

ROLAND SPALINGER

Ethopoeia

Charakterpraktiken zwischen Anthropologie und Rhetorik
in J. J. Bodmers *Critischen Betrachtungen*
über die *Poetischen Gemähde Der Dichter* (1741)

C'est le vieux mythe du »caractère«,
c'est-à-dire du »dressage«.

Roland Barthes, 1957

Wie bereits der Titel seiner 1741 veröffentlichten theoretischen Schrift programmatisch in Szene setzt, entwirft Johann Jacob Bodmer mit den *Critischen Betrachtungen über die Poetischen Gemähde Der Dichter*¹ eine Poetik, die das Verhältnis zwischen Dichter und Literatur beleuchtet und dabei erhebliches Innovationspotenzial bereithält: Dreißig Jahre bevor in der deutschsprachigen Poetik das Genie sowie die Literatur als unmittelbarer Ausdruck seiner Originalität und Kreativität gefeiert werden, liefert Bodmer zu diesem Kult die theoretischen Grundlagen. Mit meiner Analyse der *Poetischen Gemähde* möchte ich zeigen, dass seine Analyse auf einem zeitlichen und kausalen Paradox basiert. Denn in Bodmers Poetik fällt die Anthropologie des Dichters mit der literarischen Darstellung des Dichters zusammen, da die Literatur mit dem Dichter denjenigen Punkt imaginiert, auf den sie gleichzeitig referiert. Innerhalb dieses Paradoxons erhält der Dichter bei Bodmer eine doppelte Profilierung, die sich in der Ambiguität des Genitivs spiegelt: Mit den *Poetischen Gemähden* zielt Bodmer einerseits auf die anthropologischen Voraussetzungen für die Produktion von Literatur ab – *genitivus subjectivus*: *Der Dichter »macht« die Poesie*. Andererseits ist der Dichter jedoch lediglich ein rhetorischer Effekt, den die Literatur erzeugt. Denn alles, was Bodmer über den Dichter weiß, leitet er von den Phänomenen der Literatur ab – *genitivus objectivus*: *Die Poesie »macht« den Dichter*. Dementsprechend ist sein Dichter keine empirische Person, sondern er steht als Modellbegriff für die poetische Funktion der *Poetischen Gemähde*.

1 Johann Jacob Bodmer: *Critische Betrachtungen über die Poetischen Gemähde Der Dichter. Mit einer Vorrede von Johann Jacob Breitinger*. Zürich 1741. Im Folgenden parenthetisch im Fließtext zitiert unter Angabe der Sigle [PG] sowie der Seitenzahl.

Das Prinzip, dass ›Mensch machen‹ und ›Mensch darstellen‹ koinzidieren, verhandelt bereits die Antike unter dem Konzept der Ethopoeia. Um die doppelte Profilierung des Dichters theoretisch zu fassen, greife ich deshalb auf das vernachlässigte Konzept der Ethopoeia zurück. Wenn überhaupt, dann wird sie als rhetorische Gedankenfigur im Zusammenhang der Personendarstellung (*fictio personae*) behandelt und auf das Phänomen der Figurenrede reduziert. Indem ich die antike Diskursgeschichte der Ethopoeia berücksichtige und vor ihrem Hintergrund die Gedankenfigur um wesentliche Aspekte erweitere, möchte ich die anthropologischen Voraussetzungen für die Produktion von Literatur auf der einen Seite und die poetische Funktion der *Poetischen Gemählde* auf der anderen zueinander in Beziehung setzen (I). Nach dieser Gleichzeitigkeit von ›Menschen machen‹ und ›Menschen darstellen‹ verfährt auch Bodmers Poetik: Damit der Dichter Literatur hervorzubringen vermag, muss er mit sinnlichen Übungen sein dafür vorausgesetztes »Gemüt« (PG, 8) überhaupt erst konstituieren (II). Ein solches Gemüt kann nun die Literatur darstellen, weil sie die Sprachen des Affekts beherrscht (III). Von dieser doppelten Profilierung des Dichters leitet Bodmer eine Theorie der Personendarstellung (*fictio personae*) ab, die er auf Alteritätskonstruktionen ausweitet, und versucht, über kulturelle Differenzen hinweg Menschen verschiedener Kulturen abzubilden (IV).

I Ethopoeia

Obwohl die Ethopoeia grundsätzlich ein philosophisches Projekt ist, kennt man die Figur der Charakterdarstellung (*ethopoeia*) heute hauptsächlich als Gedankenfigur aus der antiken Rhetorik.² Ethopoeia verknüpft jedoch bereits in der Antike Praktiken des Selbst mit der Charakterdarstellung des Redners. Da nicht zuletzt Schreibpraktiken die anthropologischen Voraussetzungen des Redners bilden, lässt sich der

2 Vgl. ἨΘΟΠΟΙΙΑ. *La représentation de caractères entre fiction scolaire et réalité vivante à l'époque impériale et tardive*. Hg. v. Eugenio Amato u. Jacques Schamp. Salerno 2005; Christine Heusch: *Die Achilles-Ethopoeie des Codex Salmasianus. Untersuchungen zu einer spätlateinischen Versdeklamation*. Paderborn u.a. 1997; Guido Naschert: Art. »Ethopoeia«. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 2. Hg. v. Gert Ueding. Tübingen 1994, Sp. 1512-1516; Hans-Martin Hagen: ἨΘΟΠΟΙΙΑ. *Zur Geschichte eines rhetorischen Begriffs*. Erlangen-Nürnberg 1966; William Levering Devries: *Ethopoiia. A Rhetorical Study of the Types of Character in the Orations of Lysias*. Baltimore 1892.

Übergang zwischen der philosophischen und rhetorischen Ausrichtung der Ethopoeia genau festhalten. In seinen späten Arbeiten zur antiken Philosophie fokussiert Michel Foucault auf die Ethopoeia als Praktik des Selbst. Er hält in seiner Analyse der Wissensordnungen der Kyniker, Epikureer und Stoiker eine Zäsur innerhalb der philosophischen Tradition fest: Einerseits gibt es nach dem Kynismus und den Philosophenschulen »ein Wissen, das, einmal erlangt, sich nicht auf die Seinsweise des Subjekts auswirkt«, andererseits Wissen »solcher Art«, das »den Zustand des Subjekts [verändert]«. Die zweite Art bestimmt er – in Anlehnung an die Terminologie Plutarchs – als ethopoetisches Wissen. Dieses Wissen vermag es, »*ethos* [zu] machen, *ethos* hervor[zu]bringen, den *ethos*, die Seinsweise, die Lebensweise eines Individuums [zu] verändern«, da das Wissen sich »auf die Handlungsweise, das *ethos* des Subjekts auswirkt« und dergestalt den Charakter transformiert.³ Neben dem ethopoetischen Wissen bestimmt Foucault die ethopoetischen Praktiken, welche die Seinsweise eines Subjekts insbesondere durch Schreibpraktiken verändern. Solche Praktiken, die sich auf die Seinsweise eines Subjekts auswirken, sind in seiner Argumentation insbesondere die ›Materialisierung des Gedächtnisses: in literarischen Notizbüchern (*hypomnēmata*), die »meditieren« (*meletan*), schreiben (*graphein*) [und] üben (*gymnazein*)« verknüpfen.⁴ Diese Selbstpraktiken bezeichnet Foucault als »*ethopoetische* Funktion« des literarischen Genres.⁵

Genau mit solchen medialen, ja genrespezifischen Selbstpraktiken kalkulieren nun in der antiken Rhetorik auch die rhetorischen Vorübungen (*progymnasmata*), die sich wahrscheinlich im griechischen Hellenismus entwickelten und seit Aelius Theon überliefert sind.⁶ Bei den *Progymnasmata* handelt es sich um Schreibpraktiken, die ein angehender Redner einzuüben hat. Die Übungen vermittelten den Schülern (sic) einerseits

ein durchaus nützliches Rüstzeug an Erzähl-, Argumentations- und Gestaltungstechniken, ein bestimmtes Repertoire von literarischen Vorbildern und einen festen Bestand von Themen, Stoffen, Figu-

3 Michel Foucault: *Hermeneutik des Subjekts. Vorlesungen am Collège de France (1981/82)*. Übers. v. Ulrike Bokelmann. Frankfurt a. M. 42019, S. 297.

4 Michel Foucault: »Über sich selbst schreiben«. In: ders.: *Schriften zur Literatur*. Übers. v. Michael Bischoff. Hg. v. Daniel Defert u. François Ewald. Frankfurt a. M. 32012, S. 350-367, hier: S. 352.

5 Ebd. (Anm. 4), S. 353.

6 Vgl. Manfred Kraus: Art. »*Progymnasmata*, *Gymnasmata*«. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 7. Hg. v. Gert Ueding. Tübingen 2005, Sp. 159-191.

ren und auch moralischen Werten, mit denen sie vor einem gleich (aus)gebildeten Publikum operieren und sich verständlich machen konnten.⁷

Andererseits sind die Progymnasmata als Schreibpraktiken nun aber nicht einfach rhetorische Übungen, sondern auch Praktiken des Selbst: »*progymnasmata* were a gymnastic training for the mind, true to the root sense of the verb *gymnazô*, shaping it for certain activities just as athletics shaped the body«⁸, wie Ruth Webb festhält. Diese rhetorischen Übungsprogramme sind deshalb für die Antike »crucial in laying the foundations for elite discourse«, da sie als Schreibpraktiken eine subjektskonstitutive Funktion der obersten Gesellschaftsschicht einnehmen:

The type of individual this education produced is perhaps epitomised by the heroes of the Second Sophistic as portrayed by Philostratos in the *Lives of the Sophists*: relentlessly eloquent, able to compose a declamation on any theme, often at a moment's notice, thoroughly imbued with the classical past.⁹

Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass zwischen Anthropologie und Rhetorik weniger ein Annäherungsverhältnis besteht, wie Hans Blumenberg festhält, sondern dass es sich vielmehr um ein Abhängigkeitsverhältnis handelt. Denn die Übungen geben der Rhetorik ethopoetische Praktiken an die Hand, die darauf ausgerichtet sind, nicht nur den »immanenten Mangel[]« des Menschen zu kompensieren, um »[p]hysische durch verbale Leistungen zu ersetzen«¹⁰, sondern gar das Subjekt zu entwerfen.

Damit verabschiedet die Rhetorik die philosophische Frage, »[w]as der Mensch ist«¹¹, und wendet sich den Praktiken zu, die dem Menschen ein schier unbegrenztes Möglichkeitsfeld eröffnen: Nicht ein »wahres inneres

7 Christine Heusch: »Die Ethopoie in der griechischen und lateinischen Antike. Von der rhetorischen Progymnasma-Theorie zur literarischen Form«. In: *ἨΘΟΠΟΙΙΑ* (Anm. 2), S. 11-33, hier: S. 12.

8 Ruth Webb: »The *Progymnasmata* as Practice«. In: *Education in Greek and Roman Antiquity*. Hg. v. Yun Lee Too. Leiden, Boston, Köln 2001, S. 289-316, hier: S. 292.

9 Ebd., S. 289-290.

10 Hans Blumenberg: »Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik«. In: ders.: *Wirklichkeiten in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede*. Stuttgart 1981, S. 104-136, hier: S. 108 u. 114. Vgl. zu der Auseinandersetzung von Rhetorik und Anthropologie mit einem speziellen Fokus auf Blumenbergs Arbeit: *Rhetorische Anthropologie. Studien zum Homo rhetoricus*. Hg. v. Josef Kopperschmidt. München 2000.

11 Blumenberg: »Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik« (Anm. 10), S. 104.

Wesen« des Menschen zählt, sondern seine ethopoetischen Handlungen, die den Effekt seines Wesens erst ausmachen. Denn gerade weil Ethopoeia in der antiken Rhetorik als Praktik des Selbst bestimmt wird, wird sie in ihren Effekten analysiert. Der gute Redner kann alle Register ziehen, um vor Gericht oder auf dem Marktplatz (*agorá*) zu überzeugen – so auch den Effekt, den er *als* Redner durch seine Rede auf sein Publikum erzielt. Damit der Redner durch seine Rede zu überzeugen vermag, muss er alleine durch seine Rede ethisch gut erscheinen, ohne dass seine empirische Person mit ins Spiel kommt. Dennoch bleibt der Effekt nicht ohne Wirkung: Der rhetorisch in Szene gesetzte gute Redner ersetzt die empirische Person, sodass die gut gemachte Ethopoeia den ethisch guten Menschen erzeugt.

Die Grundlage dazu liefert Aristoteles' rhetorisches Ethos-Konzept.¹² In seiner Rhetorik entwirft Aristoteles drei Überzeugungsmittel, die in der und durch die Rede zustande kommen: Ethos, Pathos und Logos. Diese referieren nicht auf Außersprachliches, sondern funktionieren rein künstlich (*entechnisch*). Bei dem Überzeugungsmittel durch den Charakter des Redners (*ethos*) grenzt sich Aristoteles nun gegen die in der Alexandrinischen Rhetorik festgehaltene Meinung ab, dass der Redner als Mensch einen guten Charakter benötigt, damit er anhand von Ethos zu überzeugen vermag.¹³ Demgegenüber entwirft Aristoteles ein rein sprachbasiertes Ethos-Konzept: »Durch den Charakter also (erfolgt die Überzeugung), wenn die Rede so gehalten wird, dass sie den Redner glaubwürdig macht [...]. Dies muss sich aber durch die Rede ergeben, und nicht durch eine vorab bestehende Meinung darüber, was für ein Mensch der Redner ist.«¹⁴ Wie es zu bewerkstelligen ist, dass der Redner glaubhaft als ethisch guter Charakter wirkt, knüpft Aristoteles an drei verschiedene Ursachen: »Dafür, dass die Redner selbst glaubwürdig erscheinen, gibt es drei Ursachen; so viele Gründe nämlich gibt es außer den Beweisen, weswegen wir etwas glauben. Es sind dies Klugheit [*phrónesis*, R. S.], Tugend [*areté*, R. S.] und Wohlwollen [*eúnoia*, R. S.].«¹⁵

12 Zu Aristoteles' rhetorischem Ethos-Konzept vgl. William W. Fortenbaugh: »Aristotle on Persuasion Through Character«. In: *Rhetorica*. 10/3 (1992), S. 207-244. Allgemein zu Ethos bei Aristoteles vgl. Eduardo Charpenel: *Ethos und Praxis. Der Charakterbegriff bei Aristoteles*. Freiburg, München 2017.

13 Vgl. Anaximenes: *Ars rhetorica quae vulgo fertur Aristotelis ad Alexandrum*. Hg. v. Manfred Fuhrmann. Berlin, New York 2010.

14 Aristoteles: *Rhetorik*, Bd. I. Übers. v. Christof Rapp. Berlin 2002, S. 23 [1356a 5-11].

15 Ebd., S. 72-73 [1378a 6-9].

Dieses aristotelische Ethos-Konzept greift Dionysios von Halikarnassos in seiner attizistisch ausgerichteten Untersuchung zu den von Lysias verfassten Reden wieder auf, in der er sich intensiv mit der Sprache¹⁶ und kulturpolitischen Ideologie der griechischen Klassik¹⁷ auseinandersetzt. Denn Lysias' Reden sind in zwei Punkten unübertroffen, die Dionysios interessieren: im Überzeugen durch Ethos und in der Natürlichkeit seiner Sprache. Indem er sich der Frage widmet, wie es dem Logographen Lysias gelingt, den Redner-Charakter in seinen Reden authentisch oder eben: natürlich wirken zu lassen, hängt Dionysios' Analyse nicht mehr an drei (kontingenten) Ursachen, sondern an einem allgemeinen Prinzip. Deshalb vermag er es, die aristotelische Aufzählung von den ethischen Eigenschaften zu verabschieden und dafür ein sprachliches Verfahren in den Blick zu nehmen, das Ethos hervorbringt: Ethopoeia.¹⁸ Die Ethopoeia münzt die moralischen Qualitäten von Klugheit, Tugend und Wohlwollen (*phronesis*, *areté* und *eúnoia*) zu einer sprachlichen Funktion um, da der Redner aufgrund der rhetorisch erzeugten Authentizität glaubhaft wirkt. Die Authentizität kommt nämlich in Lysias' Reden nicht einfach durch Instinkt oder Kunstlosigkeit zustande; ganz im Gegenteil: Lysias, »the champion of ›the natural‹«¹⁹, verfährt nach Dionysios' Interpretation ganz nach dem Prinzip der ›kunstlosen Kunst‹ (*ars est celare artem*). Dionysios hält fest, dass die von Lysias geschriebenen Reden so scheinen, »as it were, not to be contrived or formed by any conscious art«. Dennoch sind sie »more carefully composed than any work of art. For this artlessness is itself the product of art: the relaxed structure is really under control, and it is in the very illusion of not having been composed with masterly skill that the mastery lies«. ²⁰ Die Kunst, dass etwa ein Angeklagter seine Verteidigungsrede vor Gericht so vorträgt, als ob sie nicht künstlich wäre, sondern als ob der Angeklagte völlig authentisch und ehrlich spricht, diese Kunst fundiert Ethopoeia.

16 Vgl. Casper C. de Jonge: *Between Grammar and Rhetoric. Dionysius of Halicarnassus on Language, Linguistics and Literature*. Leiden, Boston 2008.

17 Vgl. Nicolas Wiater: *The Ideology of Classicism. Language, History, and Identity in Dionysius of Halicarnassus*. Berlin, New York 2011.

18 Zur Ethopoeia bei Dionysios vgl. Kristine S. Bruss: »Persuasive Ethopoeia in Dionysius's Lysias«. In: *Rhetorica. A Journal of the History of Rhetoric* 31/1 (2013), S. 34-57.

19 de Jonge: *Between Grammar and Rhetoric* (Anm. 16), S. 255. Zu Dionysios' Natürlichkeitskonstruktion in der Sprache vgl. ebd., S. 253-328.

20 Dionysius of Halicarnassus: *Critical Essays*, Bd. 1. Übers. v. Stephen Usher. Cambridge, London 1974, S. 35.

Freilich ist es gerade dieser Natürlichkeitseffekt, der dafür sorgt, dass der Redner eben keine empirische Person ist, sondern eine durch die Sprache erzeugte Rolle. Dass der Redner authentisch wirkt, macht Dionysios an drei verschiedenen Punkten fest: »There are three departments or aspects in which this quality [*ethopoeia*, R. S.] manifests itself: thought [*diánoia*, R. S.], language [*léxis*, R. S.] and composition [*synthesis*, R. S.], and I declare him [Lysias, R. S.] to be successful in all three.«²¹ Damit das Denken und die Sprache überzeugend wirken, darf auch die Argumentation in einer Verteidigungsrede nicht artifiziell sein. Deshalb setzt Lysias auf keine syllogistische Struktur der Rede, sondern auf eine klare Sprache. Doch der ausschlaggebende Faktor für das Gelingen der natürlich wirkenden Ethopoeia ist die Komposition (*synthesis*) der Rede, die jegliche Künstlichkeit verabschiedet: »As to his composition, it is absolutely simple and straightforward. He sees that characterisation [*ethopoeia*] is achieved not by periodic structure and the use of rhythms, but by loosely constructed sentences.«²² Der Komposition widmet Dionysios ein ganzes Buch,²³ in dem er argumentiert, dass es keine allgemeinen Regeln für den anmutigen (*cháris*) und deshalb natürlich wirkenden Rhythmus geben kann.²⁴ Trotzdem möchte er eine Anleitung für den Natürlichkeitseffekt liefern, wie sie die lysianischen Charakterdarstellungen grundiert:

My advice also would be the same to those readers of Lysias who wish to learn the nature of his charm: to banish reason from the senses and train them by patient study over a long period to feel without thinking.²⁵

Bei der Frage, wie es gelingt, eine Rede so zu gestalten, dass sie aufgrund des natürlich wirkenden Ethos überzeugt, schlägt nun Dionysios den Bogen wieder zum Charaktertraining zurück: Der Redner muss Ethopoeia – nicht mithilfe der Vernunft (*álogos*), sondern der Sinnlichkeit (*aísthesis*) –²⁶ üben, um als Mensch glaubhaft zu wirken.

21 Ebd., S. 33.

22 Ebd., S. 35.

23 Vgl. Dionysius of Halicarnassus: »On Literary Composition«. In: ders.: *Critical Essays*, Bd. 2. Übers. v. Stephen Usher. Cambridge, London 1985, S. 3-243.

24 Zum Konzept der Anmut bei Dionysios vgl. Laura Viidebaum: »Dionysius and Lysias' Charm«. In: *Dionysius of Halicarnassus and Augustan Rome. Rhetoric, Criticism and Historiography*. Hg. v. Richard Hunter u. Casper C. de Jonge. Cambridge 2019, S. 106-124.

25 Dionysius: *Critical Essays* (Anm. 20), S. 41.

26 Vgl. zur Funktion von *álogos aísthesis* bei Dionysios Cynthia Damon: »Aesthetic Response and Technical Analysis in the Rhetorical Writings of Dionysius of Halicarnassus«. In: *Museum Helveticum* 48/1 (1991), S. 33-58.

2 *Bodmers Anthropologie des Dichters*

Die Doppelfunktion von ›Mensch machen‹ und ›Mensch darstellen‹, welche die Antike konzeptuell mit der Ethopoeia fasst, leitet auch Bodmers *Poetische Gemählde*. Seine poetische Theorie verschränkt die anthropologischen Bedingungen des Dichters und die Charakterdarstellung des Dichters. Deshalb startet Bodmer auch mit Übungspraktiken: Gleich zu Beginn bestimmt es Bodmer als die erste Aufgabe seiner *Poetischen Gemählde*, die Voraussetzungen des Dichters zu rekapitulieren,²⁷ um auf dieser Grundlage Übungsanweisungen zu geben, welche die Fähigkeit des Dichtens steigern:

Ich werde derowegen diesen Versuch einer Abhandlung von poetischen Gemählden am rechten Orte anfangen, wenn ich gleich zum Eingange von den natürlichen Gaben, die theils zu Bereicherung, theils zu verständiger Anführung der Phantasie vonnöthen sind, Anregung thun, und dann ferner die bequemsten Mittel anweisen werde, wie die Tüchtigkeit, so die Natur dem Menschen desfalls mitgetheilet hat, vermehrt und erhöht werden könne. (PG, 4)

Die »Phantasie mit Bildern zu bereichern und verständig anzuführen« (PG, 3), wie es bereits im Titel des ersten Abschnittes heißt, sind die zwei Aufgaben des Dichters, die ihm einerseits »natürliche[] Gaben«, andererseits die Übung ermöglichen. In einem ersten Schritt zielt Bodmer nun auf die »natürlichen Gaben« ab und beginnt *ab ovo*: »Die Sinnen sind die ersten Lehrer der Menschen. Alle Erkenntniß kömmt von ihnen.« (PG, 4) Bei der ersten Gabe handelt es sich also um die Fähigkeit der sinnlichen Wahrnehmung, die einerseits klare und deutliche Begriffe ermöglicht, andererseits Empfindungen auslöst (vgl. PG, 4-8). Die sinnlich gewonnenen »Begriffe« und »Empfindungen« bestimmen sodann das »Gemüthe« (PG, 8). Damit das Gemüt aber die sinnlichen Wahrnehmungen und die dadurch gewonnenen Begriffe festhalten und abspeichern kann, braucht es die zweite Gabe, nämlich die Einbildungskraft oder eben die Phantasie. Denn die Einbildungskraft sorgt dafür, »daß die vergangenen und aus den Sinnen hingerückten Dinge annoch anwesend vor uns stehen, und uns beynahe eben so starck rühren, als sie ehmahls in ihrer würcklichen Anwesenheit gethan hatten« (PG, 10f.). Die Bilder

²⁷ Vgl. zur »anthropologische[n] Fundierung der Poetik« bei Bodmer und Johann Jacob Breitinger Jesko Reiling: *Die Genese der idealen Gesellschaft. Studien zum literarischen Werk von Johann Jakob Bodmer (1698-1783)*. Berlin, New York 2010, S. 86.

ersetzen nicht nur die physische Präsenz der Dinge, sondern überbieten sie, weil die Bilder – wie Albrecht Koschorke bemerkt – »einen Zugewinn gegenüber ihren Vorlagen«²⁸ erhalten. Diese Überbietung drückt sich in Bodmers Umkehrung des Höhlengleichnisses aus, in der er sich gegen einen platonischen Ideenhimmel wendet. Dank der Einbildungskraft »kan sich ein Mensch in einer unterirdischen Höhle, welche den durchbrechenden Strahlen der Sonnen verschlossen bleibt, mit den prächtigsten Schaugerüsten der Natur und der Kunst, die er etwa vor dieser Zeit gesehen hat, mit Ergetzen unterhalten« (PG, 11).

Diese epistemologische Bestimmung der Einbildungskraft »[]münzt« Bodmer in einem weiteren Schritt, so Helmut Holzhey, »auf die Poetik« um.²⁹ Neben der Aufgabe der Einbildungskraft, Sinneseindrücke zu speichern, ist sie auch für die Erzeugung von Literatur verantwortlich, sodass sie nach Carsten Zelle zum »genuine[n] Kriterium des Dichters« avanciert.³⁰ Denn einerseits stellt sie das sinnlich wahrgenommene »Würckliche in einem lebhaften Gemähde vor Augen«, andererseits »zieht« sie »das, so nicht ist, aus dem Stande der Möglichkeit hervor, theilet ihm dem Scheine nach eine Würcklichkeit mit, und machet, daß wir diese neuen Geschöpfe gleichsam sehen, hören, und empfinden« (PG, 13 f.). Die Einbildungskraft speichert also erstens Sinneseindrücke, sie präsentiert die Eindrücke zweitens dem Gemüt und rechnet drittens von den sinnlichen Wahrnehmungen Wahrscheinliches hoch, wodurch die Einbildungskraft zur eigentlichen Erzeugungsinstanz von Literatur wird (vgl. PG, 14). Damit der Einbildungskraft aber nicht die Pferde durchgehen und sie das Gemüt in die »Phrenesie« führt (PG, 16), bedarf sie einer zügelnden Funktion: »Was denn der Leitstern und der Compaß dem Steuermann ist, das ist der Verstand und ein gesundes Urtheil der erhitzten Phantasie« (PG, 15). Sinnliche Wahrnehmung, Einbildungskraft und regulierendes Urteil sind daher die drei Parameter, mit denen Bodmer das anthropologische Profil des Dichters bestimmt.

28 Albrecht Koschorke: *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*. München 1999, S. 278.

29 Helmut Holzhey: »Befreiung und Bindung der Einbildungskraft im Prozess der Aufklärung«. In: *Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger im Netzwerk der europäischen Aufklärung*. Hg. v. Anett Lütteken u. Barbara Mahlmann-Bauer. Göttingen 2009, S. 42-59, hier: S. 46.

30 Carsten Zelle: »Vernünftige Gedanken von der Beredsamkeit«. Bodmers und Breitingers ästhetische Schriften und Literaturkritik«. In: *Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger im Netzwerk der europäischen Aufklärung* (Anm. 29), S. 25-41, hier: S. 31.

Diese drei Parameter »können durch die Uebung überaus sehr erweitert und gebessert werden« (PG, 16), hält Bodmer fest und gibt eine Anleitung an die Hand, wie sich der Dichter einen möglichst großen Vorrat an sinnlichen Wahrnehmungen anlegt: »Am glücklichsten ist derjenige, welcher durch eigene Erfahrung auf Reisen, bey Hofe, im Kriege, Gelegenheit gehabt hat, sich in allem, was die Natur und die Kunst prächtiges haben, geübte Sinnen zu erwerben.« (PG, 17) Insbesondere das Reisen empfiehlt Bodmer nachdrücklich, um den ersten Parameter der sinnlichen Wahrnehmung zu steigern und das Gemüt mit einem »unermesslichen Reichthum« aufzufüllen (PG, 18). Bezüglich des zweiten Parameters, der Einbildungskraft, nennt Bodmer »zwey Mittel«, wie diese »aufgebracht und entzündet werden kan« (PG, 19). Damit die Einbildungskraft mit der Produktion der poetischen Gemälde beginnt, muss erstens der Zufluss von neuen Bildern gestoppt werden, sodass das Gemüt in sich zu kehren vermag und in der »eifrigen Betrachtung und Zusammenordnung seiner Bilder ungehindert« verfahren kann (PG, 19). Die zweite Möglichkeit, die poetische Tätigkeit der Einbildungskraft in Gang zu bringen, »ist eine starke Neigung für den Gegenstand, der uns beschäftigt hält« (PG, 20), weil Neigung die Einbildungskraft intensiviert. Reisen, damit das Gemüt mit reichen Bildern aufgefüllt wird, und sodann der Einbildungskraft die Arbeit überlassen, sind die ersten beiden Voraussetzungen dafür, dass der Dichter Literatur erzeugen kann.

Als letzten Parameter bedarf der Dichter jedoch zusätzlich noch »des Leitsternes der Phantasie« (PG, 24), um die Einbildungskraft und mit ihr die Literatur zu kalibrieren. Dies gelingt ihm durch »die Verbesserung des Urtheiles« (PG, 24). Damit er sich einen guten Geschmack und eine sichere Urteilskraft aneignen kann, muss der Dichter »eine fleissige Ueberlesung der vortrefflichsten alten und neuen Scribenten« vornehmen – und er darf sich dabei nicht »abschrecken lassen, wenn er aus allzu fleissigem studieren derselben im Angesicht blasser und am Leib mägerer wird« (PG, 24). Bodmer führt dreizehn antike Schriftsteller und dreizehn aus »späthern und neuern Zeiten« (PG, 24) sowie elf kunsttheoretische Schriften auf, die es dem Dichter ermöglichen, »den Verstand zu erleuchten, das Urtheil zu befestigen, und einen versuchten Geschmack anzupflanzen« (PG, 25). Das Kriterium, das die Einbildungskraft zu zügeln hat, damit diese nicht »über die Gränzen des Glaubwürdigen und Wahrscheinlichen« ausbricht (PG, 15), macht Bodmer erstaunlicherweise nicht einfach an der Vernunft fest, sondern an der *imitatio*, die er als Geschmackstraining versteht. Und obwohl Bodmer der Urteilskraft eine Kontrollfunktion zuweist, welche die ersten beiden Parameter des Dichters – die sinnliche Wahrnehmung und die Einbildungskraft – zu regu-

lieren hat, verfäht das Urteil nicht autonom. Es ist an den literarischen Kanon gebunden, sodass es scheint, als ob die Urteilskraft in ihrer richtenden Funktion eher auf eine sinnliche Art und Weise »schmeckete, als durch eine vorhergehende Erwegung des Verstands beurtheilete« (PG, 26). Auch dieser abschließende Parameter des Dichters wurzelt also in der Sinnlichkeit und kann nicht von ihr abstrahiert werden.

3 Bodmers Darstellung des Dichters

Das Profil des Dichters leitet Bodmer nicht nur von anthropologischen Voraussetzungen und klug formulierten Anleitungen ab, sondern auch dadurch, dass er analysiert und reflektiert, wie das Gemüt in der Literatur zur Darstellung gelangt. Vom Produkt – der Gemütsdarstellung – schließt er auf den Produzenten – den Dichter. Bodmer widmet sich »den Gemälden des menschlichen Gemüthes« (PG, 283) und beleuchtet die poetische Darstellung des Dichters aus einer doppelten Perspektive. Denn das dargestellte Gemüt zeigt sich in der Literatur in »zwoen Sprachen auf einmahl« (PG, 290): einerseits in den körperlichen Schilderungen wie den »Gesichtszüge[n], Gebehrdungen und Stellungen des Körpers«, andererseits in den »Figuren der Rede« (PG, 283). Erst beide Sprachen zusammen stellen also ein »menschliches Gemüt« dar. Was die körperliche Darstellung angeht, so muss der Dichter »mit Hülffe der alten Poeten« (PG, 295) sowie mit den Affektlehren von »Baco von Verulam, und von Descartes« (PG, 307) einüben, welche körperlichen Ausdrucksformen welchen Affekten zugeordnet sind. Dergestalt trainiert er für die Gemütsdarstellung den rhetorischen Affekt-Code der *eloquentia corporis*.³¹ In Anlehnung an Cicero bestimmt Bodmer den körperlichen Ausdruck der Affekte an der Miene, dem Tonfall und der Gebärde: »Omnis enim motus animi suum quendam a natura habet vultum et sonum et gestum.« (vgl. PG, 285)³² Bei den Gemütsdarstellungen spielt der dargestellte Körper eine wesentliche Rolle, da dieser »den innersten Zustand

31 Vgl. zur *eloquentia corporis* Alexander Košenina: *Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur »eloquentia corporis« im 18. Jahrhundert*. Tübingen 1995; Ursula Geitner: *Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert*. Tübingen 1992.

32 »Denn jede Regung des Gemüts hat von Natur ihren charakteristischen Ausdruck in Miene, Tonfall und Gebärde.« (Marcus Tullius Cicero: *De oratore. Über den Redner. Lateinisch/Deutsch*. Übers. u. hg. v. Harald Merklin. Stuttgart 2014, S. 582-583 [III, 216]).

des Gemüthes [...] zu lesen« gibt (PG, 289). Affekte sind am Körper ablesbar.

Bei den literarischen Körperdarstellungen geht es Bodmer um die Schilderung von »natürlichen Gebehrdungen« in der Literatur, die »den innersten Zustand des Gemüthes« zeigen (PG, 289). Doch gerade die vermeintliche Natürlichkeit von körperlichen Affekten täuscht darüber hinweg, dass es einer kulturellen Leistung bedarf, beispielsweise das Zähneknirschen als Zeichen des Zorns zu lesen. Genau diesen ›Natürlichkeitseffekt‹ muss aber der Dichter durchschauen, damit er fähig ist, Körpergesten ›authentisch‹ darzustellen. Und dieses Durchschauen und Anwenden des Natürlichkeitseffekts muss trainiert werden. Dazu wünscht sich Bodmer einen Affektkatalog,³³ in dem einzelne Affekte und ihre körperlichen Symptome nicht nur einander zugeordnet sind, sondern auch literarische Beispielen veranschaulichen, wie diese Zuordnungen innerhalb einer spezifischen Kultur »zur Natur geworden sind«³⁴. Da jedoch ein solcher Katalog fehlt, stellt Bodmer selbst einen Katalog für das Entsetzen, den Zorn sowie die Traurigkeit auf (vgl. PG, 295-309), worin er sowohl Exempel als auch Erklärungen dafür liefert, wie die kulturelle Zuordnung von Körperzeichen und Affekt funktioniert:

*Ecce furens animis aderat Tiryntius, omnemque
Accessum lustrans huc ora ferebat, & illuc,
Dentibus infrendens. — — — —
Aen. VIII. 228.³⁵*

In diesen beyden³⁶ Stellen giebt das sorgfältige Herumwerffen der Augen die Rachbegierde zu erkennen, womit der Zorn begleitet ist; das Knirschen mit den Zähnen ist den Zornigen ganz eigen, und wird von Seneca gegeben, *dentes comprimuntur*. (PG, 300)

33 Vgl. Dietmar Till: *Transformationen der Rhetorik. Untersuchungen zum Wandel der Rhetoriktheorie im 17. und 18. Jahrhundert*. Tübingen 2004, S. 400-402.

34 Vgl. Roland Barthes: *Mythen des Alltags*. Übers. v. Horst Brühmann. Berlin 32015, S. 280.

35 »[S]iehe, da war, rasend vor Zorn, auch schon Herkules da. Er sah sich allenthalben nach einem Eingang um, ließ seine Blicke da- und dorthin schweifen und knirschte dabei mit den Zähnen.« (P. Vergilius Maro: *Aeneis. Lateinisch-deutsch*. Übers. u. hg. v. Gerhard Fink. Düsseldorf, Zürich 2005, S. 363 [VIII, 228-230])

36 Bodmer führt zuvor noch eine weitere *Aeneis*-Stelle auf (X, 717-718), die ich hier nicht zitiert habe (vgl. ebd., S. 299).

Damit man den Zorn als Zorn erkennen kann, braucht es einerseits Literatur (in Bodmers Beispiel Vergils *Aeneis*), die veranschaulicht, welche Körperzeichen welchen Affekten ›natürlich‹ zugehörig sind. Andererseits sind es Argumente, welche die ›natürliche‹ Zugehörigkeit von Körperzeichen und Affekt reflektieren und explizit behaupten – deshalb ergänzt Bodmer das literarische Zorn-Exempel mit dem Verweis »das Knirschen mit den Zähnen ist den Zornigen gantz eigen, und wird von Seneca gegeben, *dentes comprimuntur*«. Gerade weil die Übersetzungsleistung von Körperzeichen und Affekt nicht natürlich, d. h. notwendig ist, sondern immer auf ein kulturelles Archiv zurückgreifen muss und gerade deshalb natürlich scheint, ist es dem Dichter möglich, sich diesen Natürlichkeitseffekt durch Lektüre anzueignen und so authentische Beschreibungen zu trainieren.

Neben dem Körper ist es die Sprache, in der sich die Affekte und das Gemüt – wiederum durch den Natürlichkeitseffekt geleitet – zeigen. Bodmer schreibt, wie Rüdiger Campe bemerkt, »Rhetorik in Affektsemiotik um«³⁷, indem er in der Rede rhetorische Figuren als »Formen« liest, »in welchen die Empfindungen ihrer Art gemäß erscheinen« (PG, 311). Damit es dem Dichter gelingt, die Form der Rede so zu gestalten, dass sie die richtigen, d. h. auf die körperliche Affektdarstellung abgestimmten sprachlichen Affekte figuriert, muss der Dichter – genauso wie beim Körper – die ›natürliche‹ Zuordnung von Form und Affekt erlernen. Dies ermöglicht wiederum die Übung:

Sie [die Dichter, R. S.] müssen sich Beyspiele aus den beweglichsten Stücken der Poesie und der Wohlredenheit auslesen, welche durch ihren würclichen Eindruck in das menschliche Gemüthe das unbetrüglige Zeugniß erhalten haben, daß sie nach der Natur des Affectes, und in der wahren Sprache desselben geschrieben seyn. (PG, 315)

Der Dichter muss also lesen, um Einsicht über das Verhältnis von sprachlicher Form und ›Natur‹ der Affekte zu erhalten. Er muss verstehen, wie die Literatur einen »würcklichen Eindruck in das menschliche Gemüthe« macht und so eine vermeintlich natürliche Relation zwischen Affekt und Sprache konstruiert. Auch hier bestimmt Bodmer den durch das literarische Korpus hergestellten Natürlichkeitseffekt als erste Technik, die sich der Dichter aneignen muss. Bei seiner Lektüre hat der

37 Rüdiger Campe: »Rhetorik und Physiognomik oder Die Zeichen der Literatur«. In: *Rhetorik. Ein internationales Jahrbuch* 9 (1990), S. 68-83, hier: S. 80; vgl. ders.: *Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert*. Tübingen 1990.

Dichter sein Augenmerk auf die Verbindung von sprachlicher Form der direkten Rede und Affekt zu legen, damit er weiß, wie ein Affekt in einer »Form des Ausdruckes, oder d[er] Figur« (PG, 315) zur Darstellung gelangt.

Anders als bei den körperlichen Affektzeichen kann der Dichter bei den sprachlichen Affektzeichen aber den Natürlichkeitseffekt nicht einfach direkt auf die Literatur anwenden. Denn mit der Vorstellung, dass sich die Affekte in den Reden abzeichnen, greift Bodmer auf eine »natürliche« Affektrhetorik zurück,³⁸ wie sie Géraud de Cordemoy und Bernard Lamy bereits im 17. Jahrhundert ausarbeiteten. In ihren Rhetoriklehren gehen die beiden Franzosen von einem direkten Niederschlag der Affekte des Redners in der Sprache aus: »Befindet sich der Redner im Affekt, ›malt‹ sich sein Gemütszustand in Form von rhetorischen Figuren im Redetext ab.«³⁹ Nicht nur die Annahme, dass Affekte rhetorisch geformt zur Darstellung gelangen, sondern auch den unmittelbaren Zusammenhang vom Gemütszustand des Dichters und den durch die Rede dargestellten Affekten übernimmt Bodmer von den Franzosen. Er argumentiert dafür, dass sich das Gemüt des Dichters direkt in der Sprache abzeichnet, da »mit dem Affecte [in dem sich der Dichter befindet, R. S.] zugleich auch die Figuren, als die Form seiner Reden, sich einstellen« (PG, 343). Die Affekte, die sich in der Sprache abbilden, muss der Dichter also selber fühlen, da eine »unmittelbare psychophysische Wechselwirkung zwischen innerem ›Affekt‹ und sprachlichem ›Ausdruck‹« in Bodmers Poetik besteht,⁴⁰ wie Dietmar Till festhält.

Deshalb muss der Dichter den literarischen Kanon lesen und so den Natürlichkeitseffekt der Rede einüben, damit er im Stande ist, verschiedene Gemütsdarstellungen zu erzeugen. Eine Vielfältigkeit in den Gemütszeichnungen zu erhalten, ist dem Dichter möglich, weil er uneingeschränkten Zugang zum »Affektausdruck-Archiv«⁴¹ hat: Dank des Studiums kanonischer Werke und mithilfe der Einbildungskraft kann sich der Dichter selbst in jeden gewünschten Gemütszustand versetzen, indem er sich die literarischen Exempel vor Augen führt und sich derart selbst affiziert. Im Rückgriff auf die vorhandenen literarischen Affektmuster und deren Natürlichkeitseffekt, die der Dichter einstudiert hat,

38 Vgl. zur Differenzierung zwischen Natur- und *ars*-Rhetorik Dietmar Till: »Affekt contra *ars*. Wege der Rhetorikgeschichte um 1700«. In: *Rhetorica* 24/4 (2006), S. 337-369.

39 Till: *Transformationen der Rhetorik* (Anm. 33), S. 327.

40 Till: »Affekt contra *ars*« (Anm. 38), S. 362.

41 Campe: *Affekt und Ausdruck* (Anm. 37), S. 39.

imitiert er verschiedene Affekte, indem er sie sich zu eigen macht. Anders aber als bei den körperlichen Affektzeichen verläuft die *imitatio* jedoch indirekt, d. h. vermittelt durch die Selbstaffektion des Dichters, der sich durch den literarischen Kanon in den gewünschten Gemütszustand versetzt und deshalb gewissermaßen automatisch die richtigen rhetorischen Figuren wählt, um in der Rede einen beliebigen Affekt – der immer so gut der eigene Affekt ist wie ein künstlicher – zur Darstellung zu bringen. So gelingt es dem Dichter, »in der poetisch-rhetorischen Schicht eines Textes die Sprachlichkeit, Ausdruck und Zeichen, des Affekts [zu] beherrschen«⁴² – wobei Text-Beherrschung immer auch Selbst-Beherrschung ist, da sich Bodmer sicher ist, »daß mit dem Affecte zugleich auch die Figuren, als die Form seiner Reden, sich einstellen werden« (PG, 343).

In der Rede offenbart sich in Bodmers Affektrhetorik deshalb das Gemüt des Dichters: Für den Affektausdruck in der Rede ist es relevant, dass sich der Dichter selbst in demjenigen Affekt befindet, den er durch eine Rede darstellen möchte. Doch genau an diesem Punkt wird deutlich, dass sich die ›psychophysische Wechselwirkung‹ mit Mieke Bal im besten Sinn als »aftereffect«⁴³ beschreiben lässt. Denn die Identifikation der Affekte ist nur deshalb möglich, weil die Gemütsdarstellung sie rhetorisch in Szene setzt; erst nachträglich werden sie dem Dichter zugeschrieben. Was also wie das Gemüt eines ›Autors‹ scheint, liegt in Wahrheit als rein textuelles Phänomen vor: Das Gemüt des Dichters ist eine vom Text her hochgerechnete Instanz. Dass dieser Texteffekt als eine extratextuelle Instanz gelesen wird, die den Text erzeugt haben soll (›der Autor‹), ist nichts anderes als eine Verwechslung von Ursache und Wirkung. Das Gemüt des Dichters ist deshalb nicht einfach dem Text voraus-gesetzt, sondern vielmehr eine Textgeburt, die aber den Effekt in sich trägt, selber den Text zu erzeugen. Durch dieses *hysteron proteron* fungiert die Rhetorik sozusagen als eine Hermeneutik des Dichters,⁴⁴ mit deren Hilfe die Affekte des Dichters in der Rede gelesen werden können. Den Dichter anhand seiner Literatur zu lesen ist aber schlicht und einfach deshalb möglich, da Bodmers Affektrhetorik den Dichter als poetischen Effekt bestimmt.

42 Ebd., S. 25.

43 Mieke Bal: *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago 1999, S. 7; vgl. zur rhetorischen Funktion des »aftereffects« Frauke Berndt: »Poetische Topik«. In: *Handbuch literarische Rhetorik*. Hg. v. Rüdiger Zymner. Berlin, Boston 2015, S. 433-460.

44 Vgl. Till: *Transformationen der Rhetorik* (Anm. 33), S. 401.

4 *Vom Dichter zur Figur*

Von der Doppelung ›Mensch machen‹ und ›Mensch darstellen‹ leitet Bodmer in den *Poetischen Gemälden* schließlich eine Theorie der Personendarstellung (*fictio personae*) ab. Dabei wechselt er die Systemstelle und zwar von dem Gemüt des Dichters, das sich in der Literatur abzeichnet, zu der allgemeinen Darstellung des Menschen in der Literatur. Trotz des Systemstellenwechsels hängt in seiner Poetik die *fictio personae*, d. h. das Phänomen, das man heute als ›literarische Figur‹ bezeichnet, direkt von der anthropologischen und poetischen Profilierung des Dichters ab. Dabei erstellt Bodmer eine ternäre Figurentypologie: Ausgehend von der theophrastischen Typenlehre steigert er die Komplexität seiner Figuren über Individualdarstellungen von historischen Charakteren bis hin zu kulturell alteritären Charakteren – Darstellungen von Figuren also, die außerhalb eines durch das literarische Korpus zugänglichen Kulturkreises stehen. Den einfachsten Figurentypus bilden die »moralischen Charactern der Tugenden und der Laster« (PG, 363), kurz: »Character der Sitten« (PG, 364). Diese Figuren kommen in der Literatur einerseits »durch die Worte und die Sprache« (PG, 364) zustande, andererseits müssen sie sich »in einer körperlichen Gestalt zeigen« (PG, 365). Da der Dichter, um diese Art von Figuren zu zeichnen, »nur das besondere Laster« und »keine[] besonder[e] Person« (PG, 378) zu schildern hat, ist sowohl die Körperbeschreibung dieser moralischen Charaktere, die sich der Dichter durch die Lektüre des literarischen Kanons aneignet, als auch die Selbstaffektion, um deren korrekte Figurenrede hervorzubringen, die einfachste Figurenkategorie. Bodmer knüpft diesen Figurentypus an die Charaktertypen von Theophrast, denen im 17. Jahrhundert insbesondere in Frankreich und England großes Interesse gilt. Dafür kommentiert er Jean de La Bruyères *Les Caractères de Théophraste. Traduits du Grec* (1688) und deren Rezeption (vgl. PG, 371–384).⁴⁵

Um einiges komplizierter verhält es sich mit dem zweiten Figurentypus: die Darstellung von »persönlichen Charactern«. Bodmer geht davon aus, dass man »einem jeden Menschen einen eigenen, und von allen andern in bestimmtem Maasse und Grade verschiedenen Character zuschreiben kan« (PG, 385). Mit den persönlichen Charakteren zielt er darauf ab, eine *persona* sozusagen individualitätstragend zu entwerfen.

45 Zur europäischen Theophrast-Rezeption von der Antike bis zur Aufklärung vgl. John W. Smeed: *The Theophrastan ›Character. The History of a Literary Genre*. Oxford, New York 1985; spezifisch zu Bodmers Theophrast-Rezeption vgl. ebd., S. 82–100.

Die Charakterindividualität in der Darstellung leitet er direkt aus seinem Modell des individuellen menschlichen Charakters ab: Der Mensch besitze Individualität, die »entweder von der Natur, oder von der Kunst, oder von dem Glück entsteht« (PG, 385). Während die Natur lediglich auf die rein physische »Beschaffenheit des Leibes« (PG, 387) Einfluss hat und das Glück für die soziale Herkunft verantwortlich ist, kommt der Kunst eine für die Charakterindividualität konstitutive Funktion zu: »Ich rechne aber zu der Kunst alles das, was die Auferziehung, die eigene Erfahrung und der Umgang mit andern biß auf ein gewisses Alter dem Menschen beybringen, da sein Character sich allgemach befestiget.« (PG, 387) Durch die Interaktion mit seiner Umwelt können »die Leidenschaften [...] in dem menschlichen Gemüthe nach und nach Wurzeln schlagen, und demselben gleichsam inoculirt u. eingepfropft werden« (PG, 388). Da der Mensch bei Bodmer keine »innate affects«⁴⁶ besitzt (vgl. PG, 386 f.), müssen dem Menschen die Affekte und somit der individuelle Charakter implementiert (»inoculirt u. eingepfropft«) werden. Bodmer greift somit auf die Etymologie von ›Charakter‹ (*charaktér*) zurück (vgl. PG, 364), die einerseits die Konstruktion von Eigenarten, andererseits die metonymische Beziehung von Prägestempel und Abdruck ausstellt.⁴⁷ Die Individualität des menschlichen Gemüts denkt Bodmer als eine Artifizialität, die – wortwörtlich – durch *Eindrücke* aus der Umwelt zustande kommt.

Um diesen charakterisierenden Prägestempel literarischen Figuren aufzudrücken und die individuelle Affekt-Palette eines spezifischen menschlichen Gemüts darzustellen, muss der Dichter die »Grundregeln« (PG, 388) kennen, die ein individuelles Gemüt ausmachen. Da sich die Menschen aber selten »in ihrer wahren Gestalt zeigten« (PG, 389), bedarf die Kenntnis von Menschen einer »besondern Kunst [...], die man mit grosser Mühe und Emsigkeit studiren muß« (PG, 390). Um die »allgemeinen Regeln der Menschen Gemüther zu erkennen« zu erlernen, verweist Bodmer den Dichter an Christian Wolffs *Vernünfftige Gedancken von der Menschen Thun und Lassen* (1720), in denen Wolff diese Kunst »aus festen Grundsätzen herleitet« (PG, 390). Darüber hinaus muss der Dichter die Grundregeln »in der Rede einer solchen Person geschickt einzutragen« wissen (PG, 479). Die Affekte und damit das Gemüt eines

46 Donald L. Nathanson: *Shame and Pride. Affect, Sex, and the Birth of the Self*. New York, London 1992, S. 58.

47 Vgl. Thomas Bremer: Art. »Charakter/charakteristisch«. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 1. Hg. v. Karlheinz Barck et al. Stuttgart, Weimar 2010, S. 772-794.

persönlichen Charakters in der Figurenrede darzustellen, bedarf freilich wiederum der Selbstaffektion des Dichters. Dank der Grundregeln weiß der Dichter, wann welche Affekte bei einer Person auftreten. Diese Affekte stellt er sich sodann mithilfe der Einbildungskraft vor Augen, wodurch ihm die Darstellung des Figurentypus eines persönlichen Charakters gelingt.

Die größte Herausforderung für den Dichter ist der dritte Figurentypus: die Darstellungen von alteritären, nicht-europäischen Charakteren. Bodmers letzter Figurentypus ist dabei aber nicht einfach auf ein *Othering* zurückzuführen. Denn Bodmer setzt weder – wie das Alexandra Böhm und Monika Sproll für die Darstellung von ›fremden Figuren‹ um 1800 festhalten – auf »Alterisierungen«⁴⁸ noch auf eine Figurentypologie des Fremden.⁴⁹ Nichtsdestotrotz ist seine Theorie selbstverständlich nicht unproblematisch, wenn man sie im Kontext des Postkolonialismus diskutieren würde. Dem gängigen Schema postkolonialer Kritik fügen sich Bodmers Ausführungen zu den nicht-europäischen Charakteren jedoch nicht gänzlich: Da die (europäische) Vernunft nach Bodmer gerade *keine* Allgemeingültigkeit besitzt, kann der Dichter das ›Andere‹ nicht durch die Vernunft einholen, sodass es sich immer schon einer eurobeziehungsweise helvezentrischen Einverleibung entzieht. Durch die verschiedenen Kulturen unterscheiden sich – so Bodmers Auffassung – die Menschen »nicht nur von Gestalt und Angesicht, sondern vielmehr, wegen ihrer verschiedenen Vernunft« (PG, 498). Bodmer geht sogar so weit, dass sich die Differenz zwischen diesen verschiedenen ›Vernünften‹ nicht auf den Begriff bringen lässt: »[E]s ist selbst in den geringsten Kleinigkeiten etwas besonders, das man besser empfindet, als sagen kan.« (PG, 498) Doch gerade da sich die Differenz nicht begrifflich einholen, aber trotzdem empfinden lässt, besteht die Möglichkeit, einen Zugang zum Alteritären über die Sinnlichkeit zu erstellen. Denn selbst wenn die Vernunft zwischen dem darstellenden Dichter und dem darzustellenden Charakter verschieden wäre, würde dieser Unterschied kein unüber-

48 Alexandra Böhm u. Monika Sproll: »Einleitung«. In: *Fremde Figuren. Alterisierungen in Kunst, Wissenschaft und Anthropologie um 1800*. Hg. v. dens. Würzburg 2008, S. 7-26, hier: S. 14.

49 Vgl. zur Figurentypologie des Fremden Hannah Berner et al.: »Narren, Götter und Barbaren. Ästhetische Paradigmen und Figuren der Alterität in komparatistischer Perspektive. Einleitung«. In: *Narren, Götter und Barbaren. Ästhetische Paradigmen und Figuren der Alterität in komparatistischer Perspektive*. Hg. v. dens. Bielefeld 2020, S. II-27.

windbares Hindernis ausmachen, die ›Grundregeln‹ von dem ›fremden Charakter‹ zu erfahren, weil sie in der Sinnlichkeit wurzeln.

An dieser Stelle kommt mit der Empfindung auch der Körper wieder ins Spiel. Denn Bodmer denkt, dass die Differenz zum ›Anderen‹ – analog zu der Differenz von Individuen derselben Kultur – »drey allgemeine[] Ursachen« habe (PG, 436): physische Umgebung (Geografie, Nahrung etc.), gesellschaftliche Organisationsformen und Sprache. Kenntnisse über fremde Länder und Menschen erhält der Dichter »durch eigene Erfahrung auf Reisen« (PG, 17), auf denen er das fremde »Clima« kennenlernt: »Ein andrer Himmelsstrich macht eine andere Sonne, wiewohl es eben dieselbe ist, und diese eine andere Erde, andere Erden erzeugen andere Thiere und andere Früchte.« (PG, 498) Bei dem zweiten Kriterium, den gesellschaftlichen Organisationsformen, unterscheidet Bodmer zwischen Gesetz und Sitte. Spätestens bei den politischen und religiösen Regierungsformen zeigen sich dann auch Bodmers Grenzen, Differenzen zu denken:

Eine andere Ursache findet sich in der Art der Regierung, welche in einem Land eingeführt ist, sintemahl ein ganzes Volck in bürgerlichen und gottesdienstlichen Dingen nach der Verfassung des Regiments entweder mehr Freyheit genießt, seinem Verstand und seinen Neigungen den Zügel zu lassen, oder mehr genöthiget ist, an sich zu halten. (PG, 436 f.)

Außer einer graduellen Abstufung von Freiheit innerhalb einer *bürgerlichen* Gesellschaftsordnung und gottesdienstlicher Religionsformen gibt es keine weitere Diversität. Wenn es um die Sitte geht, hält Bodmer einerseits ein breites Spektrum an Unterschieden bereit, andererseits kommen diese nicht ohne positive und negative Stereotypisierungen aus: Die »besondern Lebensregeln und Grundsätzen« reichen bei den Charakteren des ›Anderen‹ von der »zierliche[n] Höflichkeit« über das »sanftmüthige[], sittsame[] und ernsthafte[] Wesen« bis hin zu »Stoltz«, »Hitze«, »Frechheit« sowie »Barbarie« und »rohe[r] Wildigkeit« (PG, 504).

Differenzierter fallen indes seine Reflexionen über die Verschiedenheiten in der Sprache aus. Um dem ›Anderen‹ eine Stimme zu geben, ist es nicht nur relevant, dessen fremde Sprache zu sprechen, sondern auch die Logik, die dieser Sprache zugrunde liegt, zu verstehen, da sich darauf und darin eine andere Denkart abbildet:

Eine jede Nation hat nicht nur ihre besondere Sprache, sondern jede Sprache hat ihre eigenen Redensarten, in welchen sich insgemeine der Character der Nation eingepreget hat, und die von den Lebens- und

Nahrungs-Manieren, den vornehmsten Neigungen und geliebtesten Geschäften derselben gleichsam ein gewisses Siegel empfangen: Aller-massen sie die Bilder ihrer Gedancken daher genommen haben. (PG, 499)

Die Randbemerkung, dass sich Bodmers diätetisch ausgerichtetes Denken⁵⁰ nicht zuletzt darin zeigt, dass gar die »Nahrungs-Manieren« der Sprache ihr »Siegel« aufdrückt, sei mir hier erlaubt. Wichtiger ist aber, dass Bodmer neben den Phraseologismen und der Art der sprachlichen Figuralität den *Grad dieser Figuralität* in den Blick nimmt, da beides einen immensen Einfluss auf die Vernunft habe:

Wir können zwar auch in unsren sittsamen Europäischen Sprachen viele metaphorische und figürliche Arten zu reden wahrnehmen, die in der alltäglichen Rede gängig sind, und bey den wenigsten Leuten, so sie gebrauchen, nur im Verdacht sind, daß sie uneigentlich geredet seyn, aber in den morgenländischen Sprachen geschieht dieses in einer ungleich grössern Anzahl und mit ungleich kühnern Figuren und Bildern. (PG, 499 f.)

Nach dieser Feststellung zählt Bodmer eine ganze Reihe klingender Eigennamen auf, von denen er zu wissen glaubt, dass sie im Arabischen gebräuchlich seien, um zu zeigen, dass gar die Logik des Bedeutens von singulären Termini anders als in den »sitssamen Europäischen Sprachen« funktioniert. Neben den physischen Umständen und den gesellschaftlichen Organisationsformen muss der Dichter deshalb nicht nur die Sprache verstehen, sondern auch zu den Strukturen verschiedener Sprachen Zugang finden. Denn es ist »nicht nur de[r] nackete[] Gedanke[] [...], sondern auch die Bilder, darinnen solcher [...] eingekleidet worden«, welche die fremde Vernunft bedingen, ganz einfach weil die »Bilder« »die Gestalt, und das Siegel der Gedancken« sind (PG, 503). Weil er fremde Länder bereist, gesellschaftliche Ordnungen vergleicht und Fremdsprachen sowie deren inhärente Logik lernt, ist es Bodmers Dichter möglich, die Gemüter fremder Kulturen seinem eigenen Affekt zugänglich zu machen. Dank seiner Einbildungskraft vermag er sich diese Affekte anzueignen, um auf diese Art und Weise »fremde« Charaktere zu erzeugen.

50 Vgl. den Beitrag von Sergej Rickenbacher in diesem Band.

5 *Fazit*

Die Ethopoeia verschränkt die Seinsart des Menschen mit seiner sprachlichen Darstellung. Genau diesem Projekt widmen sich Bodmers *Poetische Gemälde*: Bodmer bestimmt den Dichter in einem ersten Schritt zu dessen anthropologischen Bedingungen und gibt ihm ein Übungsprogramm an die Hand, damit er sowohl die in der sinnlichen Wahrnehmung wurzelnde Einbildungskraft als auch seine Urteilskraft mithilfe von Erfahrung und Literatur zu trainieren vermag. Mit der Lektüre übt der Dichter aber nicht nur sein Gemüt, sondern gleichzeitig auch den Natürlichkeitseffekt ein. Dieser bildet die Grundlage für die Affektrhetorik, wie sie das theoretische Setting der mittleren Aufklärung vorgibt: Die Affekte des Dichters und die dargestellten Affekte fallen in den rhetorischen Figuren zusammen, sodass es unentscheidbar wird, ob die Affekte nun individuell sind oder über das kulturelle »Affektarchiv«⁵¹ einen Code aufrufen. So oder so, Bodmer leitet an dieser Stelle das Gemüt des Dichters nicht mehr nur von sinnlichen Übungen ab, die auf die Welt und die Lektüre ausgerichtet sind, sondern vom Text selber. Das anthropologisch und das rhetorisch bestimmte Gemüt des Dichters fallen im Text zusammen. Anthropologie und Rhetorik treten in Bodmers Poetik deshalb in eine Wechselwirkung, wodurch sich im wortwörtlichen Sinn der Charakter des Dichters ereignet. Einerseits erweist sich mit dem Konzept des Dichters der Mensch als Charakter-Effekt. Andererseits gelingt es Bodmer, davon eine Figurentypologie abzuleiten, die er bis hin zu einer – für seine Zeit – differenzierten Theorie alteritärer Charaktere steigert.

51 Campe: *Affekt und Ausdruck* (Anm. 37), S. 39.