska (2008): Rahmen, Hüllen, Kleider und das Phantasma der Durchsichtigkeit. Verschwindende Medien in Stifters *Nachsommer*. In: Tina-Karen Pusse (Hg.): Rhetoriken des Verschwindens. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 105–119.
- Schottelius, Justus Georg (1663): Ausführliche Arbeit Von der Teutschen HauptSprache. Hg. von Wolfgang Hecht. Tübingen: Niemeyer 1995.
- Schöttker, Detlev (1999): Reduktion und Innovation. Die Forderung nach Einfachheit in ästhetischen Debatten zwischen 1750 und 1995. In: Gerhart von Graevenitz (Hg.): Konzepte der Moderne. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 331–349.
- Schuller, Marianne/Schmidt, Gunnar (2003): Von Tropfen und Spiegeln. Medienlogik und Wissen im 17. und frühen 18. Jahrhundert. In: Dies.: Mikrologien. Literarische und philosophische Figuren des Kleinen. Bielefeld: transcript, S. 33–57.
- Schuller, Marianne (1978): Das Gewitter findet nicht statt oder die Abdankung der Kunst. Zu Adalbert Stifters Roman *Der Nachsommer*. In: *Poetica* 10, S. 25–52.
- Schulz, Gerhild (2003): Rhetorik im Zeichen sprachlicher Transparenz. Racine – Lessing. Thelem bei w.e.b.
- Schumacher, Eckhard (2000): Die Ironie der Unverständlichkeit. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (2002): Performativität und Performance. In: Uwe Wirth (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 383–402.
- Schütte, Uwe (2006): Die Poetik des Extremen. Ausschreitungen einer Sprache des Radikalen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Schüttpelz, Erhard (1996): Figuren der Rede. Zur Theorie der rhetorischen Figur. Berlin: Erich Schmidt.
- Schwann, Jürgen (1997): Georg Büchners implizite Ästhetik. Tübingen: Narr.
- Sebald, W.G. (1985): Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke. Salzburg/Wien: Residenz.
- Seeba, Hinrich C. (1976): Die Kinder des Pygmalion. Die Bildlichkeit des Kunstbegriffs bei Heine. Beobachtungen zur Tendenzwende der Ästhetik. In: *DVjs* 50, S. 158–202.
- Selge, Martin (1976): Adalbert Stifter. Poesie aus dem Geist der Naturwissenschaft. Stuttgart u.a.: Kohlhammer.
- (1990): Kaltblütig. Jacques-Louis David aus der Sicht von Büchners Danton. In: Burghard Dedner/Günter Oesterle (Hg.): Zweites Internationales Georg Büchner Symposium 1987. Frankfurt a.M.: Hain, S. 245–264.

- Shapin, Steven (1984): Pump and Circumstance: Robert Boyle's Literary Technology. In: *Social studies of science* 14, S. 481–520.
- Simonis, Linda (1998): Genetisches Prinzip. Zur Struktur der Kulturgeschichte bei Jacob Burckhardt, Georg Lukács, Ernst Robert Curtius und Walter Benjamin. Tübingen: Niemeyer.
- Smith, Gary/Kroß, Matthias (Hg.): Die ungewisse Evidenz. Für eine Kulturgeschichte des Beweises. Berlin: Akademie.
- Soeffner, Hans Georg/Raab, Jürgen (2010): Art. »Stil«. In: *Ästhetische Grundbegriffe*. Hg. von Karlheinz Barck u.a. Stuttgart/Weimar, Bd. 5, S. 641–702.
- Solbach, Andreas (1994): Evidentia und Erzähltheorie: die Rhetorik anschaulichen Erzählens in der Frühmoderne und ihre antiken Quellen. München: Fink.
- Sonderegger, Ruth (2000): Für eine Ästhetik des Spiels. Hermeneutik, Dekonstruktion und der Eigensinn der Kunst. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Sontag, Susan (2003a): Gegen Interpretation (1964). In: Dies.: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Essays*. Deutsch von Mark W. Rien. 7. Aufl. Frankfurt a.M.: S. Fischer, S. 11–22.
- (2003b): Über den Stil (1965). In: Dies.: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Essays*. Deutsch von Mark W. Rien. 7. Aufl. Frankfurt a.M.: S. Fischer, S. 23–47.
- Spinoza, Benedictus de (2002): Die Ethik. Lateinisch und Deutsch. Revidierte Übersetzung von Jakob Stern. Stuttgart: Reclam.
- Stanford, William Bedell (1939): *Ambiguity in Greek Literature*. Oxford: Blackwell.
- Starobinski, Jean (2003): Rousseau. Eine Welt von Widerständen. Aus dem Französischen von Ulrich Raulff. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Stanitzek, Georg (1989): Blödigkeit. Beschreibungen des Individuums im 18. Jahrhundert. Tübingen: Niemeyer.
- Steidle, Wolf (1952): Redekunst und Bildung bei Isokrates. In: *Hermes* 80, S. 257–296.
- Steinmann, Holder/Witthaus, Jan-Henrik (2003): Genauigkeit und Vorstellung. Mikroskopie, Rhetorik und Imagination im 17. und frühen 18. Jahrhundert. In: *Scientia Poetica* 7, S. 40–82.
- Stern, Joseph Peter (1968): Adalbert Stifters ontologischer Stil. In: Lothar Stiem (Hg.): *Adalbert Stifter. Studien und Interpretationen. Gedenkschrift zum 100. Todestage*. Heidelberg: Stiehm, S. 103–120.
- Stieler, Kaspar (1691): *Der Teutschen Sprache Stammbaum und Fortwachs oder Teutscher Sprachschatz*. Hg. von Gerhard Ising. Hildesheim: Olms 1968.
- Stiening, Gideon (1999): Schönheit und Ökonomie-Prinzip. Zum Verhältnis von Naturwissenschaft und Philosophiegeschichte bei Georg Büchner. In: *Scientia Poetica* 3, S. 95–121.
- (2004): »Der Spinozismus ist der Enthusiasmus der Mathematik«. Anmerkungen zu Georg Büchners Spinoza-Rezeption. In: *Georg Büchner Jahrbuch* 10 (2000–2004), S. 207–239.
- (2005): »Ich werfe mich mit aller Gewalt in die Philosophie«. Die Entstehung der Philosophiegeschichtsschreibung im 19. Jahrhundert als akademische Disziplin und die Rolle der Schulbildung am Beispiel Georg Büchners. In: Lutz Danneberg u.a. (Hg.): *Stil, Schule, Disziplin*. Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang, S. 215–237.

- Stifter, Adalbert: Sämtliche Werke. 25 Bde. Hg. von August Sauer u.a., Prag 1904ff, Reichenberg 1927 ff. [zit. als PRA].
- (1987): Die Mappe meines Urgroßvaters. Faksimileausgabe der Dritten Fassung. Hg. von Karl-Heinz Hahn und Alois Hofmann. Wiesbaden: Reichert.
 - Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Hg. von Alfred Doppler und Wolfgang Frühwald, seit 2001 von Alfred Doppler und Hartmut Laufhütte. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: Kohlhammer 1978ff. [zit. als HKG].
- Stockinger, Claudia (2000): Das dramatische Werk Friedrich de la Motte Fouqués. Ein Beitrag zur Geschichte des romantischen Dramas. Tübingen: Niemeyer.
- Sulzer, Johann Georg (1773): Anmerkungen über den gegenseitigen Einfluß der Vernunft in die Sprache und der Sprache in die Vernunft. In: Ders.: Philosophische Schriften. Leipzig: bei Weidmanns Erben und Reich, S. 166–198.
- (1970): Allgemeine Theorie der schönen Künste (1771–1774). Nachdruck der 2. vermehrten Auflage Leipzig 1792. Hildesheim/New York: Olms.
- Swales, Martin (1987): Litanei und Leerstelle. Zur Modernität Adalbert Stifters. In: Vierteljahresschrift Adalbert Stifter-Institut des Landes Oberösterreich 36, S. 71–82.
- Szondi, Peter (1975): Einführung in die literarische Hermeneutik. Herausgegeben von Jean Bollack und Helen Stierlin. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1978): Hölderlin-Studien. In: Ders.: Schriften. Bd. 1. Hg. von Jean Bollack. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 263–412.
 - (1978a): Das Naive ist das Sentimentalische. Zur Begriffsdiagnostik in Schillers Abhandlung. In: Ders.: Schriften. Bd. 2. Hg. von Jean Bollack. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 59–105.
- Tennemann, Wilhelm Gottlieb (1817): Geschichte der Philosophie. Bd. 10. Leipzig: Ambrosius Barth.
- Teraoka, Takanori (2006): Spuren der Götterdemokratie. Georg Büchners Revolutionsdrama *Danton's Tod* im Umfeld von Heines Sensualismus. Bielefeld: aisthesis.
- Thoreau, Henry David (1854): Walden: or, Life in the Woods. Boston: Tichnor and Fields.
- Thüring, Hubert (2009): Leben. In: Roland Borgards/Harald Neumeyer (Hg.): Büchner-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 209–217.
- Tschirnhaus, Ehrenfried Walter von (1964): Medicina Mentis et Corporis (1687). Mit einem Vorwort von Wilhelm Risse. Hildesheim: Olms.
- Ueding, Gert/Steinbrink, Bernd (1986): Grundriß der Rhetorik. Geschichte, Technik, Methode. Stuttgart: Metzler.
- Ueding, Gert (2000): Moderne Rhetorik. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart. München: Beck.
- Ullrich, Wolfgang (1989): Grundrisse einer philosophischen Begriffsgeschichte von Ambiguität. In: Archiv für Begriffsgeschichte 32, S. 121–169.
- Ungeheuer, Gerold (1986): Sprache und symbolische Erkenntnis bei Wolff. In: Werner Schneiders (Hg.): Christian Wolff. 1679–1754. Hamburg: Meiner, S. 89–112.
- (1990): Symbolische Erkenntnis und Kommunikation. Aachen: Alano.
- Usener, Hermann (1966): Epicurea. Stuttgart: Teubner.

- Valéry, Paul (1990): Eupalinos oder der Architekt. In: Ders: Werke. Hg. von Jürgen Schmidt-Radefeldt. Bd. 2: Dialoge und Theater. Hg. von Karl Alfred Blüher. Frankfurt a.M.: Insel.
- Van Dijk, Arjan (1999): Das Dämonische als moderne Rezeptionskategorie. Dargestellt an Goethes *Egmont* und *Torquato Tasso*. In: Neophilologus 83, S. 427–443.
- Vieta, Silvio (1979): Selbsterfahrung bei Büchner und Descartes. In: DVjs 53, S. 417–428.
- Vischer, Friedrich Theodor (1996): Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. Hg. von Robert Vischer. 6 Bde. 2. Aufl. München 1922–23. Reprint Hildesheim: Olms.
- Vogel, Juliane (2003): Mehlströme/Mahlströme. Weißeinbrüche in der Literatur des 19. Jahrhunderts. In: Wolfgang Ulbrich/Dies. (Hg.): Weiß. Frankfurt a.M.: S. Fischer, S. 167–192.
- (2008): Stifters Gitter. Poetologische Dimensionen einer Grenzfigur. In: Sabine Schneider/Barbara Hunfeld (Hg.): Die Dinge und die Zeichen. Dimensionen des Realistischen in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 43–58.
- Vogl, Joseph (1993): Der Text als Schleier. Zu Stifters *Der Nachsommer*. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 37, S. 298–312.
- (1999) (Hg.): Poetologien des Wissens um 1800. München: Fink.
- (2001): Medien-Werden: Galileis Fernrohr. In: Lorenz Engell/Ders. (Hg.): Mediale Historiographien. Weimar: Universitätsverlag, S. 115–124.
- (2008): Über das Zaudern. 2. Aufl. Berlin: diaphanes.
- Volkman, Richard (1963): Die Rhetorik der Griechen und Römer in systematischer Übersicht. Hildesheim: Olms.
- Vollhardt, Friedrich (1991): »Unmittelbare Wahrheit«. Zum literarischen und ästhetischen Kontext von Georg Büchners Descartes-Studien. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 35, S. 196–211.
- von Kempfen, Antje (2009): Rhetorik und Antirhetorik. In: Roland Borgards/Harald Neumeyer (Hg.): Büchner-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 288–293.
- von der Schulenburg, Sigrid (1973): Leibniz als Sprachforscher. Mit einem Vorwort herausgegeben von Kurt Müller. Frankfurt a.M.: Klostermann.
- Wagner, Richard (1905): Richard Wagners Briefe, nach Zeitfolge und Inhalt. Breitkopf und Härtel.
- (1983): Dichtungen und Schriften. Hg. von Dieter Borchmeyer. Frankfurt a.M.: Insel.
- Wagner-Egelhaaf, Martina (1997): Gott und die Welt im Perspektiv des Poeten. Zur Medialität der literarischen Wahrnehmung am Beispiel Barthold Hinrich Brockes. In: DVjs 71, S. 183–216.
- Walter-Schneider, Margret (1990): Das Unzulängliche ist das Angemessene. Über die Erzählerfigur in Stifters *Nachsommer*. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 34, S. 317–342.
- Warning, Rainer (1999): Die Phantasie der Realisten. München: Fink.

- Weinrich, Harald (1961): Die *darté* der französischen Sprache und die Klarheit der Franzosen. In: Zeitschrift für romanische Philologie 77, S. 528–544.
- Weiss, Walter (1969): Stüfters Reduktion. In: Johannes Erben/Eugen Thurnher (Hg.): Germanistische Studien. Innsbruck, S. 199–220.
- Wellbery, David E. (1984): *Lessing's Laocoon. Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason.* Cambridge u.a.: Cambridge University Press.
- (1994): Das Gesetz der Schönheit. Lessings Ästhetik der Repräsentation. In: Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.): Was heißt »Darstellen«? Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 175–204.
- Welle, Florian (2009): Der irdische Blick durch das Fernrohr. Literarische Wahrnehmungsexperimente vom 17. bis zum 20. Jahrhundert. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Wetterer, Angelika (1981): Publikumsbezug und Wahrheitsanspruch. Der Widerspruch zwischen rhetorischem Ansatz und philosophischem Anspruch bei Gottsched und den Schweizern. Tübingen: Niemeyer.
- White, Hayden (2008): *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa.* Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Wiethölter, Waltraud (2001): *Ursprünglicher Gedanken Refrain – Wiederholung.* Zum Phänomen frühromantischer Zyklik. In: DVJS 75, S. 587–656.
- (2010): Von Schreib- und Schriftkörpern: Zur Materialität der Briefschreibszene. In: Dies./Anne Bohnenkamp (Hg.): Der Brief. Ereignis & Objekt. Frankfurter Tagung. Basel/Frankfurt a.M.: Stroemfeld, S. 88–129.
- Wilamowitz-Möllendorf, Ulrich von (1900): Asianismus und Attizismus. In: *Hermes* 35, S. 1–52.
- Wilson, Catherine (1995): *The Invisible World. Early modern Philosophy and the Invention of the Microscope.* Oxford: Oxford University Press.
- Winckelmann, Johann Joachim (1969): Werke in einem Band. Hg. von Helmut Holtzhauer. Berlin/Weimar: Aufbau.
- Wirth, Uwe (Hg.; 2002): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Witthaus, Jan-Henrik (2005): *Fernrohr und Rhetorik. Strategien der Evidenz von Fontenelle bis La Bruyère.* Heidelberg: Winter.
- Wolf, Norbert Christian (2002): »Die Wesenheit des Objektes bedingt den Stil«. Zur Modernität des Erzählkonzepts in *Wilhelm Meisters Wanderjahren*. In: *Goethe-Jahrbuch*, S. 52–65.
- (2002a): Ästhetische Objektivität. Goethes und Flauberts Konzept des Stils. In: *Poetica* 34, H. 1, S. 125–169.
- Wolff, Christian (1738): *Psychologia Empirica.* 2. Aufl. Frankfurt a.M./Leipzig: Libraria Rengeriana.
- (1965): Vernünftige Gedanken von den Kräften des menschlichen Verstandes und ihrem richtigen Gebrauche in Erkenntnis der Wahrheit (Deutsche Logik) [1713]. In: Ders.: *Gesammelte Werke.* Hg. von Jean École u.a. I. Abt. Bd. 1. Hg. von Hans Werner Arndt. Hildesheim: Olms.
- (1972): *Psychologia Rationalis* [1728]. In: Ders.: *Gesammelte Werke.* Hg. von Jean École u.a. II. Abt. Bd. 6. Hg. von Jean École. Hildesheim: Olms.

- (1983): Vernünfftige Gedancken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen, auch allen Dingen überhaupt (Deutsche Metaphysik) [1720]. In: Ders.: Gesammelte Werke. Hg. von Jean École u.a. I. Abt. Bd. 2. Hg. von Charles A. Corr. Hildesheim: Olms.
- Wülfing, Wulf (1992): »Autopsie«. Bemerkungen zum »Selbst-Schauen« in Texten Georg Büchners. In: Henri Poschmann (Hg.): Wege zu Georg Büchner. Berlin u.a.: Lang, S. 45–60.
- Zedler, Johann Heinrich (1732/54): Großes vollständiges Universallexicon aller Wissenschaftten und Künste. Halle, Leipzig.
- Zeuch, Ulrike (1999): Der Zugang zu den Phänomenen – für immer verschlossen? Zum Wissenschaftsbegriff in Stifters *Nachsommer*. In: *Scientia Poetica* 3, S. 72–94.
- (2000): Umkehr der Sinneshierarchie. Herder und die Aufwertung des Tastsinns seit der frühen Neuzeit. Tübingen: Niemeyer.
- Zimmermann, Anja (2009): Ästhetik der Objektivität. Genese und Funktion eines wissenschaftlichen Stils im 19. Jahrhundert. Bielefeld: transcript.
- Zimmermann, Rolf Christian (2000): Klarheit, Streben, Wiederbringung. Drei Beiträge zum Verständnis von Goethes *Faust*. In: *DVjs* 73, S. 415–463.
- Zumbusch, Cornelia (2007): Der Gang der Geschichte. Historismus und genetisches Erzählen in Stifters *Witiko*. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 51, S. 227–251.
- (2012): Die Immunität der Klassik. Berlin: Suhrkamp.
- (2015): Dämonische Texturen. Der durchkreuzte Wunsch in Goethes *Wanderjahren*. In: Lars Friedrich/Eva Geulen/Kirk Wetters (Hg.): *Das Dämonische. Schicksal einer Kategorie der Zweideutigkeit*. München: Fink [im Druck].

Namensregister

- Ackermann, Ingeborg 347
Adelung, Johann Christoph 74, 152, 164, 198, 223
Adler, Hans 51, 65, 76
Adorno, Theodor W. 16, 280, 284, 352, 358
Agamben, Giorgio 204, 211, 222, 242
Albers, Irene 193
Alkmaios 23
Alloa, Emmanuel 267
Alpers, Svetlana 52, 194, 225
Alt, Peter-André 91
Ammer, Andreas 264, 280, 283
Anaximenes von Lampsakos 24, 30f.
Antiphon 23
Arasse, Daniel 234
Aristoteles 22–24, 28, 31, 33, 39–42, 48, 92, 180, 196, 214f., 217f., 229, 267
Arnauld, Antoine 60, 68
Arndt, Hans Werner 68
Arnim, Achim von 184
Arnold, Heinz Ludwig 227
Asmuth, Bernhard 12, 21, 78, 123
Aspetsberger, Friedbert 282f.
Auerbach, Erich 284
Austin, John Langshaw 244f.
Avenassian, Armen 226

Barthes, Roland 18, 197f.
Baßler, Moritz 284
Batteux, Charles 296–300
Baudelaire, Charles 15
Bauman, Zygmunt 11
Baumgarten, Alexander Gottlieb 14, 17f., 96, 98–114, 116f., 119, 122, 124f., 127–129, 131f., 136f., 199, 211, 223, 268, 351
Baumgartner, Andreas 275f.
Baumhauer, Otto A. 23
Bäumler, Alfred 51, 76, 101, 112
Becker, Karl Ferdinand 180
Beckermann, Ansgar 58
Beckett, Samuel 15
Beetz, Manfred 79
Begemann, Christian 178, 193, 259, 265, 271, 273, 275f., 282, 284, 286f., 309, 312, 314, 317, 319, 321, 335, 338–340, 344, 346, 348f., 351, 354
Behrens, Rudolf 297
Beise, Arnd 209
Belaval, Yvon 61
Bender, Wolfgang 92
Benjamin, Walter 290–292
Benveniste, Emile 244
Bernays, Jacob 186
Berndt, Frauke 15, 105f.
Bertram, Ernst 260f., 264, 282
Binczek, Natalie 215
Bissinger, Anton 69f., 72
Blasberg, Cornelia 261, 283f., 310, 312, 317, 321
Blass, Friedrich 23, 27
Blaukopf, Herta 282
Blumenberg, Hans 15, 21, 45, 341
Böckmann, Paul 82f., 284f.
Bode, Christoph 14f.
Bodmer, Johann Jacob 86, 90f.
Bohrer, Karl Heinz 188
Boileau, Nicolas 297, 301
Bölsche, Wilhelm 191–193, 195
Borgards, Roland 143, 160f., 166, 177, 220
Börne, Ludwig 189
Boyle, Robert 168f., 174
Bratranek, Franz Thomas 285
Braun, Stefan 275f.
Bräuning-Oktavio, Hermann 163
Bredenkamp, Horst 65
Breitinger, Johann Jakob 18, 85f., 89–95, 98, 136
Brentano, Clemens 184
Brinkmann, Richard 271
Brockes, Johann Hinrich 138, 224
Brunemeier, Bernd 15

- Büchner, Georg 12f., 19, 137–139, 141–179, 195, 201–253, 256, 258, 260, 360
- Buggert, Christoph 346
- Bulang, Tobias 284
- Butler, Judith 247
- Cage, John 15
- Campe, Rüdiger 17, 32f., 42, 45, 47, 64, 73, 79, 82, 84, 106, 110, 121, 131, 169, 197, 208, 229–231, 238, 244, 250, 252
- Carrad, Benjamin 168
- Carus, Carl Gustav 158, 161–163, 165
- Cassirer, Ernst 53, 55, 61, 65, 68f., 76, 101
- Celan, Paul 246
- Chladenius, Johann Martin 14
- Christians, Heiko 290
- Cicero, Marcus Tullius 24–27, 31–34, 36, 39, 43, 45–48, 295, 297, 301
- Condillac, Etienne Bonnot de 76
- Couturat, Louis 68
- Culler, Jonathan 246
- Cuntz, Michael 17
- Cuvier, Georges 159, 175, 202
- d'Alembert, Jean Baptiste le Rond 76
- Dascal, Marcelo 64, 67
- Daston, Loraine 163, 172f., 175f.
- Dath, Dietmar 12, 18, 179, 195, 198, 247, 249
- David, Jacques-Louis 232
- Debord, Guy 235
- Dedner, Burghard 209, 211
- Dehn, Wilhelm 282
- Deleuze, Gilles 66, 283
- Dembeck, Till 190
- Derrida, Jacques 23, 39f., 42, 219, 245, 351
- Descartes, René 16, 18, 50f., 53–63, 65, 77f., 95, 104f., 135, 144f., 147–154, 210, 304
- de Vos, Willem 168
- Diderot, Denis 76, 203, 219, 300
- Dietsch, Steffen 120
- Döhner, Otto 159, 166, 169
- Dörr, Volker 210
- Drügh, Heinz 13, 122, 224, 270, 286f., 311f., 318, 322, 326, 328, 349, 356
- Dubos, Jean-Baptiste 87
- Duchamp, Marcel 15
- Duvernoy, Georges-Louis 142, 159, 202
- Eco, Umberto 15, 39, 57
- Eichendorff, Joseph von 192
- Eichendorff, Louise von 279
- Empson, William 15
- Enzinger, Moritz 256f., 260, 266, 278, 283, 285, 290
- Epikur 33
- Euler, Leonhard 76
- Fabricius, Johann Andreas 79
- Faudemay, Alain 78
- Fénélon, François 298, 301f.
- Feyerabend, Paul 173f.
- Fichte, Johann Gottlieb 145f., 156, 214
- Fischer-Lichte, Erika 246
- Flaubert, Gustave 273
- Fleck, Ludwig 171, 176
- Fohrmann, Jürgen 18, 28, 79, 137, 189
- Foucault, Michel 18, 21, 54, 68, 143, 167f., 172, 195, 204, 241f., 248, 262, 264
- Frank, Johann Peter 161
- Frank, Manfred 213
- Franzos, Karl Emil 142
- Freytag, Gustav 193
- Friedrich, Hugo 15
- Fries, Jakob Friedrich 18, 124
- Frisk, Hjalmar 21
- Fuhrmann, Manfred 15, 23, 25, 28f., 36, 40, 44
- Fulda, Daniel 284
- Gabriel, Gottfried 12, 54
- Gaier, Ulrich 64
- Galileo, Galilei 176, 341
- Galison, Peter 163, 172f., 175f.

- Gamper, Michael 166, 275
 Garve, Christian 79, 190
 Gasché, Rodolphe 131
 Gelhard, Andreas 307
 Geulen, Eva 224, 285, 287, 291f.,
 337–339, 341, 345, 347, 350, 355f.
 Goethe, Johann Wolfgang 120, 123,
 146, 154, 158, 161, 163f., 189, 203,
 229, 235, 255f., 258, 261, 265–267,
 271–275, 283, 285, 289, 291, 301,
 303–305, 308, 315, 335, 344, 358
 Goltschnigg, Dietmar 142
 Görres, Joseph 146
 Gottschall, Rudolph 141, 178
 Gottsched, Johann Christoph 18, 79–
 82, 85–90, 115, 136, 193
 Göttert, Karl-Heinz 18, 28, 77, 79, 85
 Graevenitz, Gerhart von 18, 342
 Graf, Fritz 34
 Grimm, Gunter 79
 Groddeck, Wolfram 23, 30, 196, 201
 Grünbein, Durs 177
 Gumbrecht, Hans Ulrich 17
 Gump, Margarate 255, 290
 Gutzkow, Karl 142–144, 230, 239
- Hagner, Michael 13, 174
 Hallbauer, Friedrich Andreas 79, 81
 Haller, Albrecht von 120, 138
 Hamacher, Werner 224
 Hamann, Johann Georg 120, 137
 Harrasser, Karin 17
 Harsdörffer, Georg Philipp 54
 Hart Nibbrig, Christiaan L. 264, 299
 Haverkamp, Anselm 17, 107, 109
 Hebbel, Friedrich 257
 Heckenast, Gustav 255–257, 259–
 263, 270, 277–280, 282f., 309f., 312,
 335
 Hegel, Georg, Wilhelm Friedrich 16,
 148, 193, 216f., 224f., 287f., 293–295
 Heine, Heinrich 146f., 154, 159f.,
 179, 187–191, 195, 208, 232
 Heinemann, Anna-Sophia 18, 124
 Heinritz, Reinhard 343
 Heinz-Mohr, Gerd 301
- Hellmann, Winfried 284
 Helmstetter, Rudolf 18
 Henkel, Arthur 120
 Henn, Claudia 295–298, 301
 Herbart, Johann Friedrich 147
 Herder, Johann Gottfried 68, 75f.,
 113–116, 121, 214–216, 219, 256
 Herrmann, Britta 91, 246
 Hock, Carl Ferdinand 150
 Höffe, Otfried 124, 146
 Hoffmann, Christoph 167–169, 173
 Hoffmann, E.T.A. 287
 Holub, Robert C. 217, 225f., 229
 Homer 284, 289
 Horn, Eva 241
 Horn, Peter 145, 157
 Hotho, Heinrich Gustav 148, 224
 Humboldt, Alexander von 327f.
 Humboldt, Wilhelm von 262f., 265
 Huxley, Thomas 163
- Ingenhoff, Diana 67
 Irmscher, Hans Dietrich 257, 276, 278
 Iser, Wolfgang 245
 Isokrates 23f., 27, 31
- Jacobi, Friedrich Heinrich 120, 146,
 149, 266
 Jaeger, Stephan 245
 Jaeglé, Wilhelmine 206, 233
 Jäsche, Gottlob 128
 Jean Paul 223, 270
 Jeitteles, Ignaz 179
 Jens, Walter 142
 Joyce, James 15
- Kammer, Stephan 15
 Kant, Immanuel 14, 16–18, 53, 96,
 100, 124–138, 146, 149–151, 153,
 160, 172f., 201, 268f., 304, 307, 354
 Kaulbach, Friedrich 304
 Keck, Annette 203
 Keller, Gottfried 142
 Kemmann, Ansgar 33
 Kempfen, Antje von 205
 Kestenholz, Claudia 271f.

- Kimpel, Dieter 73
 Kinderling, Johann Friedrich August 78
 Kinzel, Ulrich 264, 316f., 321, 327, 329
 Kittler, Friedrich A. 202
 Klassen, Rainer 79
 Klein, Wolfgang 193f.
 Kleinschmidt, Erich 64
 Klopstock, Friedrich Gottlieb 137
 Koepke, Wulf 256
 Kohns, Oliver 290
 Konersman, Ralf 214, 218
 Koppenfels, Martin von 273
 Korff, Friedrich Wilhelm 348, 350
 Koschorke, Albrecht 202, 264, 280, 283, 314, 334, 342f.
 Kosenina, Alexander 62
 Kotzebue, August von 179f., 184
 Krämer, Sibylle 247
 Krause, Peter 196
 Kremer, Detlef 182f.
 Kuhn, Dorothea 163
 Kuhn, Johannes 148f., 153, 155
 Kuhnigk, Markus 145
 Kurz, Gerhard 15, 236

 Lambert, Johann Heinrich 68, 76
 Lämmert, Eberhard 284
 Lamy, Bernard 88
 Landau, Paul 142, 230
 Latour, Bruno 11, 359
 Laufhütte, Hartmut 258, 277, 313
 Lausberg, Heinrich 29, 36, 59, 200
 Lauth, Ernst-Alexandre 142f., 169, 202
 Lehnert, Georg 169
 Leibniz, Gottfried Wilhelm 16, 18, 50f., 53, 60–70, 72, 74, 76–79, 82–84, 95, 98–100, 104f., 112, 126f., 135f., 182, 276, 278, 349, 357
 Lenz, Jakob Michael Reinhold 222
 Lepenies, Wolf 52, 171
 Lessing, Gotthold Ephraim 113, 116, 118, 120–122, 186, 193, 232, 285
 Lethen, Helmut 17, 160
 Liddell, Henry George 23, 34

 Linck, Dirk 187
 Linn, Marie Luise 106, 109
 Locke, John 66f., 75f., 79, 84, 169
 Loeb, Louis 56
 Lohff, Brigitte 166
 Lohmann, Dorothea 340
 Lotman, Jurij 15
 Ludwig, Otto (Linguist) 80
 Ludwig, Otto (Literat) 193
 Ludwig, Peter 159, 171
 Lukács, Georg 285
 Lünig, August 170
 Luther, Martin 53
 Lyon, John B. 246
 Lysias 22, 27

 Macho, Thomas 193
 Maildth, Johann 335
 Malebranche, Nicolas 155, 159
 Mann, Thomas 194f., 257
 Marx, Karl 235
 Masereel, Frans 194
 Mayer, Hans 209
 Mayer, Mathias 218f., 278, 319, 345
 Meier, Albert 184
 Meier, Georg Friedrich 18, 51–53, 96–98, 109, 111, 114, 119, 122, 124, 128f., 132, 137, 199, 351
 Meier-Oeser, Stephan 67
 Mendelssohn, Moses 113, 116–121, 126, 296, 298–300
 Menke, Bettine 269
 Menke, Christoph 208
 Menninghaus, Winfried 77, 131, 134, 182, 186, 203, 226
 Mersch, Dieter 17
 Mette, Alexander 142
 Metzger, Rainer 198
 Meyer, Thomas Michael 228
 Meyfart, Johann Matthäus 78
 Michel, Alain 24, 26
 Michelet, Jules 242
 Mogharrebi, Rehanne 339
 Möller, Uwe 92
 Montpertuis, Pierre-Louis Moreau de 76

- Mora, Terézia 18, 249
 Moritz, Karl Philipp 123f., 255
 Mülder-Bach, Inka 49, 92, 113f., 117, 120, 122, 287, 302
 Müller, Adam 146
 Müller, Gottfried Polycarp 79
 Müller, Harro 239
 Müller, Johannes 158f., 161, 164–166, 173
 Müller, Lothar 216
 Müller-Nielaba, Daniel 205, 210, 232
 Müller-Seidel, Walter 142
 Müller-Sievers, Helmut 151, 159f., 164f., 170, 175, 211, 217, 225, 233, 238, 243, 251–253
 Mundt, Theodor 288
- Nagel, Thomas 173
 Nancy, Jean-Luc 58, 198, 216, 223f.
 Naumann, Dietrich 283
 Newton, Isaac 275
 Niazi, Nadeem 244
 Niehaus, Michael 174
 Niehaus-Pröbsting, Heinrich 106
 Niehoff, Rainer 235
 Nitsche, Barbara 17
 Nivelle, Armand 113, 122
 Norden, Eduard 27
 Novalis 213f.
 Nowitzki, Hans-Peter 212
- Oberlin, Johann Friedrich 227
 Oesterle, Günter 142, 145, 157
 Oken, Lorenz 143, 146, 154, 158–161, 163
 Osawa, Seiji 145
 Osdrowski, Beatrice 196
- Panizza, Bartolomeo 166
 Parker, Patricia 39
 Peirce, Charles Sanders 58
 Perler, Dominik 55, 57f.
 Perrault, Charles 298
 Peters, Sibylle 17, 125
 Pethes, Nicolas 166, 177, 229f.
 Pfothenhauer, Helmut 292
- Piechotta, Hans Joachim 259
 Piepenhagen, August 289
 Pimpinella, Pietro 72, 105, 112
 Platen, August von 188f.
 Platon 22, 215, 218, 304
 Plumpe, Gerhard 193, 260
 Poe, Edgar Allan 19
 Pornschlegel, Clemens 231
 Poschmann, Henri 156
 Poser, Hans 64, 68, 167f.
 Preisedanz, Wolfgang 285
 Proß, Wolfgang 143, 154, 158, 161, 169, 171
 Pseudo-Demetrios 26f., 34, 41f., 44–46
 Pseudo-Longin 91, 351f.
- Quintilianus, Marcus Fabius 21f., 25, 27–40, 42–45, 47f., 82, 92, 107, 109f., 119, 196f., 200f., 283, 351
- Raab, Jürgen 271
 Raffael 321
 Rapin, René 298
 Rauh, Horst Dieter 258
 Reddick, John 336
 Rehm, Walther 301, 319
 Reichmann, Oskar 12
 Reinhardt, Stephan 227
 Resewitz, Friedrich Gabriel 126
 Rey, W. H. 348
 Rheinberger, Hans-Jörg 166
 Ricken, Ulrich 69
 Ricoeur, Paul 40, 42
 Riegl, Alois 174
 Rimbaud, Arthur 15
 Rincon, Carlos 298
 Ritzer, Monika 275f.
 Röcken, Per 145
 Roeder, Werner 75
 Rosenkranz, Karl 193
 Roth, Udo 142, 159
 Rousseau, Jean-Jacques 300, 304
 Ruisdael, Isaak van 289
 Rüsen, Jörn 284
 Rutherford, Donald 64

- Saussure, Horace-Bénédict de 267
 Schäfer, Martin Jörg 17, 125
 Schöffner, Wolfgang 193
 Schaub, Gerhard 205
 Scheer, Brigitte 100, 125, 134
 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph 146, 154, 159, 161
 Scherer, Stefan 183
 Schiewer, Gesine Lenore 68, 75
 Schiffermüller, Isolde 287
 Schiller, Friedrich 151, 185, 187, 229, 255, 278, 299, 301, 303–308
 Schings, Hans-Jürgen 51, 232
 Schlegel, August Wilhelm 184
 Schlegel, Friedrich 137, 179–188, 193, 195–202, 208f., 213f., 231, 246f., 249
 Schleiermacher, Friedrich 14
 Schmidt, Gunnar 62
 Schmidt, Horst-Michael 112
 Schmidt, Jochen 313
 Schmidt, Julian 141, 193
 Schmidt-Hannisa, Hans Walter 174
 Schmitt, Carl 242
 Schmitz, Herrmann 291
 Schmitz, Rainer 180
 Schneider, Helmut J. 207, 234f., 239
 Schneider, Sabine 278, 280, 326
 Schneiders, Werner 70, 76
 Schnyder, Peter 326f.
 Scholl, Rosemary 79
 Schwann, Jürgen 226
 Schottelius, Justus Georg 78
 Schöttker, Detlev 296
 Schuller, Marianne 62, 323
 Schumacher, Eckhard 15, 18, 82, 120, 137, 180, 246
 Schütte, Uwe 166
 Schüttpelz, Erhard 15, 22f.
 Scott, Robert 23, 34
 Sebald, Winfried Georg 280
 Seeba, Hinrich C. 190
 Selge, Martin 233, 275f., 285f., 341, 344, 347
 Senebier, Jean 168
 Shakespeare, William 183, 219, 229, 289
 Shapin, Steven 168, 174
 Simonis, Linda 284
 Soeffner, Hans Georg 271
 Sonderegger, Ruth 187, 208, 231
 Spielhagen, Friedrich 284
 Spinoza, Baruch de 144f., 147f., 153–159, 212, 261, 266, 272
 Stanford, William 15
 Stannius, Hermann 165
 Steidle, Wolf 23
 Steinbrink, Bernd 29, 36, 77
 Steinmann, Friedrich 188
 Steinmann, Holder 52, 62
 Stern, Joseph Peter 285
 Stieler, Kaspar 78
 Stiening, Gideon 145, 147, 155f., 159f.
 Stifter, Adalbert 12f., 19, 137–139, 255–292, 307–361
 Stifter, Amalia 287
 Stöber, Adolph 202–204
 Stockinger, Claudia 190
 Sulzer, Johann Georg 75, 113, 122f., 126, 134, 199f., 211, 223
 Swales, Martin 282f.
 Szondi, Peter 303–305
 Tennemann, Wilhelm Gottlieb 145, 147, 150, 153
 Teraoka, Takanori 147
 Theophrast 25
 Thiers, Adolphe Louis 230
 Thoreau, Henry David 312f.
 Timm, Elisabeth 17
 Tschirnhaus, Ehrenfried Walter von 69
 Ueding, Gert 29, 36, 77
 Ullrich, Wolfgang 15
 Ungeheuer, Gerold 67f.
 Usener, Hermann 33
 Valéry, Paul 11f.
 Van Dijk, Arjan 291
 Vischer, Friedrich Theodor 274
 Vogl, Joseph 13, 237, 323, 332, 342
 Vogt, Carl 169
 Volkmann, Richard 26

- Vollhardt, Friedrich 149
 Völker, Jan 226
 von der Schulenburg, Sigrid 64
- Wagner, Karl 275
 Wagner, Richard 194
 Wagner-Egelhaaf, Martina 25, 52, 347
 Walter-Schneider, Margret 322f.
 Warning, Rainer 18
 Weigel, Sigrid 193
 Weinrich, Harald 78
 Weise, Christian 79
 Welle, Florian 342
 Weiss, Walter 274
 Wellbery, David 52, 71, 74, 104, 106,
 117, 199
 Wernekinck, Friedrich Christian Gregor
 143, 169
 Werner, Zacharias 190
 Wernli, Martina 166
 Wetterer, Angelika 85f., 91
 White, Hayden 230, 284
 Wiethölter, Waltraud 182, 205
 Wilamowitz-Möllendorf, Ulrich von
 25, 27
- Wilbrand, Johann Bernhard 143
 Willer, Stefan 245
 Wilson, Catherine 62
 Winckelmann, Johann Joachim 301–
 303, 308, 320
 Wirth, Uwe 244f.
 Witthaus, Jan-Henrik 52, 62, 347
 Wolf, Norbert Christian 272
 Wolff, Christian 18, 50f., 53, 67–79,
 87–89, 91, 95f., 98f., 104–106, 111f.,
 117, 126f., 135f., 167, 182, 276, 278,
 357
 Wülfing, Wulf 143, 169
- Zeuch, Ulrike 215, 326
 Zimmer, Jörg 166
 Zimmermann, Anja 173f., 176
 Zimmermann, Rolf Christian 255
 Zola, Emile 142, 193
 Zumbusch, Cornelia 185, 261, 267,
 272, 284, 291, 303, 306f.

