



Johann
Jakob Bodmers
Arbeit an
der Ästhetik

Johannes Hees-Pelikan

Wallstein

Johannes Hees-Pelikan
Johann Jakob Bodmers Arbeit an der Ästhetik

Das achtzehnte Jahrhundert

Supplementa

Herausgegeben von der
Deutschen Gesellschaft für die Erforschung
des achtzehnten Jahrhunderts

Band 32

Johannes Hees-Pelikan
Johann Jakob Bodmers
Arbeit an der Ästhetik



WALLSTEIN VERLAG

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds
zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Für Judith, Lina und Sophie

Dieses Werk ist im Open Access unter der Creative-Commons-Lizenz
CC BY-NC-ND 4.0 lizenziert.



Die Bestimmungen der Creative-Commons-Lizenz beziehen sich nur auf das Originalmaterial der Open-Access-Publikation, nicht aber auf die Weiterverwendung von Fremdmaterialien (z. B. Abbildungen, Schaubildern oder auch Textauszügen, jeweils gekennzeichnet durch Quellenangaben). Diese erfordert ggf. das Einverständnis der jeweiligen Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber.

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.

© Johannes Hees-Pelikan 2024

Publikation: Wallstein Verlag GmbH, Göttingen 2024
www.wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus der Adobe Garamond

Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf, unter Verwendung von:
Victor Jasper: Der Holbeintisch (1878). Schweizerisches Nationalmuseum

ISBN (Print) 978-3-8353-5676-4

ISBN (Open Access) 978-3-8353-8105-6

ISSN (Print) 1861-8235

DOI <https://doi.org/10.46500/83535676>

Inhalt

I	Einleitung	7
II	Systematik.	27
1	Revision der Praxeologie	27
1.1	Praktik vs. Diskurspraktik	27
1.2	Performativität der Diskurspraktik	36
2	Revision der Heteronomieästhetik	52
2.1	Ethik und Ästhetik	52
2.2	Ethisch-ästhetische Hybridität	56
III	Praktiken der Einbildungskraft	71
1	Einleitung	71
2	Wo und was ist die Einbildungskraft? Bodmers Auseinandersetzung mit imaginativen Praktiken	81
2.1	Epistemologie	81
2.2	Ästhetik I: Evidenz	92
2.3	Ethik	105
2.4	Ästhetik II: Empathie	111
3	Zusammenfassung	121
IV	Praktiken der Natürlichkeit	123
1	Einleitung	123
1.1	Natürlichkeit im (frühen) 18. Jahrhundert	125
1.2	<i>Praktiken</i> der Natürlichkeit: Rousseau, exemplarisch	130
1.3	Praktiken der <i>Natürlichkeit</i> : Bodmer, exemplarisch	141
2	Wahrnehmung	161
2.1	Praktiken des Geschmacks	161
2.2	Andere Praktiken natürlicher Wahrnehmung	192
3	Körper	208

4	Affekt	229
4.1	Affektpraktiken	233
4.2	Affektsimulation	241
5	Zusammenfassung	267
V	Praktiken der Empathie	269
1	Einleitung	269
2	Empathie mit Texten	273
2.1	Individualität	273
2.2	Vollkommenheit	291
3	Empathie mit Menschen	299
3.1	Freundschaft, Liebe und Familie	299
3.2	Charaktere	311
4	Zusammenfassung	358
VI	Praktiken der Kritik	359
1	Einleitung	359
2	Die Programmatik der Kritik: Demokratie und Rechtsstaatlichkeit.	368
3	Die Praktiken der Kritik: Zwang, Autorität und Gewalt	392
4	Kritik und Satire	421
5	Zusammenfassung	434
VII	Schluss	437
	Literaturverzeichnis	441
	Siglen	441
	Quellentexte	442
	Literatur	448
	Bildnachweise	463
	Dank	464

I Einleitung

Die Frage, wer oder was Johann Jakob Bodmer war, ist deutlich schwieriger zu beantworten als diejenige, wer oder was er nicht war. Bodmer war – mindestens – Geschichtslehrer, Aufklärer und Literaturtheoretiker, Literaturkritiker, Schriftsteller und Moralapostel. Er war aber – zum Beispiel – eher kein Spieler. Kartenspiele, Brettspiele, Würfelspiele – Bodmer mochte sie alle nicht. Das zumindest legt ein Essay über die Praktik des Spielens nahe, der 1746 in *Der Mahler Der Sitten* veröffentlicht wurde, einer von Bodmer im Alleingang bewerkstelligten Überarbeitung der zuvor erschienenen Moralischen Wochenschrift *Die Discourse der Mahlern* (1721-1723).¹ Bodmer bzw. Rubeen², die im *Sittenmahler* auftretende Erzählinstanz, lässt im 16. Blatt dieses Buchs keinen Zweifel daran, was er von Spielen hält:

Wer kennet nicht eine gewisse Art Menschen, die sich keine Narren düncken, welche ihre gröste Freude darinnen suchen, daß sie rothe und weisse Steine auf einer Tafel nach dem Wurffe zweyer beinernen Würffel so lange legen und versetzen, bis daß die Partey, welcher der Fall ihrer Augen am meisten günstig ist, ihre Steine zuerst aus dem Felde in Sicherheit geführt hat? Und wer kennet nicht andere Menschen, welche ihre schönsten Stunden damit zubringen, daß sie sechs und dreißig phantastische Figuren so lange mischen und unter einander vertauschen, bis daß die zufällige Zusammenfügung derselben einen von ihnen zum Ueberwinder erkläret, wo der glückliche Sieger allemahl etliche Groschen zum Preise des Sieges bekömmt? (MS I, 176)

Die beiden rhetorischen Fragen Rubeens unterziehen die Praktik des Spielens einer doppelten, nämlich einer ästhetisch sowie ethisch argumentierenden Kritik. Die Praktik – so die Kritik unter ästhetischen Gesichts-

1 Für seine Abhandlung über das Spielen überarbeitet Bodmer dabei den 15. Discours aus dem ersten Band der *Discourse der Mahler*, der von Breitinger verfasst wurde (vgl. DM I, 15. Discours; Johannes Meister: *Chronick der Gesellschaft der Mahler. 1721-1722*. Hg. v. Theodor Vetter. Frauenfeld 1887, S. 78).

2 Bodmer verwendet in den *Discoursen* und im *Sittenmahler* unterschiedliche Schreibweisen für dieses Pseudonym. Während im *Sittenmahler* die Schreibung »Rubens« (z. B. MS I, unpaginierte Vorrede) bevorzugt wird, wird in den *Discoursen* zumeist »Rubeen« gewählt (z. B. DM I, 35). In dieser Arbeit verwende ich einheitlich die Variante aus den *Discoursen*.

punkten – sei zu verachten, weil Spiele Spielende lediglich in langweilige und unmotivierte, bloß vom Zufall getriebene Plots verstrickten. »[R]othe und weisse Steine auf einer Tafel nach dem Wurffe zweyer beinernen Würffel so lange [zu] legen und [zu] versetzen«, bis eine Person gewinnt und eine andere verliert, darum gehe es beim Spielen. Und nicht nur unmotiviert und zufällig sei ein solcher Plot, sondern auch antiklimaktisch, folgen auf den Sieg für die glücklichen Siegenden doch nur »etliche Groschen zum Preise«. Es versteht sich dann fast schon von selbst, dass auch die »Figuren« solcher Spiele »phantastisch[]« – vulgo: lächerlich – sind. Dem verächtlich-spöttischen Blick, den der Ästhetiker Rubeen auf die Praktik des Spielens wirft, schließt sich auch der Moralist Rubeen an. Spiele – so die Kritik unter ethischen Gesichtspunkten – seien unvernünftig, Ausdruck von schlechten Angewohnheiten, »Müssiggang« (MS I, 177) und einer Vernachlässigung der geistigen und intellektuellen Kapazitäten des Menschen (vgl. MS I, 178). Dabei seien es im Übrigen die »Frauenspersonen«, die eine besonders »heftige Neigung zum Spielen« aufwiesen (MS I, 181) – aus dem einfachen Grund, da Frauen stärker zu einem durch und durch unvernünftigen Zeitvertreib wie dem Spielen neigen würden, wohingegen »ein *Mann*« jemand ist, »von dem die Leute den Begriff haben, er wisse seine Vernunft zu gebrauchen« (MS I, 175, Hervorh. J. H.P.). Dass die Kritik am Spielen damit immer auch eine Kritik an Frauen darstellt, verweist auf einen Umstand, der für Bodmers Beschäftigung mit Praktiken insgesamt charakteristisch ist und den man im heutigen Sprachgebrauch wohl wahlweise als misogyn, patriarchalisch oder sexistisch bezeichnen würde. Regelmäßig fühlt der Zürcher Aufklärer sich jedenfalls zur Auseinandersetzung mit spezifisch weiblichen Praktiken berufen – es wird darauf noch zurückzukommen sein.

Zunächst aber kann man festhalten: Rubeen schreibt im 16. Blatt des *Sittenmablers* über die Praktik des Spielens und formuliert dabei zahlreiche ästhetisch und ethisch motivierte Kritikpunkte. Auffällig ist, dass sich diese Auseinandersetzung mit der Praktik des Spielens erzählend vollzieht. Besonders deutlich wird dieser erzählerische Ansatz etwa, wenn Rubeen eine kleine, aus Jean Le Clercs *Bibliothèque choisie* (1703-1713) entnommene Anekdote über einen »Englische[n] Philosoph[en], Johann Loke« (MS I, 179), erzählt.³ John Locke, so der Inhalt der Anekdote, setzt

3 Den Hinweis auf Le Clerc gibt Hans Heinrich Füssli in seiner in mehreren Teilen im *Schweitzerschen Museum* erschienenen biographischen Darstellung Bodmers (vgl. Hans Heinrich Füssli: »I. Bodmer. Fortsetzung des zweyten Abschnitts. Die Sittenmaler«. In: *Schweitzersches Museum. 1783. Drittes Stück*. Zürich 1783, S. 193-222, hier: S. 218).

sich zu einer Gruppe von Spielern (es handelt sich ausschließlich um Männer), holt Zettel und Stift hervor und beginnt zu schreiben. Von den Spielern gefragt, was er tue, antwortet Locke, er notiere Wort für Wort ihre Gespräche. Diese Antwort beschämt die Spieler, sie macht ihnen bewusst, dass ihre Unterhaltung nur aus Nichtigkeiten besteht und vernünftigen Männern nicht angemessen ist. Dem fiesen Philosophen gelingt es dadurch, die Spieler von der »Thorheit ihrer Beschäftigung« (MS I, 180) zu bekehren.

Die Anekdote ist ein anschauliches Beispiel dafür, wie Bodmer in seinen poetologischen, kritischen und moralischen Schriften die Auseinandersetzung mit Praktiken immer wieder mit einer bestimmten Art und Weise der Darstellung verbindet, die wesentlich von bestimmten sprachlichen, genauer gesagt: von literarischen Verfahren abhängt – nämlich von rhetorischen, narrativen, szenischen oder semiotischen Verfahren. Ziel dieser Arbeit ist es, Bodmers Schriften in diesem Sinn als einen auf Praktiken bezogenen Diskurs zu konturieren, der aufgrund seiner Abhängigkeit von Verfahren eine genuin literaturwissenschaftliche Analyse erfordert. Denn dieser Diskurs bestimmt Bodmers einmaligen Beitrag zur Ästhetik der Frühaufklärung, den ich in diesem Buch untersuchen möchte. Mit anderen Worten: Die für ihn zentralen ästhetischen Begriffe und Theoreme entwickelt Bodmer, *indem* er sich mit Praktiken auseinandersetzt. Diese *Arbeit an Ästhetik* ist zugleich immer auch eine Arbeit an der Ethik – vor allem aber eine Arbeit an und mit Praktiken.

Die Praktik des Spielens ist nur ein Beispiel unter vielen, die in den folgenden Kapiteln zur Sprache kommen sollen. Ebenso wie über Spiele schreibt Bodmer über Praktiken des Bartragens, der Bekleidung und der Gartenpflege, über das Trinken, Rauchen und Essen oder auch das Schminken, Flirten und Staunen.⁴ Bereits 1967 stellt Hans Peter Herrmann fest: »Tatsächlich stehen Bodmers erste poetologische Versuche in einem Kontext allgemeinerer, praktischer Themen.«⁵ Inwiefern ein solches Schreiben über »praktische[] Themen« aber wesentlich oder strukturbildend für Bodmers Schriften und die darin entwickelten ästheti-

4 Vgl. zu einigen dieser Praktiken: Johannes Hees-Pelikan: »Der Phryne-Trick. Schminken und Staunen bei J. J. Bodmer und J. W. Goethe«. In: *Provozierte Bewunderung*. Hg. v. Kim Hagedorn, Tim Hofmann u. Sarah Möller. München 2021, S. 149-165; außerdem die Beiträge in dem von Frauke Berndt, Johannes Hees-Pelikan u. Carolin Rocks herausgegebenen Band: *Johann Jacob Bodmers Praktiken. Zum Zusammenhang von Ethik und Ästhetik im Zeitalter der Aufklärung*. Göttingen 2022.

5 Hans Peter Herrmann: *Naturnachahmung und Einbildungskraft. Zur Entwicklung der deutschen Poetik von 1670-1740*. Berlin, Zürich 1967, S. 184.

schen und ethischen Theoreme ist, hat die Forschung bisher nicht interessiert. Es ist diese Forschungslücke, der ich mich widmen möchte. Dabei ist es dezidiert nicht das Anliegen meiner Untersuchung, die Regeln und Funktionen der von Bodmer beschriebenen Praktiken in ihrem Kontext zu rekonstruieren: Das wäre die Aufgabe einer historischen Praxeologie.⁶ Das hier verfolgte Erkenntnisinteresse richtet sich hingegen nicht auf die Erschließung von lebensweltlichen Praktiken, die Bodmer beschreibt, sondern auf die Frage, *wie* Bodmer über diese Praktiken schreibt, und *warum*, *zu welchem Zweck*. Anders gefragt: Wie sind Praktiken in Bodmers Schriften eingelassen, welche Spuren hinterlassen sie dort, inwiefern sind diese Schriften als *Texte* von der Auseinandersetzung mit Praktiken geprägt? Was bedeutet das einerseits für den Begriff der Praktik und seine methodologische Indienstnahme und andererseits für Bodmers Texte? Oder noch einmal anders gefragt: Wie verändern sich Bodmers Texte, wenn sie in diesem Sinn mit Blick auf die in ihnen beschriebenen Praktiken gelesen werden? Und wie verändert sich der Begriff der Praktik, wenn Praktiken nur in Form ihrer diskursiven Verhandlung zugänglich sind?

Das Textkorpus, auf das ich meine Untersuchung aufbauen möchte, besteht dabei nicht aus Bodmers literarischen Texten, sondern denjenigen, die einer der folgenden drei Gruppen zugeordnet werden können: Texte, die sich am Diskurs der Kunst, d. h. an einer Ästhetik mit »poetologische[m] Zuschnitt«⁷, beteiligen; Texte, die sich kritisch zur Literatur verhalten; und Texte, die sich mit moralischen Problemen beschäftigen und vor allem in Bodmers Beiträgen zu dem von ihm hingebungsvoll gepflegten Genre der Moralischen Wochenschriften zu finden sind: den *Discoursen der Mahler* sowie dem *Mahler der Sitten*. Ausgeklammert (von kleinen Ausnahmen abgesehen) bleibt Bodmers enorm umfangreiches literarisches Œuvre – seine biblischen Epen, politischen Dramen, Übersetzungen, Gedichte und Erzählungen.⁸ Ebenso ausge-

6 Vgl. dazu Andreas Reckwitz: »Praktiken und Diskurse. Eine sozialtheoretische und methodologische Relation«. In: Herbert Kalthoff, Stefan Hirschauer u. Gesa Lindemann (Hg.): *Theoretische Empirie. Zur Relevanz qualitativer Forschung*. Frankfurt a. M. 2008, S. 188–209, hier: S. 197 f.

7 Petra Bahr: *Darstellung des Undarstellbaren. Religionstheoretische Studien zum Darstellungsbegriff bei A. G. Baumgarten und I. Kant*. Tübingen 2004, S. 74.

8 Von den Untersuchungen, die sich mit Bodmers literarischen Werken befassen, ist an erster Stelle die wichtige Studie von Jesko Reiling zu nennen (die darüber hinaus nicht nur zum literarischen Werk des Zürcher Aufklärers lehrreiche Erkenntnisse bietet): Jesko Reiling: *Die Genese der idealen Gesellschaft. Studien zum literarischen Werk von Johann Jakob Bodmer (1698–1783)*. Berlin, New York 2010.

klammert bleibt auch der nicht minder voluminöse, über 300 Korrespondenten umfassende Briefwechsel.⁹ Die Wahl des Textkorpus bedingt einen Schwerpunkt auf dem ›frühen Bodmer‹, also auf den Texten, die (ungefähr) zwischen den Jahren 1720 und 1750 erschienen sind. Dennoch werden dort, wo es hilfreich scheint, auch Schriften aus den späteren Jahren einbezogen, ebenso wie zeitgenössische und thematisch relevante Schriften anderer Autor*innen. Dabei werden auch diejenigen Texte berücksichtigt, die das Zürcher Doppelgestirn ›Bodmer und Brei-

Einen Überblick bieten auch die Beiträge von Barbara Mahlmann-Bauer, Arnd Beise, Thomass Meissen, Rolf Graber und Dirk Niefanger im Sammelband von Anett Lütteken u. Barbara Mahlmann-Bauer (Hg.): *Bodmer und Breitinger im Netzwerk der europäischen Aufklärung*. Göttingen 2009. Beise hat vor allem Bodmers politische Dramen untersucht: Arnd Beise: »Für die Demokratie hatte er die vorzüglichste Hochachtung«. Plädoyer für den politischen Stückeschreiber J. J. Bodmer«. In: *Griffel* 7 (1998), S. 82-88; ders.: »Gute Bürger und Patrioten dem Staat zu pflanzen«. Johann Jakob Bodmers ungedruckte Zürich-Dramen«. In: Ulrich Johannes Schneider (Hg.): *Kulturen des Wissens im 18. Jahrhundert*. Berlin 2008, S. 301-308. Dazu ferner: Karin Gut: *Das Vaterländische Schauspiel der Schweiz. Geschichte und Erscheinungsformen*. Freiburg i.Br. 1996. Dem Spezialfall der ›literaturkritischen Dichtungen‹ widmet sich neuerdings in einer materialreichen Studie: Katja Fries: *Poetische Palimpseste. Parodie und Satire in den literaturkritischen Dichtungen Johann Jakob Bodmers*. Berlin, Boston 2019. Bodmers Totengespräche wurden von Beise ediert und in einem Nachwort instruktiv kommentiert: Johann Jakob Bodmer: *Gespräche im Elysium und am Acheron. Gesamtausgabe*. Hg. v. Arnd Beise. St. Ingbert 2010. Eine eingehende Untersuchung von Bodmers vielleicht bekanntester Erzählung *Pygmalion und Elise* (1747/1749) hat jüngst Frauke Berndt vorgelegt: »Arbeit des Herzens«. Kardiologische Praktiken in J. J. Bodmers *Pygmalion und Elise* (1747/1749)«. In: Berndt, Hees-Pelikan u. Rocks (Hg.): *Johann Jakob Bodmers Praktiken*, S. 196-232.

- 9 Vgl. hierzu: Wolfgang Bender: *Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger*, Stuttgart 1973, S. 8-13; Elisabeth Décultot u. Jana Kittelmann: »Das 18. Jahrhundert im Briefformat. Zur Korrespondenz zwischen Johann Georg Sulzer und Johann Jakob Bodmer«. In: Johann Georg Sulzer: *Gesammelte Schriften*, Bd. 10/1: *Johann Georg Sulzer. Johann Jakob Bodmer. Briefwechsel. Kritische Ausgabe*. Hg. v. Elisabeth Décultot u. Jana Kittelmann. Basel 2020, S. IX-XLVI; Jana Kittelmann: »Kritische Felder. Johann Jakob Bodmers Briefpublizistik im Kontext seiner privaten Korrespondenzen«. In: *Daphnis* 50 (2022), S. 416-442; Anett Lütteken: »Freundlich ›gegen jedermann, vertraulich gegen wenig‹. Bodmers Briefwelten«. In: Ulrich Johannes Schneider (Hg.): *Kulturen des Wissens im 18. Jahrhundert*. Berlin 2008, S. 113-122; dies.: »Meine Unthätigkeit hat etwas mehr auf sich, als Sie sich vorstellen.« Sulzers Briefwechsel mit Johann Jakob Bodmer im Spannungsfeld von gelehrtem und privatem Austausch«. In: Elisabeth Décultot, Philipp Kampa u. Jana Kittelmann (Hg.): *Johann Georg Sulzer – Aufklärung im Umbruch*. Berlin 2018, S. 210-228.

tinger gemeinsam verfasst hat. Hierbei wird sich aber zeigen, dass gerade der Diskurs über Praktiken eine Möglichkeit bietet, Bodmer und Breitinger zu separieren und so zur Differenzierung der beiden Œuvres beizutragen.

Diese Quellenlage bringt, ganz allgemein gesprochen, gewisse Schwierigkeiten mit sich.¹⁰ Eine historisch-kritische Ausgabe der Bodmer'schen Werke liegt nicht vor; ebenso existieren in den meisten Fällen auch keine modernen Leseausgaben,¹¹ sodass auf Digitalisate der (Erst-)Ausgaben aus dem 18. Jahrhundert zurückgegriffen werden muss. Qualitativ hervorragende Scans finden sich dabei etwa auf *e-rara.ch*, einem Repository für digitalisierte Drucke aus der Schweiz. Wo immer möglich, habe ich die von mir untersuchten Texte Bodmers von dieser Seite bezogen; die Links, unter denen die Digitalisate zugänglich sind, finden sich im Literaturverzeichnis. Bibliographisch ist Bodmers doch gelegentlich uferlos anmutendes Œuvre gut kartographiert. Wichtig sind hier vor allem die Arbeiten von Wolfgang Bender, Anett Lütteken und Theodor Vetter.¹² Die größte Schwierigkeit ist freilich die Frage nach der Verfasserschaft. Nicht umsonst existieren Bodmer und Breitinger im germanistischen Fachkonsens meist als ›Doppeleinheit‹. Bei der Frage, ob der eine oder der andere Verfasser dieses oder jenes Werks ist, herrscht denn auch notorische Vielstimmigkeit, was sich exemplarisch an den genannten Bibliographien von Bender, Lütteken und Vetter – drei der profundesten Kenner*innen von Bodmers Werk überhaupt – ablesen lässt. So schreiben etwa Vetter und Bender den *Sittenmahler* Bodmer und Breitinger zu, Lütteken hingegen (wofür ich ebenfalls plädieren möchte) Bodmer allein;¹³ der gleiche Befund gilt auch für die zentrale und im Vergleich zu anderen Schriften in der Aufklärungsforschung allgemein sehr bekannte

10 Gründlich über die Editions-geschichte informiert Reiling: *Die Genese der idealen Gesellschaft*, S. 12 f.

11 Als Ausnahmen hiervon sind zu nennen: Bodmer: *Gespräche im Elysium und am Acheron*; Johann Jakob Bodmer: *Julius Cäsar, ein politisches Trauerspiel (1763)*. Hg. v. Jesko Reiling. Hannover 2009; Johann Jakob Bodmer u. Johann Jakob Breitinger: *Schriften zur Literatur*. Hg. v. Volker Meid. Stuttgart 2014.

12 Bender: *Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger*; Anett Lütteken: »Zeittafel: Johann Jakob Bodmer – Johann Jakob Breitinger«. In: *Zürcher Taschenbuch 2008. Neue Folge. Hundertachtundzwanzigster Jahrgang*. Zürich 2007, S. 387-394; Theodor Vetter: »Bibliographie«. In: Stiftung von Schnyder von Wartensee (Hg.): *Johann Jakob Bodmer. Denkschrift zum CC. Geburtstag (19. Juli 1898)*. Zürich 1900, S. 387-403.

13 Vgl. Bender: *Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger*, S. 29; Lütteken: »Zeittafel«, S. 390; Vetter: »Bibliographie«, S. 390.

Abhandlung *Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungs=Krafft* (1727).¹⁴ Aufgrund dieser philologisch verfahrenen Situation werde ich bei der jeweils ersten näheren Untersuchung eines (Bodmer-)Texts eine kurze Diskussion der Frage der Verfasserschaft einschalten. Um aber schon vorab eine gewisse Orientierung herzustellen, kann man die wichtigsten nicht literarischen Schriften in fünf Kategorien einteilen:

- 1) Moralische Wochenschriften
 - Bodmer et al.: *Die Discourse der Mahlern* (1721-1723)
 - Bodmer: *Der Mahler der Sitten* (1746)
- 2) Eigenständige poetologische Abhandlungen
 - Bodmer/Breitinger: *Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungs=Krafft* (1727)
 - Bodmer: *Anklagung des verderbten Geschmackes* (1728)
 - Bodmer: *Brief=Wechsel von der Natur des poetischen Geschmackes* (1736)
 - Bodmer: *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen* (1740)
 - Bodmer: *Critische Betrachtungen über die Poetischen Gemähle Der Dichter* (1741)
- 3) Zeitschriften
 - Bodmer et al.: *Sammlung Critischer, Poetischer, und anderer geistvollen Schriften* (1741-1744)
 - Bodmer et al.: *Freymüthige Nachrichten von Neuen Büchern, und Andern zur Gelehrtheit gehörigen Sachen* (1744-1763)
- 4) Herausgaben
 - Bodmer/Breitinger: *Martin Opitzens Von Boberfeld Gedichte* (1745/1755)
- 5) Sonstige Aufsatz- und Textsammlungen (Abhandlungen, Kritiken, Pamphlete)
 - Bodmer: *Schreiben an die critickverständige Gesellschaft zu Zürich, über die Critischen Beyträge Hr. Prof. Gottscheds* (1742)
 - Bodmer: *Critische Betrachtungen und freye Untersuchungen zum Aufnehmen und zur Verbesserung der deutschen Schau=Bühne* (1743)
 - Bodmer et al.: *Critische Briefe* (1746)
 - Bodmer et al.: *Neue Critische Briefe, über ganz verschiedene Sachen, von verschiedenen Verfassern* (1749)

14 Vgl. Bender: *Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger*, S. 70 f.; Lütteken: »Zeittafel«, S. 388; Vetter: »Bibliographic«, S. 390.

Auf der Grundlage dieses Korpus verfolge ich das Vorhaben, den von Bodmer in seinen poetologischen, kritischen und moralischen Schriften geführten, referenziell und performativ auf Praktiken bezogenen Diskurs möglichst genau hinsichtlich seiner Funktion und Funktionsweise zu analysieren. Bodmer, das ist die einfache Ausgangsbeobachtung, beschreibt immer wieder Praktiken, die ihm im Alltag oder auch in der Literatur begegnen (referenzieller Bezug). Zugleich führen seine Texte Praktiken mittels rhetorischer, narrativer, szenischer und semiotischer Verfahren vor (performativer Bezug). Besonders der referenzielle Bezug auf Praktiken ist dabei in den Moralischen Wochenschriften ubiquitär – aber nicht nur dort. Auch für Texte wie die Abhandlungen *Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungs=Krafft*, *Von dem Wunderbaren und Wahrscheinlichen*, *Critische Betrachtungen über die Poetischen Gemählde der Dichter* sowie die *Critischen Briefe* und andere gilt, dass sie auf einem Diskurs beruhen, der referenziell und performativ auf Praktiken bezogen ist – und genau dieser Diskurs verleiht Bodmers Ästhetik ihr spezifisches Gepräge.

Der Titel weist die Beschäftigung mit Bodmers Ästhetik als das Hauptanliegen dieses Buchs aus. Die Ethik ist dabei immer mitzudenken, da sie auf demselben auf Praktiken bezogenen Diskurs beruht, welcher der Ästhetik zugrunde liegt. Pointierter ließe sich formulieren: Bodmers Weg zur Ästhetik führt über die Moral. Denn in seinem auf Praktiken bezogenen Diskurs entwickelt Bodmer ästhetische Begriffe und Theoreme, indem er Praktiken vorführt und verhandelt, die dabei immer auch aus ethischer Perspektive betrachtet werden. Das bedeutet im Grunde genommen nichts anderes, als dass in Bodmers ästhetischem Diskurs fortwährend über drei Dinge zugleich gesprochen wird: über Ästhetik natürlich, über Ethik immer auch – und über Praktiken. Aufgrund dieses spezifischen Zuschnitts des Diskurses (siehe die graphische Darstellung in *VII Schluss*) entsteht eine Ästhetik, die sich durch ihren unsystematischen Charakter auszeichnet. Bodmer entwickelt keine aus philosophischen Prämissen und Prinzipien abgeleitete systematische ästhetische Theorie, wie es der Diskursivitätsbegründer der Disziplin, Alexander Gottlieb Baumgarten, mit seiner *Aesthetica* (1750/58) tun wird. Im Gegensatz zu diesem entwickelt Bodmer die Ästhetik nämlich nicht ›von oben‹, also von den Begriffen und Prinzipien der Philosophie herkommend, sondern er entwickelt sie ›von unten‹,¹⁵ indem er sich mit Praktiken aus dem Leben und der Literatur auseinandersetzt. Damit

15 Vgl. Wolfgang Bender: »Rhetorische Tradition und Ästhetik im 18. Jahrhundert: Baumgarten, Meier und Breitinger«. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 99/4 (1980), S. 481-506, hier: S. 486.

weist Bodmers Ästhetik bemerkenswerte Charakteristika auf, welche die anachronistische Bezeichnung ›Ästhetik‹ allererst rechtfertigen: Denn sein ästhetischer Diskurs definiert sich durch den Modus seiner Genese, die ihm zugrunde liegende Erkenntnisform, die von der Performativität und Verfahrensabhängigkeit des Diskurses geprägt wird. Da Bodmers ästhetischer Diskurs auf Praktiken bezogen ist, werden darin auch ethisch grundierte Probleme der »menschlichen Selbst- und Welterschließung«¹⁶ verhandelt, und genau das macht die Bezeichnung ›ästhetisch‹ plausibel.

Für einen ersten Versuch, die Strukturen und die Funktionsweise von Bodmers ästhetischem und auf Praktiken bezogenen Diskurs zu beschreiben, möchte ich noch einmal auf die Praktik des Spielens zurückkommen. Anhand dieses Beispiels wird nicht nur deutlich, *dass*, sondern auch *wie* Bodmers Weg zur Ästhetik über die Moral führt. Auf diesem Weg werden vier Felder durchkreuzt, die sich mit den Begriffen Einbildungskraft, Natürlichkeit, Empathie und Kritik bezeichnen lassen. Auf diesen vier Feldern wird die Praktik des Spielens von Bodmers Sittenmaler Ruben untersucht; sie sind damit gewissermaßen die Grundlage, auf der Bodmer seinen ästhetischen Diskurs in der ethisch getönten Auseinandersetzung mit Praktiken entwickelt. Im Fall des Spielens lässt sich gut nachvollziehen, wie diese Praktik auf jedem der vier Felder betrachtet wird. So beschreibt Ruben das Spielen als eine Praktik der Einbildungskraft (und zwar eine schlechte), wenn er die »phantastische[n] Figuren« (MS I, 176) erwähnt, mit denen sich Spielende beschäftigen. Daran, dass Spielen für ihn eine unnatürliche Praktik ist, lässt Ruben keinen Zweifel, betont er doch unentwegt, dass die Spielenden ihrer menschlichen Bestimmung, ihrer gottgegebenen Natur zuwiderhandeln, indem sie einem unvernünftigen Zeitvertreib nachgehen: »Erst demjenigen gehöret nach meinem Begriffe der Ehren=Nahme eines Menschen mit Recht, der sich befließt seine Geschäfte nach den Gesetzen des Schöpfers, und nach der Vorschrift der Vernunft, welche mit denselben allemahl einig ist, einzurichten.« (MS I, 178) Mit Blick auf das Feld der Empathie betrachtet Ruben die Spiele, wenn er in seiner Anekdote über den Spielekritiker John Locke kritisiert, dass das Spielen jedwede empathische Interaktion zwischen Menschen verhindere und es stattdessen nur noch zu »sehr gleichgültigen Reden« (MS I, 179) komme. Er müsse, so beschwert sich Locke, dem sinnlosen Geplapper der Spielenden lauschen, »nachdem ich nun eine lange Zeit mit der größten Ungeduld den Tag erwartet habe, da ich die Ehre haben würde, mit so vortrefflichen Männern umzugehen«

16 Frauke Berndt: *Poema/Gedicht. Die epistemische Konfiguration der Literatur um 1750*. Berlin, Boston 2011, S. 2.

(MS I, 179). Die Spieler sitzen Locke gegenüber wie leere Hüllen, ein echtes Kennenlernen, ein empathisches Einlassen auf ihre Besonderheiten ist nicht möglich. Und dass darüber hinaus eine kritische Perspektive auf die Praktik des Spielens eingenommen wird, ist ebenfalls offensichtlich: Schließlich verfällt Ruben bei seiner Diskussion des Spielens als unnatürliche, Empathie blockierende und eine schlechte Imagination fördernde Praktik deutlich erkennbar in eine zutiefst kritische Haltung.

Die vier Felder – Einbildungskraft, Natürlichkeit, Empathie und Kritik – stellen damit eine Art Landkarte dar, auf der die Ordnung von Bodmers auf Praktiken bezogenem Diskurs sichtbar gemacht werden kann. Bodmer ›bespielt‹ die Praktiken jeweils auf einem oder mehreren dieser Felder, d. h., er beschreibt und verrichtet Praktiken, die sich wahlweise als Praktiken der Einbildungskraft, der Natürlichkeit, der Empathie oder der Kritik rubrizieren lassen. Dabei wird auf jedem Feld ein spezifischer ethischer Aspekt der Praktiken sichtbar, wie sich an der Praktik des Spielens beispielhaft illustrieren lässt: Das Spielen ist eine ›schlechte‹ – eine unnatürliche und Empathie blockierende – Imaginationspraktik, die zum Gegenstand von Rubeens ›guter‹ Praktik der Kritik wird. Mit den vier Feldern, auf die sich Bodmers auf Praktiken bezogener Diskurs verteilt, wird somit insbesondere die ethische Grundierung dieses Diskurses sichtbar. Zugleich erarbeitet Bodmer auf jedem der vier Felder ästhetische Begriffe und Theoreme. Die Felder sollen im Folgenden im Sinne einer Landkarte verwendet werden, die bei der Erkundung von Bodmers Schriften nützlich ist. Jedem Feld der Landkarte soll dabei ein eigenes Kapitel gewidmet werden.

Festzuhalten bleibt damit zunächst: Der Weg zur Ästhetik führt bei Bodmer über die Praktiken – und da diese Praktiken auf den vier Feldern Einbildungskraft, Natürlichkeit, Empathie und Kritik hinsichtlich ihrer ethischen Implikationen beleuchtet werden, führt Bodmers Weg zur Ästhetik immer auch über die Moral. Es steht damit nichts Geringeres zur Debatte als der substanzielle sowie der strukturelle Kern des ästhetischen Diskurses, wie ihn Bodmer und andere in der deutschen Frühaufklärung initiieren. Diesem Diskurs ist in seinen frühaufklärerischen Anfängen jene systematische Strenge, die Baumgarten ihm verleihen wird, gänzlich fremd. Anders als Baumgartens fein zisierte ästhetische Theorie, die dieser aus den philosophischen Grundlagendisziplinen der Metaphysik, Epistemologie und Ethik in endlos anmutenden Paragraphenreihen entwickelt, profiliert Bodmer zwischen 1720 und 1750 grundlegende ästhetische Begriffe und Theoreme, die sich durch ihre Nähe zu ganz konkreten, handfesten Praktiken auszeichnen. Es sind dies Begriffe wie Einbildungskraft und Geschmack, das Wunderbare, Wahrscheinliche

und Neue, Charakter, das Vollkommene, Mögliche, Wirkliche und Wirkungsvolle. Diese und weitere Begriffe und Theoreme prägt Bodmer in seinem auf Praktiken bezogenen Diskurs. Ihren spezifischen Zuschnitt erhalten die Begriffe und Theoreme dabei genau dadurch, dass sie in einem auf Praktiken bezogenen Diskurs zustande kommen, der sich durch eine ethisch-ästhetische Hybridität auszeichnet. Bodmers Begriffe und Theoreme stellen genuin ästhetische Kategorien dar, da sie Bestandteil einer sinnlichen und auf literarische Verfahren angewiesenen Erkenntnisleistung sind, welche die Praktiken zum Gegenstand hat. Die Erkenntnisse und Ergebnisse dieser Untersuchung von Praktiken sind aber immer auch ethischer Natur. Sichtbar wird so die charakteristische ethisch-ästhetische Hybridität, die Bodmers Diskurs dadurch erzeugt, dass er immer auch eine ethische Betrachtung von Praktiken leistet.

Konstitutiv sind für Bodmers Arbeit an der Ästhetik dabei die literarischen Verfahren seines Diskurses. Es sind diese Verfahren, die den auf Praktiken bezogenen Diskurs allererst möglich machen. Sie erlauben, dass Praktiken nicht nur reflektiert, sondern mittels rhetorischer, narrativer, szenischer und semiotischer Verfahren performativ vorgeführt werden. Um die Funktionsweise dieses Diskurses zu verstehen, ist es also unverzichtbar, dessen Verfahren zu analysieren. Denn gerade bei Schriften der Frühaufklärung kommt die literaturwissenschaftliche Verfahrensanalyse gegenüber begriffs- oder sozialgeschichtlich orientierten Untersuchungen oft zu kurz. Der Grund für diese Vernachlässigung liegt darin, dass die Schriften dieser Periode unter dem Paradigma der Heteronomieästhetik untersucht werden – ein Forschungsparadigma, das sich bis zu Johann Wolfgang Goethes Bemerkungen im siebten Buch von *Dichtung und Wahrheit* (1812) zurückverfolgen lässt.¹⁷ Mit dem Begriff der Heteronomieästhetik wird das Kunst- und Literaturverständnis bis zur Jahrhundertmitte adressiert. In der Aufklärung, so kann man es verkürzt zusammenfassen, wurde angenommen, dass insbesondere literarische Texte der moralischen, nicht zuletzt der religiösen sowie sozialen Erziehung dienen.¹⁸ Sie vermittelten also Werte,

17 Johann Wolfgang Goethe: *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*. In: ders.: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Vierzig Bände*, Abt. I, Bd. 14: *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*. Hg. v. Klaus-Detlef Müller. Frankfurt a. M. 1986, S. 283 ff.

18 Vgl. z. B. Reinhart Meyer: »Restaurative Innovation. Theologische Tradition und poetische Freiheit in der Poetik Bodmers und Breitingers«. In: Christa Bürger, Peter Bürger u. Jochen Schulte-Sasse (Hg.): *Aufklärung und literarische Öffentlichkeit*. Frankfurt a. M. 1980, S. 39-82, hier: S. 50 f.; Angelika Wetterer: *Publikumsbezug und Wahrheitsanspruch. Der Widerspruch zwischen rhetorischem Ansatz und philosophischem Anspruch bei Gottsched und den Schweizern*. Tübingen 1981.

Normen und Regeln, die im historischen und kulturellen Kontext wurzeln und aus diesem erklärt werden können. Von den literarischen Texten wird das Konzept der Heteronomie dabei gewissermaßen auf Bodmers poetologische, kritische und moralische Schriften übertragen: Auch diese erschöpften sich in der Erfüllung eines Zwecks, etwa der Entwicklung und Etablierung eines moraldidaktischen Literaturbegriffs, wie Enrico Straub unmissverständlich festhält: »Das gesamte literarische Schaffen Bodmers und Breitingers wurzelt unmittelbar im aufklärerischen Streben, erziehend auf die Menschheit zu wirken. Die Auffassung, daß Dichtung Dienerin einer übergeordneten Moral sei, liegt als allgemeine Voraussetzung allen literaturtheoretischen Abhandlungen der Zeit zugrunde.«¹⁹

Abgegrenzt wird die Heteronomieästhetik von der Autonomieästhetik, die in den 1770er-Jahren mit dem Sturm und Drang einsetzt und dann die Episteme »um 1800« prägt. Für die Texte aus dieser Zeit gilt die Verpflichtung auf pragmatische Zwecke gerade nicht mehr. Stattdessen werden sie zwecklos bzw. in ihrem Selbstzweck autonom. Kunst als »etwas in sich selbst Vollendetes«²⁰ zu verstehen, um die berühmte Formulierung von Karl Philipp Moritz zu zitieren, prägt die Annäherung an die literarischen Texte der autonomieästhetischen Periode. Aufgrund der ihnen zugeschriebenen Autonomie wird diesen Texten eine Eigengesetzlichkeit ihrer ästhetischen Kompositionsprinzipien und Verfahren zugetraut. Überspitzt gesagt läuft das auf die ebenso deutliche wie stillschweigende Implikationen hinaus, dass der mikroskopische Blick auf Verfahren im Fall der autonomen und im emphatischen Sinn kunstvollen Texte aus Klassik und Romantik lohnt, während es bei Texten aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts »genügt« bzw. angemessener ist, deren moraldidaktische Agenda sowie begriffs-, ideen- und zeitgeschichtliche Einbettung zu eruieren. Mehr noch als für literarische Texte gelten diese Implikationen für theoretische Schriften. Friedrich Schillers *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* (1795), Moritz' *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (1788) oder Heinrich von Kleists Aufsatz *Über das Marionettentheater* (1810) werden in dem als für selbstverständlich erachteten Bewusstsein gelesen, dass sie hinsichtlich ihrer äs-

19 Enrico Straub: *Der Briefwechsel Calepio – Bodmer. Ein Beitrag zu Erhellung der Beziehungen zwischen italienischer und deutscher Literatur im 18. Jahrhundert*. Berlin 1965, S. 51f.

20 Karl Philipp Moritz: »Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff *des in sich selbst vollendetes*«. In: ders.: *Werke in zwei Bänden*, Bd. 2: *Popularphilosophie, Reisen, Ästhetische Theorie*. Hg. v. Heide Hollmer u. Albert Meier. Frankfurt a. M. 1997, S. 943-949, hier: S. 946.

thetischen Komplexität nicht hinter literarischen Texten zurückstehen. Für die ›Critischen Dichtkünste‹ von Breitinger oder Johann Christoph Gottsched gilt das eher nicht. Dass Bodmers Schriften in diesem Sinne in ihrer Differenz zur Autonomieästhetik betrachtet werden, zeigt sich deutlich an denjenigen Forschungsbeiträgen, die für den Schweizer die Rolle eines Vorläufers des für das spätere 18. Jahrhundert charakteristischen Paradigmas plausibel zu machen versuchen.²¹ Eine der anschaulichsten Formulierungen dieser Vorläufer-These stammt von Max Wehrli. Wehrli ordnet Bodmer ohne zu zögern in eine teleologisch verlaufende – nämlich auf Klassik und Romantik zusteuernde – Literaturgeschichte ein, bzw. in die »weit verzweigten geschichtlichen Kausalketten, die zur deutschen Klassik und Romantik führen«²². Besonders gut kommt das zur Geltung, wenn Wehrli Bodmer die Rolle des Vermittlers zwischen im Grunde genommen noch vormoderner Frühaufklärung und moderner Klassik und Romantik zuweist: »Bodmer war trotz allem kein Gründer und kein Vollender, sondern ein Vermittler. Es ist das Los aller Ahner und Vermittler, daß sie zwiespältig sind, zwischen den Räumen und Zeiten stehen und gerade dann überholt sind, wenn sie gewirkt haben. In dieser Mittlerrolle liegen Bodmers Größe und Grenzen.«²³

21 Vgl. exemplarisch Peter-André Alt: *Aufklärung. Lehrbuch Germanistik*. Stuttgart, Weimar 2007, S. 81 ff.; Bernhard Barth: »Die Autonomie der poetischen Einbildungskraft. Bodmer, Breitinger«. In: ders.: *Schellings Philosophie der Kunst. Göttliche Imagination und ästhetische Einbildungskraft*. Freiburg, München 1991, S. 100–106; Bender: *Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger*, S. VII; Rémy Charbon: »Das achtzehnte Jahrhundert (1700–1830)«. In: Peter Rusterholz u. Andreas Solbach (Hg.): *Schweizer Literaturgeschichte*. Stuttgart, Weimar 2007, S. 49–103, hier: S. 59 f.; Klaus R. Scherpe: *Gattungspoetik im 18. Jahrhundert. Historische Entwicklung von Gottsched bis Herder*. Stuttgart 1968, S. 177–190; Silvio Vietta: *Literarische Phantasie. Theorie und Geschichte. Barock und Aufklärung*. Stuttgart 1986; Manfred Windfuhr: *Die barocke Bildlichkeit und ihre Kritiker. Stilhaltungen in der deutschen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts*. Stuttgart 1966, S. 461 u. 465 ff.; Rosmarie Zeller: »Literary Developments in Switzerland from Bodmer, Breitinger, and Haller to Gessner, Rousseau, and Pestalozzi«. In: Barbara Becker-Cantarino (Hg.): *German Literature of the Eighteenth Century. The Enlightenment and Sensibility*. Rochester 2005, S. 131–153; Simone Zurbuchen: »Aufklärung im Dienst der Republik: Bodmers radikal-politischer Patriotismus«. In: Lütteken u. Mahlmann-Bauer (Hg.): *Bodmer und Breitinger im Netzwerk der europäischen Aufklärung*, S. 386–409, hier: S. 388 ff.

22 Max Wehrli: »J. J. Bodmer entdeckt Dante«. In: ders.: *Gegenwart und Erinnerung. Gesammelte Aufsätze*. Hg. v. Fritz Wagner u. Wolfgang Maaz. Hildesheim, Zürich 1998, S. 275–292, hier: S. 275.

23 Ebd., S. 292.

Freilich wurde gegenüber solchen der Vorläufer-These verpflichteten Forschungspositionen immer wieder auch der Vorwurf der Teleologie erhoben. Der Literaturgeschichte, so der Einwand, dürfe nicht das trügerische (da teleologische) Modell des ›Fortschreitens‹ von der heteronomen Aufklärungsästhetik zur autonomen Kunstperiode ›um 1800‹ zugrunde gelegt werden.²⁴ In diesem Zusammenhang argumentiert etwa Julia Schöll gegen die Annahme eines klar erkennbaren Übergangs zwischen Heteronomie- und Autonomieästhetik.²⁵ Und nicht zuletzt wurde die Annahme von Autonomie selbst kritisiert und auf die ihr zugrunde liegenden soziologischen oder ideologischen Strukturen durchleuchtet.²⁶ Dennoch erweisen sich die Paradigmen der Heteronomie- und Autonomieästhetik nach wie vor dadurch als wirkmächtig, dass sie die literaturwissenschaftliche Haltung gegenüber den jeweiligen Texten und die auf sie angewandten Methoden prädisponieren. Diese unsichtbaren Scheuklappen legt etwa Frauke Berndt ab, indem sie Baumgartens ästhetische Schriften der 1730er- bis 1750er-Jahre mit der gleichen Akribie hinsichtlich ihrer Verfahren wie Inhalte untersucht.²⁷

Enorme Energie investiert auch Bodmer in die Art und Weise der Darstellung seiner poetologischen, kritischen und moralischen Schriften. Nicht umsonst etwa beklagt Straub den »unsystematischen Charakter«²⁸ der Bodmer'schen Schriften und versteht dabei nicht, dass dieser vermeintliche »Mangel«²⁹ zu Bodmers großem Kapital gehört – ein Kapital, das sich auch in den zeitlich und thematisch eng verwandten Schriften von Breitinger oder Gottsched immer wieder entdecken lässt. ›Unsystematisch‹ heißt nämlich, dass Bodmers Texte weniger über logische Argu-

24 Vgl. Meyer: »Restaurative Innovation«; Theodor Verweyen: »Zur Einführung«. In: ders. (Hg.): *Dichtungstheorien der deutschen Frühaufklärung*. Tübingen 1995, S. IX-XXV, hier: S. IXf.

25 Vgl. Julia Schöll: *Interessiertes Wohlgefallen. Ethik und Ästhetik um 1800*. Paderborn 2015; Wolfgang Wittkowski (Hg.): *Revolution und Autonomie. Deutsche Autonomieästhetik im Zeitalter der Französischen Revolution. Ein Symposium*. Tübingen 1990.

26 Vgl. exemplarisch Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a. M. 1995; Martha Woodmansee: *The Author, Art, and the Market. Rereading the History of Aesthetics*. New York 1994; einen Überblick gibt Wolfgang Wittkowski: »Einleitung. Zur Konzeption ästhetischer Autonomie in Deutschland«. In: ders. (Hg.): *Revolution und Autonomie*, S. 1-29, hier: S. 7 ff.

27 Vgl. Berndt: *Poema/Gedicht*; Frauke Berndt: *Facing Poetry. Alexander Gottlieb Baumgarten's Theory of Literature*. Übers. v. Anthony Mahler. Berlin, Boston 2020.

28 Straub: *Der Briefwechsel Calepio – Bodmer*, S. 51.

29 Ebd.

mentationen funktionieren als über ihre rhetorischen, narrativen, szenischen und semiotischen Verfahren. Diesen Verfahren ist bislang zu wenig Aufmerksamkeit entgegengebracht worden. Denn schon zu Bodmers Lebzeiten setzen negative Urteile über dessen literarische Texte ein, ebenso wie allgemein über seinen schlechten und darin typisch ›Schweizerischen‹ Stil.³⁰ Diese auf Gottsched und die Auseinandersetzung im sogenannten ›Dichterkrieg‹ der 1740er-Jahre zurückreichenden negativen Urteile wirken nach, weil sie implizieren, dass bei Bodmer der Blick auf die Verfahren seiner Texte nicht lohnen würde³¹ – weder im Fall seiner literarischen noch seiner poetologischen, kritischen und moralischen Schriften.

Warum *ist* dieser Blick die mit ihm verbundene literaturwissenschaftliche Anstrengung wert? Die Antwort auf diese Frage lautet, dass nur so, durch die Analyse der Verfahren, die für Bodmers poetologische, kritische und moralische Schriften konstitutiven Auseinandersetzungen mit Praktiken rekonstruiert werden können. Für diese Schriften gilt, dass sie sich in das Wissen, die Diskurse, Themen und Thesen ihrer Zeit nicht nur dadurch einschreiben, dass sie Aussagen formulieren. An den Debatten um Ästhetik und Ethik, die in Bodmers Zeit und Umfeld mit Verve geführt wurden, nehmen seine Texte vielmehr dadurch teil, dass sie etwas ›tun‹ – und zwar durch ihre Verfahren. Bodmer *arbeitet* an Ethik und Ästhetik. Den Diskurs, der diese Arbeit ermöglicht, gilt es zu beschrei-

30 Beispielsweise die Kritik im 75. Blatt des zweiten Bands von Gottscheds *Biedermann* (1727-1729): Johann Christoph Gottsched: *Der Biedermann. Zweyter Theil Darinnen gleichfalls Funfzig wöchentliche Blätter enthalten sind.* Leipzig 1729, S. 97-100.

31 Zu Gottscheds zahlreichen Polemiken und Invektiven gegen die ›Schweizer‹ im Kontext des Literaturstreits siehe Johannes Hees-Pelikan: »Über Literatur streiten (Literaturkritik)«. In: Sebastian Meixner u. Carolin Rocks (Hg.): *Gottsched-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung.* Stuttgart, S. 53-59; Detlef Döring: »Der Literaturstreit zwischen Leipzig und Zürich in der Mitte des 18. Jahrhunderts: Neue Untersuchungen zu einem alten Thema«. In: Lütteken u. Mahlmann-Bauer (Hg.): *Bodmer und Breitinger im Netzwerk der europäischen Aufklärung.* S. 60-104; Jürgen Wilke: »Der deutsch-schweizerische Literaturstreit«. In: Franz-Josef Worstbrock u. Helmut Koopmann (Hg.): *Formen und Formgeschichte des Streitens. Der Literaturstreit.* Tübingen 1986, S. 140-151. Im Jahr 1900 attestieren Theodor Vetter, Hans Bodmer und Hermann Bodmer dem »Dichter des Noah« noch »holprige[] Hexameter« (vgl. Theodor Vetter, Hans Bodmer u. Hermann Bodmer: »Vorwort«. In: Stiftung von Schnyder von Wartensee (Hg.): *Johann Jakob Bodmer. Denkschrift zum CC. Geburtstag (19. Juli 1898).* Zürich 1900, S. V-VII, hier: S. VI.), und auch 1973 urteilt Bender noch in diese Richtung (vgl. Bender: *Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger,* S. 16).

ben. Was *tut* dieser Diskurs? Er leistet eine referenzielle ebenso wie performative Auseinandersetzung mit Praktiken. Ein Punkt ist dabei entscheidend: Bodmer befasst sich nicht ›auch‹ und nicht ›am Rande‹ mit Praktiken. Vielmehr entstehen Bodmers poetologische, kritische und moralische Schriften *in* der Auseinandersetzung mit Praktiken. Sie konstituieren sich *als* eine solche Auseinandersetzung, und sie leisten diese Auseinandersetzung zu einem ganz wesentlichen Teil über ihre Verfahren, von denen schließlich die Begriffsbildung abhängt.

Mit dem Begriff der Praktik beziehe ich mich dabei auf die sozialwissenschaftliche Praxeologie, wie sie maßgeblich Andreas Reckwitz vertritt. Unter einer Praktik verstehe ich also »ein typisiertes, routinisiertes und sozial ›verstehbares‹ Bündel von Aktivitäten«³², eine »sich wiederholende und intersubjektiv verstehbare, körperlich verankerte Verhaltensweise[] [...], in de[r] ein implizites Wissen verarbeitet wird und die [...] auch die Sinne auf eine bestimmte Weise organisier[t]«³³. Praktiken können dabei »Objekte[]« involvieren oder auch bloß im Umgang des Subjekts mit sich selbst bestehen.³⁴ Sie sind einmal mehr, einmal weniger alltagsnahe, einmal mehr, einmal weniger auffällige und sichtbare Verhaltensweisen, zu denen sowohl ein »bestimmtes Muster des Fühlens oder Formen des Denkens« gehören können als auch »intellektuell ›anspruchsvolle‹ Tätigkeiten wie die des Lesens, Schreibens oder Sprechens«³⁵. Ich untersuche Praktiken indes weder als Konstituenten des Sozialen noch als konstitutive Elemente des menschlichen Subjekts; die praxeologische Theoriebildung hat alles das (und mehr) in den sozial- und subjekttheoretischen Konsequenzen detailliert und aufschlussreich beschrieben.³⁶ Auf ihrer Grundlage gilt es vielmehr eine literaturwissenschaftliche Praxeologie zu profilieren, die den Blick auf Bodmers poetologische, kritische und moralische Schriften scharf stellen kann. Grundlegend ist dafür der Begriff der Diskurspraktik, den ich zwar aus der praxeologischen Theorie entlehne, jedoch umfassend neu profilieren. Bodmers Texte hinsichtlich ihrer Diskurspraktik zu unter-

32 Andreas Reckwitz: »Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive«. In: *Zeitschrift für Soziologie* 32/4 (2003), S. 282-301, hier: S. 289.

33 Andreas Reckwitz: *Erfindung der Kreativität*. Berlin 2012, S. 25.

34 Reckwitz: »Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken«, S. 292.

35 Ebd., S. 290.

36 Vgl. exemplarisch und mit Verweis auf die dort verzeichnete Literatur: ebd. sowie Andreas Reckwitz: »Auf dem Weg zu einer kultursoziologischen Analytik zwischen Praxeologie und Poststrukturalismus«. In: Monika Wohlrab-Sahr (Hg.): *Kultursoziologie. Paradigmen – Methoden – Fragestellungen*. Wiesbaden 2010, S. 179-205.

suchen, bedeutet zu eruieren, wie der von Bodmer geführte Diskurs als ein referenziell und performativ auf Praktiken bezogener Diskurs zustande kommt. ›Diskurspraktik‹ ist dabei, wie ich im folgenden Kapitel noch einmal ausführlicher darlegen werde, die präziseste Bezeichnung für Bodmers Diskurs, da dieser als Diskurs dadurch zustande kommt, dass er etwas tut – dass er Praktiken verhandelt und mittels rhetorischer, narrativer, szenischer und semiotischer Verfahren vorführt. Eine auf Bodmers Diskurspraktik gerichtete Lektüre verbindet damit die Methoden einer soziologisch basierten literaturwissenschaftlichen Praxeologie mit derjenigen des Close-Reading.

Die Diskurspraktik ist das Werkzeug, mit dem Bodmer an seiner Ästhetik arbeitet. Ich möchte zeigen, wie Bodmer in der *Referenz auf Praktiken* und der *Performanz des Diskurses*, die im Zusammenspiel seine Diskurspraktik ausmachen, die zentralen Begriffe und Theoreme einer Ästhetik erzeugt, die um Moral kreist – Begriffe und Theoreme wie Charakter und Kritik, Affekt und Geschmack usw. Diese Arbeit an der Ästhetik ist von der zugleich vollbrachten Arbeit an der Ethik nie zu trennen, da beide von derselben Diskurspraktik abhängen. Diese Verflechtung von Ethik und Ästhetik verlangt nach einer Ausdifferenzierung des heteronomieästhetischen Paradigmas, da sie mit dem Konzept der Heteronomie (also der Abhängigkeit der Ästhetik von der Ethik) nicht zu fassen ist. Es ist nicht nur die Ästhetik, die bei Bodmer von der Ethik abhängt, da es das eine nie ohne das andere geben kann. Bodmer verflcht Ästhetik und Ethik zu einer diskursiven Hybridität. Seine Begriffe und Theoreme entstehen auf der Grundlage einer Diskurspraktik, die sich immer mit beiden zugleich befasst und dadurch tiefgreifende ethisch-ästhetische Hybridität erzeugt. Durch die Fokussierung der Diskurspraktik wird so das spezifische, nämlich von genuiner Hybridität gekennzeichnete Verhältnis von Ästhetik und Ethik bei Bodmer jenseits der Kategorien der Heteronomie und Autonomie beschreibbar.

In den poetologischen, kritischen und moralischen Schriften lässt sich somit exemplarisch eine Arbeit an der Ästhetik beobachten, die für die Frühaufklärung charakteristisch ist und die schon deutlich vor Baumgartens begrifflicher Fixierung und philosophischer Adellung der Ästhetik in der Mitte des Jahrhunderts einsetzt. Wie die aktuelle Forschung zeigt, entwickelt auch Baumgarten seine Ästhetik nicht allein ›von oben‹, d. h. als eine Ausdifferenzierung der Philosophie, welche die Epistemologie durch den interdisziplinären Kurzschluss mit Rhetorik und Poetik weiterentwickelt. In gleichem Maße nähert sich Baumgarten der Ästhetik ›von unten‹, d. h., indem er sich in eine akribisch geführte Auseinandersetzung mit dem Menschen, mit den Praktiken seines Denkens und

Empfindens begibt.³⁷ Eine solche Annäherung an die Ästhetik ›von unten‹ betreibt auch Bodmer. In seinen poetologischen, kritischen und moralischen Schriften lässt sich das Dickicht aus Praktiken beobachten, in dem das frühe 18. Jahrhundert nach dem Schönen und Guten an und für sich, aber vor allem in der Literatur sucht.

* * *

Im Kapitel zur Systematik lege ich das Fundament für die Analyse von Bodmers Diskurspraktik. Dafür werde ich den Begriff der Diskurspraktik theoretisch profilieren und dabei den rhetorischen, narrativen, szenischen und semiotischen Verfahren besondere Aufmerksamkeit schenken, welche die Notwendigkeit einer *literaturwissenschaftlichen* Praxeologie begründen. Daneben soll gezeigt werden, wie die ethisch-ästhetische Hybridität des Diskurses theoretisch zu denken ist. Mit den Tools aus dem begrifflichen Werkzeugkasten einer literaturwissenschaftlichen Praxeologie lässt sich dann die grundlegende Frage stellen: Welche Praktiken sind es denn nun, mit denen sich Bodmer beschäftigt? Ich werde darauf keine auch nur ansatzweise vollständige Antwort geben können. Es läge auch bereits in dem bloßen Versuch die schon von Wehrli angemahnte ›Gefahr eines zu starken Systematisierens von Bodmers Gedankenwelt‹³⁸. Stattdessen möchte ich mich auf die vier Felder – Einbildungskraft, Natürlichkeit, Empathie und Kritik – konzentrieren, auf denen Bodmers Diskurs über Ästhetik, Ethik und Praktiken immer wieder prominent stattfindet.

Das – nach dieser Einleitung und der daran anschließenden Systematik – dritte Kapitel widmet sich den Praktiken der Einbildungskraft, beschränkt sich dabei jedoch auf die Untersuchung der Abhandlung *Von dem Einfluß und Gebrauche Der Einbildungs=Krafft; Zur Ausbesserung des Geschmackes: Oder Genaue Untersuchung Aller Arten Beschreibungen/ Worinne Die auferlesenste Stellen Der berühmtesten Poeten dieser Zeit mit gründlicher Freyheit beurtheilt werden* (1727). Dieser Text markiert den Ausgangspunkt von Bodmers Ästhetik, die er in der Auseinandersetzung mit der Philosophie Christian Wolffs aufgleist. Im Zentrum des dritten Kapitels steht diese – und allein diese – Schrift deswegen, weil an ihr paradigmatisch gezeigt werden kann, was der Mehrwert eines Ansatzes ist, der die Diskurspraktik analysiert. Dieser ist für die Abhandlung deshalb

³⁷ Vgl. Berndt: *Facing Poetry*.

³⁸ Max Wehrli: *Johann Jakob Bodmer und die Geschichte der Literatur*. Frauenfeld 1936, S. II.

so vielversprechend, weil im Text der Begriff der Einbildungskraft selbst nur selten auftaucht. Stattdessen gewinnt die Sache selbst dadurch an Profil, dass die *Praktiken* der Einbildungskraft verhandelt werden. Versteht man die Einbildungskraft-Schrift in diesem Sinne *als* Diskurspraktik, erschließt sich nicht nur die eklektische Gliederung dieses Traktats. Es wird auch die charakteristische Grundstruktur von Bodmers Denken gleichsam *in actio* vorgeführt, das von dieser Diskurspraktik abhängt. Zudem lässt sich an der Abhandlung *Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungs=Krafft* noch einmal deutlich nachvollziehen, wie sich Bodmers ästhetischer Diskurs auf die vier Felder verteilt, die der Gliederung des Buchs zugrunde liegen.

Das vierte Kapitel untersucht Praktiken der Natürlichkeit, durch deren Verhandlung Bodmer einige der für ihn unverzichtbaren ästhetischen Begriffe und Theoreme profiliert – etwa die Begriffe des Geschmacks, der Nachahmung, des Wunderbaren und Wahrscheinlichen, der Wirkung sowie die wichtigen ästhetischen Theoreme, die in der Tradition der sogenannten Affektrhetorik stehen. Beim Thema der Natürlichkeit zeigt sich dabei besonders deutlich der Gewinn, den die literaturwissenschaftliche Praxeologie erwirtschaftet. Es wird nämlich ersichtlich, wie Bodmer über Natürlichkeit schreibt, indem er über *Praktiken* der Natürlichkeit schreibt. Anstatt also den ästhetischen Begriff der Natürlichkeit in seiner philosophischen und ideengeschichtlichen Tiefe auszuloten, sollen die Praktiken der Natürlichkeit untersucht werden, an denen sich Bodmer abarbeitet.

Das fünfte Kapitel beschäftigt sich mit Praktiken der Empathie sowie den ästhetischen Begriffen des literarischen Werks und des Charakters, die Bodmer in der Auseinandersetzung mit und der Vorführung von Praktiken der Empathie entwickelt. Näher untersucht werden hier unter anderem Bodmers *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen. In einer Vertheidigung des Gedichtes Job. Miltons von dem verlohrnen Paradiese; Der beygefüget ist Joseph Addisons Abhandlung von den Schönheiten in demselben Gedichte* (1740), seine umfassenden Beiträge zur Theorie der sogenannten Charaktere, die auch die theoretische Beschäftigung mit der Gattung der Tragödie (insbesondere den tragischen Charakteren) umfasst, sowie seine Überlegungen zur Theorie der Übersetzung. Dabei lässt sich beobachten, dass man allen in diesem Kapitel untersuchten ästhetischen Begriffen nur gerecht werden kann, wenn man berücksichtigt, dass sie sich aus der Verhandlung von Praktiken der Empathie speisen.

Den Abschluss bildet im sechsten und letzten Kapitel die Untersuchung von Praktiken der Kritik. Dabei soll, etwa anhand von Texten aus

dem Kontext des Literaturstreits zwischen Leipzig und Zürich, eine auffällige Dialektik zwischen der aufklärerischen Programmatik der Kritik auf der einen und den Praktiken der Kritik auf der anderen Seite fokussiert werden. Solche Praktiken der Kritik, welche nur eine Analyse der Diskurspraktik in den Blick rücken kann, instrumentalisieren die Programmatik der Kritik für eine Kritik, die alles andere als programmatischkonform ist. Dabei nehmen die Praktiken der Kritik immer auch die Ästhetik für den Zweck einer Kritik in den Dienst, die allen hehren aufklärerischen Standards Hohn spricht. Sichtbar wird so eine dunkle Seite der Ästhetik, die von der aufklärerischen Programmatik der Kritik verpönt, von Bodmer aber hochengagiert und unter unentwegter Erzeugung ethisch-ästhetischer Hybridität vorgeführt wird.

II Systematik

I Revision der Praxeologie

I.1 Praktik vs. Diskurspraktik

Im Folgenden sollen die methodischen und systematischen Grundzüge einer literaturwissenschaftlichen Praxeologie entwickelt werden, welche die Analysekategorien für Bodmers poetologische, kritische und moralische Schriften bereitstellt. Denn Bodmers ›Schreiben über Praktiken‹, sein auf Praktiken bezogener Diskurs zeichnet sich durch eine ganz spezifische Struktur, Funktion und Funktionsweise aus, für deren präzise Bestimmung das der soziologischen Praxeologie entlehnte Konzept der Diskurspraktik fruchtbar gemacht werden kann. Bodmers ästhetischen und ethischen Diskurs als Diskurspraktik zu beschreiben, bedeutet dabei zu beschreiben, wie dieser ethische und ästhetische Diskurs *als* ein referenziell und performativ auf Praktiken bezogener Diskurs zustande kommt. Zentral ist dabei die Beobachtung, dass Bodmers Diskurspraktik, also die referenzielle und performative Auseinandersetzung des Diskurses mit Praktiken, auf rhetorische, narrative, szenische und semiotische Verfahren angewiesen ist. Denn durch die Analyse dieser Verfahren entsteht die Möglichkeit, die praxeologische Heuristik, mit der auf Bodmers Texte zugegriffen wird, genuin literaturwissenschaftlich zu akzentuieren. Dabei verbinden sich Praxeologie und Literaturwissenschaft zu einer literaturwissenschaftlichen Praxeologie. Bodmers Texte sind nicht nur praxeologisch als Diskurspraktik zu verstehen. Ebenso ist diese Diskurspraktik hinsichtlich der für sie konstitutiven Verfahren zu analysieren, sodass die Praxeologie einer Ergänzung durch die Close-Reading-Kompetenz der Literaturwissenschaft bedarf. Die Aufgabe der Literaturwissenschaft besteht darin, diese Verfahren zu identifizieren und sie als essenziellen Bestandteil der Diskurspraktik zu konzeptualisieren. An der interdisziplinären Schnittstelle wird das praxeologische Konzept der Diskurspraktik daher einerseits um ein Bewusstsein für die Verfahren der Diskurspraktiken bereichert. Andererseits kann der literaturwissenschaftliche Begriff des Verfahrens praxeologisch gerahmt und dadurch in neuen Dimensionen reflektiert werden.

Der Begriff der Diskurspraktik rekurriert auf einen genuin praxeologischen Begriff und entwickelt diesen weiter. Die Rede ist vom Begriff der diskursiven Praktik, der im Bemühen der Praxeologie entsteht, das Verhältnis ihres namensgebenden Begriffs – d. h. des Begriffs der Praktik – zu

dem des Diskurses zu klären.¹ Den Kontext bildet dabei die Diskursanalyse, wie sie von Michel Foucault geprägt wurde.² Diese scheint aufgrund ihrer abweichenden sozialontologischen Prämissen zunächst in einem Verhältnis der Konkurrenz zur Praxeologie zu stehen: Denn während die Diskursanalyse in der Untersuchung von »Ideen- und Zeichensystemen« den Königsweg der kulturwissenschaftlichen und -historischen Untersuchung erblickt, widmet sich die Praxeologie den »Praktiken in ihrer materialen Verankerung in Körpern und Artefakten sowie ihrer Abhängigkeit von implizitem Wissen«³. Die von Reckwitz vorgeschlagene Lösung des Problems besteht darin, Praktiken und Diskurse »als zwei aneinander gekoppelte Aggregatzustände der materialen Existenz von kulturellen Wissensordnungen«⁴ zu begreifen. Die Praxeologie gelangt dadurch zu einem »heuristische[n] Konzept von historischen ›Praxis/Diskurs-Formationen«⁵, das praxeologische und diskursanalytische Ansätze ebenso aufnimmt wie Impulse des Strukturalismus und Poststrukturalismus und so in der Lage ist, ein differenziertes »Verständnis von Kultur als einem Ensemble komplexer ›Kulturtechniken«⁶ zu entwickeln.

Im Zuge der Bestimmung des Verhältnisses von Praxeologie und Foucault'scher Diskursanalyse fragt etwa Theodore Schatzki nach »the *discursive* component of social practices«⁷. Mit Diskursen meint Schatzki dabei materiale Manifestationen von Sprache; Diskurse haben für ihn »something to do with utterances«⁸. Für das Verhältnis solcher Diskurse zu Praktiken skizziert Schatzki sodann zwei Möglichkeiten. Diskurse setzen Praktiken zueinander in Beziehung, indem sie entweder – erstens – mental-intentionale oder – zweitens – material-mediale Verknüpfungen

1 Zu den folgenden Ausführungen siehe auch Johannes Hees-Pelikan: »Johann Jacob Bodmers Praktiken. Einleitung«. In: Berndt, Hees-Pelikan u. Rocks (Hg.): *Johann Jacob Bodmers Praktiken*, S. 7-37.

2 Die fundiertesten Überlegungen zur praxeologischen Bezugnahme auf Foucault formuliert Carolin Rocks, die dabei einen spezifischen und genuin literaturwissenschaftlichen Zugang zu Foucaults Praktikenbegriff gewinnt (vgl. Carolin Rocks: »Ästhetisches ethos. Praxeologie, Foucaults ethische Praktiken und die Literaturwissenschaften«. In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 66/1 (2021), S. 69-96).

3 Reckwitz: »Praktiken und Diskurse«, S. 188.

4 Ebd., S. 202.

5 Ebd., S. 190.

6 Andreas Reckwitz: »Auf dem Weg zu einer kultursoziologischen Analytik«, S. 188.

7 Theodore Schatzki: »Sayings, Texts and Discursive Formations«. In: Allison Hui, Theodore Schatzki u. Elizabeth Shove (Hg.): *The Nexus of Practices: Connections, Constellations, Practitioners*. Abington 2017, S. 126-140, hier: S. 126, Hervorh. im Original.

8 Ebd.

zwischen ihnen stiften.⁹ Material-mediale Verknüpfungen entstehen z. B., wenn Diskurse, etwa Texte oder Audioaufnahmen, als Teil verschiedener Praktiken wie Internetrecherchen und Nachrichtenkonsum vorkommen. Von mental-intentionalen Verknüpfungen spricht Schatzki, wenn Diskurse verschiedene Praktiken mit ähnlichem propositionalem Inhalt aufladen: »Texts, for instance, travel among bundles, among other things, disseminating ideas, topics, motivations, self-understandings and focuses of attention, establishing intentional directedness among bundles and leading to individual or joint actions.«¹⁰ »[S]ayings and texts give human life linguistic conceptual content«¹¹, so bringt Schatzki es auf den Punkt.

Reckwitz' Überlegungen zum Verhältnis von Praktiken und Diskursen sind um den Begriff der diskursiven Praktiken zentriert. Wie für Schatzki erfüllen dabei auch für Reckwitz diese diskursiven Praktiken eine bestimmte Funktion mit Blick auf andere, nicht diskursive Praktiken: »Diskurse« stellen sich in diesem Zusammenhang als eine spezifische Menge von Praktiken dar, sie sind diskursive Praktiken, die sich zunächst auf der gleichen ›flachen‹ Ebene verstreuter Praktiken insgesamt bewegen, damit weder einen Oberflächen-Überbau noch einen tiefenstrukturellen Unterbau der Praxis bilden.«¹² Diskursive Praktiken sind »Praktiken der Repräsentation«¹³, sie sind also »selber (Zeichen verwendende) Praktiken, und zwar solche, in denen die Dinge auf bestimmte Art und Weise repräsentiert werden«¹⁴. Diskursive Praktiken sind Praktiken unter anderen Praktiken. Spezifisch für den Typ der diskursiven Praktiken ist dabei, dass sie sich mit Wissensordnungen befassen, die den ›anderen‹ Praktiken implizit sind:

Wenn Praktiken insgesamt bestimmte Wissensordnungen implizit sind, dann werden in Diskursen Wissensordnungen gewissermaßen expliziert, sie werden selbst zum Thema der Darstellung, so dass sie auch produziert und vermittelt werden können (was entsprechende Praktiken der Rezeption voraussetzt). Wenn das (inkorporierte) Wissen für ein Verständnis von Praktiken zentral ist, dann kommt den Diskursen als Zirkulationsort von (extrakorporalen) Wissensordnungen legitimerweise ein besonderer Stellenwert zu.¹⁵

9 Vgl. ebd., S. 134.

10 Ebd.

11 Ebd., S. 140.

12 Reckwitz: »Praktiken und Diskurse«, S. 203.

13 Ebd., Hervorh. im Original.

14 Ebd., S. 204.

15 Reckwitz: »Auf dem Weg zu einer kultursoziologischen Analytik«, S. 192.

Reckwitz' Typologie – das ist zunächst einmal festzuhalten – leistet damit eine wertvolle Ausdifferenzierung des unendlichen Felds menschlicher Praktiken. Mit seiner Terminologie wird eine Unterscheidung begrifflich klar markiert, die schon in den ›klassischen‹ theoretischen Auseinandersetzungen mit Praktiken immer wieder auftaucht – aber gerade ohne dabei immer klar akzentuiert zu werden. Ich meine die Arbeiten von Foucault und Pierre Hadot zu den Praktiken in der antiken Philosophie. In diesen Arbeiten geht es nämlich nicht nur um Praktiken, sondern auch um diskursive Praktiken, sodass das praxeologische Vokabular hier eine Präzisierung zu leisten vermag. Schon ein notwendigerweise kursorischer Blick in einige Texte Foucaults und einen Text Hadots kann das verdeutlichen.

Foucaults Interesse gilt den Praktiken der Selbstsorge, die in der Antike höchste philosophische Aufmerksamkeit erfahren und wichtige Institutionen und soziale Phänomene wie Schule, Freundschaft oder Familienbeziehungen prägen.¹⁶ Diese Praktiken versammelt Foucault unter dem Begriff der Askese: »Die Selbstbildung umfasst ein Ensemble von Praktiken, das im Allgemeinen mit dem Wort *askêsis* bezeichnet wurde.«¹⁷ Ziel der asketischen Selbstsorge ist die Vorbereitung auf das Leben.¹⁸ Worin bestehen diese Praktiken konkret? Ein zentraler Punkt, den Foucault nennt, sind die »Reden«, *logoi*, d.h. wahre und vernünftige Reden«¹⁹. Diese stellen Praktiken der Selbstsorge dar, weil sie es »uns erlauben, unsere Furcht zu bannen und uns nicht von dem erdrücken zu lassen, was wir für ein Unglück halten. Das Rüstzeug, dessen wir bedürfen, um die Zukunft zu meistern, besteht in wahren Reden. Mit diesen können wir in der Wirklichkeit bestehen«²⁰. Um der Selbstsorge dienen zu können, muss man diese »wahren Reden« zudem »zur Hand haben«²¹, wodurch ihre praktische Dimension unterstrichen wird: Man muss die Reden memorieren, niederschreiben, meditativ reflektieren usw.²²

Man sieht bereits an dieser Stelle: Aufgrund der Tatsache, dass sie »Reden« involvieren, sind Foucaults Praktiken der Selbstsorge diskursive Praktiken in der oben erwähnten Definition von Schatzki: Es handelt sich um Praktiken, die mit diskursiven Elementen – »Reden« – hantie-

16 Vgl. Michel Foucault: »Die Hermeneutik des Subjekts«. Übers. v. Ulrike Bokelmann. In: ders.: *Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst*. Hg. v. Daniel Defert u. François Ewald. Frankfurt a. M. 2007, S. 123-136, hier: S. 128 f.

17 Ebd., S. 129, Hervorh. im Original.

18 Vgl. ebd., S. 130.

19 Ebd., Hervorh. im Original.

20 Vgl. ebd.

21 Ebd., S. 131.

22 Vgl. ebd., S. 131 f.

ren. Aber es handelt sich auch um diskursive Praktiken im Sinn von Reckwitz, d. h. um Praktiken, die implizites Wissen thematisieren. Das wird deutlich, wenn Foucault es als die Funktion von »Reden« bestimmt, dass sie dasjenige Wissen parat halten, ohne das die Praktiken der Selbstsorge nicht funktionieren können. Einschlägig ist hier etwa das Interview »Die Ethik der Sorge um sich als Praxis der Freiheit«, in dem Foucault anmerkt, dass es darum geht, den »logos« – so nennt er die »Reden« an dieser Stelle – so zu bearbeiten, dass er als Teil einer Praktik funktionieren kann und »einem in jeder Lage gewissermaßen spontan sag[t], wie man sich zu verhalten hat«²³. Der »logos« leistet eine Arbeit an demjenigen Wissen, das in den Praktiken der Selbstsorge abgerufen wird. Daraus folgt, dass »Reden« diskursive Praktiken sind, die am impliziten Wissen von Praktiken der Selbstsorge arbeiten. Dabei – dieser Punkt ist zentral – sind die »Reden« selbst natürlich auch Praktiken der Selbstsorge, die aber die spezielle Form der diskursiven Praktiken annehmen, die gewissermaßen Selbstsorge betreiben, indem sie sich mit dem für die Selbstsorge unerlässlichen Wissen beschäftigen, und zwar so, dass dieses Wissen inkorporiert werden kann (auch von anderen, nicht diskursiven Selbstsorgepraktiken). Das Ziel von Foucaults diskursiven Praktiken ist ein »logos, der gewissermaßen funktioniert, ohne dass Sie etwas getan hätten; Sie sind der logos geworden oder der logos wäre sie selbst geworden«²⁴. Solche diskursiven Praktiken sind für Foucault ein entscheidender Teil der Arbeit am logos, am impliziten Wissen der Selbstsorgepraktiken (was natürlich nicht heißt, dass Foucaults logos ausschließlich diskursiv verstanden werden muss).

Dass es um diskursive Praktiken in diesem Sinn geht, zeigt sich eindrucksvoll auch noch einmal durch einen Blick auf Foucaults späte Äußerungen zu einer »Ästhetik der Existenz«. In dem postum veröffentlichten Interview, das diesen Titel trägt, spricht Foucault eine normative Regulierungsfunktion der Praktiken der Selbstsorge an. Denn das Ziel der Selbstpraktiken soll es sein, dass das durch sie produzierte Leben *schön* ist: Es soll eine »Form« erhalten und einem »Kunstwerk« gleichen.²⁵ Das aber

23 Michel Foucault: »Die Ethik der Sorge um sich als Praxis der Freiheit«. Übers. v. Hermann Kocyba. In: ders.: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*, Bd. IV: 1980-1988. Hg. v. Daniel Defert u. François Ewald. Frankfurt a. M. 2005, S. 875-902, hier: S. 881.

24 Ebd., S. 882.

25 Michel Foucault: »Eine Ästhetik der Existenz«. Übers. v. Hans-Dieter Gondek. In: ders.: *Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst*. Hg. v. Daniel Defert u. François Ewald. Frankfurt a. M. 2007, S. 280-286, hier: S. 282.

bedeutet, dass den Selbstpraktiken ein Wissen von ihrer Schönheit implizit ist. Mehr noch: Die Selbstpraktiken werden nicht einfach praktiziert, sondern immer auch mit Blick auf ihre Schönheit reflektiert. Dieser von Foucault hier betonte Prozess der Reflexion, Bewertung oder Formung der Praktiken verweist – implizit und dennoch deutlich – auf diskursive Praktiken, die genau diese Reflexion auf die Schönheit leisten, welche den Praktiken als implizites Wissen innewohnt. Ganz deutlich expliziert Foucault diesen Zusammenhang in »Die Sorge um die Wahrheit«, wenn er erläutert, dass es ihm darum gehe, die antike »Moral« der Selbstsorge

in genau der Form zu denken, in der die Zeitgenossen sie reflektiert hatten, nämlich in der Form einer *Kunst der Existenz*, sagen wir besser, einer *Lebenstechnik*. Es handelt sich um ein Wissen davon, wie man sein eigenes Leben regieren sollte, um ihm die Gestalt zu geben, die die schönstmögliche sein würde [...]. Das genau ist es, was ich nachzuvollziehen versuchte: die Ausbildung und die Entwicklung einer Praxis des Selbst, die zum Ziel hat, sich selbst als Arbeiter an der Schönheit seines eigenen Lebens herauszubilden.²⁶

Eine kurze Wendung zu Hadot bestätigt diesen Befund (wobei die grundlegende Kontroverse zwischen Hadot und Foucault hier nicht *en détail* dargestellt werden kann). In seinen gegen Foucault gerichteten Untersuchungen zu den »spirituellen Übungen«²⁷ der antiken Philosophie scheint Hadot ein Konzept von Praktik zu vertreten, das dem soeben skizzierten Foucault'schen insbesondere mit Blick auf die diskursiven Dimensionen von Praktiken erstaunlich ähnlich ist. Hadots Kritik richtet sich nämlich nicht so sehr auf die von Foucault identifizierten Praktiken der Selbstsorge. Vielmehr kritisiert er, dass Foucault eine falsche (genauer: eine anachronistische) Vorstellung vom Ziel dieser Praktiken habe:

Sagen wir also fürs erste, daß man aus historischer Sicht offensichtlich Schwierigkeiten hat mit der Annahme, die philosophische Praxis der Stoiker und der Platoniker wäre nur ein Verhältnis zu sich, eine Selbstkultur, eine an sich selbst gewonnene Lust gewesen. Der psychische Inhalt dieser Übungen scheint mir ein ganz anderer zu sein. Ich halte das

26 Michel Foucault: »Die Sorge um die Wahrheit«. Übers. v. Hans-Dieter Gondok. In: ders.: *Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst*. Hg. v. Daniel Defert u. François Ewald. Frankfurt a. M. 2007, S. 226-238, hier: S. 230, Hervorh. im Original..

27 Vgl. Pierre Hadot: *Exercices spirituels et philosophie antique*. Paris 1981.

Gefühl der Zugehörigkeit zu einem Ganzen für das wesentliche Element daran.²⁸

Hadot ersetzt Selbstsorge durch Selbsttranszendenz. Es gehe, so sein zentrales Argument, gerade nicht um die Beschäftigung mit dem eigenen Selbst, sondern um die im kosmologischen und metaphysischen Rahmen der antiken Philosophie gedachte Überschreitung dieses Selbst. Was aber die Funktionsweise (und nicht das Ziel) der Praktiken betrifft und insbesondere die Rolle, die diskursiven Praktiken dabei zukommt, ist Hadot verblüffend nahe bei Foucault. Dies lässt sich anhand eines bemerkenswerten Schlussparagraphen zeigen, in dem Hadot davon spricht, dass die Praktiken der Stoiker und Epikureer – seien sie nun Selbstsorgepraktiken oder spirituelle Übungen der Selbsttranszendenz – ihr historisch bedingtes diskursives Fundament überdauern können. Wie bei Foucault geraten auch die Hadot'schen Selbst(transzendenz)praktiken so in ein ausgeprägtes Verhältnis zu diskursiven Praktiken:

Denn man kann dieselbe spirituelle Übung mit extrem unterschiedlichen philosophischen Diskursen begründen, die bloß ungelenke, nachträglich erfolgende Versuche sind, um innere Erfahrungen zu beschreiben und zu begründen, deren existentielle Dichte letztendlich jedem Bemühen um Theoretisierung und Systematisierung entgeht. [...] Es ist also nicht notwendig, an die universelle Natur und an die universelle Vernunft der Stoiker zu glauben, um diese Übungen zu praktizieren, sondern, indem man sie praktiziert, lebt man konkret gemäß der Vernunft [...], gewinnt man konkret einen Zugang zur Universalität der kosmischen Perspektive, zu der wunderbaren und mysteriösen Gegenwart des Universums.²⁹

Die Praktiken der Stoiker funktionieren auch dann, wenn man nicht an die stoische Philosophie glaubt. Sie sind unabhängig von einem historisch spezifischen Diskurs. Im Umkehrschluss heißt das aber gerade, dass der diskursive Kontext der Praktiken historisch variabel bestimmt werden kann. Auch Hadots Praktiken partizipieren an einem impliziten Wissen, das sich gerade durch seine Veränderbarkeit auszeichnet. Damit

28 Pierre Hadot: »Überlegungen zum Begriff der ›Selbstkultur‹«. In: François Ewald u. Bernhard Waldenfels (Hg.): *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*. Frankfurt a. M. 1991, S. 219-228, hier: S. 221.

29 Ebd., S. 227.

erhält die Arbeit an diesem Wissen durch diskursive Praktiken eine weniger zentrale, zugleich aber eine vielfältigere Rolle.

Mit dem Begriff der Diskurspraktik möchte ich das praxeologische Konzept der diskursiven Praktik in Richtung einer literaturwissenschaftlichen Praxeologie weiterentwickeln. Denn Bodmers Diskurspraktik unterscheidet sich von den diskursiven Praktiken, wie sie von Schatzki, Reckwitz oder auch Foucault und Hadot beschrieben werden. Der Unterschied besteht darin, dass Bodmers Diskurspraktik einen anderen Zweck erfüllt als die diskursiven Praktiken, und darin, dass die Erfüllung dieses Zwecks von den Verfahren der Diskurspraktik abhängt – Verfahren, denen damit eine schlechthin konstitutive Rolle für die Diskurspraktik zukommt. Mit dem Kompositum der Diskurspraktik möchte ich diesen Unterschied markieren. Anders als beim Begriff der diskursiven Praktik, wo ›diskursiv‹ als Adjektivattribut zu ›Praktik‹ auftritt, erscheint im Fall der Diskurspraktik ›praktisch‹ als Attribut zu ›Diskurs‹. Es geht also darum, von den diskursiven Praktiken der Praxeologie einen praktischen Diskurs abzugrenzen – oder eben die Diskurspraktik. Da sich bei Letzterer die praktische Dimension aus ihrer diskursiven Komponente ergibt, ist zu ihrer Untersuchung eine literaturwissenschaftliche Verfahrensanalyse nötig. Die Diskurspraktik, die sich in Bodmers poetologischen, kritischen und moralischen Schriften beobachten lässt, erfüllt *mittels* der Verfahren, von denen sie abhängt, auch einen anderen Zweck als die diskursiven Praktiken der Praxeologie. Denn zwar dient auch Bodmers Diskurspraktik der Verhandlung verschiedenster Praktiken; sie leistet dabei aber – anders als die diskursiven Praktiken – keine Explikation eines Wissens, das den verhandelten Praktiken zuvor implizit wäre. Bodmers Diskurspraktik expliziert nichts, sondern *erzeugt* vielmehr in der Auseinandersetzung mit Praktiken und in Abhängigkeit von rhetorischen, narrativen, szenischen und semiotischen Verfahren etwas: ethische sowie insbesondere ästhetische Begriffe und Theoreme. Dieses ›Tun‹ der Diskurspraktik, ihre simultane Arbeit an Ethik und Ästhetik resultiert zuletzt in ethisch-ästhetischer Hybridität. Um den Unterschied der Bodmer'schen Diskurspraktik zu den diskursiven Praktiken der Praxeologie Reckwitz'scher Provenienz noch einmal so scharf wie möglich zuzuspitzen, kann man sagen: Anders als die diskursiven Praktiken beschreibt der Begriff der Diskurspraktik keine *Praktik*, die im Gewand eines Diskurses auftritt; er beschreibt vielmehr einen *Diskurs*, der als solcher dadurch zustande kommt, dass er etwas tut, so wie etwa Bodmers ethischer und ästhetischer Diskurs unter Einsatz von rhetorischen, narrativen, szenischen und semiotischen Verfahren Praktiken referenziell und performativ verhandelt.

Eine umfassende Untersuchung der Bodmer'schen Diskurspraktik erfordert daher, über die Überlegungen der Praxeologie hinauszugehen bzw. diese weiterzuentwickeln, und zwar zu einer genuin literaturwissenschaftlichen Praxeologie. Eine solche ist in der Lage, den charakteristischen Merkmalen der Diskurspraktik gerecht zu werden, wie der Tatsache, dass diese sich gewissermaßen in auffallendem Maß in den Vordergrund drängt und ihr Tun betont. Die sich daraus ergebende Frage, *wie* Bodmers Diskurspraktik ihr *Wozu*, ihre Funktionen (etwa die Entwicklung ästhetischer Begriffe und Theoreme) erfüllt, ist zentral für eine literaturwissenschaftliche Praxeologie. Es geht also um die Funktionen, aber nicht minder um die Funktionsweisen der Diskurspraktik. Eine solche Analyse von Bodmers Diskurspraktik muss drei Aspekten besondere Beachtung schenken.

Erstens zeichnet sich die Diskurspraktik dadurch aus, dass sie immer mehreres gleichzeitig tut, wenn sie ästhetische Begriffe und Theoreme aus der Verhandlung von Praktiken gewinnt und dabei immer zugleich eine ethische Perspektive auf die Praktiken einstellt. Es kommt dadurch zu einer engen Verzahnung von Ethik und Ästhetik – einer ethisch-ästhetischen Hybridität, deren Analyse es erlaubt, das intrikate Verhältnis von Ethik und Ästhetik jenseits der Kategorien von Heteronomie- und Autonomieästhetik nachzuvollziehen.

Zweitens arbeitet sich Bodmers Diskurspraktik an Praktiken nicht nur dadurch ab, dass sie etwas über diese Praktiken ›sagt‹, sondern auch dadurch, dass sie etwas ›tut‹. Sie leistet nicht nur propositionale Arbeit an den Praktiken (etwa, indem sie Aussagen über diese trifft), sondern auch praktische, und zwar indem sie die Praktiken vorführt. Der Begriff der Praktik kann dabei helfen, diese geradezu notwendig doppelte Arbeit der Diskurspraktik zu verstehen: Denn auch die Praxeologie betont ja gerade den irreduziblen Charakter von Praktiken, die eben nicht auf eine propositionale Aussage über die Praktik reduziert werden können, sondern etwa implizites Wissen (*tacit knowledge*) enthalten.³⁰ Wenn sich daher Bodmer mit Praktiken befasst, ist klar, dass das nicht rein propositionsförmig ablaufen kann. Entsprechend macht Bodmer nicht einfach Aussagen über Praktiken – vielmehr zeigt er sie immer auch gleichsam *in actio*. Wenn er etwa in seiner *Abhandlung von dem Wunderbaren* eine sorgfältige Auseinandersetzung mit John Milton führt, formuliert er nicht nur kritische oder lobende Bemerkungen zu dessen *Paradise Lost* (1667). Er ›tut‹ auch etwas, indem er sich beispielsweise empathisch ge-

30 Vgl. Reckwitz: »Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken«, S. 292.

genüber Text und Autor³¹ verhält. Bodmer verhandelt Praktiken nicht nur, indem er über Praktiken doziert, sondern auch, indem er sie vorführt.

Drittens kommen in Bodmers Diskurspraktik rhetorische, narrative, szenische und semiotische Verfahren zum Einsatz. An dieser Stelle wird das Potenzial einer genuin literaturwissenschaftlichen Praxeologie deutlich, die sich der genauen Analyse dieser Verfahren verschreibt. Denn solche Fragen nach dem ›Wie‹, d. h. den Verfahren von Diskurspraktiken, stellt die Praxeologie nur beiläufig. So bemerkt etwa Reckwitz: »Alle sozialen Praktiken enthalten Wissensordnungen und Codes; die diskursiven Praktiken produzieren und explizieren selber – über den Weg von Argumentationen, Narrationen, Montagen usw. – Wissensordnungen.«³² An anderer Stelle fällt in diesem Zusammenhang auch der Begriff der Darstellung: »Es handelt sich um Praktiken der Repräsentation, d. h. solche der Darstellung von Sachverhalten, Zusammenhängen, Subjekten, mit argumentativer oder narrativer oder auch bildlicher Struktur.«³³ Die Analyse der genauen Art und Weise der Darstellung ist die Aufgabe einer genuin literaturwissenschaftlichen Praxeologie. Entscheidend für Bodmers Diskurspraktik sind also deren Verfahren, die das systematische Zentrum einer literaturwissenschaftlichen Praxeologie bilden. Die Diskurspraktik wirklich zu verstehen, setzt einen genuin literaturwissenschaftlich informierten Verfahrensbegriff voraus, weil das Tun der Diskurspraktik von rhetorischen, narrativen, szenischen und semiotischen Verfahren abhängt. Dass es die Aufgabe einer literaturwissenschaftlichen Praxeologie ist, einen solchen Verfahrensbegriff zu entwickeln – und dass dieser tatsächlich ein Desiderat ist – möchte ich im folgenden Abschnitt zeigen.

1.2 Performativität der Diskurspraktik

Eine literaturwissenschaftliche Praxeologie zeichnet sich dadurch aus, dass es ihr gelingt, einen Verfahrensbegriff zur Verfügung zu stellen, der Diskurspraktiken systematisch beschreibbar macht. Es muss dies ein Verfahrensbegriff sein, der berücksichtigen kann, dass Verfahren konstitutiv

31 Da Bodmer durchwegs in der männlichen Form von Poeten, Dichtern, Autoren oder auch Kritikern spricht, verwende ich diese Begriffe in der männlichen Form und damit im Sinn historischer Kategorien. Bei den Rezipient*innen oder Leser*innen hingegen verwende ich den Genderstern.

32 Reckwitz: »Praktiken und Diskurse«, S. 205; vgl. ders.: »Auf dem Weg zu einer kultursoziologischen Analytik«, S. 191.

33 Reckwitz: »Auf dem Weg zu einer kultursoziologischen Analytik«, S. 191.

für die Funktionsweisen von Diskurspraktiken sind – mit anderen Worten: Es muss ein Verfahrensbegriff sein, der die performative Dimension sprachlicher Verfahren fokussiert.

Im Zuge eines *performative turn*, der seit den 1970er-Jahren etwa in der Dekonstruktion von Jacques Derrida und Paul de Man, der Gendertheorie von Judith Butler oder der theaterwissenschaftlichen Performativitätsforschung von Erika Fischer-Lichte geprägt wurde, hat sich Performativität zu einem literaturwissenschaftlichen Kernbegriff entwickelt.³⁴ Die folgenden Überlegungen zu einem performativen Verfahrensbegriff setzen dabei an der theoretischen Urszene an: der sprachphilosophischen Sprechakttheorie, wie sie John Austin in seinen Vorlesungen *How To Do Things with Words* (1962) entwickelt. Aus dieser Quelle stammt der für die Literaturtheorie wie die interpretatorische Praxis gleichermaßen zentrale Begriff der Performativität. Doch trotz der erstaunlichen Karriere dieses Begriffs hat die Literaturwissenschaft das bei Austin angelegte Potenzial – das ist meine These – nicht vollständig ausgeschöpft. Denn ein blinder Fleck von Austins Theorie besteht darin, dass sie die Voraussetzung von Performativität nicht reflektiert. Austin führt auf der inhaltlichen Ebene seiner Vorlesungen keine Diskussion über die sprachlichen Verfahren der Performativität. Sehr wohl aber führen die Verfahren seines eigenen Texts eine solche Performativität von Verfahren vor. Mit Blick auf diese Verfahren der Austin'schen Vorlesungen lässt sich daher ein Verfahrensbegriff entwickeln, der zur genauen Analyse von Diskurspraktiken notwendig ist. Damit macht die Literaturwissenschaft nicht nur der Praxeologie ein Angebot, sondern umgekehrt kann auch das literaturwissenschaftliche Nachdenken über sprachliche, performative Verfahren, das in einer bis auf die antike Rhetorik zurückreichenden Tradition steht, davon profitieren, Verfahren in einem praxeologischen Rahmen zu denken.

34 Vgl. exemplarisch aus der Fülle der einführenden Beiträge zum Performativitätsbegriff: Ulrike Bohle u. Ekkehard König: »Zum Begriff des Performativen in der Sprachwissenschaft«. In: *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 10/1 (2001), S. 13-34; Jonathan Culler: »Philosophy and Literature. The Fortunes of the Performative«. In: *Poetics Today* 21/3 (2000), S. 503-519; Erika Fischer-Lichte: *Performativität. Eine Einführung*. Bielefeld 2012; Klaus W. Hempfer u. Jörg Volbers (Hg.): *Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme*. Bielefeld 2011; Hans Rudolf Velten: »Performativitätsforschung«. In: Jost Schneider (Hg.): *Methodengeschichte der Germanistik*. Berlin, Boston 2009, S. 549-571; Uwe Wirth (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M. 2002.

Neben einer literaturwissenschaftlichen Praxeologie in diesem Sinn wurden in der jüngsten Vergangenheit andere interdisziplinäre Zugänge zur Praxeologie erschlossen, am prominentesten wohl von Steffen Martus und Carlos Spoerhase. Beide wählen für ihren methodischen Ansatz die Formel einer »Praxeologie der Literaturwissenschaft«³⁵. Martus und Spoerhase richten ihre Aufmerksamkeit auf die »Praxisformen philologischen Arbeitens«³⁶, d. h. auf Praktiken wie »an Schreibtischen sitzen, Bücher lesen, Aufsätze kopieren, Textpassagen exzerpieren«³⁷, oder auch »Praxisformen des Textumgangs, der Begriffsbildung, der Themenfindung, der Wissensordnung, der Validierung und Darstellung von Wissensansprüchen, die den literaturwissenschaftlichen Disziplinen ihr spezifisches Gepräge verleihen«³⁸. Für den Ansatz von Martus und Spoerhase ergeben sich damit Affinitäten zur Wissenschaftsgeschichte oder den Science Studies. Von solchen Untersuchungen literaturwissenschaftlicher Praktiken lässt sich eine literaturwissenschaftliche Praxeologie abgrenzen, deren Gegenstandsbereich die Diskurspraktiken bilden. Freilich verorten auch Martus und Spoerhase Praktiken nicht nur produktionsästhetisch ›vor‹ und rezeptionsästhetisch ›nach‹ (literarischen) Texten, sondern betonen, dass Texte gewissermaßen Teil von Praktiken sind. Einschlägig ist hier etwa Spoerhases Monographie *Das Format der Literatur. Praktiken materieller Textualität zwischen 1740 und 1830* (2018), die reflektiert, dass auch die »spezifische Gemachtheit von literarischer Textualität« und die an die Literatur gestellten »poetischen Formfragen«³⁹ von Praktiken abhängen. Von welchen Praktiken die Literatur abhängt, wie genau die Schnittstelle von Praktiken und Textualität definiert werden kann, führt Spoerhase weder theoretisch aus noch interessieren ihn die sprachlichen Verfahren, die das Verhältnis regulieren. Genau an diesem Punkt ist eine literaturwissenschaftliche Praxeologie somit eine wichtige

35 Steffen Martus u. Carlos Spoerhase: »Praxeologie der Literaturwissenschaft«. In: *Geschichte der Germanistik* 35/36 (2009), S. 89-96; vgl. Steffen Martus: »Literaturwissenschaftliche Kooperativität aus praxeologischer Perspektive – am Beispiel der ›Brüder Grimm‹«. In: Vincent Hoppe, Marcel Lepper u. Stefanie Stockhorst (Hg.): *Symphilologie. Formen der Kooperation in den Geisteswissenschaften*. Göttingen 2016, S. 47-72, hier: S. 70.

36 Carlos Spoerhase u. Steffen Martus: »Die Quellen der Praxis. Probleme einer historischen Praxeologie der Philologie. Einleitung«. In: *Zeitschrift für Germanistik* 23/2 (2013), S. 221-225, hier: S. 221.

37 Ebd., S. 222.

38 Martus u. Spoerhase: »Praxeologie der Literaturwissenschaft«, S. 89.

39 Carlos Spoerhase: *Das Format der Literatur. Praktiken materieller Textualität zwischen 1730 und 1840*. Göttingen 2018, S. 16.

Ergänzung, indem sie zeigt, wie Praktiken der Literatur als Diskurspraktiken spezifiziert werden können, deren Analyse einen performativen Verfahrens begriff erfordert.

Deshalb: zurück zu Austin. Wenn man sich dafür interessiert, inwiefern sprachliche Verfahren Teil eines Tuns – etwa des Tuns einer Diskurspraktik – sind, mag es vielversprechend erscheinen, einen Blick in Austins 1955 gehaltene und 1962 veröffentlichte Harvard-Vorlesungen *How To Do Things with Words* zu werfen. Der aus dem Arsenal der heutigen Literatur- und Kulturwissenschaften nicht mehr wegzudenkende Begriff der Performativität wird hier geprägt. Austin beginnt seine Vorlesungen mit der Unterscheidung von »konstative[n]«⁴⁰ und »performative[n]«⁴¹ Äußerungen, von »Constative[s]«⁴² und »performative utterance[s]«⁴³. Für die Performativa gilt dabei im Unterschied zu den Konstativa, dass sie weder wahr noch falsch sein können, sondern »that to utter the sentence (in, of course, the appropriate circumstances) is not to describe my doing of what I should be said in so uttering to be doing or to state that I am doing it: it is to do it«⁴⁴. Austins inzwischen berühmte Beispiele für in diesem Sinn performative Äußerungen – Sprechakte (*speech acts*) ist Austins anderer Begriff für sie – sind etwa die Ja-Worte eines Hochzeitspaars im Verlauf einer standesamtlichen Trauung oder die Taufformel während einer Schiffstaufe.⁴⁵ Bekanntermaßen korrigiert Austin im Fortgang seines Denkens diese initiale Unterscheidung eines konstativen von einem performativen Sprachmodus zur Annahme einer ›Kraft‹ (*force*), die (fast) allen sprachlichen Äußerungen zukommt und die er mit den Begriffen der Lokution, Illokution und Perlokution genauer bestimmt.⁴⁶ An dieser Stelle genügt es aber zunächst zu fragen: Gehört zu Austins Überlegungen zu Performativität und Sprechakten ein performativer Begriff sprachlicher Verfahren? Die kurze Antwort darauf lautet: Nein. Bereits dem Vorlesungstitel kann man entnehmen, dass es dem Sprachphilosophen darum geht, wie man *mit* Sprache etwas tun kann. Der Fokus

40 John L. Austin: *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words)*. Deutsche Bearbeitung von Eike von Savigny. Ditzingen 1979, S. 27.

41 Ebd., S. 29.

42 John L. Austin: *How To Do Things with Words. The William James Lectures Delivered at Harvard University in 1955*. Oxford 1962, S. 3.

43 Ebd., S. 6.

44 Ebd.

45 Vgl. ebd., S. 5.

46 Insbesondere in seiner achten und neunten Vorlesung geht Austin auf diese Begriffe ein. Für eine kurze und klare Definition siehe auch Culler: »Philosophy and Literature«, S. 506.

liegt auf der Konjunktion, d. h. der Verwendung der Sprache zu einer Handlung, nicht der Entfaltung einer Handlung aus dem performativen Potenzial von Sprache. Performativ werden Sprechakte nicht durch ihre Verfahren, sondern durch den Kontext, durch die Umstände, in die sie eingebettet sind und in denen ihre Äußerung erfolgt,⁴⁷ wie Austin verdeutlicht: Die Performativität einer Äußerung »beruht nicht auf der Form der Sprache, vielmehr auf der Einbettung dieser Äußerung in außersprachliche Praktiken, sie wird gestiftet durch die Form der Kultur«⁴⁸. In diesem Sinn ist »Performativität kein sprachliches, vielmehr ein soziales Phänomen«⁴⁹. Die Sprache der Sprechakte – ihre Struktur, ihre Verfahren oder auch ihre »Medien«⁵⁰ – ist in Austins Argumentation marginalisiert.

Aber genau an dieser Stelle lohnt ein genauerer Blick, durch den deutlich wird, dass Austins Sprechakttheorie insofern mit performativen Verfahren kalkuliert, als sie diese vorführt. Der Versuch einer solchen Relektüre von Austins Vorlesungen ist nicht neu. Prominent und überzeugend – aber gerade mit Blick auf einen Verfahrensbegriff auch ergänzungsbedürftig – unternehmen ihn (im losen Anschluss an Shoshana Felman⁵¹) etwa Sybille Krämer und Marco Stahlhut, die sich vornehmen, »nicht nur auf das zu hören, was Austin sagt, sondern auch auf das zu schauen, was Austin, indem er etwas sagt, zugleich auch tut«⁵². Was tut Austin? Für Krämer und Stahlhut besteht der auffälligste Teil dieses Tuns darin, dass Austin sich selbst widerlegt, indem er seine ursprünglich getroffene Unterscheidung von konstativen und performativen Äußerungen im Lauf seiner Vorlesung kollabieren lässt. Krämer und Stahlhut schreiben:

47 Vgl. Austin: *How To Do Things with Words*, S. 31.

48 Sybille Krämer u. Marco Stahlhut: »Das ›Performative‹ als Thema der Sprach- und Kulturphilosophie«. In: *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 10/1 (2001), S. 35-63, hier: S. 38.

49 Ebd.; vgl. Ekkehard König: »Bausteine einer allgemeinen Theorie des Performativen aus linguistischer Perspektive«. In: Hempfer u. Volbers (Hg.): *Theorien des Performativen*, S. 43-67, hier: S. 47.

50 Sybille Krämer: »Was haben ›Performativität‹ und ›Medialität‹ miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der ›Asthetisierung‹ gründende Konzeption des Performativen. Zur Einleitung in diesen Band.« In: Sybille Krämer (Hg.): *Performativität und Medialität*. München 2004, S. 13-32, hier: S. 13.

51 Vgl. Shoshana Felman: *The Literary Speech Act. Don Juan with J. L. Austin or Seduction in Two Languages*. Ithaca/NY 1983.

52 Krämer u. Stahlhut: »Das ›Performative‹«, S. 37.

Der Witz der von Austin getroffenen Unterscheidung zwischen konstatierenden und performativen Äußerungen wäre dann, daß diese Unterscheidung auf Austins Text selbst anwendbar ist und zwei Modalitäten im Umgang mit diesem Text offenlegt. Sein Text kann im konstatierenden Modus als ein System behauptender Aussagen, im performativen Modus jedoch als die Inszenierung des Zusammenbrechens gewisser Aussagen gelesen werden.⁵³

Austin performiert das Scheitern seiner Theorie. Er doziert über die sprachphilosophische Untersuchung von performativen Äußerungen und deren Differenz zu konstativen Äußerungen, nur um im Anschluss daran die Unhaltbarkeit der Untersuchungsergebnisse zu betonen. Es kommt so zu einer Art performativem Widerspruch, der etwa deutlich wird, wenn Austin in der vierten Vorlesung festhält, dass performative Äußerungen glücken oder nicht glücken können, konstative hingegen wahr oder falsch sind – und er diese Unterscheidung in der folgenden fünften Vorlesung dann sogleich revidiert: Performativa tangieren auch die Kategorien von wahr oder falsch; Feststellungen können glücken oder verunglücken.⁵⁴

Die Interpretation von Krämer und Stahlhut stellt einen enorm wichtigen Beitrag dar und erlaubt zugleich eine interessante Anschlussfrage: Wenn man die Frage danach, was Austin tut, damit beantwortet, dass er das Zusammenbrechen seiner eigenen Theorie performativ vorführt, dann muss man auch die Frage berücksichtigen: Wie führt er diesen Zusammenbruch vor? Genau hier kommen die sprachlichen Verfahren ins Spiel, deren Analyse in die Untersuchung von Krämer und Stahlhut zu integrieren wäre. Das betonen etwa auch Bernd Häsner, Henning S. Hufnagel, Irmgard Maassen und Anita Traninger in ihren grundlegenden Überlegungen zu »Text und Performativität«: »Aus der Austin-Analyse Krämers und Stahlhuts »emergiert« also ein Konzept des performativen Textes, das sich selbst nicht mehr auf Austin berufen kann.«⁵⁵ In dem performativen *Text* wurzelt der von Krämer und Stahlhut beschriebene performative Widerspruch Austins: das, was der Sprachphilosoph nicht sagt, sondern tut. Es wurde schon oft bemerkt, dass Austins sprachliche Verfahren auffallen – aber nicht, was genau deren performativer Effekt ist. So erwähnt Jonathan Culler lapidar das »extremely playful writing of

53 Ebd., S. 36f.

54 Vgl. Austin: *How To Do Things with Words*, S. 55.

55 Bernd Häsner et al.: »Text und Performativität«. In: Hempfer u. Volbers (Hg.): *Theorien des Performativen*, S. 69-96, hier: S. 76.

Austin«⁵⁶, Krämer und Stahlhut verweisen auf den Humor und die Abgründigkeit seiner Beispiele.⁵⁷ Es lohnt ein genauerer Blick auf Austins sprachliche Verfahren. Denn in diesen kommt oft ganz besonders deutlich die ›Kraft‹, die performative Dimension der Sprache zur Geltung, um die es Austin schließlich geht, wie ich in einem exemplarischen Close-Reading verdeutlichen möchte.

Hochinteressant ist schon Austins erster Satz: »What I shall have to say here is neither difficult nor contentious; the only merit I should like to claim for it is that of being true, at least in parts.«⁵⁸ Austin eröffnet seine Sprechakt-Vorlesungen (es war ja fast zu erwarten gewesen) mit einem Sprechakt – allerdings nicht nur mit einem, sondern mit mindestens zweien, die in ihrer Verbindung eine rhetorische *Captatio benevolentiae* figurieren. Der erste Sprechakt beansprucht ein Verdienst, das der zweite sofort zurücknimmt. Während der erste Sprechakt klar und deutlich formuliert wird, bildet der zweite ein Paraprosdokion, mit dem der Anspruch ironisch zurückgenommen wird. Sprachliche Verfahren, die noch dazu eine rhetorisch spezifische Form haben, verleihen Austins erstem Satz somit eine distinkte performative Dimension.

Es ist eine solche durch sprachliche Verfahren erzeugte Performativität, die Austin an etlichen Stellen seiner Vorlesungen ausstellt, während er sie zugleich aus dem Gegenstandsbereich seiner Analysen ausgrenzt. Deutlich der Fall ist das etwa, wenn Austin wenig später betont, dass performative Äußerungen nur dann funktionieren, wenn sie ›ernsthaft‹ und nicht ›scherzhaft‹ vorgebracht werden. Dies leuchte ein,

especially when we think of some of the more awe-inspiring performatives such as ›I promise to ...‹. Surely the words must be spoken ›seriously‹ and so as to be taken ›seriously?‹ This is, though vague, true enough in general – it is an important commonplace in discussing the purport of any utterance whatsoever. I must not be joking, for example, nor writing a poem.⁵⁹

Mit Performativa ist nicht zu spaßen. Denkt man freilich an den soeben analysierten ersten Satz zurück, fällt auf, dass Austin genau das tut: Er eröffnet seine Vorlesungen mit einem performativen Akt, welcher der Maxime »I must not be joking« nicht allzu streng verpflichtet zu sein

56 Culler: »Philosophy and Literature«, S. 515.

57 Vgl. Krämer u. Stahlhut: »Das ›Performative‹«, S. 42 f.

58 Austin: *How To Do Things with Words*, S. 1.

59 Ebd., S. 9.

scheint: eben der ironischen und in Form eines Paraprosdokians geäußerten (Nicht-)Inanspruchnahme des Verdiensts, etwas Richtiges über Performativa zu sagen. Die Performativität, die durch die Verfahren des ersten Satzes zustande kommt, ist genau jene Art von Performativität, die Austin eigentlich ausschließen möchte, wenn er Sprechakte auf Ernsthaftigkeit verpflichtet. Die Gegenüberstellung des ersten Satzes und Austins Verdikt über scherzhafte Äußerungen verdeutlicht somit mikroskopisch jenen performativen Widerspruch, den Krämer und Stahlhut als charakteristisch für *How To Do Things with Words* ausmachen. Zu beachten ist aber – und in diesem Punkt sind Krämer und Stahlhut zu ergänzen –, dass dieser performative Widerspruch durch sprachliche Verfahren entsteht, die eine ganz eigene Performativität erzeugen – eine Performativität, die es nach Austins Theorie eigentlich gar nicht geben dürfte.

Durch die analytische Herausarbeitung einer solchen Performativität, die auf Verfahren beruht, ist eine *lectio difficilior* der Austin'schen Sprechakttheorie in der Lage, einen performativen Verfahrensbegriff zu entwickeln, wie auch am Beginn der zweiten Vorlesung ersichtlich wird: Wie es sich für einen pädagogisch versierten Dozenten gehört, resümiert Austin dort erst einmal die vorangegangene Vorlesung: »We were to consider, you will remember, some cases and senses (only some, Heaven help us!) in which to *say* something is to *do* something [...].«⁶⁰ In diesem Satz lassen sich mehrere wiederum rhetorisch benennbare Figuren beobachten. Zunächst unternimmt Austin in Form einer Paralipse eine Ansprache des Publikums. Er erinnert die Zuhörer*innen an die erste Vorlesung, deren Wiederholung dann aber trotz ihres postulierten *Erinnert-Werdens* nicht übergangen, sondern von Austin vorgetragen wird. In der Gedankenfigur der Paralipse – das angedeutete Übergehen von etwas angeblich Bekanntem, das dann doch nicht übergangen wird – konstituiert sich an dieser Stelle ein erster performativer Akt, eben die Wiederholung der zurückliegenden Vorlesung. Ein zweiter performativer Akt entsteht dann durch die eingeschobene *Exclamatio* »(only some, Heaven help us!)«. Mit ihr bezieht Austin Position gegenüber der soeben vorgeschlagenen Zusammenfassung seiner ersten Vorlesung sowie, erneut, gegenüber dem Vorhaben der Vorlesung insgesamt. Dieses Vorhaben, nur »some cases« performativer Sprachverwendung zu untersuchen, wird ins Lächerliche gezogen. Auch an dieser Stelle entwickelt also ein scherzhaftes Verfahren eine Kraft, die wiederum auf einen performativen Selbstwiderspruch im Sinn von Krämer und Stahlhut hinausläuft: Austin negiert seine eigene

60 Ebd., S. 12, Hervorh. im Original.

Performativitätstheorie durch sprachliches Handeln, das auf identifizierbaren rhetorischen Figuren beruht.

Dass diese auf sprachlichen Verfahren beruhende Performativität, die Austins Text vorführt, mit der Performativitätstheorie, die in diesem Text entwickelt wird, nicht hinreichend beschreibbar ist (und zwar, weil dort gerade die konstitutive Rolle der Verfahren für Performativität nicht berücksichtigt wird), reflektiert zu einem gewissen Grad die sechste Vorlesung. Austin liefert hier Ansätze zu einer Theorie seines eigenen Tuns qua Verfahren. Die für den weiteren Fortgang seiner Überlegungen entscheidende Feststellung lautet, dass Performativität gerade nicht an die expliziten Performativa – wie etwa die berühmten Beispiele aus der ersten Vorlesung – gebunden ist. Als Beleg führt er an, dass es offenkundig auch Performativa gibt, die sich nicht in die Standardform explizit performativer Äußerungen (die 1. Person Singular Indikativ Präsens Aktiv) umformulieren lassen.⁶¹ Damit leitet Austin zur Feststellung über, dass »[t]he explicit performative formula, moreover, is only the last and ›most successful‹ of numerous speech-devices, which have always been used with greater or less success to perform the same function«⁶². Zu diesen anderen »speech-devices« rechnet Austin Modus, Betonung, Adverbien, Konjunktionen, Verhalten des Sprechers und den Kontext einer Äußerung.⁶³ Der entscheidende Unterschied zwischen diesen Mitteln des sprachlichen Handelns und den explizit performativen Äußerungen bestehe dabei darin, dass nur Letztere eindeutige Handlungen sind. Nur diese benennen zugleich unmissverständlich die Handlung, die mit ihnen ausgeführt wird, während sprachliches Handeln unter Verwendung der anderen sprachlichen Mittel nicht ausreicht, »for dealing with anything like the complexity of the field of actions which we perform with words. An ›imperative‹ may be an order, a permission, a demand, a request, an entreaty, a suggestion, a recommendation, a warning (›go and you will see‹), or may express a condition or concession or a definition (›Let it ...‹), &c.«⁶⁴. Wieder aber muss man sagen: Gerade ein solch uneindeutiges sprachliches Handeln konstituieren Austins Vorlesungen oft über ihre Verfahren: Ist das ironische Scherzen der Anfangsätze der ersten beiden Vorlesungen eine entmutigende Widerlegung seiner eigenen Sprechakttheorie oder vielleicht bloß eine Captatio benevolentiae auf eigene Kosten, die sich der Oxford-Philosoph locker leisten kann? In den

61 Vgl. ebd., S. 67f.

62 Ebd., S. 73.

63 Vgl. ebd., S. 73-76.

64 Ebd., S. 76 f.

Griff bekommt man diese ›uneindeutige‹ Performativität – das reflektiert Austin in der sechsten Vorlesung – gerade nicht, indem man den Blick auf explizit performative Äußerungen verengt. Stattdessen muss man auf das schauen, was Austin die »numerous speech-devices« nennt: die Verfahren. Und da diese Verfahren vorgeführt werden, ist es die Literaturwissenschaft, die gefragt ist, wenn es darum geht, sie zu entdecken und einen ihnen angemessenen performativen Verfahrensbegriff zu entwickeln. Ein solcher Verfahrensbegriff, der die klassische Vorstellung sprachlicher Performativität an entscheidender Stelle ergänzt, ist das theoretische Modell, das eine literaturwissenschaftliche Praxeologie der Analyse von Diskurspraktiken zur Verfügung stellen kann.

Die performative Relevanz sprachlicher Verfahren interessiert Austin nicht wirklich – es genügt ihm gewissermaßen, sie vorzuführen, ohne sie zu reflektieren. Für seine Untersuchung sprachlichen Handelns steckt er sich einen engen Rahmen und widmet sich allein denjenigen Sprachhandlungen, die er mit den von ihm selbst geschaffenen Begriffen der Lokution, Illokution und Perlokution bezeichnet. Um den mit dieser Trias abgesteckten Bereich des Sprechhandelns systematisch zu analysieren, markiert Austin in seiner zwölften und letzten Vorlesung etwa Desiderate wie dasjenige einer ›Feldforschung‹ (›fieldwork«), die auf eine »list of *illocutionary forces* of an utterance«⁶⁵ zielt, d. h. von »verbs which will make explicit, as we shall now say, the illocutionary force of an utterance«⁶⁶. Insbesondere in seiner letzten Vorlesung bemüht sich Austin auch intensiv um solche Listen. Zugleich macht er aber gerade hier in einem fulminanten und zu Recht berühmten Schluss erneut deutlich, dass keine Liste der Welt die Möglichkeiten sprachlichen Handelns zu erfassen vermag, gerade weil dieses auf Verfahren beruht. Austin beschließt seine letzte Vorlesung folgendermaßen:

In these lectures, then, I have been doing two things which I do not altogether like doing. These are:

- (1) producing a programme, that is, saying what ought to be done rather than doing something;
- (2) lecturing.⁶⁷

Vielleicht muss man sich eine Art dauerzwinkernden Austin denken, der diese Sätze sagt. Die Performativa überschlagen sich hier regelrecht – und

65 Ebd., S. 148 f., Hervorh. im Original.

66 Ebd., S. 149.

67 Ebd., S. 163.

sie beruhen auf rhetorischen Figuren. Zunächst sagt Austin, was er getan habe, nämlich nichts; stattdessen habe er etwas gesagt, nämlich was zu tun sei. Aber die ironischen Signale sind extrem und mahnen sofort, Austin nicht beim Wort zu nehmen: Die fünffache Wiederholung des Verbs ›tun‹ (*do*) in Form eines Polyptotons markiert deutlich, dass, allen anderslautenden Beteuerungen zum Trotz, hier wohl doch etwas getan wurde (und wird). Und es ist ja auch kaum anzunehmen, dass Austin, nachdem er sich in zwölf Vorlesungen damit auseinandergesetzt hat, dass Sagen und Tun nicht zu trennen sind, nun in den letzten Sätzen wieder auf eine klare Trennung zurückfällt. Das behauptete Nichtstun wird durch die rhetorischen Verfahren der Wiederholung, des Polyptotons und der Ironie also performativ widerlegt. Oder genauer: Gerade das höchst artifiziiell figurierte Sagen des Nichtstuns offenbart sich als Tun – und widerlegt sich so zugleich als Sagen. Was ist es, das dieses Sagen tut? Es ist in gewisser Weise das, was Austin seit dem ersten Satz immer wieder tut: zeigen, dass er nichts sagt – zumindest nichts Endgültiges über Performativa –, sondern etwas tut, nämlich die Unvollständigkeit seiner Performativitätstheorie vorführen, was insbesondere dadurch geschieht, dass unaufhörlich eine von ihr nicht abgedeckte Möglichkeit sprachlichen Handelns qua Verfahren demonstriert wird. In größtmöglicher Lakonie bringt Austin dieses Tun auf den Punkt: Es besteht im Halten von Vorlesungen (*lecturing*). In dieser selbstreferenziellen Wendung gelten die letzten Worte dem konkreten Text der Austin'schen *lectures* – und den Verfahren dieses Texts.

Indem Austin über performative Ausdrücke nachdenkt, führt er eine Performativität vor, die er in seinem Nachdenken gerade nicht berücksichtigt: die Performativität sprachlicher Verfahren, in Austins Fall identifizierbarer rhetorischer Figuren. Suggestiert wird dabei eine Affinität der performativen Verfahren zum Bereich des Literarischen, schließlich tritt die Performativität rhetorischer Verfahren in Austins Vorlesungen immer an den ›spielerischen‹ Stellen in den Vordergrund. Dadurch fordert das Literarische sein Recht, das Austin in der berühmt-berüchtigten und später von Derrida getadelten Passage der zweiten Vorlesung eigentlich aus dem Gegenstandsbereich seiner Untersuchung verbannt.⁶⁸ Hier schließen etwa auch Cornelia Herberichs und Christian Kiening an, die unter dem Stichwort der ›literarischen Performativität‹ Literatur als Paradigma derjenigen Performativität diskutieren, die auf einem »höheren

68 Vgl. Culler: »Philosophy and Literature«, S. 515.

Aufwand an sprachlich-imaginativer Formung«⁶⁹, auf »rhetorische[n] Mittel[n]«⁷⁰ beruht.

Wenn Austin mit dem erklärten Ziel antritt, so gut es geht gründlich und systematisch über sprachliche Performativität nachzudenken, dieses Nachdenken dann aber mittels sprachlicher Verfahren immer wieder subvertiert, dann wird dadurch besonders augenfällig, dass diese Verfahren ein elementarer Bestandteil des Phänomens sprachlicher Performativität sind. Das Verdienst einer literaturwissenschaftlichen Praxeologie besteht darin, dass sie in der Lage ist, einen solchen Verfahrensbegriff für die Analyse von Diskurspraktiken zur Verfügung zu stellen, einen Verfahrensbegriff also, der klar macht, dass die Diskurspraktiken auf Verfahren angewiesen sind, *weil* diese Verfahren performative Kraft entfalten und dadurch das Tun der Diskurspraktik ermöglichen.

An dieser Stelle lässt sich eine produktive Interaktion von Literaturwissenschaft und Praxeologie beobachten. Denn die Performativität, die aus Verfahren entsteht und auf diese angewiesen ist, ist literaturwissenschaftlich beschreibbar, aber sie ist zugleich nur richtig zu verstehen, wenn man sie vor einem praxeologischen Hintergrund denkt. Diese doppelte Frontstellung der Performativität zu den literaturwissenschaftlich beschreibbaren Verfahren einerseits und der Praxeologie andererseits lässt sich besonders anschaulich anhand der Rhetorik reflektieren. Nach der Lektüre von Austins Sprechakt-Vorlesungen überrascht das nicht, schließlich treten schon dort rhetorische Figuren als ein bevorzugter Ort der Performativität sprachlicher Verfahren in Erscheinung. Lange vor Austins *ordinary language philosophy* war der Rhetorik die Vorstellung vertraut, dass Sprache eine performative Dimension besitzt; ihren kürzesten Ausdruck findet sie im Konzept der rhetorischen Überredung, das »ein Wissen um die wirklichkeitsverändernde Macht von Sprachhandlungen bereits als selbstverständlich voraussetzt«⁷¹. In der Rhetorik, so bringt es Andreas Hetzel auf den Punkt, »fällt Sprache [...] mit ihrer Performativität zusammen«⁷². Die »wirklichkeitsverändernde«, also performative »Macht« der Sprache rückt z. B. Quintilian ganz deutlich ins Zentrum der Rhetorik, wenn er diese im 18. Kapitel des zweiten Buchs seiner *Ausbildung des*

69 Cornelia Herberichs u. Christian Kiening: »Einleitung«. In: dies. (Hg.): *Literarische Performativität. Lektüren vormoderner Texte*. Zürich 2008, S. 9-21, hier: S. 11.

70 Ebd., S. 13.

71 Häsner et al.: »Text und Performativität«, S. 71, Anm. 1.

72 Andreas Hetzel: »Die Rede ist ein großer Bewirker.« Performativität in der antiken Rhetorik«. In: Jens Kertscher u. Dieter Mersch (Hg.): *Performativität und Praxis*. München 2003, S. 229-246, hier: S. 229.

Redners (1. Jh. n. Chr.) als eine vorwiegend praktisch ausgerichtete Kunst bestimmt. Die Rhetorik komme sowohl mit den theoretischen Künsten überein, die sich der »Betrachtung, das heißt der Erkenntnis und Bewertung der Dinge« widmen, als auch mit den bildenden oder poetischen Künsten, die »in der Vollendung des Werkes, das sich den Augen darbietet, ihr Ziel erreichen«. ⁷³ Letztlich aber solle die Rhetorik, »weil ihre Verwendung vor allem im Handeln sich abspielt und hierin am häufigsten zur Geltung kommt, als Kunst der praktischen Betätigung oder politischen Lenkung bezeichnet werden«. ⁷⁴ Als eine solche Handlungskunst reflektiert die Rhetorik Sprache als ein vielfältig einsetzbares und, wie ich zeigen möchte, gerade deswegen praxeologisch beschreibbares Instrument. Im Zuge einer selbstkritischen Reflexion des Versuchs, ein rhetorisches Lehrbuch zu verfassen, hält Quintilian fest, dass es in der Rhetorik keine universal gültigen Regeln geben kann. Vielmehr erfordere der erfolgreiche Einsatz der Rhetorik eine Kunst des Taktierens, was Quintilian mit einem Gleichnis aus dem Bereich des Militärischen verdeutlicht:

Was hat es denn für einen Sinn, einem Feldherrn vorzuschreiben, jedesmal, wenn er eine Kampflinie bildet, solle er die Front geraderichten, auf beiden Seiten die Flügel vorziehen und vor den Flügeln die Reiterei aufstellen? Das wird zwar vielleicht die beste Methode sein, wenn es sich durchführen läßt, aber es wird sich verändern nach der Geländebeschaffenheit, wenn ein Berg im Wege steht, ein Fluß den Weg versperrt, Hügel, Wälder und andere Geländeschwierigkeiten es verbieten. Zur Änderung wird der Feind zwingen, mit dem man es gerade zu tun hat, zur Änderung auch die kritische Lage des Augenblicks. ⁷⁵

Genau das gilt auch für die Rhetorik:

Denn die Rhetorik würde eine recht leichte, unbedeutende Angelegenheit, ließe sie sich so in einer einzigen, kurzen Anweisung zusammenfassen. Vielmehr ändert sich fast alles je nach dem Fall, den Zeitumständen, der Gelegenheit und dem Zwang der Verhältnisse. Deshalb ist die Hauptsache beim Redner die Überlegung, weil sie Spielraum läßt und sich dem jeweiligen Schwerpunkt der Lage anpaßt. ⁷⁶

⁷³ Marcus Fabius Quintilianus: *Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher. Lateinisch und deutsch*. Übers. u. hg. v. Helmut Rahn. Darmstadt ⁶²⁰¹¹, II 18.

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ Ebd., II 13, 3-4.

⁷⁶ Ebd., II 13, 2.

Alle militärischen und alle rhetorischen Strategien hat »der Nützlichkeitsgedanke eronnen«⁷⁷, so bringt Quintilian es auf den Punkt. Der performative Zuschnitt, den die Rhetorik dadurch erhält, ist offensichtlich: Sie soll dazu dienen, eine Handlung und deren gewünschte Effekte so effektiv wie möglich zu erzielen. Damit sie diese performative Funktion erfüllen kann, ist es entscheidend, rhetorische Mittel nicht als Selbstzweck zu betrachten. Vielmehr werden sie wie die Truppen des Feldherrn taktisch eingesetzt, d. h. situationsabhängig in je bestimmter Weise zum Erreichen je bestimmter Ziele:

So wird auch der jeweilige Fall lehren, ob ein Prooemium notwendig oder überflüssig, kurz oder länger, in der ganzen Rede an den Richter direkt oder manchmal indirekt in [sic] einer Figur gerichtet sein soll [...]. [...] [Z]wei Gesichtspunkte soll der Redner bei jeder seiner Handlungen berücksichtigen: was sich schickt und was sich bewährt. Es bewährt sich aber oft, von der überkommenen festen Ordnung etwas zu ändern, und bisweilen ist es auch schicklich so, wie wir bei Statuen und Bildern sehen, daß auf ihnen Haltung, Miene und Stellung abwechseln.⁷⁸

Für den Erfolg der Rede gilt es, rhetorische Mittel, insbesondere die rhetorischen Figuren, zu variieren, zu transformieren und insgesamt flexibel einzusetzen: »Solche Anmut und solchen Genuß bieten die Redefiguren, ob sie nun im Sinne oder im Klang der Worte erscheinen. Denn sie bieten eine Abwechslung gegenüber dem geraden Weg und haben ihren Vorzug darin, daß sie von dem in der Sprache Gewöhnlichen abgewichen sind.«⁷⁹ Die Figuren ermöglichen jene Flexibilität, welche die Performativität der Rhetorik erst ermöglicht. Quintilian reflektiert rhetorische Performativität also auch an der Systemstelle der *elocutio*, d. h. er reflektiert die Performativität rhetorischer Verfahren.⁸⁰

Dabei ist es von besonderer Bedeutung, dass Quintilian der Rhetorik und ihren Verfahren ein ganz bestimmtes Handlungspotenzial attestiert. Die Rhetorik tut nicht einfach »immer etwas«, sie bietet ja auch gerade keine universal gültigen Rezepte für das Vollbringen von Handlungen. Stattdessen tut sie situationsabhängig jeweils etwas Bestimmtes auf je-

77 Ebd., II 13, 6.

78 Ebd., II 13, 5 u. 8.

79 Ebd., II 13, 11.

80 Vgl. Hetzel: »Die Rede ist ein großer Bewirker«, S. 231.

weils spezifische Weise.⁸¹ Nicht die Performativität im Allgemeinen steht damit zur Diskussion, sondern die Performativität besonderer Einzelfälle, die bestimmte rhetorische Strategien und Verfahren erfordert. Diese Akzentverschiebung betont, dass die Rhetorik ein spezifisches Performativitätskonzept bereithält, das sich dadurch auszeichnet, dass es Performativität gewissermaßen nicht aus der theoretischen Vogelperspektive als universales Merkmal der Sprache denkt. Gegenüber einem solchen im Grunde genommen ahistorischen Performativitätsbegriff ist für Quintilians Rhetorik Performativität an konkrete Verfahren in einem konkreten Zusammenhang gebunden.

Dergestalt verleiht die Rhetorik ihrem Konzept von Performativität einen Zuschnitt, der es für einen Anschluss an die Praxeologie prädisponiert. Denn auch Diskurspraktiken manifestieren sich in ihren konkreten Verfahren, die in einem besonderen Kontext spezifische Funktionen erfüllen. Es kommt nicht darauf an, so betont die Rhetorik, sprachliche Verfahren allgemein, theoretisch oder ontologisch als performativ zu bestimmen, sondern es kommt darauf an, die Performativität konkreter Verfahren zu bestimmen. Genau deshalb bietet sich dieser performative Verfahrens begriff für eine literaturwissenschaftliche Praxeologie an. Denn einer solchen geht es um die Identifizierung von Diskurspraktiken, die mittels konkreter Verfahren spezifische Funktionen erfüllen. Daher besteht das Verdienst einer literaturwissenschaftlichen Praxeologie darin, einen zur Analyse historischer Diskurspraktiken geeigneten Verfahrens begriff mitsamt der analytischen Kompetenz für die Untersuchung dieser Verfahren zur Verfügung zu stellen. Damit erschließt sich die Literaturwissenschaft zugleich einen wichtigen Aspekt des Verfahrens begriffs. Dessen praxeologische Einbettung fungiert gewissermaßen als Prophylaxe gegen universalistische und ahistorische Konzeptionen sprachlicher Performativität.⁸² Sie bewahrt sozusagen vor einer sprachphilosophischen *fallacy*. Die Performativität sprachlicher Verfahren ist gerade nicht systematisch beschreibbar, sondern nur in ihrem jeweiligen Kontext praxeologisch analysierbar. Aus diesem Grund sind die performativen Verfahren auch nicht in systematischer Vollständigkeit erfassbar. Sie bilden vielmehr eine offene Reihe, aus der in dieser Arbeit zur Beschreibung der Bodmer'schen Diskurspraktik vor allem rhetorische, narrative, szenische und semiotische Verfahren fokussiert werden sollen.

81 Vgl. ebd., S. 244.

82 Vgl. die Kritik an einem »weiten« Performativitätsbegriff in Häsner et al.: »Text und Performativität«, S. 79 ff.

Das Verständnis sprachlicher Performativität und hier insbesondere der Performativität sprachlicher Verfahren ist ein sinnvolles literaturwissenschaftliches Hilfsinstrument zur Analyse von Diskurspraktiken. Andersherum profitiert auch ein performativer Verfahrensbegriff von der praxeologischen Ausrichtung. Denn sichtbar werden so die Vorteile, die ein genuin praxeologischer Performativitätsbegriff hat, was sich etwa auch in den Überlegungen von Häsner, Hufnagel, Maassen und Traninger zeigt: »Wenn Texten aber spezifisch performative Effekte zuzuordnen sein sollen, müssten diese auch auf ebenso spezifische Äußerungsstrukturen rückführbar sein.«⁸³ Entscheidend ist der Begriff der »spezifische[n] Äußerungsstrukturen«, der betont, dass die Performativität von Texten sich innerhalb einer ebenso konkreten wie kontingenten historischen Diskurspraktik entfaltet, weshalb diese Performativität gerade aus dem Blick gerät, wenn man sie universalistisch von der Warte von Literaturtheorie oder Sprachphilosophie aus betrachtet; bezeichnenderweise scheitert ja auch Austin gerade daran, einen möglichst umfassenden und allgemeingültigen Performativitätsbegriff zu definieren. Die Performativität von Texten und ihren Verfahren ist die auf den jeweiligen Zweck und die jeweiligen Umstände ausgerichtete Performativität einer Diskurspraktik; sie ist, wie es Quintilian festhält, eine Taktik, die sich an ihrem Effekt und Erfolg bemisst.

83 Ebd., S. 71f.

2 Revision der Heteronomieästhetik

2.1 Ethik und Ästhetik

Aus der Perspektive einer literaturwissenschaftlichen Praxeologie lässt sich beobachten, wie Bodmer in seinen poetologischen, kritischen und moralischen Schriften an einer Ästhetik arbeitet, die von einer Arbeit an der Ethik nicht zu trennen ist. Denn Bodmers auf Praktiken bezogener Diskurs profiliert ästhetische Begriffe und Theoreme, indem er sich zugleich aus einer ethischen Perspektive mit Praktiken auseinandersetzt. Der Effekt davon ist, dass in der Diskurspraktik Ethik und Ästhetik untrennbar miteinander verflochten werden. Dieses von Hybridität gekennzeichnete Verhältnis von Ethik und Ästhetik entgeht einem auf den Prämissen von Heteronomie- und Autonomieästhetik beruhenden Zugriff. Das soll freilich nicht heißen, dass Bodmers Zugehörigkeit zur aufklärerischen Heteronomieästhetik zu leugnen ist; zu deutlich ist die Orientierung an einem pragmatischen Literaturbegriff. Ebenso wenig erscheint es sinnvoll, eine grundsätzliche Kritik an der Dichotomie von Heteronomie- und Autonomieästhetik zu üben, weil dadurch die Gefahr einer Marginalisierung offensichtlicher Unterschiede entsteht. Dennoch verstellt das dichotomische Begriffspaar von Heteronomie- und Autonomieästhetik in einem wesentlichen Punkt den Blick auf Bodmers poetologische, kritische und moralische Schriften. Denn anders als es das Konzept der Heteronomieästhetik nahelegt, entwickelt Bodmer seine Ästhetik nicht, indem er gewissermaßen unter der Ägide der Ethik poetologische Schriften verfasst. Vielmehr zeichnet sich diese Ästhetik dadurch aus, dass sie auf einer Diskurspraktik beruht, die in der Auseinandersetzung mit Praktiken immer zugleich ethische sowie ästhetische Facetten aufweist. Ethik und Ästhetik kommen bei Bodmer also nicht dadurch miteinander in Berührung, dass die Ästhetik in ein Verhältnis der Heteronomie zur Ethik gesetzt wird. Vielmehr lässt sich das Verhältnis von Ethik und Ästhetik nur auf der Ebene der Diskurspraktik präzise bestimmen. Denn Bodmers Ästhetik verdankt sich einer Diskurspraktik genuin hybriden Zuschnitts, d. h. einer Diskurspraktik, die unentwegt ethisch-ästhetische Hybridität erzeugt.

Das Verhältnis von Ethik und Ästhetik ist also nicht nur auf der Ebene der Theorien, der Inhalte zu bestimmen, die der Heteronomieästhetik zugeordnet werden, sondern auf der Ebene der Struktur des heteronomieästhetischen Diskurses selbst. Dass eine solche Analyse der ›Oberflächenstruktur‹ oder der Funktionsweise theoretischer oder philosophischer Diskurse ergiebig ist, weiß die Forschung schon seit den klassischen

Studien von Paul Rabbow, Foucault und Hadot.⁸⁴ Und auch die Heteronomieästhetik der deutschen Aufklärung wurde inzwischen von mehreren Studien aus neuerer Zeit aus dieser Perspektive untersucht.⁸⁵ Barbara Thums erforscht beispielsweise in ihrer Monographie *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und Selbstbegründung von Brockes bis Nietzsche* (2008) die »Konvergenz von ästhetischen Diskursen und von Diskursen der diätetischen Aufmerksamkeit«⁸⁶ in der Aufklärung. F. Corey Roberts und Dorothea von Mücke betonen die Bedeutung religiöser Praktiken in der Ästhetik.⁸⁷ Stefanie Buchenau demonstriert in ihrer 2015 erschienenen Studie *The Founding of Aesthetics in the German Enlightenment. The Art of Invention and the Invention of Art*, dass den ästhetischen Theorien der Frühaufklärung eine Auseinandersetzung mit der von Wolff beschriebenen heuristischen Methode der ›Erfindungskunst‹ (*ars inveniendi*) unterliegt.⁸⁸ Und Berndt beschreibt ein ganzes Set an Praktiken, das in Baumgartens Ästhetik kodifiziert wird.⁸⁹

In diesem Sinne sind auch Bodmers Schriften als Diskurspraktik zu lesen, d. h. als Instanzen eines ethischen und ästhetischen Diskurses, der als ein referenziell und performativ auf Praktiken bezogener Diskurs zustande kommt. Von der Diskurspraktik wird dabei eine Verflechtung von Ethik und Ästhetik geleistet, da sie immer zugleich eine ›Arbeit an der Moral‹ und eine ›Arbeit an der Ästhetik‹ darstellt. Die Verflechtung von Ethik und Ästhetik entsteht also dadurch, dass Bodmer im Nachdenken über Praktiken sowohl ästhetische Begriffe und Theoreme entfaltet als auch eine ethische Perspektivierung und Bearbeitung der Praktiken leistet. Diese Verflechtung wurde von der einschlägigen Bodmer-Forschung bislang nicht ausreichend betont – wenn auch keineswegs gänzlich vernachlässigt. So betont etwa Jesko Reiling in seiner gelehrten Studie *Die*

84 Vgl. Michel Foucault: *Histoire de la sexualité*, Bd. 3: *Le souci de soi*. Paris 1984; Hadot: *Exercices spirituels et philosophie antique*; Paul Rabbow: *Seelenführung. Methodik der Exerzitien in der Antike*. München 1954.

85 Vgl. ausführlicher dazu: Hees-Pelikan: »Johann Jacob Bodmers Praktiken«, S. 11 f.

86 Barbara Thums: *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und Selbstbegründung von Brockes bis Nietzsche*. München 2008, S. 17.

87 Vgl. Dorothea E. von Mücke: *The Practices of the Enlightenment. Aesthetics, Authorship, and the Public*. New York 2015; F. Corey Roberts: »German Pietism and the Genesis of Literary Aesthetics. The Discourse of ›Erfahrung‹ in the 1700s«. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 78 (2004), S. 200-228.

88 Vgl. Stefanie Buchenau: *The Founding of Aesthetics in the German Enlightenment. The Art of Invention and the Invention of Art*. Cambridge 2013.

89 Vgl. Berndt: *Facing Poetry*, Kapitel 6: »Ethics«.

Genese der idealen Gesellschaft von 2010, dass gerade für Bodmers ästhetische sowie literarische Arbeiten ethisch-politische Fragestellungen konstitutiv sind.⁹⁰ Er interessiert sich dabei aber mehr für Ethik und Ästhetik auf der thematischen Ebene von Bodmers Texten und weniger dafür, wie deren Verflechtung an der Struktur des Diskurses selbst ablesbar bzw. von dieser geleistet wird. Stärker auf die Struktur des Diskurses fokussiert ist etwa Sergej Rickenbacher, der zeigt, wie Bodmers umfangreiche Diskussionen des Begriffs des Geschmacks auf eine Diskurspraktik angewiesen sind, die agil zwischen ethischer und ästhetischer ›Arbeit‹ hin- und herwechselt.⁹¹ Ebenfalls am Beispiel des Geschmacksbegriffs weist auch schon Wehrli in die Richtung einer unauflösbaren Verflechtung von Ethik und Ästhetik auf der Ebene des Diskurses.⁹²

Grosso modo bleibt die Bodmer-Forschung allerdings dem heteronomie-ästhetischen Paradigma verpflichtet, und zwar dadurch, dass sie Ethik und Ästhetik nicht als zwei Facetten der Bodmer'schen Diskurspraktik betrachtet, sondern als zwei separate Sphären, zwischen denen dann allenfalls Verhältnisbeziehungen – beispielsweise Abhängigkeiten – zu beobachten sind. Beispielhaft wird eine solche Trennung von Ethik und Ästhetik etwa schon von Hans Bodmer mit Blick auf die *Discourse* behauptet:

In den Diskursen waren teils moralische, teils ästhetische Fragen besprochen, und die Übersicht gewinnt an Deutlichkeit, wenn wir von Anfang an die dieser Trennung entsprechenden beiden Arten von Essays auseinanderhalten. Innerhalb jener macht sich abermals eine Scheidung geltend. Je nachdem die Behandlungsweise mehr belehrenden oder beschreibenden Charakter trägt, stehen hier allgemeine moralische Betrachtungen, die sich der dogmatischen Abhandlung nähern, den eigentlichen Sittenschilderungen gegenüber, die literarisches Interesse beanspruchen.⁹³

90 Vgl. Reiling: *Die Genese der idealen Gesellschaft*, S. 50.

91 Sergej Rickenbacher: »Der mit Ergötzen essen will, muß bedacht seyn, den Magen zu erleichtern«. Zu J. J. Bodmers Praktiken des Geschmacks«. In: Berndt, Hees-Pelikan, Rocks (Hg.): *Johann Jakob Bodmers Praktiken*, S. 156-177.

92 Vgl. Max Wehrli: »Einführung«. In: ders.: *Das geistige Zürich im 18. Jahrhundert. Texte und Dokumente von Gotthard Heidegger bis Heinrich Pestalozzi*. Basel 1989, S. 9-32, hier: S. 12 f.; vgl. auch Wehrlis einige Jahre zuvor erschienene Dissertationsschrift, die ähnlich argumentiert: Wehrli: *Johann Jakob Bodmer und die Geschichte der Literatur*, S. 15 u. 22; ausführlicher dazu: Hees-Pelikan: »Johann Jakob Bodmers Praktiken«, S. 16 f.

93 Hans Bodmer: *Die Gesellschaft der Maler in Zürich und ihre Diskurse (1721-1723)*. Frauenfeld 1895, S. 58.

Mit einer solchen klaren Demarkierung von Ethik und Ästhetik operiert insgesamt auch jener umfangreiche Teil der Forschung, welcher Bodmer allein als Ästhetiker in den Blick rückt und dabei oft der bereits in der Einleitung angesprochenen Vorläufer-These verpflichtet ist, also der Annahme, dass Bodmers Ästhetik eine Vorstufe einer später mit der Autonomieästhetik um 1800 erreichten literaturgeschichtlichen Apotheose sei (siehe *I Einleitung*). Ich möchte kurz und exemplarisch auf einige weitere Forschungsbeiträge eingehen, an denen dieser verkürzte Blick auf den Zusammenhang von Ethik und Ästhetik bei Bodmer besonders deutlich wird. Gabriele Dürbeck beispielsweise unterstreicht in ihrer Studie zu *Einbildungskraft und Aufklärung* (1998) zunächst den interdisziplinären Zuschnitt des ja auch für Bodmer zentralen Imaginationbegriffs, den sie als »Grenzgänger und Überläufer«⁹⁴ zwischen einzelnen Wissensgebieten (u. a. Psychologie, Physiologie, Anthropologie, Ethik und Ästhetik) versteht. In dem Bodmer und Breitingen gewidmeten Abschnitt hält sie daran anschließend dann auch fest, dass der Phantasiebegriff aus dem ethischen Kontext der *Moralischen* *Wochenschriften*, also der *Discourse*, in Bodmers und Breitingers erste dezidiert poetologische Abhandlung *Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungskraft* übertragen wird.⁹⁵ Hinter das damit angedeutete Ineinandergreifen von Ethik und Ästhetik auf der Ebene des Diskurses fällt Dürbeck sodann jedoch wieder zurück, indem sie schlussfolgert, für den Begriff der Einbildungskraft bei den Schweizern sei primär eine »poetologische[] Funktionszuweisung«⁹⁶ anzunehmen.

Ähnlich ist das Versäumnis in Wilhelm Amanns begriffsgeschichtlicher Arbeit zum Geschmack. Obwohl Amann den »Anspruch der aufklärerischen Geschmacksidee, die ästhetisches und soziales Verhalten auf der Basis sittlicher Postulate in Übereinstimmung zu bringen suchte«⁹⁷, betont, nimmt er schon bei der Gliederung seiner Arbeit im Inhaltsverzeichnis eine vielsagende Trennung der »ästhetische[n] Dimension« des Geschmacks von der »moralische[n] Dimension«⁹⁸ vor. Bodmer ordnet

94 Gabriele Dürbeck: *Einbildungskraft und Aufklärung. Perspektiven der Philosophie, Anthropologie und Ästhetik um 1750*. Tübingen 1998, S. 4.

95 Vgl. ebd., S. 82.

96 Ebd., S. 79.

97 Wilhelm Amann: »Die stille Arbeit des Geschmacks«. *Die Kategorie des Geschmacks in der Ästhetik Schillers und in den Debatten der Aufklärung*. Würzburg 1999, S. 16.

98 Ebd., unpaginiertes Inhaltsverzeichnis; in seinem wichtigen Aufsatz betont hingegen Rickenbacher gerade die Untrennbarkeit der beiden Dimensionen des Geschmacksbegriffs (vgl. Rickenbacher: »Der mit Ergötzen essen will, muß bedacht seyn, den Magen zu erleichtern«).

er dabei der ästhetischen Dimension zu – eine einseitige Zuordnung, die seine Darlegung der Bodmer'schen Geschmacksdiskussion dann gerade nicht zu begründen vermag.⁹⁹

Als Pendant zu diesen Arbeiten, die Bodmers Ästhetik von der Ethik isolieren, erscheinen gewissermaßen die – gleichwohl lehrreichen – Ausführungen von Simone Zurbuchen, in denen Bodmer allein als Ethiker auftritt: »Bodmer ist heute zwar fast ausschließlich aufgrund seiner Literaturtheorie bekannt. Dabei wird allerdings übersehen, dass seine Ästhetik in ein Programm der moralischen Reform eingebunden war. Bodmer war nicht nur Literaturtheoretiker, sondern auch und sogar primär Moralist.«¹⁰⁰ Mit dieser Feststellung zementiert Zurbuchen eine Trennung von Bodmers poetologischen und moralischen Schriften. Diese Trennung sieht sie schon chronologisch abgebildet, darin nämlich, dass Bodmer eine ›ästhetische Periode‹ (gemeint ist die Zeit um 1740, in die Bodmers umfangreichste poetologische Arbeiten und eine große Zahl seiner Literaturkritiken fallen) gehabt habe, *vor* und *nach* welcher er sich als Ethiker betätigt und mit moralischen Fragen befasst habe.¹⁰¹ Wie bei Amann widersetzen sich dabei z. T. aber auch Zurbuchens eigene Ausführungen dieser These, etwa wenn sie erläutert, dass Bodmer das für seine ethische Agenda zentrale Konzept des Nationalcharakters in seiner wichtigsten poetologischen Arbeit, den *Critischen Betrachtungen über die Poetischen Gemählde Der Dichter* (1741), entwickelt.¹⁰² Aus dieser Feststellung auf eine Bodmer'sche Diskurspraktik zu schließen, die sich an Ethik und Ästhetik immer zugleich abarbeitet, liegt eigentlich nahe.

2.2 Ethisch-ästhetische Hybridität

Um einen ersten genaueren Blick auf Bodmers Diskurspraktik zu werfen, möchte ich im Folgenden ein Textbeispiel untersuchen, das dem *Mahler der Sitten* entnommen ist. In diesem Buch überarbeitet und ergänzt Bodmer die Beiträge der Moralischen Wochenschrift *Die Discourse der Mahler* gut zwanzig Jahre nach deren Veröffentlichung noch einmal umfassend. Im Ergebnis weist der *Sittenmahler* gegenüber den *Discoursen* fast ebenso viele Unterschiede wie Gemeinsamkeiten auf. Einen Überblick darüber, welche Stücke überarbeitet wurden und welche ganz neu hin-

99 Vgl. Amann: »Die stille Arbeit des Geschmacks«, S. 266 ff. u. 272 ff.

100 Simone Zurbuchen: *Patriotismus und Kosmopolitismus. Die Schweizer Aufklärung zwischen Tradition und Moderne*. Zürich 2003, S. 80.

101 Vgl. ebd., S. 81.

102 Vgl. ebd., S. 84 ff.

zukamen, bietet der zweite Band der *Frey müthigen Nachrichten*, ein umfangreiches Rezensionsorgan, das Bender als »Bodmers ›Hausorgan«¹⁰³ bezeichnet (vgl. FN II, 37 ff.). Seitens der Forschung wurde dem *Mahler der Sitten* deutlich weniger Aufmerksamkeit zuteil als den *Discoursen*, die vor allem von älteren Arbeiten mit großer philologischer Akribie hinsichtlich ihrer Entstehung sowie ihrer intertextuellen Verflochtenheit mit dem *Spectator* (1711-12; 1714) untersucht wurden, also mit jenem von Joseph Addison und Richard Steele verfassten Journal, das in England ebenso wie auf dem europäischen Festland enorme Popularität genoss und eine Vielzahl von Nachahmungsversuchen auslöste.¹⁰⁴ Zu den originelleren dieser Nachahmer gehörten Bodmer und Breitinger, die zusammen mit weiteren Beteiligten eine ›Gesellschaft der Maler‹ gründeten. Die Gesellschaft setzte es sich zum Ziel, in wöchentlichen Zusammenkünften aktuelle Themen und Materien aus den Bereichen der Kunst und der Moral zu diskutieren. Die qua Mitgliedschaft zu ›Sittenmalern‹ erhobenen Teilnehmer an der Gesellschaft waren angehalten, Essays zu verfassen, die gemeinschaftlich besprochen werden sollten und aus denen man so nach und nach die *Discourse* zusammensetzen gedachte. Veröffentlicht wurden die *Discourse* dann in vier kommerziell wenig erfolgreichen Bänden zwischen 1721 und 1723. Dem Sittenmaler-Rollenspiel entsprechend erscheint dabei jeder Essay in den *Discoursen* unter einem Pseudonym, das jeweils auf einen berühmten Maler verweist: Albrecht Dürer etwa, Michelangelo, Annibale Carracci oder Peter Paul Rubens, der Namensgeber für das exklusiv von Bodmer verwendete Pseudonym Rubeen. Die *Discourse* werden also von einem fiktiven Erzählerkollektiv aus Malern getragen. So wie Rubeen für Bodmer steht, lassen sich dabei auch Verfasser hinter den anderen Pseudonymen ausmachen, wobei aber nicht gilt, dass sich hinter einem Pseudonym immer derselbe Urheber verbirgt. So schreibt Bodmer beispielsweise auch unter den Pseudonymen Holbein, Dürer, Raphael von Urbin, Angelo sowie im Namen der gesamten Maler-Versammlung, wenn er mit »Die Gesellschaft der Mahlern« signiert (z. B. DM I, 109). Den jeweiligen Verfasser jedes einzelnen der 94 *Discourse* verzeichnet am übersichtlichsten die *Chronick der Gesellschaft*

103 Bender: *Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger*, S. 36.

104 Zur Entstehungsgeschichte der *Discourse* und den daran beteiligten Autoren siehe Bodmer: *Die Gesellschaft der Maler in Zürich und ihre Diskurse*; Bender: *Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger*, S. 24 f.; Meister: *Chronick der Gesellschaft der Mahler*; Theodor Vetter: *Der Spectator als Quelle der ›Discourse der Maler‹*. Frauenfeld 1887.

der *Mahler*, einer Art Sitzungsprotokoll, das die Gesellschaft der Maler von ihren Treffen anfertigte.¹⁰⁵

Der *Sittenmahler* umfasst 105 Essays, die nicht mehr als Discourse, sondern als Blätter bezeichnet werden. Dabei ist es sehr plausibel, nun von Bodmer als dem Verfasser aller dieser 105 Texte auszugehen. Das legt schon die den *Sittenmahler* einleitende Vorrede nahe, in welcher der Verfasser des Werks in Ich-Form auftritt (vgl. MS I, unpaginierte Vorrede). Unterzeichnet ist diese Vorrede mit »Rubens« und damit jenem Pseudonym, das schon in den *Discoursen* Bodmers Lieblingsmalermaske darstellt. Das Inhaltsverzeichnis ist zudem mit der Signatur »Der Mahler« (MS I, unpaginiertes Inhaltsverzeichnis) versehen, womit an die Stelle des Malerkollektivs ein einziger Malerkollege tritt: Rubeen, Bodmer, der ja schon im Fall der *Discourse*, wie es Hans Bodmer 1895 formulierte, »nicht nur der Begründer, sondern auch der geistige Führer der Unternehmung«¹⁰⁶ war. Auch der Gesamteindruck, der bei der Lektüre des *Sittenmahlers* entsteht, kann die These unterstützen, dass Bodmer diese Überarbeitung im Alleingang anfertigte. Denn gegenüber den *Discoursen* geraten die theoretischen, moralisch-dogmatischen Essays, für die in der Hauptsache Breitinger bzw. Carrache verantwortlich ist, in den Hintergrund.¹⁰⁷ An ihre Stelle tritt die verstärkte Beschäftigung mit den konkreten Praktiken und Sitten, die der Maler bei seinen Mitmenschen beobachtet. Auch die neuere Forschung geht oft davon aus, dass Bodmer für den *Sittenmahler* noch sehr viel umfassender verantwortlich gemacht werden kann als für die *Discourse*.¹⁰⁸

Bodmer bzw. die Erzählinstanz Rubeen eröffnet also den *Sittenmahler* im ersten Blatt mit einer klaren programmatischen Ansage:

Unser Gegenstand ist der Mensch, mit allem was zu dem Menschen gehört; so mannigfaltig als dieser ist, so verschieden wird unsere Arbeit seyn; die Tugenden, die Wissenschaften, die Glückseligkeit, die Neigungen, die Laster, die Fehler, die Thorheiten, das Elend, das Leben und das Sterben der Menschen, soll uns Stof an die Hand geben, dar-

105 Vgl. Meister: *Chronick der Gesellschaft der Mahler*, S. 78 ff.

106 Bodmer: *Die Gesellschaft der Maler in Zürich und ihre Diskurse*, S. 84.

107 Vgl. ebd., S. 59.

108 Vgl. Nina Hahne: *Essayistik als Selbsttechnik. Wahrheitspraxis im Zeitalter der Aufklärung*. Berlin, Boston 2015, S. 118; Lütteken: »Zeittafel«, S. 390; Reiling: *Die Genese der idealen Gesellschaft*, S. 90; Carolin Rocks: »Bodmers Mahlerinnen. Praktiken der Leserkritik in *Die Discourse der Mahlern* (1721-1723) und *Der Mahler der Sitten* (1746)«. In: Berndt, Hees-Pelikan, Rocks (Hg.): *Johann Jacob Bodmers Praktiken*, S. 89-112, hier: S. 96 (Anm. 18).

über zu denken. Und wie wir nach der zufälligen Ordnung unserer eigenen Umstände und derer Leute, mit welchen wir Umgang haben, auf eine Materie fallen, und darüber denken werden, so werden wir auch unsere Gedanken davon ohne eine sorgfältigere Wahl in derselben Ordnung mittheilen. (MS I, 8f.)

Dem Genre seiner fingierten Moralischen Wochenschrift entsprechend verschreibt Ruben sich hier der Beobachtung seiner Mitmenschen.¹⁰⁹ Dass dabei ein ethisches Interesse – oder gar eine moralische Agenda – leitend ist, machen die analytischen Kategorien evident, die Ruben aufzählt: Um »Tugenden« und »Glückseligkeit« soll es gehen, um »Neigungen«, »Laster«, »Fehler« und »Thorheiten«. Begrifflich findet so eine von Bodmer und Breitinger z. B. in dem der Abhandlung *Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungs=Krafft* vorangestellten »Schreiben An Se. Excellenz Herrn Christian Wolff« (vgl. EGE, unpaginiertes Widmungsschreiben) ausdrücklich betonte Anlehnung an Wolffs systematische Ethik statt, in der etwa mit philosophischer Gründlichkeit und Apodiktik dargelegt wird, »wie der Mensch das höchste Gut oder seine Glückseligkeit auf Erden erlangen kan«¹¹⁰. Trotz solcher terminologischen Überschneidungen geht es Ruben anders als Wolff aber gerade nicht um eine streng systematische Ethik, sondern um die Beobachtung und ethische Bewertung konkreter Praktiken, wie sie sich »nach der zufälligen Ordnung unserer eigenen Umstände und derer Leute, mit welchen wir Umgang haben«, ergeben. Damit nimmt Ruben an dieser Stelle – und natürlich *avant la lettre* – eine praxeologische Untersuchungsperspektive ein. Denn eine solche zeichnet sich, so bringt es Reckwitz auf den Punkt, durch die ursprünglich in der Ethnologie von Clifford Geertz geprägte Methode der teilnehmenden Beobachtung aus, d. h. des perzeptiven Einlassens auf die »Umstände« der »Leute« und den »Umgang« mit diesen.¹¹¹ Indem er den »Umgang« mit den »Leuten« betont, führt Bodmers Text zunächst noch eine weitere praxeologische

109 Zur Gattung der Moralischen Wochenschrift siehe umfassend Wolfgang Martens: *Die Botschaft der Tugend. Die Aufklärung im Spiegel der deutschen moralischen Wochenschriften*. Stuttgart 1968.

110 Christian Wolff: *Vernünfftige Gedancken Von der Menschen Thun und Lassen, Zu Beförderung ihrer Glückseligkeit, den Liebhabern der Wahrheit mitgetheilet*. Halle 1752, S. 78 (Überschrift zum dritten Kapitel).

111 Vgl. Reckwitz: »Praktiken und Diskurse«, S. 196. Zur teilnehmenden Beobachtung siehe z. B. Clifford Geertz: *The Interpretation of Culture. Selected Essays*. New York 1973; Doris Bachmann-Medick: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg 2011, Kap. 1: »Interpretive Turn«.

Standardmethode geradezu mustergültig vor: das Interview.¹¹² Interviewformate zur Erforschung von Praktiken integriert Bodmer etwa immer dann besonders plakativ in seine *Moralische Wochenschrift*, wenn er in mæeutischer Tradition fiktive Gespräche einfließen lässt oder vorgibt, Leserbriefe abzudrucken.

Mit Praktiken beschäftigt sich Bodmer bzw. Rubeen also – das zeigt die Anzeige des Untersuchungsgegenstands im ersten Blatt ebenso wie die angedeutete Untersuchungsmethode. Auch zu Beginn des zweiten Blatts stellt Rubeen Praktiken erneut in den Fokus:

Die Thaten, die Minen und die Gebehrden derer Personen, die von einem tugendsamen Grundsaze beselet sind, werden allezeit von einer gewissen Annehmlichkeit gewürtzet, die sich darüber streuet, und die bequem ist, sich jedermanns Gewogenheit zu erlangen. Dieselbe begleitet einen Tugendhaften aller Orten, und äussert sich auch in den schlechtesten Bagatellen, die er thut. (MS I, 11)

Praktiken wecken das Interesse des Beobachters – »Thaten«, sogar »Bagatellen«, und die damit einhergehenden »Minen und Gebehrden«. Und tatsächlich ließe sich anhand des *Sittenmahlers* (wie auch anhand vergleichbarer *Moralischer Wochenschriften*) eine lange Liste solcher »Bagatellen« erstellen, die sämtliche Bereiche des Lebens betreffen. Bodmer schreibt also über Praktiken. Das präziseste Instrument zur Bestimmung dieses Schreibens, zur Untersuchung seiner Funktion und Funktionsweise, stellt dabei der Begriff der Diskurspraktik dar, was im Folgenden plausibel gemacht werden soll. Um die Überlegungen zu veranschaulichen, möchte ich sie anhand des zweiten Blatts des *Sittenmahlers* entwickeln. Die in diesem Blatt vollzogene Auseinandersetzung mit Praktiken macht erkennbar, dass die Fragen nach ihrer Funktion und Funktionsweise entscheidend sind. Bodmers Text wird so als Diskurspraktik sichtbar.

Wie also setzt sich Bodmer mit den Praktiken auseinander? Er betont zunächst, dass sich die guten Praktiken der »Tugendhaften« wie auch die schlechten Praktiken der nicht so Tugendhaften durch eine besondere »Manier« auszeichnen, die als »Annehmlichkeit« bezeichnet wird. Diese angenehme Manier werde oft zum Gegenstand einer *simulatio* der Praktiken:

Die Lasterhaften, welche selbst von dieser Annehmlichkeit gerührt worden, und gesehen haben, was vor grosse Vortheile sie giebt, haben eine Lebensregel aufgebracht, die ihnen vorschreibt, alle die äusser-

112 Vgl. Reckwitz: »Praktiken und Diskurse«, S. 196.

lichen Manieren, welche das Thun und Wesen derer andern so verbindlich machen, mit einer genauen Sorgfältigkeit nachzumachen. (MS I, 12)

Indem sie artige Manieren vortäuschen, versuchen lasterhafte Menschen, ihr schlechtes Tun zu tarnen. Allerdings erachtet Ruben solche Versuche, schlechte Praktiken durch die Simulation angenehmer Manieren als gute auszugeben, als zum Scheitern verurteilt (vgl. MS I, 16). Es gilt, um es mit Schiller zu paraphrasieren, »wo die Tat nicht spricht, da wird das Wort nicht viel helfen«¹¹³. Und gerade darin, dass die Manieren guter Praktiken nicht simuliert werden können, erkennt Ruben dann ein unverkennbares Zeichen der Tugenden und Laster:

Wenn ich mit dem allen die Manieren gegen einander betrachte, mit welchen eine gleiche Handlung von zwo Personen verrichtet wird, von denen die eine von einem tugendhaften Grundsatz, und die andere von der Verstellung getrieben ist, so düncket mich, ich sehe zween Menschen arbeiten, von denen der eine zwar nicht krank ist, aber doch nicht gesund kan genennt werden, weil er von dieser innwendigen Munterkeit nicht belebet wird, welche den andern nicht nur nicht müßig läßt, sondern auch allezeit rege und wache hält. (MS I, 12 f.)

Ruben setzt sich also mit Praktiken auseinander, indem er die »Manieren« dieser Praktiken betrachtet. Praktiken versteht er als die »Handlung[en] von zwo Personen«, die er anhand der sie begleitenden »Manieren« eindeutig ethisch qualifiziert. Entscheidend ist dabei aber, wie die Qualifizierung anhand dieses Merkmals funktioniert: Aufgrund welcher Kriterien erlauben die »Manieren« eine Differenzierung zwischen guten und schlechten Praktiken? In der zitierten Stelle wird diese Differenzierung mittels eines konkreten Verfahrens, nämlich einer physiologischen Metapher durchgeführt: Die Manieren entsprechen entweder einer Krankheit oder der Gesundheit, und diese physiologische Diagnose erlaubt dann ethische Rückschlüsse auf die Tugend des Gesunden und das Laster des Kranken. Die mindestens auf die Antike zurückgehende metaphorische Engführung von Physiologie und Ethik¹¹⁴ ermöglicht es Ru-

113 Friedrich Schiller: *Die Braut von Messina oder Die feindlichen Brüder. Ein Trauerspiel mit Chören*. In: ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. II: *Dramen 2*. Hg. v. Peter-André Alt. München 2004, S. 813-912, hier: S. 815.

114 Vgl. z. B. Platon: *Gorgias*. In: ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. I: *Apologie des Sokrates, Kriton, Ion, Hippias II, Theages, Alkibiades, Laches, Charmides, Euthyphron, Pro-*

been, Praktiken ethisch zu bewerten. Denn die Metaphern dienen keineswegs der Illustration präexistenter Propositionen ethischen Gehalts. Das Wissen um gute und schlechte Praktiken wird dementsprechend nicht vorausgesetzt und dann durch den metaphorischen Vergleich mit gesunden und kranken Menschen veranschaulicht. Vielmehr wird das Wissen um die Güte oder Schlechtigkeit ethischer Praktiken dadurch erst hergestellt, dass die Manieren dieser Praktiken mittels der Metaphern beschrieben werden. Dies führt zu einem diagnostischen Akt, der die narrative Form der direkten (Gedanken-)Rede hat: »[S]o düncket mich, ich sehe zween Menschen arbeiten, von denen der eine zwar nicht krank ist, aber doch nicht gesund kan genennt werden«, berichtet Rubeen. Indem er so eine physiologische Diagnostik der Manieren leistet, trifft er zugleich eine ethische Aussage über Praktiken. Bodmers Diskurspraktik, um die es mir bei dieser Beispielanalyse geht, stellt also eine ethische Perspektive auf die verhandelten Praktiken ein, indem sie auf eine physiologische Metapher und eine narrative Diagnostik zurückgreift. In der Auseinandersetzung mit Praktiken entsteht zu den Bedingungen und durch die rhetorischen und narrativen Verfahren der Diskurspraktik Bodmers Ethik. Die Verhandlung von Praktiken durch Bodmers Diskurspraktik bedeutet somit nicht eine ›neutrale‹ Verarbeitung, sondern immer auch eine Modifikation, eine dezidierte Bearbeitung dieser Praktiken, deren ethische Dimension dadurch in den Blick kommt.

Diese Bearbeitung zielt nicht nur auf eine ethische Dimension der Praktiken, sondern immer auch auf ästhetische Begriffe und Theoreme, die wesentliche Bestandteile der Diskurspraktik sind, wie ein weiterer Blick in das zweite Blatt von Bodmers *Sittenmahler* verdeutlicht. Die von Bodmers Diskurspraktik geleistete Differenzierung der guten von den schlechten Manieren bzw. Praktiken erzeugt nämlich mit den ethischen Begriffen auch ästhetische, wenn die »zwo Personen« – also die tugendhafte Person mit den authentischen artigen Manieren und die lasterhafte Person mit den lediglich simulierten – plötzlich mit guten und schlechten Dichtern verglichen werden:

Dieser Unterscheid, welcher in den Thaten zwoer solcher Personen waltet, ist wie derjenige, welcher sich zwischen den Gedichten zweyer Poeten ereignet, von welchen einer eine Neigung beschreibet, die er in

tagoras, Gorgias, Menon, Hippias I, Euthydemons, Menexenos. Übers. v. Friedrich Schleiermacher. Hg. v. Ursula Wolf. Reinbek bei Hamburg ³³2015, S. 337-452, hier: 479a ff.

dem Herzen fühlet, und der andere eben dieselbe, aber mit einem frostigen Gemüthe. (MS I, 18)

Neben die ethische Klassifizierung und Qualifizierung der Manieren von Praktiken treten nun ästhetische Begriffe und Theoreme. In der Verhandlung der Praktiken bzw. deren »Manieren« erzeugt Bodmers Diskurspraktik ästhetische Begriffe. Entscheidend dafür, dass das funktioniert, ist die rhetorische Figur des Vergleichs, die insbesondere dadurch hervorgehoben wird, dass die Relativsätze, in denen der Vergleich der zwei »Personen« mit den zwei »Poeten« zustande kommt, in Form eines Isokolons aufgebaut sind. Um welche ästhetischen Begriffe und Theoreme geht es dabei? In erster Linie um das affektrhetorische Theorem der für gute Dichter kennzeichnenden Authentizität poetischer Affektschilderungen (siehe dazu *IV Praktiken der Natürlichkeit*). Indem Bodmers Diskurspraktik dieses ästhetische Theorem von der ethischen Verhandlung der Manieren bzw. Praktiken abhängig macht, die es erlaubt, die Manieren von Praktiken in authentische annehmliche Manieren guter Praktiken und vorgetäuschte, nicht authentische annehmliche Manieren schlechter Praktiken zu unterteilen, kommt es in Bodmers Diskurspraktik zu einer Engführung von Ethik und Ästhetik.

Es ist deswegen auch – anders als man vielleicht vermuten könnte – kein unvermittelt und zusammenhangslos eingeschalteter Exkurs, wenn Ruben direkt im Anschluss an die zitierte Stelle den Unterschied zwischen Schönheit und Annehmlichkeit erläutert.¹¹⁵ Annehmlichkeit, doziert er, ist auf den Charakter einer Person bezogen, Schönheit aber lediglich auf ihre äußere Erscheinung: »[E]s sind schöne Leute, bey denen wir keine Angenehmheit finden, und wir sehen annehmliche Personen, bey denen doch die Lineamente und Gliedmassen ungestaltet sind.« (MS I, 18) Wichtig ist, dass hier gerade keine strikte Trennung von Ethik und Ästhetik stattfindet. Denn beide Begriffe, der ethische der Annehmlichkeit und der ästhetische der Schönheit, werden im Zusammenhang der Auseinandersetzung mit den zur Debatte stehenden Praktiken entwickelt. Gerade bei der Betrachtung dieser Praktiken ist es deshalb wichtig, der bloß äußerlichen Schönheit einer Person ebenso wenig zu verfallen wie ihren vorgetäuschten guten Manieren. Der Umgang mit den Praktiken erfordert und erzeugt also ein ethisch-ästhetisches Wissen darum, wie man das lasterhafte Schöne enttarnt, mithin ein Wissen um die wahre und die falsche, d. h. lasterhafte, Schönheit. Dieses Wissen

115 Ein für Bodmer wichtiges Thema, wie auch das 11. und das 14. Blatt belegen (vgl. MS I, 120-130 u. 151-164).

stellt Bodmers Diskurspraktik her und verlässt sich dabei im Wesentlichen auf die rhetorischen Verfahren der *Digressio*, der *Definitio* und nicht zuletzt des *Chiasmus*, der in der zitierten Stelle die Verflechtung von Ethik und Ästhetik ausstellt.

Die angeführten Beispiele haben also gezeigt, dass Bodmers Schriften hinsichtlich ihrer Diskurspraktik gelesen werden müssen: Sie sind (auf bestimmte Verfahren angewiesene) Auseinandersetzungen mit Praktiken, die darauf zielen, die ethische Dimension der Praktiken sichtbar zu machen, die Praktiken dadurch zu bearbeiten und in dieser ethischen Bearbeitung ästhetische Begriffe und Theoreme zu profilieren. In der Auseinandersetzung mit Praktiken entwickelt Bodmers Diskurspraktik Ethik und Ästhetik immer zugleich und erzeugt damit ethisch-ästhetische Hybridität. Ethik und Ästhetik werden so untrennbar. Bodmers Diskurspraktik setzt sich mit Praktiken auseinander, deren ethische Dimension immer eine ästhetische Schlagsseite aufweist, und sie profiliert ästhetische Begriffe und Theoreme, die immer auch an die ethische Diskussion von Praktiken gebunden bleiben.

Der aus den Postcolonial Studies übernommene Begriff der Hybridität eignet sich, um dieses von Bodmers Diskurspraktik erzeugte charakteristische ›Zugleich‹ von Ethik und Ästhetik zu beschreiben. In seiner Aufsatzsammlung *The Location of Culture* von 1994 hat Homi K. Bhabha den aus der Biologie stammenden Begriff in den kulturwissenschaftlichen Diskurs eingespeist.¹¹⁶ Bhabhas für die Entwicklung der Postcolonial Studies maßgebliche Theorie soll nicht im Detail erläutert werden. Betonen möchte ich lediglich, dass die Hybridität, die Bhabha als die charakteristische Seinsweise von Kulturen bestimmt, die Struktur der Verflechtung von Ethik und Ästhetik in Bodmers Diskurspraktik exakt bezeichnet. Die Vorstellung kultureller Hybridität setzt Bhabha einem monolithischen und hegemonialen Kulturbegriff gegenüber. Sein heuristisches Potenzial entfaltet Bhabhas Konzept dann insbesondere bei der Beschreibung von ›Begegnungen‹ zwischen Kulturen, etwa in postkolonialen und migrationsgeprägten Settings. Bei solchen Begegnungen von zwei (oder mehr) Kulturen kommt es nicht etwa einfach zu einer Assimilation oder Unterordnung der einen Kultur unter die andere. Stattdessen entsteht Hybridität. In einem ›dritten Raum‹ (*third space*) entstehen ›zwischen‹ den Kulturen genuin neue hybride Identitäten, die sich nicht in kultu-

116 Vgl. Homi K. Bhabha: *The Location of Culture*. London, New York 1994; ders.: *Über kulturelle Hybridität. Tradition und Übersetzung*. Übers. v. Kathrina Menke. Hg. v. Anna Babka u. Gerald Posselt. Wien, Berlin 2012.

relle ›Elementarteilchen‹ zerlegen lassen. Hybridität begreift Bhabha so als die unhintergehbare Seinsweise von Kultur.

Ebenso unauflöslich, wie es in Bhabhas Modell der Hybridität vorgesehen ist, sind Ethik und Ästhetik in Bodmers Diskurspraktik verflochten. Ethik und Ästhetik sind bei Bodmer, wenn man so will, ebenso wenig monolithisch gedacht wie die Kulturen bei Bhabha. Bei Bodmer werden keine ethischen Begriffe oder Diskurse in der ästhetischen Theorie aufgegriffen oder andersherum ästhetische Begriffe in ethischen Abhandlungen wie den eingangs untersuchten Moralischen Wochenschriften. Stattdessen entfalten sich Ethik und Ästhetik – und damit ethisch-ästhetische Hybridität – in *einer* Diskurspraktik, in der Abarbeitung und Verhandlung von Praktiken. Ethik und Ästhetik sind nicht voneinander separierbar, nicht auflösbar in einen jeweils eigenen Diskurs. Diese Unauflösbarkeit, die als ethisch-ästhetische Hybridität präzise bezeichnet ist, ist das charakteristische Resultat von Bodmers Diskurspraktik.

Das Bewusstsein dieser ethisch-ästhetischen Hybridität ist geeignet, die Annahmen zum Verhältnis von Ethik und Ästhetik bei Bodmer in wichtigen Punkten zu korrigieren. So lässt sich etwa die Vorstellung der Heteronomie präzisieren und damit das klassische heteronomieästhetische Forschungsparadigma ausdifferenzieren. Denn heteronom ist das Verhältnis von Ethik und Ästhetik bei Bodmer zwar, allerdings nicht im Sinn der traditionellen Heteronomieästhetik, die in der Ethik eine Art Grundgesetz erblickt, an das sich poetologische Verordnungen zu halten haben. Heteronom zueinander verhalten sich Ethik und Ästhetik nicht nur dadurch, dass ästhetische Theoreme auf strenge moralische Standards verpflichtet werden. Eine Abhängigkeit ist vielmehr auch in die andere Richtung zu denken. Denn das Konzept der Diskurspraktik und der mit ihr einhergehenden Hybridität macht klar: Auch Bodmers Ethik ist heteronom, sie hängt von der Diskurspraktik und ihren Verfahren ab. Zwischen Ethik und Ästhetik besteht, mit anderen Worten, kein Dependenz-, sondern ein *Interdependenzverhältnis*. Bodmer entwickelt z.T. eine heteronome, moraldidaktisch ausgerichtete Ästhetik, aber dieselbe Diskurspraktik, die dies leistet, stellt zugleich immer auch eine ethische Arbeit an Praktiken dar. Präziser als die Vorstellung eines hierarchisch gedachten Heteronomieverhältnisses zwischen Ethik und Ästhetik ist somit diejenige der Hybridität, die sich auf der Ebene der Diskurspraktik beobachten lässt.

Eine auf die Diskurspraktik fokussierte Untersuchung vermag somit nicht nur zu zeigen, wie Bodmer seine Ästhetik ›von unten‹ in der Auseinandersetzung mit Praktiken erarbeitet, anstatt sie aus philosophischen Begriffen und Prämissen zu entwickeln. Sichtbar wird zudem Bodmers bemerkenswerte Abweichung vom Ethikbegriff der frühen Aufklärung.

Philosophisch verbindlich bestimmt Wolff diesen Ethikbegriff in seinen *Vernünftigen Gedancken Von der Menschen Thun und Lassen, Zu Beförderung ihrer Glückseligkeit, den Liebhabern der Wahrheit mitgetheilet* (1720), die auch als *Deutsche Ethik* bekannt sind.¹¹⁷ In Wolffs streng systematischer Ethik, auf die etwa Bodmers und Breitingers Abhandlung *Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungs=Krafft* lobend Bezug nimmt (vgl. EGE, 183 f.), ist die Ethik tatsächlich alles andere als heteronom. Sie gründet vielmehr philosophisch wasserdicht auf einem festen metaphysischen Fundament. Dieses Fundament, auf dem sich eine Ethik bauen lässt, ist für Wolff der aus der Metaphysik übernommene Begriff der Vollkommenheit. Der Begriff gibt einen klaren Maßstab an die Hand, mit dessen Hilfe die Handlungen der Menschen ethisch bewertet werden können. Gleich im zweiten Paragraphen seines Mammutwerks definiert Wolff daher: »Wenn nun der gegenwärtige Zustand mit dem vorhergehenden und dem folgenden und aller zusammen mit dem Wesen und der Natur des Menschen zusammen stimmt; so ist der Zustand des Menschen vollkommen.«¹¹⁸ Den so bestimmten Begriff der Vollkommenheit wendet er dann ethisch, indem er festhält: »Was unsern sowohl innerlichen, als äusserlichen Zustand vollkommen machet, das ist gut.«¹¹⁹ Zuletzt kann daraus eine Art Wolff'scher Imperativ abgeleitet werden: »Thue, was dich und deinen oder anderer Zustand vollkommener machet: unterlaß, was ihn unvollkommener machet.«¹²⁰ Allein die Reiteration des Begriffs der Vollkommenheit in Wolffs streng deduktiv verfahrenender Argumentation macht schon deutlich, dass von einer stabilen metaphysischen Basis aus das Feld der Ethik erschlossen werden soll. Dass dieser Basis weniger der Status eines logischen Axioms zukommt als vielmehr der einer Setzung aus dem Geist der protestantischen Tugendethik, drückt Wolffs Formulierung freilich nur indirekt aus, wenn das »Wesen« und die »Natur« des Menschen als das eigentliche Definiens der Vollkommenheit eingeführt werden, die doch selbst das letztgültige Definiens der Ethik sein sollte. Dass Wolffs Ethikbegriff auf einer klaren Setzung beruht, aus der sich das weite Feld der Ethik dann entfaltet, wird gerade dadurch aber noch einmal deutlich.

117 Vgl. ausführlich zum Verhältnis von Bodmer zu Wolff: Eric Achermann: »Theopoetik. J.J. Bodmers Praktiken der Vernunft vor dem Hintergrund philosophisch-theologischer Kontroversen«. In: Berndt, Hees-Pelikan u. Rocks (Hg.): *Johann Jacob Bodmers Praktiken*, S. 233-287.

118 Wolff: *Vernünftige Gedancken Von der Menschen Thun und Lassen*, § 2.

119 Ebd., § 3.

120 Ebd., § 12.

Bodmers Beschäftigung mit Ethik unterscheidet sich deutlich von der des von ihm verehrten Philosophen. Sie ist systematisch weniger kohärent und weniger streng in der argumentativen Durchführung. Die Feststellung erscheint insofern banal, als Bodmer, wie vielfach bemerkt wurde, schlicht kein Philosoph war. »[F]ür einen Kritiker fehlte es ihm an Philosophie, für einen Dichter an angeborenem Talent«¹²¹, schreibt etwa Oskar Ludwig Bernhard Wolff in seiner *Encyclopädie der deutschen Nationalliteratur*. Aber eine biographische Notiz ist kein Ersatz für die genaue Beschreibung von Bodmers spezifischer Art und Weise der Beschäftigung mit Ethik (und ebenso Ästhetik) – eher ein Hinweis auf die Dringlichkeit einer solchen Beschreibung. In der Forschung wurde es dabei bislang versäumt, Bodmers Einlassungen zur Ethik nicht nur negativ zu betrachten, d. h. hinsichtlich ihrer an Wolff gemessenen philosophischen Unzulänglichkeit. Eine positive Bewertung muss aber gerade an Bodmers Diskurspraktik ansetzen. Denn diese genuin hybride Diskurspraktik stellt nicht nur ein philosophisches Defizit dar, sondern vielmehr eine inkommensurable Art und Weise der Auseinandersetzung mit Ethik und Ästhetik. Im Fall der Ethik kann das schon daran abgelesen werden, wie Bodmer sich selbst gegenüber der Wolff'schen Ethik positioniert. An der bereits erwähnten Stelle der Abhandlung über die Einbildungskraft etwa beziehen sich Bodmer und Breitinger auf ein bestimmtes Kapitel in Wolffs *Deutscher Ethik*, das vierte, das »Von einigen allgemeinen Regeln der Menschen Gemüther zu erkennen«¹²² handelt. Wolff geht es in diesem Kapitel – sehr verkürzt gesagt – darum zu zeigen, dass von der richtigen Erkenntnis der Menschen, insbesondere ihrer »Affecte«¹²³, auf den »Bewegungs=Grund« ihrer Handlungen und damit auf ihre ethischen »Maximen«, ihre »Gemüther« rückgeschlossen werden kann.¹²⁴ Vor diesem Hintergrund siedelt Bodmer¹²⁵ sein Kapitel der Einbildungskraft-Schrift an, in dem es ihm um die Regeln geht, die für die

121 Oskar Ludwig Bernhard Wolff: *Encyclopädie der deutschen Nationalliteratur oder biographisch=kritisches Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten seit den frühesten Zeiten, nebst Proben aus ihren Werken*, Bd. 1: A und B. Leipzig 1835, S. 290.

122 Wolff: *Vernünfftige Gedanken Von der Menschen Thun und Lassen*, S. 116 (Kapitelüberschrift).

123 Ebd., § 193.

124 Ebd., § 190.

125 Im Anschluss an Reiling kann in diesem Zusammenhang davon ausgegangen werden, dass Bodmer als Verfasser der späteren Kapitel der Einbildungskraft-Schrift gelten kann, während der Anfang wohl eher Breitinger zuzuschreiben ist (vgl. Reiling: *Die Genese der idealen Gesellschaft*, S. 30; siehe auch *III Praktiken der Einbildungskraft*).

Verfertigung von »Personal=Character[en]«, d. h. die »Beschreibungen einzelner Personen« (EGE, 179), gelten. Dabei nimmt er folgendermaßen auf Wolff Bezug:

Also ist zu einer besondern Kunst gediehen/ den Menschen zu kennen [] die man mit grosser Mühe und Emsigkeit studiren muß. Viel Gelehrte haben sich Mühe gegeben/ diese nützliche Kunst in ordentliche Regeln zu bringen/ und man ist ihnen deßwegen die größte Erkenntlichkeit schuldig: Aber ich habe noch kaum etwas gründlichs gelesen/ als was der Hr. Hoff=R. und Prof. J. Chr. Wolff [...] in seinen Gedancken von der Menschen Thun und Lassen/ in dem 4. Cap. davon abgefasset hat/ allwo er die allgemeinen Regeln der Menschen Gemüther zu erkennen aus festen Principiis oder Grund Sätzen ableitet. Ich wünschte/ ich könnte von irgend einem eben so tief sinnigen Mann erhalten/ daß er diese Grund Sätze weiter ausführen/ und mit Exempeln erläutern möchte. (EGE, 183 f.)

Nicht zu übersehen sind natürlich die schmeichelhaften Referenzen an den großen Philosophen, dem die Abhandlung über die Einbildungskraft ja auch gewidmet ist (vgl. EGE, unpaginiertes Widmungsschreiben). Deutlich weniger direkt wird demgegenüber angedeutet, dass Wolffs systematische Regeln für die Erkenntnis der »Gemüther« und ihrer Moral noch nicht der Weisheit letzter Schluss sind. Denn es bleibt das Desiderat, dass ein »eben so tief sinnige[r] Mann [...] diese Grund Sätze weiter ausführen/ und mit Exempeln erläutern möchte«. Der Versuchung, die damit markierte Rolle eines Wolff'schen *sidekicks* gleich selbst einzunehmen, kann Bodmer natürlich nicht widerstehen, erst recht nicht, nachdem Wolff ihn in einem Brief vom 20. April 1723 in ebendieser Rolle anerkannt hatte.¹²⁶ So sind weitere Ausführungen zur Erkenntnis von Gemütern qua Charakterschilderungen und vor allem die

126 Wolff äußert sich in diesem an die Autoren der *Discourse der Mahler* gerichteten Brief zu der von ihm wohlwollend zur Kenntnis genommenen Moralischen Wochenschrift: »Dero Vorhaben [d. h. die *Discourse*, J. H. P.] kann ich nicht anders als höchst billigen, indem es meinen moralischen Gründen gemäß ist, daß man die Ausübung der Tugend und guter Sitten und die Flucht der Laster nicht besser befördern kan, als durch lebhaftte Vorstellung der Exempel, die in die Welt *passiren*. Wann diese mit rechten Farben für die Augen gemahlet werden, so entstehet dadurch eine *überführende Erkäntnis* vom guten und bösen, vom anständigen und unanständigen, und diese dringet in den Willen, daß man sich zu dem ersten *resolviret* und das andere fliehet.« (Zitiert nach: Bender: *Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger*, S. 27, Hervorh. im Original)

zugehörigen »Exempel[]« genau das, was unmittelbar im Anschluss an das Zitat erfolgt. Vor allem der Verweis auf die bei Wolff (vermeintlich) fehlenden Beispiele kann dabei durchaus als eine leise, diplomatisch vortragene Kritik verstanden werden. Denn verbunden ist damit der Hinweis, dass gerade eine andere Methode als die strenge von Wolff für die ethische Auseinandersetzung mit dem Gemüt und Charakter des Menschen nötig ist: eben eine Methode, die auf Exempel baut (und zwar auf weniger schematische als Wolff selbst); die den ästhetischen Diskurs, die Auseinandersetzung mit beispielhaften literarischen Charakterbeschreibungen von Sallust und anderen miteinbezieht, wie Bodmer es im weiteren Verlauf der Abhandlung dann vorführen wird.

Mit nicht geringem Selbstbewusstsein bringt Bodmer dadurch seine eigene, unphilosophische Diskurspraktik gegenüber Wolff in Stellung, indem er exakt ein Bewusstsein der von dieser erzeugten ethisch-ästhetischen Hybridität als entscheidende Ergänzung gegenüber Wolffs deduktiver Methode darstellt. In dieser anderen Diskurspraktik ist der Unterschied zwischen Wolffs und Bodmers Ethik zu suchen. Dieser ist mit dem Hinweis, dass der eine eben ein geschulter Philosoph und der andere »nur« Eklektiker war, nicht hinreichend erklärt.¹²⁷ Zu berücksichtigen ist vielmehr, dass Bodmer seine eigene, auf der Vorführung und Verhandlung von Praktiken beruhende Auseinandersetzung mit Ethik (und Ästhetik) nicht nur, wie in der eben untersuchten Stelle, offensiv verteidigt, sondern mit seiner Diskurspraktik auch inkommensurable Erkenntnisse erzielt. Geschärft wird damit der Blick für die Interdependenz von Ethik und Ästhetik, die beide in der Auseinandersetzung mit Praktiken wurzeln.

127 In diesem Sinne vom »Eklektizismus« Bodmers spricht etwa Straub: *Der Briefwechsel Calepio – Bodmer*, S. 51.

III Praktiken der Einbildungskraft

1 Einleitung

In dem an Wolff gerichteten Widmungsschreiben ihrer Abhandlung *Von dem Einfluß und Gebrauche Der Einbildungs=Krafft* machen Bodmer und Breitinger keine halben Sachen. Vielleicht wollen sie dem berühmten Philosophen imponieren, jedenfalls lassen sie das Vorwort in einem gewaltigen Vorsatz gipfeln. Aufbauend auf Wolffs bahnbrechenden philosophischen Grundlagenarbeiten planen Bodmer und Breitinger nichts weniger, als einen Paradigmenwechsel auf dem Feld der schönen Künste und Wissenschaften herbeizuführen. Das neue, aufgeklärte Paradigma, das dabei eingeführt werden soll, ist Wolffs Methode der logisch-syllogistisch verfahrenen Demonstration,¹ die von einer Anwendung auf die nicht logisch verfahrenen Künste und Wissenschaften wiederum selbst profitiert – so viel (dezent vorgetragenes) Selbstbewusstsein erlauben sich Bodmer und Breitinger gegenüber dem verehrten philosophischen Vorbild:²

Aber Dero [d. h. Wolffs, J. H.P.] demonstrativische Art zu philosophieren wird erst dann zumahlen äussern/ wie nutzbar sie seye/ wann Männer entstehen/ welche in derselben auch die Bereinigung anderer Wissenschaften versuchen werden. Wann auch selbst die Künste/ welche vornemlich zur Belustigung und Zierde der Menschen dienen/ auf gewisse feste Grund=Sätze gebauet/ und in einer verknüpfften Ordnung werden vorgetragen werden [...]. (EGE, unpaginiertes Widmungsschreiben)

- 1 »Die ästhetischen Schriften Bodmers und Breitingers bieten den Versuch, die Poetik auf die philosophische Grundlage der Frühaufklärung zu stellen.« (Carsten Zelle: »Bodmers und Breitingers ästhetische Schriften«. In: Lütteken u. Mahlmann-Bauer (Hg.): *Bodmer und Breitinger im Netzwerk der europäischen Aufklärung*, S. 25-41, hier: S. 40 f.)
- 2 Dass Bodmer und Breitinger sich in die Wolff'sche Tradition stellen, belegt – wie Dietmar Till herausgestellt hat – bereits der »Reihentitel« ausführlich, unter dem die beiden Schweizer ihre Abhandlung von der Einbildungskraft als den ersten Teil eines geplanten mehrbändigen poetologischen Werks firmieren lassen: *Vernünfftige Gedancken und Urtheile Von der Beredtsamkeit* (vgl. Dietmar Till: *Transformationen der Rhetorik. Untersuchungen zum Wandel der Rhetoriktheorie im 17. und 18. Jahrhundert*. Tübingen 2004, S. 399, Anm. 95).

Vollends geadelt wird die strenge »demonstrativische« Methode erst durch die Übertragung von den mathematisch oder logisch verfahrenen Wissenschaften auf die weniger strengen »andere[n] Wissenschaften« und zuletzt gar auf die »Künste«. Die erste unter jenen anderen Wissenschaften, die Bodmer und Breitinger »auf feste Grund=Sätze« stellen wollen, ist die Rhetorik: »Ich nehme dann für gewiß an/ daß die Beredsamkeit durch die Philosophie müsse ausgebessert werden/ und bin versichert/ daß alle Theile der Wolredenheit so wol; als anderer Wissenschaften auf fest gesetzte philosophische Anfänge gegründet/ und aus einander abgeleitet werden können.« (EGE, unpaginiertes Widmungsschreiben) Mit der Herstellung einer solchen »wahre[n] und philosophische[n] Wolredenheit« geht für die beiden Schweizer auch der »gute[] Geschmack« unmittelbar einher, womit die rhetorische Wissenschaft mit den poetischen Künsten enggeführt wird. Vom Projekt einer philosophischen Rhetorik scheint das einer philosophischen Ästhetik »poetologischen Zuschnitt[s]«³ sowie einer philosophischen Dichtung nicht zu lösen zu sein. Die »Nähe zur Rhetorik«⁴ ist den ästhetischen Entwürfen Bodmers und Breitingers daher auch immer wieder attestiert worden, wobei, wie Dietmar Till zu Recht anmerkt, die Gefahr besteht, durch das Label einer »rhetorische[n] Literaturkonzeption« die »explizit rhetorik-kritischen Äußerungen Bodmers/Breitingers« aus dem Blick zu verlieren, in denen die Schulrhetorik als literarische Schreibschule zugunsten des natürlichen Affektausdrucks gerade verworfen wird.⁵ Es scheint daher, so folgert Till unter Bezugnahme auf eine Unterscheidung aus Angelika Wetterers Studie *Publikumsbezug und Wahrheitsanspruch* (1981), treffender zu sein, statt von einer »rhetorischen ›Grundstruktur« von »rhetorischen ›Elementen«⁶ in der ästhetischen Theorie zu sprechen, die in der Einbildungskraft-Schrift skizziert wird.

Mit *Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungs=Krafft* legen Bodmer und Breitinger damit den Grundstein für ihre eigenständigen poetologischen Abhandlungen, die mehr als ein Jahrzehnt später erscheinen. Bodmer veröffentlicht 1740 die Abhandlung *Von dem Wunderbaren und*

3 Bahr: *Darstellung des Undarstellbaren*, S. 74.

4 Hans Otto Horch u. Georg-Michael Schulz: *Das Wunderbare und die Poetik der Frühaufklärung*, Darmstadt 1988, S. 156; vgl. Bender: »Rhetorische Tradition und Ästhetik im 18. Jahrhundert«; Herrmann: *Naturnachahmung und Einbildungskraft*, S. 162 f.

5 Till: *Transformationen der Rhetorik*, S. 394 ff. Zur Affektrhetorik bei Bodmer siehe *IV Praktiken der Natürlichkeit*.

6 Ebd., S. 395.

Wahrscheinlichen und 1741 die *Critischen Betrachtungen über die poetischen Gemähldte der Dichter*. Und Breitinger publiziert ebenfalls 1740 die beiden Bände seiner *CRITISCHEN Dichtkunst Worinnen die Poetische Mahlerey in Absicht auf die Erfindung Im Grunde untersucht und mit Beyspielen aus den berühmtesten Alten und Neuern erläutert wird* sowie die *Critische Abhandlung von der Natur den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse*. Diese umfangreichen Arbeiten wurzeln in der Schrift zur Einbildungskraft, die von Bodmer und Breitinger in Ko-Autorschaft verfasst worden zu sein scheint. »Wir anderen beyden versuchten uns in einer Schrift von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungskraft in Werken von Geschmack« (PA, 103 f.), notiert Bodmer in seinem Tagebuch, der 1777/1778 verfassten und 1892 von Vetter edierten autobiographischen Skizze *Bodmer's Persönliche Anekdoten*. Mit ›uns beiden‹ meint er dabei unzweifelhaft Breitinger und sich selbst. Für eine Ko-Autorschaft, von der auch die Mehrzahl der Forschungsbeiträge ausgeht, spricht zudem die Signatur, welche unter das bereits zitierte Widmungsschreiben gesetzt ist. Die Signatur lautet »I. B. I. B.« (EGE, unpaginiertes Widmungsschreiben), was sich unschwer zu Bodmer und Breitinger decodieren lässt. So wertet beispielsweise auch Vetter die Initialen als Indiz für eine gemeinsame Verfasserschaft.⁷ Allerdings ist hier ein genauere Blick aufschlussreich, denn die Signatur am Ende der Widmungsschrift beschränkt sich nicht auf die vier Buchstaben »I. B. I. B.«, sondern lautet in ihrer Gänze wie folgt:

Der Verfasser dieses Werks
I.B.I.B.

Warum diese irritierende Kombination von Singular und Plural? Ich möchte dafür argumentieren, dass es sich hierbei nicht lediglich um einen Druck- oder Flüchtigkeitsfehler handelt und ebenso wenig um ein bloßes Beispiel für die Lockerheit des grammatischen und stilistischen Regelkorsetts des frühen 18. Jahrhunderts, das ein ungezwungenes Changieren zwischen dem Pluralis Auctoris und dem Sprechen in der 1. Person Präsens Singular Aktiv erlaubt. Vielmehr hebt die doppelte, aber inkongruente Antonomasie, mit welcher die Autoren sich selbst bezeichnen, deutlich hervor, wie die Ko-Verfasserschaft der Abhandlung über die Einbildungskraft genau zu denken ist. Die Autoren bezeichnen sich als »I. B. I. B.« (Antonomasie I) und als »Der Verfasser dieses Werks« (Antonomasie II). Dieses rhetorische Verfahren der doppelten, aber inkongru-

7 Vgl. Vetter: »Bibliographie«, S. 390.

enten Antonomasie erlaubt es, die Ko-Verfasserschaft der Abhandlung in ihrer Spezifik zu denken. Denn die doppelte, aber inkongruente Antonomasie weist darauf hin, dass die Einbildungskraft-Schrift *einen* Verfasser hat, der aber sowohl Bodmer (»I. B.«) *als auch* Breitinger (»I. B.«) ist. Die Abhandlung ist Bodmers erster systematischer poetologischer Versuch und *zugleich* derjenige Breitingers. Sie ist die Wurzel, aus welcher die in den 1740er-Jahren in Einzelauteurschaft entstandenen Hauptwerke hervorgehen.

Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungs-Kraft ist also kein Text von Bodmer und Breitinger; es ist ein Text Bodmers und ein Text Breitingers. Von diesem Befund aus kann noch ein Schritt weitergegangen werden. Denn es lassen sich durchaus auch Gründe dafür finden, dass die in Ko-Auteurschaft entstandene Abhandlung besonders als ein Werk Bodmers betrachtet werden sollte. Dafür spricht die Tatsache, dass es Bodmer ist und nicht Breitinger, der zahl- und umfangreiche Passagen aus *Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungs-Kraft* in seine poetologischen Schriften der 1740er-Jahre übernimmt, wobei er sie mal mehr, mal weniger stark modifiziert und überarbeitet. So wirken etwa die ersten beiden Kapitel von Bodmers *Critischen Betrachtungen über die Poetischen Gemähde der Dichter* wie ein erneuter Aufguss der einleitenden Abschnitte der Einbildungskraft-Schrift. Ebenso werden im 13. und 14. Abschnitt der *Poetischen Gemähde* z.T. sehr lange Abschnitte aus dem früheren Werk übernommen.⁸ Und auch im Widmungsschreiben der Schrift von 1727 kommt eine längere Passage zur Analogie von sinnlichem und metaphorischem Geschmack vor, die sich in Bodmers *Brief=Wechsel von der Natur des poetischen Geschmackes* zu einem großen Teil wörtlich wiederfindet (vgl. BW, 2 f.). Das spezifische, aus der doppelten, aber inkongruenten Antonomasie am Ende des Widmungsschreibens entwickelte Konzept der Ko-Auteurschaft ist dabei gewissermaßen die Voraussetzung, unter welcher diese Gründe, die dafür sprechen, die Einbildungskraft-Schrift insbesondere als einen Text Bodmers zu betrachten, allererst ihre Gültigkeit erhalten. Das bedeutet auch, die in der Forschung geläufige und zu undifferenzierte Auffassung zu problematisieren, der zufolge *Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungs-Kraft* ein Werk von Bodmer und Breitinger ist, dessen Kapitel sich jeweils einem von beiden Autoren zuordnen lassen. In diesem Sinn geht etwa Reiling davon aus, dass Breitinger die ersten 15 und Bodmer die letzten acht Abschnitte des Texts verfasst hat.⁹ Zwar begründet Reiling diese An-

8 Vgl. Reiling: *Die Genese der idealen Gesellschaft*, S. 28.

9 Vgl. ebd.

nahme keineswegs abwegig mit Bodmers Übernahme von Passagen aus dem hinteren Teil der Abhandlung über die Einbildungskraft in seine *Poetischen Gemählde*. Allerdings erscheint diese Argumentation keineswegs mehr zwingend, wenn man berücksichtigt, dass Bodmer in den ersten Kapiteln seiner *Poetischen Gemählde* auch den Beginn der Einbildungskraft-Schrift reproduziert, was Reiling nicht erwähnt, obwohl schon Bender darauf hingewiesen hat.¹⁰ Bezeichnenderweise finden sich in der Forschung auch Positionen, die derjenigen Reilings geradewegs entgegenstehen. So geht etwa Baechtold mit Blick auf *Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungs=Krafft* davon aus, dass »Bodmers Anteil an dieser Untersuchung in dem grundlegenden theoretischen Teil, derjenige Breitingers in dem kritischen zu suchen«¹¹ sei, was auf das Gegenteil dessen hinausläuft, was Reiling für plausibel erachtet. Und andere gewichtige Stimmen der Forschung rechnen den Text gar Bodmer allein zu: Bender etwa und ebenso Lütteken.¹² *Long story short*: Da schon das Widmungsschreiben durch die doppelte, aber inkongruente Antonomasie die Einbildungskraft-Schrift als einen Text Bodmers *und* einen Text Breitingers präsentiert und es zudem gewichtige Hinweise darauf gibt, dass Bodmer eine besonders enge Beziehung zu dem Werk hatte, das immer wieder die Vorlage seiner späteren poetologischen Schriften bildet, halte ich es für gerechtfertigt, *Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungs=Krafft* dezidiert als einen Text Bodmers zu untersuchen. Warum aber ist dieser hier im Fokus stehende Text von 1727 ein so interessanter Einstieg in eine Untersuchung von Bodmers poetologischen, kritischen und moralischen Schriften?

Laut dem im Widmungsschreiben angekündigten Plan, »alle Theile der Beredtsamkeit in mathematischer Gewißheit auszuführen« (EGE, unpaginiertes Widmungsschreiben), ist die Abhandlung *Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungs=Krafft* »allein das erste Buch oder Theil von dem gantzen Wercke; welchem noch vier andere Bücher folgen werden« (EGE, unpaginiertes Widmungsschreiben). Das angestrebte fünf-bändige Kompendium einer systematischen Ästhetik fußt dabei auf vermögenspsychologischem Grund und soll sich nach den »verschiedene[n] Kräfte[n] der Seele/ von welchen die unterschiedene Stücke der Wolredenheit und Poeterey hervor gebracht und gestiftet werden« (EGE,

10 Vgl. Bender: *Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger*, S. 88.

11 Jakob Baechtold: *Geschichte der Deutschen Literatur in der Schweiz*. Frauenfeld 1892, S. 538.

12 Vgl. Bender: *Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger*, S. 96; Lütteken: »Zeittafel«, S. 388.

unpaginiertes Widmungsschreiben), gliedern. Jeweils einen Band wollen Bodmer und Breitinger der Einbildungskraft, den Seelenvermögen Scharfsinn und Witz,¹³ dem guten Geschmack, der Gattungspoetik sowie dem Erhabenen widmen. Anders als sein Wolff'sches Vorbild, das alle grundlegenden philosophischen Disziplinen – Logik, Metaphysik und Ethik – abdeckt, ist das enzyklopädische Großprojekt der beiden Zürcher bekanntlich nie über seinen ersten Band hinausgekommen.¹⁴ Aber das bedeutet freilich keineswegs, dass Vollständigkeit und systematische Ordnung als Bodmers und Breitingers Aspirationen auf dem Feld der Ästhetik aufgegeben worden wären – auch 1740 bezeichnet Bodmer die Ästhetik in seiner Vorrede zu Breitingers *Critischer Dichtkunst* etwa noch als »Arm der Philosophie«¹⁵. Tatsächlich fällt gerade am ersten Band des fragmentarischen *opus magnum* – der Schrift über die Einbildungskraft – ihr enzyklopädischer Impetus auf. Denn in ihr werden – ordentlich verteilt auf jeweils einen eigenen Abschnitt – ein Gutteil der Begriffe und Konzepte abgehandelt, die für Bodmers ästhetische Theorie zeitlebens bestimmend blieben. Bemerkenswert ist das insofern, als es in der Abhandlung *Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungs=Krafft* eigentlich ja primär um ein Thema gehen soll, eben die Einbildungskraft. Von diesem aber schweift der Text bereits nach dem ersten von 23 Kapiteln beträchtlich ab, um von dort an nur noch sporadisch explizit auf das titelgebende Sujet zu rekurrieren. Das führt zu einem bezeichnenden Aufbau der Einbildungskraft-Schrift, der nicht auf den ersten Blick nachvollziehbar ist. Die Gliederung scheint dem Prinzip der eklektischen Reihung zu folgen, wenn nacheinander die folgenden Themen behandelt werden:

- 13 Siehe dazu Simon Zeisberg: »Veritas multiplex sententiarum. Zum Problem systematischer Verortung ›Sinnreicher Gedanken‹ in der deutschen Frühaufklärung (Gottsched, Bodmer/Breitinger, Chladenius)«. In: Alice Stašková u. Simon Zeisberg (Hg.): *Sentenz in der Literatur. Perspektiven auf das 18. Jahrhundert*. Göttingen 2014, S. 37-67, hier: S. 54 ff.
- 14 Klaus R. Scherpe vertritt hier eine gewissermaßen wohlwollendere Lesart: »Die Programmpunkte der an Christian Wolff adressierten Vorrede zu der Schrift *Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungs=Krafft* (1727) wurden sämtlich in den späteren theoretischen Schriften aufgenommen und ausgeführt: es fehlt allein die geplante Gattungslehre.« (Scherpe: *Gattungspoetik im 18. Jahrhundert*, S. 178.)
- 15 Johann Jakob Bodmer: »Vorrede«. In: Johann Jakob Breitinger: *CRITISCHE Dichtkunst Worinnen die Poetische Mahlerey in Absicht auf die Erfindung Im Grunde untersucht und mit Beyspielen aus den berühmtesten Alten und Neuern erläutert wird*. Zürich 1740, unpaginiert.

- die Einbildungskraft als psychologischer und epistemologisch relevanter Begriff (1. Abschnitt)
- Malerei und Dichtung im Vergleich (2. Abschnitt)
- eine Mini-Poetik der Beschreibung (3. Abschnitt)
- ein theoretischer Exkurs zur Ästhetik des Hässlichen (4. Abschnitt)
- Beispiele guter und schlechter beschreibender Gedichte (5. bis 11. Abschnitt)
- die Charakterschilderung (12. Abschnitt)
- die Affinität rhetorischer Figuren zu den Affekten (13. und 14. Abschnitt)
- Negativbeispiele für die literarische Darstellung von Affekten mittels rhetorischer Figuren (15. Abschnitt)
- die moralischen Charaktere (16. Abschnitt)
- die Nationalcharaktere (17. Abschnitt)
- die Personalcharaktere (18. Abschnitt)
- die Redeweise der moralischen Charaktere (19. Abschnitt)
- die Redeweise der Nationalcharaktere (20. Abschnitt)
- die Redeweise der Personalcharaktere (21. Abschnitt)
- ein Vergleich der Charakterdarstellung in Sophonisbe-Dramen von Gian Giorgio Trissino, Pierre Corneille, Nathaniel Lee und Daniel Caspar von Lohenstein (22. Abschnitt)
- Evidenz als herausragender Effekt literarischer Darstellungen (23. Abschnitt)

Außer dem Streben nach Vollständigkeit scheint von dem im Widmungsschreiben angekündigten Plan, »alle Theile der Beredtsamkeit in mathematischer Gewißheit auszuführen« (EGE, unpaginiertes Widmungsschreiben), nicht viel übrig geblieben zu sein. Die Schrift zur Einbildungskraft steht dadurch in markantem Widerspruch zu ihren eingestanden Vorbildern, den Arbeiten von Wolff, in denen die Methode des erschöpfenden Durcharbeitens eines Themas nicht nur vollmundig angekündigt, sondern – Paragraph für Paragraph – auch erledigt wird. In der Vorrede zur ersten Auflage seiner *Vernünfftigen Gedancken von der Menschen Thun und Lassen* schreibt Wolff etwa, er habe es sich »angelegen seyn lassen alles in einer beständigen Verknüpfung mit einander vorzutragen, und aus der Natur GOTTES und der Seele zu erweisen«¹⁶. An diesem strengen Maß gemessen ist bei Bodmer und Breitinger eine Logik in der Abfolge der einzelnen Kapitel, geschweige denn ein Zusammenhang

16 Wolff: *Vernünfftige Gedancken von der Menschen Thun und Lassen*, unpaginierte Vorrede.

mit dem Leitthema der Einbildungskraft nicht durchgehend ersichtlich; eher drängt sich der Eindruck eines performativen Widerspruchs zwischen der Programmatik der Einleitung, die sich Wolff'schen Standards verpflichtet, und der chaotischen Durchführung dieses Programms auf.

Was bringt Bodmer dazu, die oben aufgelistete Vielzahl an Themen unter das Lemma ›Einbildungskraft‹ zu subsumieren? Vor dem methodischen Hintergrund einer literaturwissenschaftlichen Praxeologie – so möchte ich im Folgenden argumentieren – fällt eine Antwort auf diese Frage deutlich leichter. Bodmer knüpft über den Titel *Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungs=Krafft* das disparate Repertoire seines ästhetischen Schlüsselvokabulars an den Begriff der Einbildungskraft,¹⁷ verwendet diesen Begriff im Text selbst aber allenfalls sporadisch. Die Einbildungskraft wird in der frühen Abhandlung nicht begrifflich verhandelt; sie wird nicht als Einbildungskraft diskutiert, ein im Text, wie gesagt, seltener Terminus. Die methodischen und systematischen Schlüsselbegriffe einer literaturwissenschaftlichen Praxeologie erleichtern es, aus dieser Beobachtung einen Schluss zu ziehen: Bodmer schreibt über die Einbildungskraft, d. h., er entwickelt Einbildungskraft als ästhetischen (ebenso aber als epistemologischen und ethischen) Begriff, indem er über *Praktiken* der Einbildungskraft schreibt, worunter ich imaginative Praktiken verstehe – Praktiken also, die in irgendeiner Form die Einbildungskraft involvieren. Die Einbildungskraft-Schrift wird dadurch als Diskurspraktik bestimmbar. Zudem zeigt sich in ihr klar und deutlich die von der Diskurspraktik produzierte ethisch-ästhetische Hybridität, indem die Auseinandersetzung mit den imaginativen Praktiken immer zugleich eine ethische und ästhetische Schlagseite aufweist.

Damit versucht dieses Kapitel, das begriffliche Werkzeug einer literaturwissenschaftlichen Praxeologie gewissermaßen zunächst einmal innerhalb der (relativ) abgeschlossenen Umgebung eines einzelnen Texts anzuwenden. Die Suche nach Praktiken in *Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungs=Krafft* kann helfen, die Logik und Struktur dieser Schrift zu verstehen; sie kann zeigen, wie in diesem Text ein epistemologischer, ästhetischer und ethischer Begriff der Einbildungskraft profiliert wird, indem imaginative Praktiken verhandelt sowie mittels rhetorischer, narrativer, szenischer und semiotischer Verfahren vorgeführt werden. Exemplarisch soll hier die frühe Abhandlung über die Einbildungskraft unter-

17 Die Rolle eines »Überläufer[s]« zwischen Disziplinen und Wissensgebieten, die Dürbeck der Einbildungskraft zuschreibt, kann somit in Bodmers und Breitingers Einbildungskraft-Schrift exemplarisch beobachtet werden (vgl. Dürbeck: *Einbildungskraft und Aufklärung*, S. 4).

sucht werden, und zwar hinsichtlich der Frage, inwiefern dieser Text produktiv als Diskurspraktik verstanden werden kann. Für eine solche Untersuchung gibt es eine Reihe grundsätzlicher Leitfragen: Welche imaginativen Praktiken werden vorgeführt und verhandelt? Wozu dient die Verhandlung dieser Praktiken, d. h., welcher Begriff der Einbildungskraft wird durch sie profiliert? Und welche Verfahren sind dabei von zentraler Bedeutung?

Anfangen möchte ich dort, wo auch Bodmer anfängt: Zu Beginn seiner Abhandlung stellt er eine epistemologische Perspektive auf die Einbildungskraft ein. Er positioniert diese als epistemologischen Begriff, der dann um eine ethische sowie eine ästhetische Dimension erweitert wird, wodurch eine charakteristische ethisch-ästhetische Hybridität entsteht. Diese Arbeit am Begriff der Einbildungskraft leistet Bodmer durch die Vorführung und Verhandlung imaginativer Praktiken, die epistemologische und ethische (2.1) sowie ästhetische Funktionen erfüllen, wofür insbesondere die für die imaginativen Praktiken konstitutiven, unter dem Begriff der Evidenz subsumierbaren Verfahren ausschlaggebend sind (2.2), durch welche die Imaginationspraktiken zugleich in die Nähe der für Bodmer bedeutenden Praktiken der Natürlichkeit rücken. Den wichtigen ethischen Funktionen der imaginativen Praktiken widmet er zudem einen eigenen Abschnitt, in dem ein Begriff der Einbildungskraft entwickelt wird, dessen spezifische ethische Dimension überrascht (2.3). Erneut um die Profilierung der Einbildungskraft als ästhetischen Begriff geht es dann, wenn ab dem zwölften Kapitel der Einbildungskraft-Schrift eine spezifische imaginative Praktik der Empathie in den Vordergrund tritt, anhand derer der ästhetische Begriff des Charakters profiliert wird (2.4).

Betreten wird mit *Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungs=Krafft* damit das erste jener vier Felder, auf denen Bodmer Praktiken verhandelt und ästhetische Begriffe und Theoreme profiliert. Als erstes zu erkundendes Feld eignet sich die Einbildungskraft dabei, weil von hier aus die Übergänge zu den anderen Feldern klar erkennbar sind. Am einfachsten ist dabei vielleicht der Zugang zum Feld der Kritik. Dass Bodmers ästhetischer Diskurs immer auch in einem Modus der Kritik stattfindet, dass er also Praktiken der Kritik impliziert, thematisiert und vor allem vorführt, stellt die Schrift zur Einbildungskraft schließlich schon in ihrem Untertitel deutlich aus, da dieser nicht nur ein literaturtheoretisches Grundlagenwerk ankündigt, sondern auch eines, »worinne die auß-erlesenste Stellen der berühmtesten Poeten dieser Zeit mit gründtlicher Freyheit beurtheilt werden«. Aber auch auf das Feld der Natürlichkeit und das der Empathie wird Bodmers Diskussion imaginativer Praktiken

an zwei Stellen besonders deutlich überführt. Unter dem Aspekt der Natürlichkeit werden imaginative Praktiken nämlich dann verhandelt, wenn Bodmer die für die Imaginationspraktiken konstitutive Evidenz thematisiert. Einbildungen soll die Qualität oder der Effekt der Evidenz zukommen – sie sollen natürlich wirken –, weshalb Bodmer imaginative Praktiken mittels der aus der Rhetorik bekannten Verfahren der Evidenzerzeugung vorführt. Evidenz fungiert in *Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungs=Krafft* damit als Metonymie für Natürlichkeit; sie verweist stellvertretend auf jenes umfassende Feld der Natürlichkeit, auf dem Bodmer in anderen seiner poetologischen, kritischen und moralischen Schriften diverse Praktiken verhandelt und dabei ästhetische Begriffe profiliert. Daneben führt von den in der Einbildungskraft-Schrift verhandelten imaginativen Praktiken auch ein Weg auf das Feld der Empathie. Diesen beschreitet Bodmer, wenn er imaginative Praktiken als Praktiken des Mitempfindens perspektiviert.

Summa summarum: Mit der Einsicht, dass Bodmer in seinem frühen Text die Einbildungskraft behandelt, indem er über imaginative Praktiken schreibt, erschließt sich die auf den ersten Blick chaotisch anmutende Gliederung der Abhandlung. Zugleich lässt sich exemplarisch und gleichsam verdichtet noch einmal die grundlegende Struktur von Bodmers ästhetischem Diskurs aufzeigen: eine Struktur, die darin besteht, dass dieser Diskurs maßgeblich als Diskurspraktik, als ein referenziell und performativ auf Praktiken bezogener Diskurs zustande kommt. Dabei sind auch die vier Felder, auf denen Bodmer Praktiken ethisch reflektiert und ästhetische Begriffe profiliert, in der in *Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungs=Krafft* geführten Auseinandersetzung mit imaginativen Praktiken abgebildet.

2 Wo und was ist die Einbildungskraft? Bodmers Auseinandersetzung mit imaginativen Praktiken

2.1 Epistemologie

Die Einbildungskraft interessiert Bodmer in seiner frühen Abhandlung, insofern sie eine Praktik ist. Deutlich markiert das bereits der Titel, schließlich wird dort der »Gebrauche« des imaginativen Vermögens als Objekt der Untersuchung angegeben. Aber Gebrauch wozu? Bodmer beantwortet diese Frage zunächst im treuen Rekurs auf die philosophische Tradition nämlich dadurch, dass er eine vermögenspsychologische und epistemologische Perspektive auf die Einbildungskraft einstellt¹⁸ – bzw. genauer: auf ihre Praktiken. Diese Akzentverschiebung auf die Praktiken ist entscheidend, denn in Bodmers Abhandlung entsteht die epistemologische Funktion der Einbildungskraft gerade aus ihrem praktischen Gebrauch. Es geht um imaginative Praktiken mit epistemologischer Funktion. Bodmer verhandelt so die Epistemologie der Einbildungskraft bzw. die Einbildungskraft als epistemologischen (noch nicht ästhetischen) Begriff aus einer dezidiert praxeologischen Perspektive, die auch in Wolffs Einbildungskrafttheorie bereits angelegt ist.

Der erste Abschnitt der Einbildungskraft-Schrift beginnt zunächst mit einer Erzählung von der menschlichen Erkenntnisgenese, an deren Anfang natürlich nicht die imaginierten Eindrücke der Einbildungskraft stehen, sondern die wirklichen Empfindungen, d. h. die auf den Sinnen beruhenden Wahrnehmungen (vgl. EGE, 1). Den empiristischen Startimpuls zu diesem Modell gibt neben Wolff wohl zu einem guten Teil auch Joseph Addisons Essayfolge zu den *Pleasures of the Imagination* (1712), welche eine weitere einflussreiche Vorlage für die Schrift über die Einbildungskraft darstellt.¹⁹ Als ein »Werck=Zeuge des Wissens« richtet

18 Zur Einbildungskraft als epistemologisch relevantem Begriff siehe insbesondere Jochen Schulte-Sasse: Art. »Einbildungskraft/Imagination«. In: Karlheinz Barck et al. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 2: *Dekadent – Grotesk*. Stuttgart, Weimar 2001, S. 88-120; ders.: Art. »Phantasie«. In: Karlheinz Barck et al. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 4: *Medien – Populär*. Stuttgart, Weimar 2002, S. 778-798.

19 F. Andrew Brown hat zudem darauf hingewiesen, dass auch Lockes *Essay Concerning Human Understanding* (1690) eine Quelle der empiristischen Theoreme bei Bodmer und Breitinger darstellt (vgl. F. Andrew Brown: »Locke's 'Essay' and Bodmer and Breitinger«. In: *Modern Language Quarterly* 10 (1949), S. 16-32, hier: S. 16 f.).

der Mensch also zunächst seine Sinne auf die »Gegenstände« der Welt (EGE, 1). Die Wahrnehmung wird so zu einer für den Menschen grundlegenden Erkenntnispraktik, einer Praktik allerdings, die unweigerlich in Verwirrung endet, führt sie doch dazu, dass die Sinne »auf einmal von hunderten Dingen so gewaltsam gerührt [werden]« (EGE, 1), wodurch am Ende anstelle einer Erkenntnis nur eine »tümme Entzückung« (EGE, 2) zurückbleibt. Die sinnliche Erkenntnis bedarf daher der Unterstützung des Verstandes, durch welchen qua Abstraktion Begriffe aus den Sinneseindrücken gewonnen werden können. So abstrahiert der Verstand aus dem »Sinn des Gefühles« etwa die »Begriffe von dem sanften/ glatten/ ebenen/ linden« usw. (EGE, 2). Die Kooperation von Sinneswahrnehmung und Verstand bildet so die Voraussetzung für die menschliche Erkenntnisleistung: »Die Sinne sind demnach unsere ersten Lehr=Meister/ und bringen uns die vordersten Begriffe von den Dingen bey.« (EGE, 2)

Bei genauerer Betrachtung dieses Empirismus und Rationalismus kombinierenden erkenntnispsychologischen Modells stellt Bodmer allerdings fest, dass die Wahrnehmung und der Verstand wohl dessen Grundpfeiler sein mögen, aber seine alleinigen Stützen können sie nicht sein. Denn die ausschließliche Bindung der begrifflichen Erkenntnisse an die sinnlichen Eindrücke bringt ein folgenschweres Problem mit sich. Die Sinneseindrücke zeichnen sich durch eine radikale Gegenwärtigkeit aus; sie sind nur so lange gegeben, wie ein Gegenstand der Wahrnehmung vorliegt, und sie verschwinden, sobald das nicht mehr der Fall ist:

Alle diese Begriffe und Empfindungen/ welche wir durch die Gutthat der Sinne von gegenwärtigen Dingen empfangen/ rühren das Gemüthe streng und nachdrücklich: aber auch nicht länger; als so lang ein Gegenstand anwesend und zugegen ist. So bald als derselbe von und hingerückt wird/ und einem andern Gegenstand weicht/ so verschwindet in uns zugleich der Begriff desselben/ und machet dem Begriffe derjenigen Sache platz/ welche uns gegenwärtig in die Sinne fällt. (EGE, 3)

Wäre begriffliche Erkenntnis nur zeitgleich mit der korrespondierenden Wahrnehmung möglich, würde das bedeuten, dass der Mensch immer nur über die Begriffe von derzeit präsenten Dingen verfügt, nicht aber »von solchen Dingen [...] die wir zuvor erkant haben« (EGE, 3): »Wie enge würde demnach unsere Erkenntniß eingeschräncket seyn/ wenn wir keine andere haben könnten; als durch die Instrumente der Sinne/ welche uns allein Begriffe von solchen Dingen geben/ die wirklich vor uns

zugegen sind?» (EGE, 3) Jedes Wissen wäre augenblicklich. Schon die Erfahrung lehrt somit, dass ein duales Modell, das nur Sinneswahrnehmung und Verstand umfasst, die menschliche Erkenntnisfähigkeit nicht hinreichend erklären kann. Bodmer erweitert daher das duale zu einem triadischen Modell, in dem zu Sinnesempfindung und Verstand die Einbildungskraft hinzutritt, die sich dadurch auszeichnet,

daß sie die Begriffe und die Empfindungen/ so sie einmal von den Sinnen empfangen hat/ auch in der Abwesenheit und entferntesten Abgelegenheit der Gegenständen nach eigenem Belieben wieder annehmen/ hervor holen und aufwecken kan: Diese Krafft der Seelen heissen wir die Einbildungs=Krafft/ und es ist derselben Gutthat/ daß die vergangne und aus unsern Sinnen hingerückte Dinge annoch anwesend vor uns stehen/ und uns nicht minder starck rühren/ als sie ehemahls gethan hatten. (EGE, 4 f.)

Die Einbildungskraft bestimmt Bodmer hier als das dritte wichtige »Werck=Zeuge« des Wissens, das für den Menschen unerlässlich ist, möchte er zu mehr als augenblicklichem, einer sinnlichen Epiphanie ähnlichem Wissen gelangen. Durch ihre für die vermögenspsychologischen Entwürfe des 18. Jahrhunderts typische »Relaisfunktion zwischen Logik (Verstand) und Sinnlichkeit (Wahrnehmung)«²⁰ wird der Einbildungskraft eine zentrale Rolle im psychischen Apparat des Menschen zugewiesen. Denn erst durch sie erhalten die sinnlichen Eindrücke und die ihnen korrespondierenden Begriffe eine zeitliche Dimension. Mit anderen Worten: Allein das imaginative Vermögen macht die Kontinuität und Persistenz des menschlichen Bewusstseins möglich und wird so zu einem zentralen anthropologischen wie epistemologischen Begriff.²¹

Dabei nimmt Bodmer besonders die praktische Dimension der Einbildungskraft in den Blick, die ihr epistemisches Potenzial erst begründet. Es sind imaginative *Praktiken*, welche die skizzierte, entscheidende epistemologische Funktion zu erfüllen vermögen. Imaginieren heißt ›Wissen tun‹, und wissen ›tut‹ der Mensch dadurch, dass seine Imagination tätig ist. Bodmer demonstriert das anhand eines bemerkenswerten Gedankenexperiments, in dem er darzulegen versucht, wie drastisch die Konsequenzen für die psychische Realität des Menschen wären, wenn

20 Frauke Berndt: *Anamnesis. Studien zur Topik der Erinnerung in der erzählenden Literatur zwischen 1800 und 1900 (Moritz – Keller – Raabe)*. Tübingen 1999, S. 41.

21 Die anthropologische Dimension des Begriffs der Einbildungskraft betont besonders Dürbeck: *Einbildungskraft und Aufklärung*, S. 1 f.

das Empfinden sinnlicher Eindrücke und die daran geknüpften Begriffe die tatsächliche Präsenz von Sinneswahrnehmungen erforderten:

Da wir nun die Helffte des Lebens in der Dunckelheit der Nacht zu-
bringen/ und das Licht entbehren müssen/ durch welches doch allein
die Gegenstände sichtbar gemachet werden/ und gleichsam zu uns
heran nähern/ so wären dieselbe gantze Zeit über die Begrieffe/ welche
der vornehmste unter den Sinnen das Gesicht erwecket/ für uns wie-
der verlohren/ und aus dem Gemüthe ausgestrichen. Wir legten alle
Abende mit dem Untergange des Lichts das beste Theil unserer Er-
känntniß ab; und blieben desselben beraubet/ biß die Wiederkunfft der
Sonne/ uns wieder erlaubte/ mit dem neuen Gebrauche unsers Gesich-
tes die Begrieffe von den gegenwärtigen Dingen wieder zu suchen.
(EGE, 3 f.)

In der Passage imaginiert Bodmer ein Leben ohne Einbildungskraft. Am Ende des gedanklichen Experiments steht dabei die Erkenntnis, dass in einem solchen Leben das Wissen des Menschen permanent gefährdet und chronisch labil wäre. Könnten sich die »Begrieffe« und die »Erkänntniß« des Menschen nicht in den sicheren Hafen der Einbildungskraft retten, sondern wären stattdessen von der Präsenz visueller Sinnes-
eindrücke abhängig, dann wäre in der »Dunckelheit der Nacht« alles menschliche Wissen »verlohren/ und aus dem Gemüthe ausgestrichen«. Da dem aber nicht so ist, muss man als (freilich tautologisches) Ergebnis des Gedankenexperiments festhalten, dass der Einbildungskraft gewichtige epistemologische Relevanz zukommt. Entscheidend ist dabei die Art und Weise, wie Bodmer zu diesem Ergebnis kommt, denn dadurch wird deutlich, dass die epistemologische Relevanz der Einbildungskraft aus ihrem praktischen Gebrauch entsteht. Bodmer gewinnt nämlich Erkenntnisse über die epistemologische Funktion der Einbildungskraft, indem er seine eigene Einbildungskraft benutzt, genauer: indem er in seinem Gedankenexperiment ein Leben ohne Einbildungskraft imaginiert. Mit dieser imaginativen Praktik, die grammatisch durch die Verwendung des Irrealis markiert wird und vom szenischen Verfahren der Kontrastierung von Tag und Nacht abhängt, führt er performativ die Gewinnung von Erkenntnis vor, die in diesem Fall in der sicheren Gewissheit besteht, dass die Einbildungskraft ein unverzichtbares epistemisches Instrument, eine unverzichtbare epistemische Praktik des Menschen ist. Bodmer profiliert die Einbildungskraft also als epistemologischen Begriff, und zwar dadurch, dass er eine imaginative Praktik vorführt, mittels welcher er Erkenntnisse über die epistemologische Relevanz der Einbildungskraft

gewinnt – wodurch diese Relevanz zugleich als die epistemologische Funktion imaginativer *Praktiken* näher bestimmt wird.

Dass gerade die epistemologische Perspektive auf die Einbildungskraft deren Gebrauch – imaginative Praktiken mit epistemologischer Funktion – in den Vordergrund rückt, ist dabei keineswegs für die Darstellung Bodmers spezifisch. Auch Wolff, den der Schweizer ja deutlich als einen seiner Einflüsse zu erkennen gibt, stellt in seiner von der rationalistischen Vermögenspsychologie aus vorgenommenen Annäherung an die Einbildungskraft deren praktischen Charakter dar. Exemplarisch lässt sich das gut anhand jener »Regel [...] von grosser Wichtigkeit« zeigen, die Wolff in seinen *Vernünfftigen Gedancken Von GOTT, Der Welt und der Seele des Menschen, Auch allen Dingen überhaupt, Den Liebhabern der Wahrheit mitgetheilet* (1720) als wichtiges Grundprinzip der Einbildungskraft bestimmt: Gemeint ist die Assoziation, die, so Wolff, jede Einbildung in eine unendliche Kette mit anderen Einbildungen und Empfindungen einwebt:

Wenn unsere Sinnen uns etwas vorstellen, das etwas gemein hat mit einer Empfindung, welche wir zu anderer Zeit gehabt; so kommet uns dasselbe auch wieder vor, das ist, wenn ein Theil der gegenwärtigen gantzen Empfindung ein Theil von einer vergangenen ist; so kommet die gantze vergangene wieder hervor. Wenn man diese wider etwas gemein hat mit einer Empfindung oder Einbildung, die wir zu andere Zeit gehabt; so kommet uns dieselbe ferner auch wieder vor. Und dergestalt wechseln die Einbildungen immer nach einander ab.²²

Es gibt keine Sinnesempfindungen ohne Einbildungen; jede Empfindung weckt die Assoziation einer anderen, vergangenen Empfindung, welche sodann von der Einbildungskraft vergegenwärtigt wird. Bereits dieses Gesetz der Assoziativität von Empfindungen und Einbildungen verleiht der Einbildungskraft einen praktischen Charakter. Denn es folgt daraus, dass die imaginative Tätigkeit, wenn man so will, nicht auf dem Reißbrett geplant werden kann. Vielmehr ist jeder Akt des Einbildens bei Wolff insofern eine Praktik, als er von der konkreten Situation seiner Ausführung abhängt: Welche Einbildungen produziert bzw. praktiziert werden können, hängt von den gänzlich kontingenten Empfindungen im Moment des Einbildens ab. Einbildungen konstituieren, determinie-

22 Christian Wolff: *Vernünfftige Gedancken Von GOTT, Der Welt und der Seele des Menschen, Auch allen Dingen überhaupt, Den Liebhabern der Wahrheit mitgetheilet*. Halle 41747, § 238.

ren – oder verändern – sich immer erst im Moment ihres praktischen Gebrauchs. Diese Unplanbarkeit der imaginativen Praktiken tritt noch einmal eindrucksvoll zutage, wenn Wolff darlegt, dass Einbildungen, wie sie etwa in Träumen vorkommen, einer Ordnung folgen, die nicht der Logik in Form des Prinzips vom zureichenden Grund gehorcht, sondern einer A-Logik des »nach einander«, in der die »Dinge, die wir uns nach einander einbilden, nicht in einander gegründet sind«.²³

Besonders sichtbar wird der praktische Charakter der Einbildungskraft auch bei Wolff immer dort, wo diese eine epistemologische Funktion erfüllt. Die epistemologische Rolle der Einbildungskraft diskutiert Wolff unter dem Aspekt ihrer Produktivität. Für Wolff ist die Einbildungskraft nicht nur ein reproduzierendes, sondern ein innovatives und produktives Vermögen.²⁴ Dabei unterscheidet er eine dichterisch produktive Einbildungskraft von einer streng auf begriffliche Erkenntnis bezogenen produktiven Einbildungskraft. Beide aber sind von ihrer konkreten Praktizierung abhängig. Zunächst zur dichterisch produktiven Einbildungskraft: Diese verfährt vor allem so, dass sie topische Bildelemente des kulturellen Gedächtnisses neu kombiniert und dadurch Phantasiegestalten erschafft – etwa »die Gestalt der Melusine, so halb Mensch und Fisch«²⁵. Wolff spricht von der »Kraft zu erdichten«²⁶ und hält über sie fest:

Zuweilen geschieht es, daß, wenn wir etwas erdichten wollen, gantz was anders heraus kommet, als wir verlangen. Z. E. Ich will mir eine Mißgeburth vorstellen, die einen grossen Kopf, kurtze Armen und Füße, nebst einem hohen Buckel hat. Indem ich hiermit beschäftigt bin; so geschieht es, daß mir eine grosse Person zwar mit einem grossen, aber doch dem übrigen Leibe proportionirten Kopffe vorkommet, die sich bald in einen Reuter, bald wieder in etwas anders verwandelt. Die Ursache ist aus dem 238. §. zu nehmen. Wenn wir an einen grossen Kopf gedencken, und wir haben vorhin eine Person mit einem grossen Kopffe gesehen; so hat der gegenwärtige Gedancke mit der vorhergehabten Empfindung etwas gemein, und muß deswegen mir dieselbe Person wieder vorkommen.²⁷

23 Ebd., § 240.

24 Vgl. ebd.

25 Ebd., § 242.

26 Ebd.

27 Ebd., § 243.

Auch die dichterisch produktive Einbildungskraft ist dem Gesetz der Assoziation unterworfen und deshalb von ihrer praktischen Ausführung abhängig. Es handelt sich um dichterisch produktive imaginative Praktiken. In die Abläufe dieser Praktiken spielt die gesamte körperliche und situative Disposition der imaginierenden Person hinein und bestimmt den Gang der Assoziation. Dadurch werden die imaginativen Praktiken zu einem Vermögen, Neues zu schaffen. Dieses Neue ist nicht intentional planbar, sondern nur im jeweiligen situativen Moment praktikierbar. »Indem« er mit einer imaginativen Praktik befasst ist, berichtet Wolff, »so geschiehet es«, dass diese Imaginationstätigkeit eine plötzliche Wendung nimmt: Aus der Vorstellung einer »Mißgeburt« wird ein »Reuter«.

Ebenso wie die dichterisch produktive schildert Wolff auch die streng auf Erkenntnis bezogene und somit neue Wahrheiten zutage fördernde Einbildungskraft als eine praktische Tätigkeit. Im Gegensatz zu den Phantasiegestalten der dichterisch produktiven imaginativen Praktiken bringen diese Imaginationspraktiken mit epistemologischer Funktion »Bilder hervor, darinnen Wahrheit ist«, z. B. Statuen, die alles »Schöne[] an der Art Menschen, davon sie eine vorstellt«, versammeln, oder den »Zug einer krummen Linie«. ²⁸ Dass auch diese imaginativ erschlossenen »Wahrheiten« die Ergebnisse praktischer Tätigkeit sind, zeigen Wolffs Beispiele des Baumeisters und des Gelehrten als paradigmatische Figuren dieser Spielform der Einbildungskraft. Baumeister und Gelehrte nutzen ihre Einbildungskraft, um neue Werke zu »erfinden« ²⁹, und sie greifen dabei auf imaginative Praktiken des Sammelns, Kombinierens und Kompilierens zurück. So hält Wolff etwa in der Tradition der Pedantismuskritik ³⁰ fest, dass Gelehrte »ihre Bücher verfertigen, indem sie dasjenige zusammen setzen, was sie aus vielen andern Büchern gesammelt« ³¹. Noch ausführlicher schildert er das Vorgehen der Baumeister:

[S]ie sammeln sich einen guten Vorrath von allerhand Rissen und Kupferstichen theils solcher Gebäude, die würcklich aufgeföhret worden, theils anderer, die nur von anderen Baumeistern projectiret wor-

²⁸ Ebd., § 245.

²⁹ Ebd., § 246.

³⁰ Siehe dazu Wilhelm Kühlmann: *Gelehrtenrepublik und Fürstenstaat. Entwicklung und Kritik des deutschen Späthumanismus in der Literatur des Barockzeitalters*. Tübingen 1982, S. 288-318.

³¹ Wolff: *Vernünfftige Gedancken Von GOTT, Der Welt und der Seele des Menschen*, § 247.

den. So bald sie nun ein Gebäude angeben und darüber einen Riß verfertigen sollen, nehmen sie einen Riß und Kupfferstich nach dem andern vor, als wie die Einbildungs-Krafft eines nach dem andern von denen Dingen hervorbringt, die mit den gegenwärtigen, daran wir gedencken, Verwandschaft haben, und was ihnen gefället bringen sie nach diesem in einen neuen Riß zusammen.³²

Um imaginativ neue Bauprojekte entwerfen zu können, ist der Architekt darauf angewiesen, Bilder und Pläne anderer Gebäude zu »sammeln«, so dann eins »nach dem andern« durchzugehen und in einem neuen Entwurf »zusammenzubringen«. Das imaginative architektonische Erfinden wird so in seinen konkreten Prozessabläufen betrachtet: Es beinhaltet Praktiken des Sammelns sowie des imaginativen Sichtens, Kombinierens und Kompilierens und ist daher eine imaginative Praktik mit epistemologischer Funktion.

Den praktischen Charakter der Einbildungskraft veranschlagt Wolff zudem immer dann, wenn er ihre Trainierbarkeit betont. »Denn wir sehen, daß einige durch Uebung es dahin bringen können, daß sie weit mehreres durch die Einbildungs-Krafft sich vorstellen, und was sie sich vorstellen, länger gegenwärtig erhalten können, als sie anfangs vermocht.«³³ Das gilt gerade für die Einbildungskraft mit epistemologischer Funktion, denn Wolff betont, dass von einer solchen gut trainierten, praxiserprobten Einbildungskraft besonders Mathematiker enorm profitieren. Sein Beispiel ist (neben ihm, Wolff, selbst) »der berühmte Mathematicus, Johannes Wallis«³⁴.

Zurück zu Bodmer, der neben der epistemologischen eine weitere Funktion imaginativer Praktiken kennt: die ethische Funktion. Diese kommt ebenfalls deutlich in dem bereits erwähnten Gedankenexperiment zum Ausdruck. Der von Bodmer dort performativ vorgeführte epistemologisch bedeutsame Gebrauch der Einbildungskraft weist zusätzlich ein ethisches Profil auf. Die epistemologische Funktion der imaginativen Praktik wird also um eine ethische Funktion ergänzt. In der Gedankenexperiment-Passage, die ich der Nachvollziehbarkeit wegen noch einmal zitieren möchte, zeigt sich das deutlich in den narrativen und szenischen Verfahren, die Bodmer zur Vorführung der imaginativen Praktik nutzt.

32 Ebd., § 246.

33 Ebd., § 262.

34 Ebd., § 263.

Da wir nun die Helffte des Lebens in der Dunkelheit der Nacht zu bringen/ und das Licht entbehren müssen/ durch welches doch allein die Gegenstände sichtbar gemacht werden/ und gleichsam zu uns heran nähern/ so wären dieselbe gantze Zeit über die Begrieffe/ welche der vornehmste unter den Sinnen das Gesicht erwecket/ für uns wieder verlohren/ und aus dem Gemüthe ausgestrichen. Wir legten alle Abende mit dem Untergange des Lichts das beste Theil unserer Erkänntniß ab; und blieben desselben beraubt/ biß die Wiederkunfft der Sonne/ uns wieder erlaubte/ mit dem neuen Gebrauche unsers Gesichtes die Begrieffe von den gegenwärtigen Dingen wieder zu suchen. (EGE, 3 f.)

Bei der Imagination eines Lebens ohne Einbildungskraft stellt er fest, dass ein solches Leben zwar möglich, aber kein gutes wäre. Ganz im Gegenteil, wie die in der Textstelle mittels narrativer Verfahren entfaltete düstere Szene zeigt: Ein Mensch ohne Einbildungskraft ist hilflos der »Dunkelheit der Nacht« ausgeliefert, welche die »Helffte des Lebens« einnimmt und ihn aus der Nähe der »Gegenstände« in Isolation und Einsamkeit verbannt. Aus der leeren, verlorenen, armen Seele sind alle Begriffe »ausgestrichen«. Zurück bleibt zwischen dem abendlichen »Untergange« des Bewusstseins und seiner morgendlichen »Wiederkunfft« ein Nichts, was die Temporalstruktur des Satzes besonders deutlich ausstellt, die sich durch ein antiproportionales Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit auszeichnet: Die lange Nacht ist auf der Diskursebene bloß in Form eines kurzen temporalen Nebensatzes (»und blieben desselben beraubt«) repräsentiert, während den vergleichsweise wenig Zeit in Anspruch nehmenden Tätigkeiten des Zubettgehens und Wiedererwachens deutlich mehr Raum in der Narration eingeräumt wird. Schlecht ist das imaginationslose Leben – Bodmer führt es mittels narrativer und szenischer Verfahren deutlich, ja drastisch vor. Das Schlechte hat sich dabei präzise in der von der fehlenden Einbildungskraft hinterlassenen Leerstelle eingenistet. Denn ein Lichtblick und Hoffnungsschimmer bricht in die dunkle Szene genau im Moment der »Wiederkunfft der Sonne« ein, die den »Gebrauche« der Sinne wieder möglich macht und die erneute »Auffüllung« des Bewusstseins erlaubt. Die Rolle des Guten fällt im Leben der Was-wäre-wenn-Figur aus dem Gedankenexperiment der Sinneswahrnehmung zu – und damit, per Implikation, auch ihrer Kollegin in Sachen Konstitution mentaler Inhalte, der praktizierten Einbildungskraft. Erst diese macht aus dem menschlichen Bewusstsein ein gutes Bewusstsein. Die epistemologische Perspektive auf die imaginativen Praktiken ist somit immer auch ethisch getönt. Die imaginativen Praktiken

erfüllen mit der epistemologischen Funktion zugleich eine ethische. Oder, noch einmal weitergedacht: Die epistemologische Funktion der imaginativen Praktiken wird aus ethischen Gründen, zum Zweck einer ethischen Funktion *gebraucht* – im buchstäblichen Sinn des Wortes. Sie macht das Leben gut; sie muss als Teil eines guten Lebens praktiziert werden. In der zitierten Passage deutet sich das bereits dadurch an, dass der Gebrauch der Einbildungskraft als elementar geschildert wird, um in der (Alltags-)Welt überhaupt – praktisch – funktionieren zu können. Ohne die epistemologische Funktion der Einbildungskraft (also die Funktion, den sinnlichen Eindrücken und begrifflichen Erkenntnissen Persistenz zu sichern) lebte der Mensch in einer ewigen Gegenwart ohne Vergangenheit (und Zukunft). Seine psychische Realität wäre jeglicher Kohärenz und Kontinuität beraubt. Tag und Nacht wären dann keine verschiedenen Tageszeiten, sondern verschiedene Welten: die Welt, in der visuelle Eindrücke und Begriffe ontologisch möglich sind – Tag –, und die andere, in der sie nicht möglich sind – Nacht. Tag und Nacht – und nachts vor allem – (ge-)braucht der Mensch also mit gutem Grund sein imaginatives Vermögen in epistemologischer Funktion: um nämlich die Welt, in der er lebt, zusammenzuhalten und somit gut, mit Konstanz und Kohärenz, in ihr agieren zu können.

Zur Untermauerung dieser ethischen Funktion der imaginativen Praktiken zieht Bodmer ein theologisches Argument hinzu.³⁵ Denn gut ist die von den imaginativen Praktiken ermöglichte Erkenntnisleistung des Menschen für ihn aus einem weiteren Grund: Nur durch sie erlebt der Mensch die Welt als das, was sie nach dem Schöpfungswillen Gottes ist. Der Einbildungskraft, das zeigt das Gedankenexperiment sehr anschaulich, kommt damit insofern eine tragende Rolle im psychischen Apparat des Menschen zu, als sie eine unverzichtbare Lebens- und Erkenntnispraktik darstellt, ohne die nichts wäre, wie es ist, genauer: ohne die nichts so gut wäre, wie Gott es haben wollte:

35 Dieser theologischen Argumentationslinie in *Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungs-Krafft* wird in der Forschung eher wenig Aufmerksamkeit zuteil. Angesprochen wird sie beispielsweise von Katja Fries (Fries: *Poetische Palimpseste*, S. 38). Grundlegend zur theologischen Grundierung von Bodmers Ästhetik neuerdings: Achermann: »Theo-Poetik«; siehe auch Peter Opitz: »Aspekte und Tendenzen der theologischen Diskussion in Zürich zur Zeit Breitingers und Bodmers«. In: Lütteken u. Mahlmann-Bauer (Hg.): *Bodmer und Breitinger im Netzwerk der europäischen Aufklärung*, S. 172–201; Zurbuchen: »Aufklärung im Dienst der Republik«, S. 400–403.

Es hat dem gütigen Schöpffer der Menschen gefallen das Ergötzen in die Welt zu bringen/ die Eitelkeit unserer Tagen damit zu bessern und zu versüssen. Aber wie viel Ergötzen würden wir minder haben/ wenn die Empfindungen des Lustigen nicht länger dauerten/ als so lange die Gegenstände/ welche sie verursachen/ vor uns zugegen wären.

Der Vatter der Menschen hat denselben einen höhern Zweck gesetzt/ und ihnen ein vortrefflicher Geschick gemacht/ als daß ihre Erkenntniß so unterbrochen/ unbeständig; ihre Begrieffe und Empfindungen in so enge Schrancken eingeschlossen seyn könnten. (EGE, 4)

Die epistemologische Funktion der Einbildungskraft entspricht dem guten Willen Gottes.³⁶ Indem er sein imaginatives Vermögen praktiziert, lebt der Mensch gut, d. h. der göttlichen Ordnung dadurch gemäß, dass er »Ergötzen« empfindet und die Welt nicht »unterbrochen/ unbeständig« und chaotisch erlebt, sondern als Index göttlicher Güte, womit Bodmer eine physiko-theologische Gedankenfigur aufgreift. Gottes Schöpfung benötigt, impliziert geradezu einen imaginativ aktiven Menschen zur Realisierung ihrer ›Güte‹. Und umgekehrt: Das menschliche Bewusstsein wird dadurch zu einem guten Bewusstsein, dass es der von Gott intendierten Beschaffenheit der Welt – ihrer Konsistenz – entspricht. Mit Panajotis Kondylis ließe sich dabei freilich argumentieren, dass es sich hierbei weniger um ein theologisches als um ein dem neuzeitlichen Rationalismus verpflichtetes Argument handelt. Im Sinne einer Koinzidenz von Logik und Ontologie, wie Kondylis sie etwa für die frühe mathematische Naturwissenschaft von Galileo Galilei oder den strengen Intellektualismus von Wolff ausmacht, entspräche das mit Einbildungskraft ausgestattete menschliche Erkennen dann nicht der Beschaffenheit der göttlichen Schöpfung, sondern der logischen Struktur der Natur, die gerade durch ihre Kongruenz mit den logischen Prinzipien des menschlichen Geistes ontologisch legitimiert wird.³⁷ Im Fall des von Wolff begeisterten Bodmer ist das wohl zumindest als die Rückseite des theologischen Arguments mitzudenken. Die Einbildungskraft rückt Bodmer im ersten Kapitel seiner Abhandlung, um es in einem Satz zu resümieren, jedenfalls nicht nur als eine Praktik mit epistemologischer, sondern auch als eine mit ethischer Funktion in den Blick. Über Einbildungskraft als epistemologischen und ethischen Begriff schreibt er, indem er solche imaginativen Praktiken vorführt und verhandelt.

36 Vgl. Dürbeck: *Einbildungskraft und Aufklärung*, S. 78 f.

37 Vgl. Panajotis Kondylis: *Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus*. Hamburg 2002, S. 80-119 u. 545-563.

2.2 Ästhetik I: Evidenz

Für die Vorführung von imaginativen Praktiken erweisen sich rhetorische, narrative, szenische und semiotische Verfahren als zentral. Man denke etwa an die im vorherigen Abschnitt besprochene Stelle zurück, in der Bodmer ein Leben ohne Einbildungskraft imaginiert. Wie gezeigt wurde, wird an dieser Stelle eine imaginative Praktik mit dem Ziel vorgeführt, deren epistemologische und ethische Funktion aufzuzeigen. Das dabei praktizierte Imaginieren ist leicht erkennbar auf die zahlreichen narrativen und szenischen Verfahren angewiesen, die Bodmer in seiner eindringlichen Schilderung verwendet. Und auch der Titel³⁸ der Abhandlung über die Einbildungskraft betont bereits, dass Praktiken der Imagination – der »Einfluß und Gebrauche der Einbildungs=Krafft« – durch eine »genaue Untersuchung aller Arten Beschreibungen« der »berühmtesten Poeten« untersucht werden sollen. Mittels des Doppelpunkts zwischen Titel und Untertitel werden die imaginativen Praktiken wie durch ein Scharnier mit den »Beschreibungen« der »berühmtesten Poeten« zusammengeschlossen und damit auch mit den Verfahren, ohne welche diese Beschreibungen kaum denkbar sind. Zugleich deutet sich im Untertitel an, dass die Verhandlung der imaginativen Praktiken auch zu einem ästhetischen Begriff der Einbildungskraft führen wird – nicht nur einem epistemologischen und ethischen, wie sie bislang entwickelt wurden. Dieser ästhetische Diskurs über die Einbildungskraft wird dabei auch auf das zweite jener vier Felder überführt, auf denen sich Bodmers Arbeit an der Ästhetik abspielt, das Feld der Natürlichkeit also. Das geschieht dadurch, dass die imaginativen Praktiken an den Effekt und die Verfahren der Evidenz geknüpft werden. Mit der Evidenz diskutiert Bodmer eine Qualität, der eine Stellvertreterfunktion zukommt. Denn die Evidenz imaginativer Praktiken steht metonymisch für den Aspekt der Natürlichkeit, unter welchem Bodmer viele weitere Praktiken diskutiert, auf die im nächsten Kapitel ausführlich einzugehen sein wird. Für *Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungs=Krafft* gilt jedenfalls: Indem der ästhetische Diskurs über die Einbildungskraft in Form einer Diskussion der Evidenz imaginativer Praktiken geführt wird, wird auch das Feld der Natürlichkeit als ein weiterer Schauplatz eröffnet, auf dem Bodmers Arbeit an Ästhetik, Ethik und Praktiken stattfindet.

38 Aufgrund seiner Länge sei er hier noch einmal erinnert: *Von dem Einfluß und Gebrauche Der Einbildungs=Krafft; Zur Ausbesserung des Geschmacks: Oder Genaue Untersuchung Aller Arten Beschreibungen/ Worinne Die außerlesenste Stellen Der berühmtesten Poeten dieser Zeit mit gründtlicher Freyheit beurtheilt werden.*

Von allen Verfahren, welche die Vorführung von imaginativen Praktiken bewerkstelligen, sollen im Folgenden also jene näher untersucht werden, die sich als Verfahren der Evidenzerzeugung rubrizieren lassen. Evidenz ist dabei als genuin ambige Kategorie in dem von Rüdiger Campe herausgearbeiteten Sinn zu verstehen, denn sie bezeichnet das rhetorische Darstellungsverfahren des »Unmittelbar-vor-Augen-Stellen[s]«³⁹ ebenso wie den mittels des Verfahrens produzierten Effekt unmittelbarer, phänomenaler Anschaulichkeit – der allerdings verloren geht, sobald das Verfahren, auf dem er beruht, in den Vordergrund rückt.⁴⁰ Evidenz verwende ich somit im Folgenden in einem doppelten Sinn: zum einen als Sammelbegriff für rhetorische und narrative Verfahren der Evidenzerzeugung, die dann im Einzelnen näher zu bestimmen sind, und zum anderen als Merkmal oder Effekt der mittels dieser Verfahren vorgeführten imaginativen Praktiken.

Ganz klar rückt die Relevanz der Evidenz bereits in den Blick, wenn Bodmer das Verhältnis der Einbildungskraft zu den Sinnen diskutiert, d. h. wenn er danach fragt, wie sich die imaginativen Praktiken zu den sinnlichen Eindrücken verhalten. Denn die imaginativen Praktiken leisten eine veritable Simulation von sinnlichen Eindrücken:

Ich muß zwar gestehen/ daß insgemein die Vorstellungen der Einbildung nicht so deutlich seyen/ als der Empfindung: Wenn jedoch die Einbildungs=Krafft für sich alleine wircket/ und von den Sinnen nicht gestöret wird/ so bekommen ihre Begrieffe einen grossen Zusatz von Klarheit; dermassen daß wir fast in einen Zweifel gerathen/ ob wir die Dinge nicht vor Augen sehen [...]. (EGE, 6)

Imaginative Praktiken produzieren »Vorstellungen«, die als sinnliche Eindrücke erscheinen können, weil sie sich durch eine große »Klarheit« auszeichnen, weil sie also den Effekt unmittelbarer, phänomenaler Anschaulichkeit erzeugen – Evidenz. Damit werden die Praktiken des evidenten Imaginierens auch deutlich als Praktiken des natürlichen Imaginierens dargestellt. Bodmers Evidenz ist ein metonymisch verschobener Ausdruck für Natürlichkeit. Denn es ist eine natürliche Simulation von sinnlichen Eindrücken, die evidenz erzeugende imaginative Praktiken möglich machen. Die Simulation ist so natürlich, als »ob wir die Dinge nicht

39 Quintilianus: *Ausbildung des Redners*, IX 2, 40.

40 Vgl. Rüdiger Campe: »Bella evidentia – Der Begriff und die Figur der Evidenz in Baumgartens Ästhetik«. In: ders., Anselm Haverkamp u. Christoph Menke (Hg.): *Baumgarten Studien – Zur Genealogie der Ästhetik*. Berlin, Köln 2014, S. 49–71.

vor Augen sehen«. An dieser Stelle wird erkennbar, dass Bodmers Diskussion der Praktiken der Einbildungskraft im größeren Rahmen der Diskussion von Praktiken der Natürlichkeit steht. Auf beiden Feldern – dem der Einbildungskraft und dem der Natürlichkeit – findet Bodmers ästhetischer Diskurs statt, indem Praktiken hinsichtlich ihres imaginativen Charakters und/oder ihrer Natürlichkeit betrachtet werden. Die Abhandlung über die Einbildungskraft eignet sich auch deswegen so gut als Einstieg in Bodmers ästhetischen Diskurs, weil die Aufteilung des Diskurses auf die vier Felder hier besonders deutlich zum Ausdruck kommt.

Der für imaginative Praktiken charakteristische Effekt der Evidenz ist auf rhetorische und narrative Verfahren der Evidenzerzeugung angewiesen, was sich in zwei kleinen Erzählungen zeigt, die Bodmer in seine Abhandlung einschaltet. Die erste Erzählung handelt von der (imaginativen) Betrachtung des Petersdoms:

Hast du das Königliche Schau=Gerichte der Bau=Kunst vor diesem gesehen/ welches man zu Rom in St. Peters Kirche antrifft/ wann man unter dem Dom stehet? Eben denselben Prospect läßt dich die Einbildungs=Krafft annoch in Teutschland geniessen/ und die Bestürzung/ die dich damahlen überfallen hatte/ als du mit den Augen den geraumen Umfange des Gewölbes bestrichen/ und auf beyden Seiten zwey andere Gewölber hattest/ wird dich auch hier wieder ergreifen. (EGE, 5)

Die kleine Geschichte beginnt mit, so könnte man sagen, einer interrogativen Apostrophe. Ein »du« wird mit einer Frage angesprochen, und diese einfache rhetorische Operation genügt bereits, um eine fiktionale Szene und damit imaginative Evidenz zu erzeugen.⁴¹ Denn die interrogative Apostrophe stellt nicht nur Sprechinstanz und angesprochenes Du einander gegenüber; sie versetzt zugleich das Du – tentativ, imaginativ – unter die Kuppel des Petersdoms. Die Platzierung des Du in der berühmten Kirche wird dabei von visuellen Parametern geleitet, ihr bestimmender Faktor ist der »Prospect«, der sich dem Du von seiner Position »unter

41 Im letzten Abschnitt der Abhandlung bestimmt Bodmer die Apostrophe sogar explizit als eine Figur, die Evidenz erzeugt, wenn er festhält, dass ein Autor »von denen Dingen/ die ihm die Einbildung so lebhaft und empfindlich vormahlet/ als von wirklich gegenwärtigen Dingen reden/ und den Leser gleichsam mit dem Finger darauf weisen wird: Er wird sie *anreden*/ als ob sie ihm vor dem Gesicht stünden/ und sie werden eben dieselben Empfindungen bey ihm stiften« (EGE, 239, Hervorh. J. H.P.).

dem Dom« aus bietet. Die interrogative Apostrophe erzeugt so eine visuelle Fokalisierung. Erfragt bzw. dargestellt wird eine bestimmte Sicht auf den Petersdom, womit ein erstes narratives Verfahren der Evidenzerzeugung benannt ist. Evident gemacht wird, erstens, die Art und Weise der Betrachtung des Doms durch das Du.

Evident gemacht werden sodann, zweitens, die Eindrücke und Empfindungen, die das Du im Dom hatte (oder hätte haben können). Sie werden als imaginative Praktiken betrachtet, die sich durch Evidenz auszeichnen, und zwar indem sie erneut durch das narrative Verfahren der internen Fokalisierung vorgeführt werden. Denn die überwältigenden imaginativ praktizierten Eindrücke, die der Petersdom im betrachtenden Du auslöst, sind an dessen Beobachterposition gebunden. Sie entstehen in Abhängigkeit von der im ersten Satz vorgegebenen internen und visuellen Fokalisierung genau in dem Moment, als das Du »mit den Augen den geräumigen Umfang des Gewölbes bestrichen/ und auf beyden Seiten zwey andere Gewölber hatte[]«. Im ›Bestreichen‹ und Abtasten der Domwände mit den »Augen«, d. h. in der intern fokalisierten Erzählung der Kirchenbesichtigung des Du, entsteht die »Bestürzung«, der überwältigende Eindruck, den der Petersdom auf seine Betrachter*innen macht. Die imaginativ praktizierten visuellen Eindrücke des Du vom Dom werden dabei mittels des durch die narrative Operation der internen Fokalisierung dargestellten ›Bestreichens‹ der Kirchenmauern regelrecht auf diese Mauern geleistet. Die durch die visuelle Perspektive evident gemachten architektonischen Elemente des Petersdoms werden zur Leinwand, auf der die nicht weniger evidenten, imaginativ praktizierten Eindrücke und Empfindungen der Betrachter*innen aufgetragen werden können – und zwar exakt im Moment des Erzählens, durch das Erzählen. Die inhaltliche Programmatik wird so auf die Ebene der rhetorischen und narrativen Verfahren übertragen, die genau das erst möglich machen, was als das Signum der imaginativen Praktiken reklamiert wird: die Erzeugung von Evidenz. Diese Evidenz wird zuletzt weiter dadurch verstärkt, dass sie durch das narrative Verfahren der Analepse auch zeitlich vergegenwärtigt wird. Denn die intern fokalisierte »Bestürzung« des Du ist als Rückblick in die erzählte Gegenwart in »Teutschland« eingelassen, in der eben durch das analeptische sowie intern-visuell fokalisierte Erzählen das Du von seiner imaginativen Dom-Erfahrung erneut ›ergriffen‹ wird.

Die zweite Mini-Erzählung, mit der Bodmer imaginative Praktiken mittels Evidenz(verfahren) vorführt, verfährt strukturell wie die erste. Wieder wird Evidenz als herausragendes Potenzial imaginativer Praktiken behauptet, und zwar indem diese mittels narrativer Verfahren vorgeführt werden:

Wenn nemlich der Mensch durch eine feurige Regung entzündet wird/ einem Gegenstand nachzuhängen; wenn die Aufmerksamkeit seine Gedancken so fest darauf anheftet/ daß die Sinne darüber gleichsam einschlaffen/ und alle Empfindungen verlieren/ so scheinete es nicht anderst/ als ob er ausser sich selbst gerathen und seiner Sinnen looß wäre; wie dem Archimedes geschehen: Dieser tieffsinnige Kopff ware gleich mit einer mathematischen Ausmessung beschäftigt/ als die Stadt Syracusa von den Römern mit stürmender Hand eingenommen ward/ und zoge seine Linien und Zirckel mit so tieffem Nachsinnen/ daß er des Lermens/ der schon alle Gassen angefüllet hatte/ nicht gewahr ward/ sondern den Soldat/ der ungestümm in das Zimmer zu ihm hinein drange/ für einen Freund oder Haußgenossen nahm/ und daher allein zu ihm sagte: Hola! verrücke mir meine Zirckel nicht. (EGE, 6f.)

Zunächst beschreibt Bodmer das Maximalmaß an Evidenz, das Einbildungen zu erlangen imstande sind. Einbildungen können so »fest« werden und das menschliche Bewusstsein so vollständig einnehmen, dass sie die Sinne »einschlafen« und die sinnlichen Empfindungen verdrängen. Dieser spezielle Modus der Einbildungskraft geht mit einer spezifischen Steigerung der Aufmerksamkeit einher, die darin besteht, dass »der Mensch durch eine feurige Regung entzündet wird« und »ausser sich selbst [geräth]«. Angesprochen ist damit der Bewusstseinszustand des »Poetische[n] Enthusiasmus« (EGE, 238), dem Bodmer das gesamte Abschlusskapitel widmen wird. Dadurch aber wird die Einbildungskraft nun auch als ästhetischer Begriff fokussiert. Denn es kündigt sich eine starke Affinität zwischen dem evidenten Imaginieren und dem enthusiastierten Dichten an, wodurch die sich durch Evidenz auszeichnenden imaginativen Praktiken genutzt werden, um die Einbildungskraft als ästhetischen Begriff zu profilieren. Bodmers referenziell und performativ auf imaginative Praktiken bezogener Diskurs verwandelt sich in einen ästhetischen Diskurs.

Diese dem *furor poeticus* verwandte und auf einen ästhetischen Begriff der Einbildungskraft verweisende Evidenz imaginativer Praktiken ist in Bodmers zweitem Mini-Narrativ an narrative Verfahren gebunden. Die berühmte Geschichte von Archimedes, dem gedankenversunkenen Griechen, der es über seiner enthusiastierten Beschäftigung mit mathematischen Grübeleien zu bemerken versäumt, dass rings um ihn her seine Heimatstadt Syrakus von den Römern erobert wird, soll das Evidenzpotenzial von Einbildungen, d. h. von mentalen Inhalten ohne sinnliche Referenz, belegen. Dabei wird wie im zuvor besprochenen Dom-Beispiel

die für Archimedes' Gedanken bzw. Einbildungen reklamierte Evidenz von der Inhalts- auf die Verfahrensebene verschoben. Denn durch Evidenz bestechen ja keineswegs die auf einige »Linien und Zirckel« reduzierten mathematischen Überlegungen (Einbildungen) des antiken Gelehrten, sondern vielmehr die imaginative Praktik Bodmers, die wiederum in der Erzählung von dem alten Griechen und ihren Verfahren besteht. Die – in diesem Fall: ästhetisch relevante – Evidenz von Einbildungen wird also dadurch verhandelt, dass eine imaginative Praktik vorgeführt wird, deren Fähigkeit zur Erzeugung von Evidenz sich aus ihren narrativen Verfahren ergibt. Diese Verfahren lassen sich sehr genau benennen. So *nennt* die Erzählung nicht etwa den alten Griechen als Paradebeispiel der Versunkenheit in evidente Einbildungen, sie *zeigt* in sanft raffendem Erzähltempo Archimedes, in Arbeit vertieft, »als die Stadt Syracusa von den Römern mit stürmender Hand eingenommen ward« und der Lärm »alle Gassen angefüllt hatte« usw. Anschaulichkeit entsteht durch die kleinen Intervalle, in denen die Erzählung fortschreitet. Es wird nicht etwa von Archimedes berichtet, der die Eroberung seines Landes verpasste, sondern vom arbeitenden Mathematiker, der Kreise und Linien konstruiert, während um ihn herum der Sturm der Schlacht losbricht und anschwillt, bis schließlich ein feindlicher Soldat seine Tür eintritt. Auch die dezidiert kontrastiven narrativen Perspektivwechsel zwischen der Gelehrtenstube und der Schlacht draußen erzeugen Anschaulichkeit, indem sie über die Logik der Gegensätzlichkeit das Arbeitszimmer in eine hochkonzentrierte Stille tauchen. Und mit Archimedes' Mahnung an den eindringenden Soldaten, auf seinem Schreibtisch ja nichts durcheinander zu bringen, gipfelt die Erzählung zuletzt in wörtliche Rede, wodurch vom narrativen auf den dramatischen Modus und damit von einer vermittelten Präsenz des Erzählten endgültig auf dessen unmittelbare Evidenz umgeschaltet wird. Dadurch wird erneut insbesondere auch die ethische Dimension der mittels narrativer Verfahren operierenden imaginativen Praktiken betont. Schließlich führen diese Verfahren in der zitierten Passage zu einer ganz bestimmten Evidenz, nämlich zur Stimme des Archimedes.⁴² Archimedes sprechen, ihn inmitten des Kriegsgeschehens in eigener, gerechter Sache zu Wort kommen zu lassen, ist die ethische Stoßrichtung der narrativ verfahrenen imaginativen Praktik, die Bodmer in diesem Beispiel vorführt.

42 Zur ethischen Dimension der Stimme vgl. Dieter Mersch: »Präsenz und Ethizität der Stimme«. In: Doris Kolesch u. Sybille Krämer (Hg.): *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt 2006, S. 211-236.

Die Evidenz, das zeigen die beiden besprochenen Mini-Narrative deutlich, ist für Bodmer das herausragende Merkmal von Einbildungen. Dies legt er dar, indem er imaginative Praktiken vorführt, die den Effekt der Evidenz haben, da sie mittels rhetorischer und narrativer Verfahren der Evidenzerzeugung operieren. Die Evidenz der imaginativen Praktiken ist also rhetorisch und narrativ formatiert und verweist, indem sie dem *furor poeticus* assoziiert ist, auf eine ästhetische Relevanz der Einbildungskraft: auf Einbildungskraft als ästhetischen Begriff.

Es ist daher einerseits folgerichtig, andererseits höchst bemerkenswert, wenn im nächsten Schritt der Abhandlung unvermittelt das Thema gewechselt wird. Markiert nicht etwa durch den Beginn eines neuen Kapitels, sondern lediglich durch einen Absatz innerhalb des ersten Kapitels, geht es nun plötzlich um: Literatur. Das Interesse scheint sich dabei zunächst auf die produktionsästhetische Relevanz der Einbildungskraft zu beschränken. Ein reicher Vorrat von Einbildungen kann in literarischen Profit umgewertet werden, weshalb es eine der obersten Prioritäten des Autors ist, die »Schatzkammer«⁴³ der Einbildungskraft zu füllen, was am besten durch das Ansammeln von umfassenden, empirisch fundierten Kenntnissen über möglichst viele Themen und Gegenstände zu bewältigen ist – genannt werden die »Wercke[] der Natur«, das »Land=Leben«, »Wald=Scenen«, »Städte und Höfe« sowie die »Kunst« (EGE, 8). Solche Praktiken der imaginativen »Ubung« (EGE, 7) erklärt Bodmer also zu literarischen Progymnasmata. Man könnte meinen, dass die Rolle der Einbildungskraft in der ästhetischen Theorie damit klar bestimmt ist. Die Einbildungskraft bezeichnet eine psychologische wie praktische Vorbedingung der literarischen Produktion.⁴⁴ Aber so einfach ist es nicht. Denn der abrupt eingeschaltete Themenwechsel dient Bodmer dazu, die Verfahren der sich durch Evidenz auszeichnenden imaginativen Praktiken noch genauer auszuleuchten, wobei über die Vorführung der Praktiken anhand dieser Verfahren die Einbildungskraft noch einmal deutlich als ästhetischer Begriff konturiert wird. Das geschieht im nächsten, dem zweiten, Abschnitt der Abhandlung über die Einbildungskraft.

In diesem zweiten Abschnitt werden neben die kleinteiligen rhetorischen und narrativen Verfahren der Evidenzerzeugung aus den zuvor angeführten Beispielen »große« narrative Verfahren gestellt – Verfahren, wie

43 Der Topos von der Schatzkammer der Einbildungskraft findet sich laut Silvio Vietta in Augustinus' *Confessiones* (vgl. Vietta: *Literarische Phantasie*, S. 106),

44 In diesem Sinne konstatiert Dürbeck für die Einbildungskraft eine »poetologische[] Funktionszuweisung« (Dürbeck: *Einbildungskraft und Aufklärung*, S. 79). Inwiefern dieser Befund zu ergänzen ist, soll im Folgenden dargelegt werden.

sie für die Literatur charakteristisch sind, und damit Verfahren, die zeigen, dass die Einbildungskraft nun als ästhetischer Begriff diskutiert wird. Das Motto des Abschnitts ist »Ut Pictura Poesis erit« (EGE, 10). Mit dem berühmten Zitat aus Horaz' *Ars Poetica* (1. Jh. v. Chr.) ist sofort klar, was nun kommt – und zu Recht mögen sich Leser*innen im ersten Moment fragen, wieso auf die Erörterung der Praktiken der Einbildungskraft nun eine Wiederauflage des alten Streits der ›Schwesterkünste‹ folgt. Vielleicht um Zweifel an der Strukturiertheit des Argumentationsgangs gar nicht erst aufkommen zu lassen – wie bereits erwähnt wurde, gilt der Autor ja als notorisch »unsystematische[r]«⁴⁵ Kopf –, geben dann auch bereits die ersten auf das Eingangsmotto folgenden Sätze eine Antwort auf die Frage nach der Motiviertheit des Themenwechsels.

Hieraus [aus dem Horaz'schen Diktum, J. H.P.] erhellet/ daß ein guter Schreiber mit einem guten Mahler nahe verwandt ist; Ihre Künste sind in der That gleichsam verschwistert: Beyde haben das gleiche Vorhaben/ nemlich abwesende Dinge uns gegenwärtig zu machen/ und gleichsam vor die Augen zu stellen; oder damit ich mich philosophischer erkläre/ dieselben uns fühlen und empfinden zu lassen. (EGE, 10)

Literatur und Kunst werden hier als Paradigmen für Verfahren eingeführt, mittels derer imaginative Praktiken operieren können. Literatur und Kunst sind konstitutiv für die epistemologische Funktion der imaginativen Praktiken, Begriffe, Eindrücke und Affekte mental auf Dauer zu stellen (»abwesende Dinge uns gegenwärtig zu machen«), und sie sind Paradebeispiele für die zentrale ästhetische Funktion imaginativer Praktiken: die Erzeugung von Evidenz (»vor die Augen zu stellen«). Allein dieser letzte Punkt motiviert Bodmers unvermittelt eingeschalteten Vergleich der Künste. Unter Berufung auf die Verwandtschaft mit ihrer Horaz'schen Schwesterkunst – der Malerei, deren Evidenz als evident gilt – kann auch die Literatur auf Evidenz verpflichtet werden. Über das *tertium comparationis* der Evidenz werden zuletzt beide, Malerei und Literatur, mit den imaginativen Praktiken verknüpft, wodurch deren ästhetische Funktion exponiert wird. Wie es ja bereits die Mini-Szenen der Petersdombesichtigung und des Überfalls auf Archimedes gezeigt haben, sind die Verfahren der Evidenzerzeugung zentral für die Ausübung (d. h. Vorführung) imaginativer Praktiken. Evidenzerzeugung ist auch *das* zentrale Verfahren von Malerei und Literatur – nicht zufällig wiesen die Mini-Szenen aus Rom und dem alten Sizilien ja auch eine dezidiert narrative, gewisser-

45 Straub: *Der Briefwechsel Calepio – Bodmer*, S. 51.

maßen proto-literarische Struktur auf. Dadurch aber erhalten die imaginativen Praktiken durch die Evidenz und deren Nähe zu den Künsten nun auch eine deutlich sichtbare ästhetische Funktion, die neben die bislang primär diskutierte epistemologische und ethische Funktion tritt.

Indem er dergestalt die ästhetische Funktion imaginativer Praktiken fokussiert, profiliert Bodmer einen durchaus neuen und innovativen ästhetischen Begriff der Einbildungskraft. Ein Indiz für dessen Neuheit ist, dass sich die Hierarchie zwischen den Künsten und der Imagination gewissermaßen umkehrt. War die Einbildungskraft am Ende des ersten Abschnitts noch die produktionsästhetische Voraussetzung der Literatur – ihre ›Schatzkammer‹ –, so wird nun die Literatur zur Chiffre für den operativen Modus und den Effekt der imaginativen Praktiken: die Evidenz(erzeugung). Durch diese Exponierung der ästhetischen Funktion imaginativer Praktiken wird der Begriff der Einbildungskraft von Bodmer in eine ästhetische Diskussion eingebunden.

Sein Argument über die Nähe von Literatur und Kunst zur mit den imaginativen Praktiken einhergehenden Evidenz unterfüttert Bodmer ausgiebig, wenn er darlegt und vorführt, dass die imaginativen Praktiken zum Zweck der Evidenzerzeugung mit dem topischen Wissen und den Bildern der Kunst arbeiten. Sehr deutlich lässt sich das etwa sehen, wenn Bodmer den griechischen Mythos der Merope zitiert, um das Evidenzpotenzial der Imagination zu illustrieren:

Das Entsetzen/ das Abscheuen/ der Schmerzen/ die Furcht/ die Freude und die Sorge/ welche auf einmal in der Brust der Merope aufgewallet/ als sie ihren Sohn den Telephonte in dem Augenblicke erkennet hatte/ da sie die Hand schon ausgestreckt ihn zu erstechen; kan die Einbildungs=Krafft nach überstandener Gefahr/ als ihr Sohn jetzt den Tyranne Poliphonte erwürgt hatte/ und den Väterlichen Thron in tieffer Ruhe besasse/ in ihrem Gemüthe wieder aufwachen und würcken lassen. (EGE, 5f.)

Wie in der oben untersuchten Petersdomszene und in der Geschichte von Archimedes wird auch in diesem Beispiel die Evidenz von Meropes traumatischen Einbildungen nicht einfach behauptet, sondern sie wird den Leser*innen vorgeführt und zwar hauptsächlich durch zwei Verfahren. Zum einen werden Meropes Gefühle und Empfindungen mittels der rhetorischen Operation der Enumeratio imaginiert, wodurch die Unbedingtheit und Undurchdringlichkeit von Meropes traumatischer Erfahrung betont wird. Nicht zu übersehen ist auch die ethische Dimension dieser Imaginationsleistung, erlaubt sie doch ein imaginatives empathisches Mitempfinden mit Merope.

Zum anderen evoziert – imaginiert – Bodmer an dieser Stelle nicht einfach Meropes Gemüts- und Empfindungszustand, sondern den Gemüts- und Empfindungszustand *der* Merope aus Scipione Maffeis gleichnamiger Tragödie von 1713, die international viel beachtet wurde und Bodmer daher bekannt gewesen sein dürfte.⁴⁶ Bodmer erwähnt Maffeis *Teatro italiano* z. B. in einem Brief an Gottsched.⁴⁷ Es werden nicht einfach pauschal imaginative Praktiken genutzt, um Meropes traumatische Erfahrungen zu ›denken‹. Bodmer verwendet vielmehr die von Maffeis Tragödie vorgegebenen Szenen und Bilder, um diese Erfahrungen »in ihrem Gemüthe wieder aufwachen und würcken [zu] lassen«. Die vorgeführte imaginative Praktik erlangt die für sie kennzeichnende Evidenz hier also dadurch, dass sie intertextuell und topisch vorformatiert ist, nämlich durch die Bilder und Szenen aus dem kulturellen Archiv von Malerei und Literatur.⁴⁸ Sie ist damit auf ein semiotisches – genauer: ein intertextuelles – Verfahren angewiesen. Deutlich betont Bodmer das, wenn er festhält, dass sich das imaginative Vermögen durch »die Übung trefflich erweitern und bereichern läßt«, und diese »Übung« dann in entscheidender Hinsicht näher spezifiziert: Sie bestehe darin, dass man »seine Sinnen in der Betrachtung der Wercken der Natur *und der Kunst* so fleißig und sorgfältig unterhält/ daß man sich den Gegenständen/ als viel immer möglich ist/ nähert« (EGE, 7, Hervorh. J. H. P.). Die imaginative Praktik wird auch durch die Kunst trainiert und muss damit – so hält Berndt grundlegend fest – als »synthetische[r] Bildgenerator«⁴⁹ gedacht werden, d. h. sie läuft über Verfahren, die auf das literarische und kulturelle Archiv zugreifen. Bodmer liefert hierfür im sechsten Abschnitt ein anschauliches Beispiel, wenn er die Fähigkeit, schöne Gesichter zu imaginieren und zu beschreiben, von Verfahren literarischer Texte abhängig macht: Ein barocker Schreibstil etwa, der sich durch »unnützliche Weitläufftigkeit« und wenig »Krafft des Ausdruckes« (EGE, 41 f.) auszeichne, korrumpiere diese Imaginationen, wohingegen gute literarische Vorlagen sie förderten.

46 Vgl. Johannes Hösl: *Kleine Geschichte der italienischen Literatur*. München 1995, S. 113.

47 Vgl. Johann Jakob Bodmer: Brief »Johann Jakob Bodmer an Gottsched, Zürich 28. August 1735«. In: Johann Christoph Gottsched: *Briefwechsel unter Einschluß des Briefwechsels von Luise Adelgunde Victorie Gottsched*, Bd. 3: 1734-1735. Hg. v. Detlef Döring, Rüdiger Otto u. Michael Schott. Berlin, New York 2009, S. 400-403, hier: S. 402.

48 Vgl. Berndt: *Anamnesis*, S. 43 f.

49 Ebd., S. 42.

Seine Beschäftigung mit Literatur führt Bodmer zu einem weiteren semiotischen Verfahren der imaginativen Praktiken. Im Rahmen seines Paragone⁵⁰-Abschnitts stellt er folgenden Vergleich an: So wie der Maler auf die Beherrschung von Maltechniken und Farbenlehre angewiesen ist, um wirksame, evidente Einbildungen zu erzeugen,

[a]lso muß ein Schreiber vor allen Dingen seine Sprache wol verstehen; er muß die Macht/ welche in den verschiedenen Worten einer Sprache lieget/ wol erwogen haben; also daß er unterscheiden könne/ welches einen Begriff am nachdrücklichsten bezeichne/ und was für einen Zusatz an Stärke und Schönheit sie von der Zusammenfügung mit andern erhalten können [...]. (EGE, 18; vgl. EGE, 24)

Imaginative Praktiken setzen eine sattelfeste Beherrschung der Sprache voraus. Dass mit den auf ein solches Verfahren angewiesenen imaginativen Praktiken ein ästhetischer Begriff der Einbildungskraft diskutiert wird, kommt zum Vorschein, wenn Bodmer die folgenden Kapitel (3 und 5-11) dem Genre der poetischen Beschreibung widmet. Mit dem Verfahren der Beschreibung (*descriptio*/Ekphrasis) als rhetorischem und narrativem Verfahren der evidenz erzeugenden imaginativen Praktiken wird der Begriff der Einbildungskraft in die ästhetische Diskussion poetischer Beschreibungen überführt. Dieser Zusammenhang ist es auch, der es erst nachvollziehbar macht, warum sich Bodmer im dritten Kapitel – nachdem er zuvor die klassischen Argumente des Paragone durchgegangen war und eigentlich ja ohnehin dem ›Einfluss und Gebrauche der Einbildungskraft‹ nachzugehen gedenkt – plötzlich der Poetik der Beschreibung zuwendet. Oberflächlich ist dieser recht abrupte Themenwechsel – es ist ja mitnichten der erste des Buchs – durch die poetologische Tradition motiviert, in der die Anfertigung von Beschreibungen als wichtiger Bestandteil der poetischen Progymnasmata, also der rhetorischen (Dichter-)Ausbildung, fungiert, wie Bodmer unter Verweis auf Persius und Quintilian darlegt (vgl. EGE, 19 f.). Bezeichnenderweise genügt Bodmer das Traditionsargument zur Rechtfertigung des Themenwechsels aber nicht; vielmehr sucht er die Validität der Tradition selbst zu begründen. Seine Begründung für die exponierte Stellung der Beschreibung in der poetologischen Tradition ist dabei bezeichnend: »Und sie [die Beschreibungen, J. H.P.] sind in der That die

50 Für grundlegende Überlegungen zur Motivierung des bei Bodmer häufig anzutreffenden Künstervergleichs siehe Bender: »Rhetorische Tradition und Ästhetik im 18. Jahrhundert«, S. 500 f.

Elemente in der Beredsamkeit: Die Aufmerksamkeit wird dadurch erhöht/ unsere Begrieffe werden unvermerckt bereichert/ und die Einbildungs=Krafft wird trefflich geschärfft.« (EGE, 20) Ganz im Sinn der eingangs geforderten ›begründeten‹ Ästhetik wird die Behandlung der poetischen Beschreibungen hier dadurch legitimiert, dass sie der Ort sind, an dem die Verfahren der *descriptio* und der *Ekphrasis* als Verfahren von imaginativen Praktiken sichtbar werden, woraus sich ein ästhetischer Begriff der Einbildungskraft entwickeln lässt: Die Beschreibung ›schärft‹ die Einbildungskraft, indem sie eine ›Bereicherung‹ der »Begrieffe« herbeiführt. Die poetische Beschreibung – die gelungene *Ekphrasis*, wie sie als Teil der *Progymnasmata* trainiert wird – wird zu einem unverzichtbaren Verfahren imaginativer Praktiken. Der Aufbau der Einbildungskraftschrift – der plötzliche Themenwechsel hin zu den poetischen Beschreibungen – wird dadurch motiviert, weil sich die Verfahren der *descriptio* und der *Ekphrasis*, die für imaginative Praktiken grundlegend sind, im Genre der poetischen Beschreibung eben besonders schön zeigen, womit anhand der Diskussion der auf diese Verfahren angewiesenen imaginativen Praktiken ein ästhetischer Begriff der Einbildungskraft zu gewinnen ist. Dass mit den poetischen Beschreibungen die imaginativen Praktiken von konkreten Verfahren abhängen, zeigt sich auch deutlich, wenn Bodmer hervorhebt, dass Beschreibungen nur bei meisterlicher Sprachkompetenz »bewegend und nachdrücklich« (EGE, 24) geraten können. Die Sprache ist also, mit anderen Worten, die Voraussetzung dafür, dass Beschreibungen die Qualität der Evidenz zukommt, durch die sie »eben so viel Krafft haben/ uns zu rühren und zu entzünden; als das Urbild selbst/ und eben dieselben Empfindungen in uns erwecken« (EGE, 24). Um diese Evidenz der Beschreibung zu erreichen, muss man »die Macht und die wahre Eigenschafft der Wörter wol kennen und wissen/ was für einen Unterscheid zwey obgleich ähnliche und verwandte Wörter in den Begrieffen machen« (EGE, 24). Die Beherrschung einer ekphrastischen Sprache ist notwendig, um Evidenz zu erzielen und damit jenes Verfahren und auch jene ästhetische Qualität, das bzw. die für die imaginativen Praktiken unverzichtbar ist.

Die Rolle der Verfahren der *descriptio* und der *Ekphrasis* bei der Erzeugung von imaginativer Evidenz kommt auch in dem für die Abhandlung zur Einbildungskraft vielleicht prägendsten Intertext zum Ausdruck: Addisons *Essays zu den Pleasures of the Imagination*. Dort werden im Essay Nr. 416 die »Secondary Pleasures of the Imagination« diskutiert, unter denen Addison mediale, künstlerische Techniken zur Produktion und Steuerung von Einbildungen versteht wie »Statuary, Painting, De-

scription and Musick«. ⁵¹ Im Rahmen der ästhetischen Überlegungen zur Beschreibung kommt es dabei zu einer deutlichen Reflexion der Beschreibung als Verfahren imaginativer Evidenzerzeugung:

Words, when well chosen, have so great a Force in them, that a Description often gives us more lively Ideas than the Sight of Things themselves. The Reader finds a Scene drawn in stronger Colours, and painted more to the Life in his Imagination, by the help of Words, than by the actual Survey of the Scenes which they describe. In this Case, the Poet seems to get the better of Nature; he takes, indeed, the Landskip after her, but gives it more vigorous Touches, heightens its Beauty, and so enlivens the whole Piece, that the Images which flow from the Objects themselves, appear weak and faint, in Comparison of those that come from the Expressions. ⁵²

Worte – genauer: die ekphrastischen Worte, »well chosen«, der Poeten – produzieren Bilder und Einbildungen, die sich gegenüber ihren Urbildern durch eine gesteigerte Evidenz auszeichnen. ⁵³ Die sprachlich hervorgerufenen Bilder sind lebendiger (»more lively«, »painted more to the Life«) und »stärker«, gewissermaßen »bildartiger« als ihre mimetischen Vorbilder, die im Vergleich »weak and faint« erscheinen. Die Sprache, die imstande ist, solche Bilder zu produzieren, bestimmt Addison als genuin poetisch, ordnet er sie doch der literarischen Beschreibung des »Poet[s]« zu, womit auch bei Addison die Einbildungskraft über das für sie charakteristische Verfahren der Evidenz und dessen Effekt als ästhetischer Begriff perspektiviert wird. Daneben ist wie bei Bodmer auch eine epistemologische Perspektive wirksam. Dass den vom Dichter qua Beschreibung hervorgerufenen Einbildungen bei Addison ein epistemologischer Index zukommt, deutet sich in der vorliegenden Passage an, wenn der poetischen Beschreibung attestiert wird, sie »seems to get the

51 Joseph Addison: *The Spectator. Vol. III.* Hg. v. Donald F. Bond. Oxford 1987, S. 535-582, hier: S. 558 u. 581.

52 Ebd., S. 560f.

53 Bezeichnenderweise implementiert Bodmer die Passage aus den *Pleasures of the Imagination* nicht in die Diskussion der Gattung der poetischen Beschreibung – den Ort, auf den sie intertextuell verweist. Vielmehr »verbaut« er diese Stelle bereits früher in seiner Diskussion der Evidenz als Verfahren imaginativer Praktiken (vgl. EGE, 6-9). Das kann als bezeichnende Fehllektüre aufgefasst werden. Denn dadurch schreibt er der Sprache in ihrem eigenen Argumentationsgang implizit genau jene Funktion zu, die Addison ihr im Kontext der Ekphrasis explizit attestiert: die Funktion eines semiotischen Verfahrens der imaginativen Praktiken.

better of Nature«. Mittels der deskriptiv und ekphrastisch verfahrenen Imagination ist der Dichter in der Lage, den ›besseren‹ Teil der Natur darstellbar und damit erkennbar zu machen. Indem die Imagination dergestalt die idealen, die göttlichen Aspekte der phänomenalen Welt aufschließt, wird sie zu einem Instrument der metaphysischen Erkenntnis. Noch deutlicher zeigt sich die epistemologische Funktion der auf dem Verfahren der ekphrastischen Beschreibung beruhenden Einbildungskraft, wenn Addison ihr die Fähigkeit zuschreibt, ein Objekt unter anderen, bislang unerkannten Gesichtspunkten zu präsentieren – ein Argument, das auch Bodmer aufgreift (vgl. EGE, II f. u. 32):

[I]n its Description, the Poet gives us as free a View of it as he pleases, and discovers to us several Parts, that either we did not attend to, or that lay out of our Sight when we first beheld it. As we look on any Object, our Idea of it is, perhaps, made up of two or three simple Ideas; but when the Poet represents it, he may either give us a more complex Idea of it, or only raise in us such Ideas as are most apt to affect the Imagination.⁵⁴

Man kann daher mit Dürbeck festhalten, dass Addison in seiner Essayfolge über die *Pleasures of the Imagination* eine dezidiert »ästhetische Konzeption der Einbildungskraft«⁵⁵ entwirft – ästhetisch in einem sehr präzisen Sinn: Nicht nur ästhetisch und im Zuge dessen epistemologisch relevant ist Addisons *imagination*; sie ist auch ästhetisch, weil sie auf die rhetorischen und narrativen Verfahren poetischer Ekphrasen angewiesen ist. Durch den intertextuellen Bezug auf Addison wird somit deutlich, dass auch Bodmer aus der Beschreibung als einem evidenz-erzeugenden Verfahren imaginativer Praktiken eine Diskussion der Einbildungskraft als ästhetischen Begriff gewinnt.

2.3 Ethik

Der vierte Abschnitt von Bodmers Schrift zur Einbildungskraft handelt von der Ästhetik des Hässlichen, also der zeitgenössisch – etwa von Jean-Baptiste Du Bos in seinen *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719) – viel diskutierten Frage danach, warum auch künstlerische Darstellungen zu gefallen vermögen, die hässliche, abscheuliche oder grau-

⁵⁴ Addison: *The Spectator*. Vol. III, S. 561.

⁵⁵ Dürbeck: *Einbildungskraft und Aufklärung*, S. 69.

same Gegenstände zeigen – blutige Kämpfe und leidende Kämpfer.⁵⁶ Das bedeutet einen erneuten Themenwechsel, der sich wieder einmal erst bei genauem Hinsehen in die Argumentationsstruktur des Texts einfügt, nämlich dann, wenn man nachvollzieht, wie sich diese Argumentationsstruktur aus der Logik der Diskurspraktik ergibt. Zur Erinnerung: Bislang verlief die Argumentation wie folgt: Bodmer vermisst den im Titel seines Werks vorgegebenen Begriff der Einbildungskraft von epistemologischer, ethischer und ästhetischer Warte aus, indem er imaginative Praktiken verhandelt und insbesondere indem er diese Praktiken mittels rhetorischer, narrativer, szenischer und semiotischer Verfahren vorführt. Wie passt dazu nun die Beschäftigung mit der Ästhetik des Hässlichen? Naheliegend ist zunächst, dass Bodmer damit auf einen ästhetischen Begriff der Einbildungskraft zielt: Es geht ihm um Einbildungen, die, obwohl sie hässlich sind, dennoch zu gefallen vermögen, die also eine ästhetische Funktion erfüllen. Aber: Am Ende des Abschnitts über die Ästhetik des Hässlichen steht gerade nicht nur ein ästhetischer Begriff der Einbildungskraft, sondern wiederum auch ein eminent ethischer. Denn das Thema wird von Bodmer maßgeblich dadurch diskutiert, dass imaginative Praktiken verhandelt werden, denen eine ethische Funktion zukommt – und zwar eine enorm wichtige. Erneut zeigt sich so, dass die Diskurspraktik, auf deren Grundlage Bodmers Begriff der Einbildungskraft entsteht, unentwegt ethisch-ästhetische Hybridität erzeugt.

Zu einer Ästhetik des Hässlichen führt Bodmer die Beobachtung, dass es offensichtlich nicht vom Sujet einer künstlerischen Darstellung abhängt, ob diese gelingt, sprich Gefallen erregt oder nicht. Als Gegenstand künstlerischer Bearbeitung taugt nicht nur »das schöne/ das angenehme/ das gute und tugendhafte«, sondern ebenso etwas, »das an sich selbst traurig/ erbärmlich/ häßlich/ eckelhafft/ erschrecklich/ ja scheußlich ist« (EGE, 27 f.). Zur Begründung dieser Behauptung verlässt sich Bodmer nicht allein auf die postulierte Allgemeingültigkeit seiner eigenen Erfahrung. Vielmehr veranschaulicht er die Ästhetik des Hässlichen sogleich performativ durch die ausführliche Schilderung eines verwarlosten alten Mannes und die »Beschreibung eines Lazareths« (EGE, 28) voller Kranker, deren furchtbare, ekelerregende Symptome plastisch geschildert werden. Um zu erklären, warum eine solche Darstellung des Hässlichen dennoch »belustiget« (EGE, 28), zitiert Bodmer eine zu seiner Zeit verbreitete Auffassung, die er dem »Herr[n] Addison«

56 Vgl. dazu Elisabeth Décultot: »Lessing und Du Bos. Zur Funktion des Empfindungsvermögens in der Kunst«. In: Alexander Košenina u. Stefanie Stockhorst (Hg.): *Lessing und die Sinne*. Hannover 2016, S. 81-98.

(EGE, 30) zuschreibt, die sich aber bis auf Aristoteles' *Rhetorik* (4. Jh. v. Chr.) zurückverfolgen lässt.⁵⁷ Man könnte diese Auffassung die Vergleichstheorie nennen und sie in ihren groben Zügen wie folgt wiedergeben: Die künstlerische Darstellung hässlicher oder gar ekelregender Gegenstände vermag trotz allem dadurch zu gefallen, dass sie in den Rezipient*innen die Lust am Vergleich des künstlerischen Abbilds mit dem dargestellten Vorbild weckt, eine Lust, die umso größer wird, je mehr Berührungspunkte zwischen Urbild und Abbild der Vergleich zutage fördert: »Und je näher denn die Aehnlichkeit ist/ so es [das vergleichende Gemüt, J. H. P.] zwischen beyden wahrnimmt/ je grösser wird sein Ergötzen darüber.« (EGE, 29) Warum aber erzeugt der Abgleich von Abbild und Urbild Lust? Bodmer reklamiert es als sein Verdienst, die Vergleichstheorie in diesem Punkt gegenüber ihrer Formulierung etwa bei Addison zu präzisieren (vgl. EGE, 30). Der Prozess des Vergleichens halte die Möglichkeit bereit, Fehler oder Unzulänglichkeiten in der künstlerischen Abbildung zu entdecken, wodurch, so die anthropologische Prämisse, die eigene Eitelkeit und Herrschsucht befriedigt würden, was wiederum in rezeptivem Vergnügen resultiere (vgl. EGE, 30).

Damit hat Bodmer die theoretischen Grundlagen einer Ästhetik des Hässlichen dargelegt und einen ästhetischen Begriff der Einbildungskraft profiliert: Die Imagination kann auch dann noch eine ästhetische Funktion erfüllen (d. h. gefallen), wenn sie hässliche, ekelhafte, boshafte usw. Einbildungen produziert. Aber dabei bleibt es nicht. Denn die imaginativen Praktiken, die hässliche Einbildungen erzeugen, haben auch eine ethische Funktion. Eine solche ethische Dimension der hässlichen Einbildungen zeigt sich dann, wenn diese auf die Spitze künstlerischer Perfektion getrieben werden. Bei den künstlerisch vollendeten Darstellungen hässlicher – und, so die synekdochische Implikation: nicht nur hässlicher – Einbildungen, erhält das Vergnügen der Rezipient*innen »einen Zusatz«:

Dieses wachsende Ergötzen entstehet aus einer Betrachtung/ welche der Geist dannzumahlen machet/ wie groß die Fähigkeit der menschlichen Kräfften seye/ die Göttlichen Wercke des obersten Meisters nachzubilden: Erstaunung und Entzückung überfallen ihn/ wenn er den Menschen zu solch vortrefflichen Wercken geschickt findet/ und füllen ihn mit prächtigen Einbildungen von seiner Würde an. (EGE, 31 f.)

57 Vgl. Addison: *The Spectator*. Vol. III, S. 566–570; Aristoteles: *Rhetorik*. Übers. u. hg. v. Gernot Krapinger. Stuttgart 1999, 1371b.

Die Hässlichkeit produzierende Einbildungskraft wird hier zunächst an die künstlerische »Fähigkeit« der Menschen geknüpft und dadurch deutlich als eine *Praktik* der Einbildungskraft konturiert. Die so in künstlerischer Perfektion praktizierten (hässlichen) Einbildungen zeugen von der »Würde« des Menschen. Sie zeigen den Wert des Menschen, der sich durch seine Fähigkeit abzubilden bzw. durch seine imaginativen Praktiken selbst als Abbild Gottes, seines »obersten Meisters«, erweist. An genau dieser Stelle erhalten die imaginativen Praktiken, die hässliche Einbildungen erzeugen – und die synekdochisch für die imaginativen Praktiken insgesamt eintreten –, eine ethische Funktion. Und, so ist zu ergänzen, nicht irgendeine ethische Funktion, sondern eine grundsätzliche und unverzichtbare, nämlich eine ethikbegründende. Durch seine Fähigkeit zur künstlerisch vollkommenen Praktizierung (hässlicher) Einbildungen zeigt sich der Mensch als ein Wesen von »Würde«, eines, dem aufgrund seiner Natur als abbildendes Abbild Gottes ein Platz in der göttlichen Ordnung rechtmäßig zukommt. Das aber bedeutet nichts anderes, als dass es die künstlerisch vollkommene Praktizierung (hässlicher) Einbildungen ist, durch welche sich der Mensch als ein Wesen ausweist, auf das ethische Kategorien anzuwenden sind. Durch seine künstlerisch vollkommene Praktizierung (hässlicher) Einbildungen begründet sich der Mensch als ein »würdiges« Geschöpf, d. h. als eines, dessen Stellung in der göttlichen Ordnung eine ethische Annäherung verlangt. Zu einem in diesem Sinn ethischen Wesen wird der Mensch durch imaginative Praktiken. Ethik ist möglich und nötig, weil der Mensch imaginiert bzw., genauer, (hässliche) Imaginationen praktiziert. In Bodmers Abschnitt zur Ästhetik des Hässlichen zeigt sich damit die ethisch-ästhetische Hybridität der Diskurspraktik besonders deutlich. Gerade wenn er sich mit dem Paradox der hohen ästhetischen Potenz des Hässlichen, Brutalen und Schrecklichen befasst, profiliert er neben einem ästhetischen auch einen ethischen Begriff der Einbildungskraft. Bodmer betreibt immer zugleich ethische und ästhetische Arbeit an den Praktiken der Einbildungskraft.

Dabei ist an dieser Stelle insbesondere die ethische Arbeit bemerkenswert. Mit sanft dosierter Überspitzung lässt sich davon reden, dass die Ethik von Bodmer auf Praktiken der Einbildungskraft gegründet wird. Im Kontext der in der frühen Aufklärung dominanten Moralphilosophie Wolff'scher Prägung, zu der sich Bodmer in seiner Abhandlung ja auch bekennt, ist das eine bemerkenswerte Revision des Verhältnisses von Ethik und Einbildungskraft, in dem die Imagination nicht mehr die Rolle eines moralischen Störenfrieds übernimmt, sondern in dem die Ethik vielmehr darauf beruht, dass der Mensch imagi-

niert.⁵⁸ Die den (hässlichen) Einbildungen zugrunde liegenden imaginativen Praktiken erfüllen eine ganz wesentliche, grundsätzliche ethische Funktion, da sie die Anwendung ethischer Kategorien auf den Menschen allererst begründen. Nicht umsonst spricht Bodmer auch nicht einfach davon, dass die künstlerische Vollkommenheit der hässlichen Einbildungen dem Menschen seine »Würde«, also seinen Platz in einer göttlich verbürgten ethischen Ordnung, vergegenwärtige. Vielmehr ist von »prächtigen *Einbildungen* von seiner Würde« (Hervorh. J. H.P.) die Rede, womit ein gewissermaßen imaginärer Index der Ethik deutlich markiert wird. Diese imaginäre Dimension der Ethik lässt sich präzise als ihre Angewiesenheit auf die künstlerisch vollkommene Praktizierung (hässlicher) Einbildungen beschreiben.

Auch an dieser Stelle macht Bodmer dabei deutlich, dass die ethikonstitutiven imaginativen Praktiken mittels konkreter Verfahren operieren. Es zeigt sich dies schon daran, dass es die künstlerisch vollendete – und damit implizit auf elaborierte in der Kunst zum Einsatz kommende Verfahren verweisende – Praktizierung (hässlicher) Einbildungen ist, durch welche deren ethische Relevanz offenbar wird. Im Fall der wirklich hässlichen Einbildungen lässt sich dabei noch präzisieren, dass deren ethische Dimension nicht nur in produktionsästhetischer Sicht auf Verfahren angewiesen ist – die vollendete Darstellung. Obwohl eine rezeptionsästhetische Perspektive auf sie eingestellt wird, zeigt sich deutlich, dass die ethische Funktion der hässlichen Einbildungen nicht von ihrer Verfahrensebene zu lösen ist. Um das zu erkennen, genügt die Erwägung, dass hässliche Einbildungen *per se* eher nicht dazu angetan zu sein scheinen, dem Menschen Würde zu geben und damit eine Ethik zu generieren. Man denke nur an Bodmers Exempel des verwahrlosten alten Mannes:

Eine gute Beschreibung eines unglückseligen abgearbeiteten Mannes mit holen Augen und abgefleischten/ eingesuncknen Wangen/ einem schwarzen und schmutzigen Angesicht/ zottigtem Bart und schimlichten aufgestraubten Haare/ das er nicht gewohnt/ weder zu scheeren noch zu kämmen/ mit geschwellenen Händen/ die sich in der Asche gebrannt haben/ und unflätigen Fingern/ die mit langen Nägeln gespitzt sind/ und gantz bequeme/ die Speisen zu zerreißen [...]. (EGE, 28)

58 Vgl. zum Verhältnis von Ethik und Einbildungskraft bei Bodmer im Kontrast zur Wolffschen Philosophie Johannes Hees-Pelikan: »Gespenster und Demenz. Praktiken der dunklen Einbildungskraft bei J. J. Bodmer«. In: Berndt, Hees-Pelikan u. Rocks (Hg.): *Johann Jacob Bodmers Praktiken*, S. 178-195, hier: S. 193 ff.

Es ist berechtigt und vor allen Dingen auch lohnend zu fragen, wie Rezipient*innen aus dieser Darstellung auf die Würde des Menschen und die Notwendigkeit einer Ethik schließen sollen. Denn eine solche ethische Dimension zeigt sich nicht auf der Inhaltsebene der Einbildung, sondern nur, wenn man die Ebene der Verfahren in den Blick nimmt, mittels derer die imaginativen Praktiken vorgeführt werden, welche die hässlichen Einbildungen erzeugen. Aus dieser Perspektive wird die hässliche Einbildung des verahrlosten alten Mannes nämlich als eine gute Beschreibung erkennbar – gut, wohlgemerkt, im ethischen *und* ästhetischen Sinn. Es ist eine Beschreibung, welche die Rezipient*innen in ihren Bann zieht und zu einer eingehenden Kontemplation des beschriebenen Bilds bewegt (ästhetische Güte). Und es ist eine Beschreibung, die den armen, alten Mann, der dargestellt wird, in seinem Elend und Unglück ernst nimmt, was seine Leiden zwar nicht verringert, seine Würde aber bewahrt (ethische Güte). Um aber die Einbildung des alten Mannes in diesem Sinn als gut und damit auch als ethisch relevant begreifen und akzeptieren zu können, ist es wiederum erforderlich, Einsicht in die theoretischen Grundlagen der Ästhetik des Hässlichen zu haben, wie Bodmer sie mit der Vergleichstheorie formuliert. Dann nämlich begründet sich die ethisch-ästhetische Güte der hässlichen Einbildung durch die in ihr ausgedrückte Ähnlichkeit von Urbild und Abbild. Das Bild kommt der Wirklichkeit nahe und vollbringt dadurch eine gewaltige ästhetische und ethische Leistung. In der großen Kunstfertigkeit, die eine solche Abbildung erfordert, liegt die ästhetische Leistung. Die ethische besteht im Respekt und der Achtung, die dem abgebildeten Menschen genau dadurch zuteilwerden, dass er gut abgebildet wird. Es sind somit erst an der Ästhetik des Hässlichen geschulte Betrachter*innen, die in der Lage sind, hinter der entwürdigenden Oberfläche der hässlichen Einbildungen die Würde des Menschen und damit die Ethik zu entdecken. Damit ist die ethische Dimension der imaginativen Praktiken auf ihre konkreten Verfahren in einem doppelten – nämlich in einem produktions- wie rezeptionsästhetischen – Sinn angewiesen. Die (hässlichen) Einbildungen entfalten ihre ethische Funktion in der hochachtungsvollen Einsicht der Rezipient*innen in die Vollendetheit der imaginativen Praktiken.

Mit der ethischen Funktion der imaginativen Praktiken wird an dieser Stelle also ein weiteres der vier Felder eröffnet, auf denen Bodmers Arbeit an Ästhetik, Ethik und Praktiken stattfindet. War es bei der Diskussion der Evidenz imaginativer Praktiken unübersehbar, dass diese als Praktiken der Natürlichkeit konzipiert werden, so verweist die ethische Funktion, die (hässliche) Einbildungen erfüllen, auf das Bündel von Praktiken der Empathie, an denen sich Bodmers poetologische, kritische und mo-

ralische Schriften ausdauernd abarbeiten (siehe *V Praktiken der Empathie*). Denn die Praktik der eingehenden Imagination des kranken, alten Mannes bezieht ihre ethische Relevanz gerade daraus, dass sie Empathie mit dem imaginierten Individuum ermöglicht, d. h. eine Haltung, die dieses Individuum achtet, indem sie sich seinen Leiden widmet. Eine solche Verschiebung der imaginativen Praktiken auf das Feld der Empathie wird von Bodmer im weiteren Verlauf seiner Einbildungskraft-Schrift noch forciert, wie im folgenden Abschnitt zu zeigen sein wird.

2.4 Ästhetik II: Empathie

Bis hierhin, d. h. in den Abschnitten I-II, hat Bodmer die Einbildungskraft – getreu seinem Titel – als etwas zum ›Gebrauche‹ bestimmt, und zwar indem er imaginative Praktiken vorführt und verhandelt, die epistemologische, ethische und ästhetische Funktionen erfüllen. Indem Bodmer sich dergestalt immer zugleich aus epistemologischer, ethischer und ästhetischer Perspektive mit den imaginativen Praktiken auseinandersetzt, prägt er eine Diskurspraktik, in der Ethik und Ästhetik zu genuiner Hybridität verschmolzen werden, und profiliert einen zwischen Epistemologie, Ethik und Ästhetik aufgespannten Begriff der Einbildungskraft. Dabei findet die Arbeit an Ästhetik, Ethik und den imaginativen Praktiken nicht ausschließlich auf dem Feld der Einbildungskraft statt, sondern wird von dort punktuell auf die Felder der Natürlichkeit und der Empathie verschoben. Im zwölften Abschnitt wird diese Verschiebung – und zwar die Verschiebung auf das Feld der Empathie – noch einmal deutlich vorangetrieben. In diesem und – bis auf das letzte – den folgenden Kapiteln widmet sich Bodmer den »Beschreibungen« des »innerlichen Zustand[s] des Gemüthes« (EGE, 95). Es geht um den zentralen ästhetischen Begriff des Charakters, also (im allgemeinsten Sinn) um die Beschreibung, die Charakterisierung von Menschen. Auch auf die Gefahr hin, dass die Frage sich allmählich wiederholt: Wie verhält sich dies nun zum Thema der Einbildungskraft? Was hat der ästhetische Begriff des Charakters mit der Imagination zu tun? Es sei dazu die folgende These gewagt: Grundsätzlich setzt sich in diesem zweiten Teil der Einbildungskraft-Schrift fort, was im ersten schon begonnen hat: Es wird ein ästhetischer Begriff der Einbildungskraft entwickelt. Dies geschieht wiederum, indem imaginative Praktiken vorgeführt und verhandelt werden, allerdings – hier ist das Novum – spezielle imaginative Praktiken. Ab dem zwölften Kapitel setzt sich Bodmer mit imaginativen Praktiken der Empathie auseinander. Mit anderen Worten: Er verschiebt die Auseinandersetzung mit den imaginativen Praktiken auf das Feld der Empathie.

Dabei wird der ästhetische Begriff des Charakters und damit auch ein ästhetischer Begriff der Einbildungskraft profiliert. Und indem die imaginativen Praktiken auf dem Feld der Empathie verhandelt werden, tritt erneut deren ethische Funktion deutlich zutage, wodurch die zugrunde liegende Diskurspraktik wiederum einen hybriden, ethisch-ästhetischen Zuschnitt erhält.

Eine ausführliche Untersuchung der von Bodmer auf dem Feld der Empathie verhandelten Praktiken findet im fünften Kapitel dieser Arbeit statt, wo auch zu zeigen sein wird, wie in der Auseinandersetzung mit Praktiken der Empathie der ästhetische Begriff des Charakters entwickelt wird. Man könnte daher argumentieren, dass es besser wäre, Bodmers Ausführungen zum Charakter aus *Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungs=Krafft* an dieser späteren Stelle zu untersuchen und damit im systematischen Kontext seiner umfangreichen, in anderen poetologischen, kritischen und moralischen Schriften untergebrachten Überlegungen zum Begriff des Charakters. Aber es ist ebenfalls aufschlussreich, die Abschnitte zu den Charakteren in der Abhandlung über die Einbildungskraft gewissermaßen textimmanent zu analysieren und dabei einiges vorauszusetzen, was eigentlich erst noch gründlich zu zeigen wäre: dass nämlich der ästhetische Begriff des Charakters bei Bodmer an die Auseinandersetzung mit Praktiken der Empathie gebunden ist (siehe dazu, wie gesagt, *V Praktiken der Empathie*). Denn darin, dass in *Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungs=Krafft* Praktiken der Empathie auftauchen, indem sie gewissermaßen als spezielle Spielformen imaginativer Praktiken vorgestellt werden, zeigt sich paradigmatisch, dass es die Funktionsweise der Diskurspraktik ist, welche der Abhandlung über die Einbildungskraft ihre spezifische Struktur verleiht – eine Struktur, die dadurch zustande kommt, dass die Abhandlung eine Auseinandersetzung mit imaginativen *Praktiken* darstellt. Zugleich verdeutlicht die Verschiebung der imaginativen Praktiken vom Feld der Einbildungskraft auf dasjenige der Empathie noch einmal die Notwendigkeit, Bodmers Arbeit an Ästhetik, Ethik und Praktiken gewissermaßen intersektional zu denken, als eine Arbeit, die auf mehreren und sich teilweise überlappenden Spielfeldern stattfindet.

Ab dem zwölften Abschnitt seiner Abhandlung betrachtet Bodmer also imaginative Praktiken auf dem Feld der Empathie. Er beginnt dabei wieder einmal mit einem Rekurs auf eines seiner Lieblingsthemen, wenn es darum geht, grundsätzliche (und anhand von Praktiken geführte) ästhetische Diskussionen einzuleiten: den bereits zuvor abgehandelten Paragone, den er hier (ebenfalls nicht zum ersten Mal) in ein hymnisches Lob auf die poetische Kunst auslaufen lässt:

Der Redner kan durch die äusserliche Schalen des Leibes biß auf die geheimen Winckel des Gemüthes durchdringen/ und seine Feder ist geschickt/ euch den wahren Zustand desselben so lebendig vor die Augen zu bilden/ daß ihr nicht allein die Abänderungen/ welche in demselben wechselweise geschehen/ deutlich erkennen; sondern auch die Folgen/ welche darmit verbunden sind/ zuvor sehen könnet. Er wird euch selbst die verschiedenen Staffeln bezeichnen/ nach welchen die Leidenschafften in einem Gemüthe vermischet anzutreffen sind. (EGE, 96f.)

Über Einbildungskraft als ästhetischen Begriff wird hier geschrieben, indem produktionsästhetisch relevante imaginative Praktiken der Empathie beschrieben werden, über die wiederum der ästhetische Begriff des Charakters profiliert wird. Worin bestehen diese imaginativen Praktiken der Empathie? Sie bestehen in der imaginativen (Re-)Produktion oder Simulation der Emotionen und Affekte von Charakteren durch den »Redner«. Mittels imaginativer Praktiken der Empathie zeigt dieser die »verschiedenen Staffeln« der »Leidenschafften in einem Gemüthe«, wobei insbesondere auf die »Abänderungen« des Gemüts, »welche in demselben wechselweise geschehen«, zu achten ist. Solche Praktiken machen gute Schilderungen von Charakteren möglich, indem sie den Verlauf und den Wechsel der Empfindungen der Charaktere nachvollziehbar und damit mitempfindbar machen.

Neben solchen Praktiken, die Empathie im Sinn des Mitempfindens zum Ziel haben, nutzt der Redner auch andere imaginative Praktiken, die Empathie im Sinn einer Anerkennung der Individualität des geschilderten Charakters möglich machen. Insbesondere diesen imaginativen Praktiken der Empathie wird dabei eine dezidiert ethische Dimension zugeschrieben, wodurch die Diskurspraktik ethisch-ästhetische Hybridität erzeugt. Die Charakterschilderung des Redners involviert imaginative Praktiken der Empathie, denn sie reicht »biß auf die geheimen Winckel des Gemüthes«, d. h. bis zur Individualität der dargestellten Person. Die imaginative Dimension dieser Praktiken der Empathie wird dabei deutlich betont. Denn der Redner praktiziert sie, indem seine »Feder [...] den wahren Zustand [des Charakters, J. H.P.] so lebendig vor die Augen« bildet. Die Verwendung des auch die Tätigkeit der Einbildungskraft bezeichnenden Stammverbs ›bilden‹ zeigt, dass die Charakterschilderung durch den Redner Teil einer *imaginativen* Praktik der Empathie ist, was auch dadurch unterstrichen wird, dass die Praktik mit dem Verfahren der Evidenzerzeugung enggeführt wird, das ja bereits zuvor als ein zentrales Verfahren imaginativer Praktiken exponiert wurde.

Ausgiebig arbeitet Bodmer sich im Folgenden an solchen imaginativen Praktiken der Empathie ab. Um einen adäquaten ästhetischen Begriff des Charakters zu gewinnen, sind diese Praktiken entscheidend, weil nur mit ihrer Hilfe die Darstellung der Affekte von Charakteren möglich ist. Grundlegend ist hierfür der spezifische Affektbegriff Bodmers. Er erklärt, dass sich sein Interesse

allein auf diejenige Beschaffenheit des Gemüthes richte/ welche sich durch die Gebehrden/ Reden und das ganze Thun und Lassen der Menschen erkennen läßt.

Die Affecten haben zwar ihren Sitz in dem Gemüthe/ wo sie auch anfänglich sich entspinnen; aber da sie mit einer ausserordentlichen Bewegung des Geblütes/ und sonderlich der flüssigen Materie in den Nerven verknüpffet sind/ so können sie in dem Gemüthe nicht lange verborgen liegen; sondern brechen durch und verrathen sich durch deutliche Merckmahle/ die sie in den äussern Theilen des Leibes stifften. (EGE, 97)

Die Affekte interessieren Bodmer nicht als unanschauliche, begrifflich oder gar physiologisch bestimmbare Größen, sondern nur insofern sie eine Form haben und »deutliche Merckmahle/ die sie in den äussern Theilen des Leibes stifften«, aufweisen. Diese »deutliche[n] Merckmahle«, die Form der Affekte, bestimmt Bodmer genauer als die »Gebehrden«, »Reden« und das »ganzte Thun und Lassen der Menschen«, womit die Handlungen von Menschen gemeint sind. Es ist ein physiognomischer Affektbegriff, den Bodmer hier konturiert: Der Körper des Menschen ist der Spiegel, die Leinwand seiner Affekte und Emotionen: »[D]ie Augen lachen« und »der Neid schielt« (EGE, 98). Auf der anthropologischen Basis dieses physiognomischen Affektbegriffs geht Bodmer dann davon aus, dass die Darstellung solcher Affekte in der Schilderung von Charakteren nur mittels imaginativer Praktiken der Empathie adäquat möglich ist. Denn gerade, weil Affekte immer nur in ihrer »äußeren Form« präsent sind, erschließen sie sich nicht von selbst. Vielmehr ist eine Auseinandersetzung mit den Affekten von Charakteren nur möglich, indem die den Affekten entsprechenden Körperzeichen sorgfältig, empathisch imaginiert werden.

Vor dem Hintergrund dieses Affektbegriffs stellt Bodmer also die imaginativen Praktiken der Empathie ins Zentrum für den ästhetischen Begriff des Charakters. Autoren sind bei der Auseinandersetzung mit den Affekten von Charakteren darauf angewiesen, diese Affekte gut zu imaginieren und darzustellen. Denn die Autoren müssen, um die Emotionen

und Affekte eines Charakters einzufangen, vor allem die körperlichen Symptome imaginieren und darstellen, durch welche sich diese Affekte verraten. Dazu wiederum muss sich der Autor »durch seine eigene Erfahrung alle diese Kenn=Zeichen [der Affekte, J.H.P.] wol bekannt machen/ durch welche sich die Leidenschafften auf unterschiedliche Weise hervor thun; damit er dieselben durch die Hilfe der Einbildungs=Krafft sich so oft es nöthig ist/ deutlich vorstellen könne« (EGE, 100). Der Autor verfügt über ein mentales, genauer: ein imaginäres Wörterbuch der Emotionszeichen, aus dem er auswählt und so mithilfe imaginativer Praktiken der Empathie das emotionale Profil des Charakters zusammenstellt, was (wenn es sich um einen guten Autor handelt) am Ende in eine gute Charakterschilderung mündet.

Nicht nur produktionsästhetisch, sondern auch rezeptionsästhetisch betrachtet werden so imaginative Praktiken der Empathie zentral für den ästhetischen Begriff des Charakters. Auch auf der Seite der Leser*innen brauchen Charakterbeschreibungen imaginative Praktiken der Empathie. Das macht Bodmer klar, indem er die unterschiedlichen Zwecke herausstellt, zu denen die »Moralischen Verfasser« auf der einen Seite und die »Redner und Poeten« (EGE, 102) auf der anderen Seite die Schilderung der Affekte im Rahmen einer Charakterbeschreibung verwenden. Während es dem Moralisten darum geht, moraldidaktisch auf die Rezipient*innen einzuwirken – »Abscheu gegen das Laster einzujagen«, indem die »häßlichen Minen und Geberden« (EGE, 102 f.) gezeigt werden, die der lasterhafte Affekt hervortreibt –, geht es dem Poeten um die Schilderung von Affekten an und für sich. Er beabsichtigt nichts weiter als den Rezipient*innen durch die Charakterschilderung die spezifische affektive Disposition eines Charakters imaginativ zugänglich zu machen, ihnen gewissermaßen imaginative Praktiken der Empathie zu ermöglichen: »Aber der Redner bedient sich dergleichen Beschreibungen/ uns einen lebhaften/ hertzrührenden und deutlichen Begrieff von der ganzen Stärke einer Leidenschaft zu machen/ welche einen Menschen gählings überfallen/ sie mag von der Tugend oder von dem Laster herrühren.« (EGE, 103)

Performativ führt das die Lektüre der Brudermordszene aus Andreas Gryphius' *Papinian* (1659) vor, die Bodmer im folgenden Abschnitt einschaltet. Im Mittelpunkt der Lektüre stehen die Affekte Julius in dem Moment, als sie mit ansehen muss, wie ihr Sohn Caracalla seinen Bruder Geta ermordet. Obwohl Gryphius die Kunst des Leidenschaftsausdrucks nicht perfekt beherrsche – Bodmer bemängelt u. a., dass öfters der »rechte[] Grad[] der Höhe einer Regung« verfehlt würde sowie die Ordnung, mit der die Leidenschaften aufeinander folgten (EGE, 137) –, zeigt

Bodmer durch seine affizierte Lektüre, dass Gryphius' Text eine imaginative Praktik der Empathie, des Mitempfindens der in Julius Figurenrede dargestellten Emotionen konstituiert. Denn Bodmer vollzieht die geschilderte Affektfolge *en détail* nach: Er benennt jede der »verworrene[n] Aufwallungen« (EGE, 137), jeden Affekt der über das Blutvergießen zwischen ihren Söhnen entsetzten Mutter und führt dann die zugehörige Textstelle an. Indem Bodmer auf diese Art Julius emotionsgeladene Rede durchgeht, entsteht ein Sekundärtext, der eine auf der Grundlage des Texts von Gryphius operierende imaginative Praktik der Empathie performativ vorführt. In seiner Interpretation zeigt Bodmer, dass er Julius Affekte imaginativ (re-)produziert, indem er ihre Figurenrede zitiert und dann die darin ausgedrückten Affekte imaginiert. Mithilfe von Gryphius' *Papinian* taucht Bodmer in die affektive *virtual reality* einer Mutter ein, die mitansieht, wie ihr Sohn seinen Bruder ermordet. Er demonstriert eine imaginative Praktik der Empathie.

Diese Praktik operiert dabei mithilfe von Verfahren, die als semiotische Verfahren bestimmt werden können. Das gerade vorgeführte Verfahren der Verschaltung von Text (Gryphius' *Papinian*) und Metatext (die von Bodmer benannten Affekte) ist ein besonders anschauliches Beispiel. Ein weiteres Exempel findet sich im Diktum der Schweizer, dass dem Autor bei der Charakterschilderung und den dafür nötigen Praktiken der Empathie nicht nur die eigene »Erfahrung und Aufmerksamkeit« (EGE, 107) auf den körperlichen Affektausdruck seiner Mitmenschen, den er in seine Darstellung übernimmt, helfe. Ebenso empfiehlt Bodmer das »Lesen der Tragödien« (EGE, 108), z. B. derjenigen von Maffei, als ein Verfahren, das imaginative Praktiken der Empathie ermöglicht. Hilfreich ist dieses Verfahren, weil die für die imaginativen Praktiken der Empathie entscheidenden Affektzeichen literarische Zeichen sind: Sie werden nicht nur von der empirischen Erfahrung des praktizierenden Dichters geprägt, sondern auch von der Tragödienlektüre. Die imaginativen Praktiken der Empathie werden dadurch auf semiotische Verfahren verpflichtet, weil sie auf »andere« Zeichen von Intertexten zurückgreifen.

Solchen in diesem Sinne semiotischen sowie weiteren, nämlich rhetorischen Verfahren der imaginativen Praktiken der Empathie widmet Bodmer den gesamten folgenden 13. Abschnitt seiner Abhandlung. Dieses Kapitel behandelt eine neue Klasse von affektiven Körperzeichen, die zum Zweck einer guten Charakterdarstellung dargelegt werden müssen. Standen im Kapitel zuvor vor allem Gestik und Mimik als anschauliche Zeichen und Formen der Affekte zur Diskussion, so geht es nun darum, dass sich die Affekte auch in der Sprache ausdrücken, genauer: in einer

besonderen Form der Sprache, nämlich den rhetorischen Figuren. Bodmer macht sich damit eine affektrhetorische Position zu eigen (siehe dazu ausführlich *IV Praktiken der Natürlichkeit*). Er vertritt die Behauptung, »eine jede Leidenschaft rede gleichsam ihre besondere Sprache. Die Redner nennen diese Sprache mit einem Kunst=Wort Figuren der Rede und der Worten« (EGE, 109). Wenn nun also der Autor die affektive Disposition eines Charakters darstellen möchte, dann ist er dabei nicht allein auf die gestischen und mimischen Affektzeichen angewiesen, sondern auch auf die rhetorischen Figuren. Der Autor muss den Affektwert der rhetorischen Figuren beherrschen, denn nur durch diese rhetorischen Verfahren erreicht er eine imaginative Praktik der Empathie und damit eine gute Charakterschilderung, nur »durch dergleichen Reden der Leidenschaften« gelingt es ihm, »seine Schrifften zu beleben/ und den Leser zu bewegen« (EGE, 110).

Ab dem 16. Abschnitt wendet sich Bodmer imaginativen Praktiken der Empathie zu, die für die Darstellung von Charakteren ebenfalls entscheidend sind, nun allerdings nicht mehr für die Darstellung von deren Affekten, sondern für die Darstellung ihrer »Handlungen« oder »Sitten« (EGE, 147). Durch Handlungen und Sitten konstituiert sich für Bodmer das moralische Profil der Charaktere. In diesem Punkt lehnt er sich an Wolffs *Deutsche Ethik* an, was sich bereits in der Übernahme der Terminologie der »freyen Handlungen« zeigt (EGE, 147). Denn die »Handlungen« und »Sitten« sind für die Schweizer ebenso wie die Gesten, Gesichtsausdrücke und Redefiguren in den Kapiteln zuvor »deutlichste[] Merckzeichen/ durch welche der innere Zustand des Gemüthes sich zu erkennen giebt« (EGE, 147) – nur eben jetzt der moralische, nicht der affektive innere Zustand. Für eine solche Darstellung von Charakteren hinsichtlich ihres moralischen Profils sind imaginative Praktiken der Empathie vonnöten, Empathie im Sinn der empathischen Anerkennung der Individualität des geschilderten Charakters, wodurch die ethische Funktion der Praktiken deutlich wird.

Bodmer unterteilt die »Beschreibungen der Sitten«, die er auch »Character der Sitten« nennen, zunächst in sogenannte moralische und historische Charaktere. Während Letztere der Darstellung historischer Individuen dienen, richten sich Erstere auf die allgemeine oder stereotype Art und Weise, wie sich bestimmte Tugenden und Laster in Form von Handlungen und Sitten manifestieren. Moralische Charaktere sind idealtypische »Exempel« (EGE, 160) für die topische, phänotypische Erscheinungsweise bestimmter Tugenden und Laster. Dadurch ergänzen die moralischen Charaktere die streng begrifflich verfahrenende philosophische Ethik und Morallehre Wolff'scher Prägung. Sie dienen der sittlichen

Erziehung und Moraldidaxe, indem sie die Schönheit der Tugend und die Hässlichkeit des Lasters an Exempeln zeigen (vgl. EGE, 148 ff.). Im Folgenden möchte ich mich darauf beschränken, exemplarisch zu zeigen, wie Bodmer imaginative Praktiken der Empathie in seiner Diskussion der moralischen Charaktere in Anschlag bringt. Bodmers Diskussion der weiteren Typen der Charaktere behandle ich im Rahmen der umfassenderen Untersuchung von Praktiken der Empathie im fünften Kapitel dieser Arbeit.

Moralische Charaktere diskutiert Bodmer, indem er imaginative Praktiken der Empathie verhandelt. Das ist bereits grundsätzlich bemerkenswert, und Bodmer macht es ganz klar: »Wer nun dergleichen Character der Sitten verfertigen will/ der muß erstlich die Sitten=Lehr wol erlernen/ und dann den Menschen genau studirt haben.« (EGE, 150) Das Verfassen von moralischen Charakteren setzt nicht nur begrifflich-theoretisches Wissen über Tugenden und Laster voraus, wie es die philosophische Ethik vermittelt. Es braucht dazu ebenfalls eine »genaue«, empathische Auseinandersetzung mit den Eigenheiten der Sitten einzelner Menschen – und diese Auseinandersetzung wird mittels imaginativer Praktiken der Empathie geleistet. Um gute moralische Charaktere zu schreiben, reicht es nicht, schubladenhaft und schulbuchförmig moralische Kategorien präsent zu haben, in die dann nur noch einsortiert werden muss. Denn das wird den moralischen Profilen einzelner Menschen ebenso wenig gerecht wie den philosophischen moralischen Kategorien: Beide sind komplexer, subtiler. Auch die philosophische Ethik, so hält Bodmer fest,

bekömmt durch eine lange Erfahrung und Beobachtung der Aufführung der Menschen erst ihre Vollkommenheit. Alsdann wird uns bekannt auf was Art und Weise die ungleichen Sitten in unterschiedlichen Fällen sich entdecken/ und also werden wir nach und nach geschickt alle die Minen/ Gebehrden und Handlungen/ welche die Tugend so beliebt und das Laster so verhaßt machen/ uns vor die Augen zu stellen/ und mit der Feder nachzubilden. (EGE, 151)

Sowohl die begrifflichen Konzepte der philosophischen Ethik als auch die ethischen Profile einzelner Charaktere brauchen eine empathische Annäherung. Geleistet wird diese einerseits durch empirische Arbeit: der »lange[n] Erfahrung und Beobachtung der Aufführung der Menschen«, der exakten Registrierung der »ungleichen Sitten in unterschiedlichen Fällen« sowie »alle[r] Minen/ Gebehrden und Handlungen« (Hervorh. J.H.P.), die eine Tugend oder ein Laster bzw. einen Menschen kenn-

zeichnen. Nötig sind für die empathische Annäherung, die vom Genre des moralischen Charakters erfordert wird, andererseits imaginative Praktiken der Empathie. Denn das Individuelle der Laster und Tugenden bzw. der lasterhaften und tugendhaften Menschen zu verstehen, bedeutet, sich dieses Individuelle »vor die Augen zu stellen«, d. h. es sich durch Verfahren der Evidenzerzeugung und die darauf aufbauenden imaginativen Praktiken einzubilden.

Es ist ein wichtiger Aspekt von Bodmers moralischen Schriften, dass darin sowohl die abstrakten philosophischen Konzepte ethischer (Un-)Tugenden als auch die (Un-)Tugenden bestimmter Menschen nicht nur zahlreiche individuelle Abstufungen kennen, sondern ausschließlich in Form solcher Abstufungen vorkommen. Das macht imaginative Praktiken der Empathie nötig, die eine Anerkennung der Individualität und Besonderheit anderer Menschen leisten. In der Einbildungskraft-Schrift wird weiter ausgeführt, dass bereits für die *Charaktere* (4. Jh. v. Chr.) des antiken Musterautors Theophrast solche Praktiken der Empathie grundlegend gewesen seien. Schließlich behaupte Theophrast selbstbewusst, dass seine moralischen Charaktere »geschickt seyn/ nicht bloß die Griechische Nation insgemein abzuschildern; sondern auch die kleinen Umstände zu berühren/ welche eine Person von allen anderen unterscheiden/ oder welche nur einem kleinen Hauffen als eigen zuzugehören scheinen« (EGE, 152).

Deutlich angesprochen werden dabei auch die konkreten Verfahren, auf denen die imaginativen Praktiken der Empathie beruhen, etwa, wenn in der oben zitierten Stelle von der ›Nachbildung‹ »mit der Feder« die Rede ist. Welche Verfahren damit genau gemeint sind, zeigt sich z. B. in Bodmers Ausführungen zu den Theophrast'schen Charakteren, anhand derer er eine Gattungsaffinität des moralischen Charakters zu den szenischen Verfahren der Komödie attestiert (vgl. EGE, 152). Bei Theophrast findet Bodmer zudem weitere Verfahren, die für die imaginativen Praktiken der Empathie unverzichtbar sind, wenn er darlegt, wie es Theophrast gelingt, mehrere Arten von Charakteren, die vom Laster des Geizes befallen sind, fein – empathisch – zu unterscheiden:

Ihr könnet in obacht nehmen/ wie er hier die gleichen Exempel von den Opffer=Speisen und dem Einkauffen auf dem Marckt mit solchen Umständen abgeändert hat/ welche den höchsten Grad der Schamloßigkeit anzeigen. Dieser Verfasser ist so genau im Unterscheiden der Arten/ daß er noch einen Character eines Geitzigen giebt/ welcher den Geitz biß auf die lausigte Filtzigkeit treibt. (EGE, 160)

Theophrast unterscheidet zwischen moralischen Charakteren, indem er »Umstände«, d. h. Situationen, Kontexte und Szenarien, darstellt, in denen das Besondere und Individuelle dieser ansonsten vom »gleichen« Laster befallenen »Exempel« sichtbar wird. Erst diese narrativen und szenischen Verfahren erlauben ein fundiertes moralisches Urteil, denn sie ermöglichen eine imaginative Praktik der Empathie im Sinn eines Bewusstseins für die Individualität und Alterität jeder einzelnen moralischen Verfasstheit. Jeder Charakter bedarf ebenso wie jedes philosophische (Un-)Tugendkonzept aufgrund seiner Komplexität und Individualität eines genauen Hinsehens, *aka* einer imaginativen Praktik der Empathie, die auf die narrative und szenische Darstellung derjenigen »Umstände« angewiesen ist, unter denen das ›Besondere‹ des Charakters allererst sichtbar wird. Die narrativen und szenischen Verfahren unterstreichen dabei den imaginativen Charakter der Empathie, bestehen sie doch nicht in einer ›realistischen‹ oder empirischen Schilderung von Umständen, sondern in der strategischen Erfindung, Einbildung derjenigen Umstände, »welche den höchsten Grad« eines charakterlichen Merkmals sichtbar machen.

3 Zusammenfassung

In *Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungs=Krafft* behandelt Bodmer in der Tat die Einbildungskraft, er verfehlt sein Thema nicht, obwohl der titelgebende Begriff selbst außer im ersten Kapitel nahezu nirgends auftaucht. Wie gelingt dem Schweizer dieses Kunststück? Es gelingt ihm, indem er die Einbildungskraft in Form ihrer Praktiken behandelt. Bodmer schreibt über imaginative Praktiken mit epistemologischer, ethischer und ästhetischer Funktion. Unter fortwährender Produktion von ethisch-ästhetischer Hybridität wird in seiner Diskurspraktik so ein epistemologischer, ein ethischer und ein ästhetischer Begriff der Einbildungskraft profiliert. Konstitutiv ist dabei die Vorführung der imaginativen Praktiken mittels rhetorischer, narrativer, szenischer und semiotischer Verfahren. Eine auf die Schlüsselbegriffe einer literaturwissenschaftlichen Praxeologie gestützte Untersuchung der Abhandlung *Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungs=Krafft* kann daher die Logik dieser Abhandlung (die auf den ersten Blick als eine A-Logik erscheinen mag) transparent machen, indem sie die Struktur ihrer Diskurspraktik offenlegt. Bodmers Abhandlung über die Einbildungskraft erschließt sich, wenn man sie als Diskurspraktik versteht: als eine Auseinandersetzung mit Praktiken. Die scheinbare Diskrepanz zwischen Titel und Inhalt, die undurchsichtige Abfolge der Kapitel, die merkwürdige Seltenheit des Terminus ›Einbildungskraft‹ in der Abhandlung: Sie erklären sich, wenn man begreift, dass in *Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungs=Krafft* eine ausdauernde, intensive und engagierte Auseinandersetzung mit imaginativen Praktiken (vor-)geführt wird. Als Einstieg in eine umfassendere Untersuchung jener Arbeit an Ästhetik, Ethik und Praktiken, der Bodmer beträchtliche Teile seiner Schaffenskraft widmet, bietet sich die Schrift über die Einbildungskraft damit aus zwei Gründen an. Die Abhandlung ist ein anschauliches Beispiel dafür, dass es produktiv ist, Bodmers poetologische, kritische und moralische Schriften hinsichtlich ihrer Diskurspraktik zu lesen. Und sie verdeutlicht ebenfalls exemplarisch die Struktur dieser Diskurspraktik, die sich auf den vier Feldern Einbildungskraft, Natürlichkeit, Empathie und Kritik bewegt.

IV Praktiken der Natürlichkeit

1 Einleitung

Der Begriff der Natürlichkeit prägt das 18. Jahrhundert wie kein zweiter. Er spielt eine zentrale Rolle in naturwissenschaftlichen, juristischen, theologischen, ethischen, anthropologischen und ästhetischen Diskursen – um nur die wichtigsten zu nennen. Wie es etwa Kondylis beschrieben hat, setzen sich im Bereich der Naturwissenschaft in der Frühen Neuzeit empirische Methoden durch.¹ Wolfgang Proß hat gezeigt, wie dieses Denken am Ende des 17. Jahrhunderts auf den juristischen Diskurs der Naturrechtsphilosophie ausgreift: Naturalistische Annahmen werden nicht nur dem Bereich der gegenständlichen Natur, sondern auch dem der menschlichen Gesellschaft und ihrer Gesetze zugrunde gelegt; beide Bereiche sollen nach natürlichen und rational beschreibbaren Regeln funktionieren – für beide wird also Natürlichkeit zum Paradigma.² Die Theologie auf der einen sowie Ethik und Anthropologie auf der anderen Seite befassen sich jeweils mit Überlegungen zum Naturzustand des Menschen. So kennt die Theologie etwa den *status naturalis* des Paradieses, der erkennbare Schnittmengen mit ethisch-anthropologischen Konzeptionen eines unkorruptierten ›Naturstands‹ des Menschen aufweist. Solche Diskussionen der Natürlichkeit sind dabei, wie etwa Frank Baudach weiß, ganz maßgeblich auch auf die literarischen Formen und Gattungen angewiesen – beispielsweise die Utopie, die Idylle oder den Reise-

1 Vgl. exemplarisch Kondylis: *Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus*, Kap. II.2: »Die Aufwertung der Natur und die mathematische Naturwissenschaft«.

2 Vgl. Wolfgang Proß: »Natur«, Naturrecht und Geschichte. Zur Entwicklung der Naturwissenschaften und der sozialen Selbstinterpretation im Zeitalter des Naturrechts (1600-1800)«. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 3 (1978), S. 38-67; vgl. exemplarisch Simone de Angelis: »Lex naturalis, Leges naturae, ›Regeln der Moral‹. Der Begriff des ›Naturgesetzes‹ und die Entstehung der modernen ›Wissenschaften vom Menschen‹ im naturrechtlichen Zeitalter«. In: ders., Florian Gelzer u. Lucas Marco Gisi (Hg.): ›Natur, Naturrecht und Geschichte. Aspekte eines fundamentalen Begründungsdiskurses der Neuzeit (1600-1900)‹. Heidelberg 2010, S. 47-70; Friedrich Vollhardt: *Selbstliebe und Geselligkeit. Untersuchungen zum Verhältnis von naturrechtlichem Denken und moralpädagogischer Literatur im 17. und 18. Jahrhundert*. Tübingen 2001.

bericht.³ Denn insbesondere im Bereich der Ästhetik durchläuft der Begriff der Natürlichkeit ausgehend von der rhetorischen Norm eines ungekünstelten, klaren, natürlichen Schreibstils eine steile Karriere, die – so eine gängige Lesart – in Natürlichkeit, Authentizität und Individualität als den zunächst für die Genieästhetik seit den 1770er-Jahren und später für Klassik und Romantik verbindlichen Kriterien gipfelt.⁴

So viel steht also fest: Seinem Umfang nach ist der Begriff der Natürlichkeit ganz offensichtlich kaum zu erfassen. Eine erschöpfende Studie zur Natürlichkeit im 18. Jahrhundert kann daher auch nicht das Ziel der folgenden Ausführungen sein. Stattdessen möchte ich exemplarisch nach den *Praktiken* der Natürlichkeit fragen, die Bodmer in seinen poetologischen, kritischen und moralischen Schriften verhandelt. Etwas umständlicher, dafür aber genauer formuliert bedeutet das, dass in diesem Kapitel diejenigen Praktiken in den Blick genommen werden sollen, mit denen sich Bodmer auf dem Feld der Natürlichkeit beschäftigt. Dazu gehören Praktiken des Essens und Kochens, Praktiken der Körperbekleidung und -pflege, Praktiken, die für weibliche Körper sowie den Umgang mit diesen spezifisch sind, oder auch Praktiken der sensitiven und affektiven Wahrnehmung. Alle diese Praktiken verhandelt Bodmer (unter Verwendung rhetorischer, narrativer, szenischer und semiotischer Verfahren) hinsichtlich ihrer Natürlichkeit, d. h. hinsichtlich der Frage, ob sie natürlich sind. So entsteht ein Konzept der Natürlichkeit, das Bodmer nicht theoretisch entwickelt, nämlich nicht in der Auseinandersetzung mit Begriffen, sondern mit Praktiken, die auf dem Feld der Natürlichkeit, d. h. hinsichtlich ihrer Natürlichkeit, betrachtet werden. Auch diese Beschäftigung mit Praktiken der Natürlichkeit führt in Bodmers Texten zur Profilierung zentraler ästhetischer Begriffe und Theoreme.

3 Vgl. exemplarisch Frank Baudach: »Die Idee des friedlichen Naturstaates in literarischen Utopien des 17. und 18. Jahrhunderts«. In: Klaus Garber et al. (Hg.): *Erfahrung und Deutung von Krieg und Frieden. Religion – Geschlechter – Natur und Kultur*. München 2001, S. 801-816; ders.: *Planeten der Unschuld – Kinder der Natur. Die Naturstandutopie in der deutschen und westeuropäischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts*. Tübingen 1993; Vollhardt: *Selbstliebe und Geselligkeit*, S. 68.

4 Vgl. exemplarisch Doerte Bischoff u. Martina Wagner-Egelhaaf: »Einleitung. Weibliche Rede – Rhetorik der Weiblichkeit«. In: dies. (Hg.): *Weibliche Rede – Rhetorik der Weiblichkeit. Studien zum Verhältnis von Rhetorik und Geschlechterdifferenz*. Freiburg i.Br. 2003, S. 9-40, hier: S. 15; Jürgen Stenzel: »«Si vis me flere ...» – «Musa iocosa mea». Zwei poetologische Argumente in der deutschen Diskussion des 17. und 18. Jahrhunderts«. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 48 (1974), S. 650-671; Till: *Transformationen der Rhetorik*, S. 387 u. 393.

Dabei entsteht wiederum die für Bodmer so typische ethisch-ästhetische Hybridität, indem die Verhandlung der Praktiken auf dem Feld der Natürlichkeit immer auch mit einer ethischen Perspektive auf die Praktiken einhergeht. Bodmers prüfender Blick auf die Natürlichkeit oder Unnatürlichkeit diverser Praktiken impliziert stets eine moralische Wertung der Praktiken. Indem die Diskurspraktik so den ästhetischen Diskurs an eine ethische Perspektive auf die Praktiken der Natürlichkeit koppelt, entsteht die charakteristische ethisch-ästhetische Hybridität.

Bevor ich mich aber detailliert Bodmers Arbeit an Ästhetik, Ethik und Praktiken auf dem Feld der Natürlichkeit zuwende, folgen zunächst zwei einleitende Abschnitte, die verdeutlichen sollen, dass und warum die Frage nach Praktiken der Natürlichkeit im frühen 18. Jahrhundert wichtig und produktiv sein kann (1.1 und 1.2). Anschließend soll noch einmal spezifisch bei Bodmer gezeigt werden, dass die Beschäftigung mit Praktiken der Natürlichkeit in seinem Fall zentral ist (1.3). Diesen Praktiken möchte ich mich daraufhin konkret zuwenden, wobei diese in drei Gruppen unterteilt werden, die jeweils einer von drei Kategorien entsprechen, die Bodmer dem in seiner Zeit einschlägigen anthropologischen Wissen entnimmt: Die Kategorie der Wahrnehmung spielt Bodmer über die Verhandlung von Praktiken der natürlichen Wahrnehmung in seine ästhetische Theorie ein (2), die Kategorie des Körpers über die Diskussion (gegengerter) natürlicher Praktiken von und gegenüber weiblichen Körpern (3) und die Kategorie des Affekts über die Auseinandersetzung mit Praktiken des natürlichen affektiven Empfindens (4).

1.1 Natürlichkeit im (frühen) 18. Jahrhundert

Wenn Bodmers ästhetische Theorie in der Auseinandersetzung mit Praktiken der Natürlichkeit entsteht, so macht das eine Nachjustierung der Perspektive auf die ästhetische Theorie der frühen Aufklärung nötig. Denn Natürlichkeit gilt oft gerade nicht als zentrale Kategorie für die Ästhetik dieser Epoche, welche stattdessen auf eine artifizielle Regelpoetik festgelegt wird, der man die Orientierung an Autonomie, Natürlichkeit, Individualität und Authentizität erst des späteren 18. Jahrhunderts gegenüberstellt. Eine von Praktiken der Natürlichkeit ausgehende Untersuchung kann dabei helfen, diese Dichotomie abzuschwächen, die von der Forschung oft zu undifferenziert betont wird. So schreiben etwa Dörte Bischoff und Martina Wagner-Egelhaaf, dass es

im Zuge der aufkommenden Genieästhetik zur Ausprägung einer neuen Leitdifferenz, derjenigen einer positiv besetzten ›Natürlichkeit‹

auf der einen und einer nunmehr kritisch gesehenen ›Künstlichkeit‹ auf der anderen Seite, kam. Waren etwa die vorausgegangenen Poetiken der Frühen Neuzeit, des Barock und der Frühaufklärung präskriptive Regelpoetiken gewesen, die sich an zumeist antiken Vorbildern orientierten, setzte sich nun die Auffassung durch, daß das Genie keiner Regeln bedürfe und nur aus sich selbst schaffe. Originalität und Natürlichkeit stellten die neuen Wertmarkierungen dar, die im Bereich der Kunstkritik vielfach bis heute Gültigkeit beanspruchen.⁵

Unzweifelhaft ist eine Unterscheidung zwischen dem früheren und dem späteren 18. Jahrhundert, wie sie in der zitierten Textstelle getroffen wird, von heuristischem literaturgeschichtlichem Wert. Zugleich ist der Gegensatz zwischen der »Künstlichkeit« von »Poetiken der Frühen Neuzeit, des Barock und der Frühaufklärung« und der auf »Natürlichkeit« abonnierten »zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts« zu starr und schematisch. Um Natürlichkeit – und zwar um Praktiken der Natürlichkeit – geht es auch schon bei Bodmer. Immer wieder aber bringen literaturwissenschaftliche Untersuchungen Natürlichkeit zu einseitig lediglich mit dem späteren Verlauf des 18. Jahrhunderts in Verbindung. Nicolas Pethes beispielsweise nimmt in seiner Studie *Zöglinge der Natur. Der literarische Menschenversuch des 18. Jahrhunderts* (2007) an, dass die Affinität zu Natürlichkeit erst durch – und nach – Jean-Jacques Rousseaus *Emile ou de l'éducation* (1762) zum *proprium* von Ästhetik und Pädagogik wird:

Rousseau nennt seinen Titelhelden ›nach der Natur erzogen‹ (im Original einen élève de la nature). Damit begründet er eines der zentralen Phantasmen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: die Vorstellung eines Menschen, der seine natürlichen Qualitäten unverdorben von gesellschaftlichen Einflüssen zu entfalten vermag.⁶

Aufgrund ihrer rousseauistischen Prägung attestiert Pethes der pädagogischen Avantgarde des 18. Jahrhunderts dann eine Affinität zur um die Begriffe des Genies und der Autonomie neu ausgerichteten Ästhetik. Denn er hält fest: »[D]ie Erziehung des Emile als Zögling der Natur [beruht] auf der weitestgehenden Reduktion erzieherischer Eingriffe. Das Gründungsdokument der modernen Erziehungswissenschaft ist mithin ein

5 Bischoff u. Wagner-Egelhaaf: »Einleitung«, S. 15.

6 Nicolas Pethes: *Zöglinge der Natur. Der literarische Menschenversuch des 18. Jahrhunderts*. Göttingen 2007, S. 12.

Traktat gegen die Erziehung.«⁷ Aufgrund ihrer Verwurzelung in rousseauistischer Natürlichkeit ist die Pädagogik für Pethes damit dezidiert a-normativ und damit ebenso autonom (im Gegensatz zu heteronom) wie die Ästhetik. Das, so die Folgerung, prädestiniere schließlich Ästhetik und Literatur der zweiten Jahrhunderthälfte zur Beschäftigung mit dem von der Pädagogik skizzierten natürlichen, autonomen Menschen.⁸ Die Argumentation mag schlüssig aufgehen, sie läuft aber trotzdem ins Leere. Denn um den Menschen – und zwar, das wird zu zeigen sein, nicht nur einen natürlichen, sondern auch einen dezidiert rousseauistisch gedachten Menschen – geht es gerade auch der aufklärerischen Heteronomieästhetik, wie sie bei Bodmer exemplarisch anzutreffen ist. Diese historische Ausweitung des von Pethes untersuchten Themenfelds kann dabei zugleich klar machen, dass Natürlichkeit keineswegs so a-normativ ist, wie Pethes meint, und mitnichten eine natürliche Affinität zur Autonomieästhetik hat. Denn mit den Praktiken der Natürlichkeit geht es immer auch um konkrete, normative und stark moralisch konnotierte Handlungsanweisungen.

Ein weiteres, beliebig herausgegriffenes Beispiel für die Kurzsichtigkeit der Forschung: Auch das *Historische Wörterbuch der Philosophie* (1971-2007) fokussiert im Eintrag »Naturmensch« nur den Natürlichkeitsfetisch des späteren 18. Jahrhunderts:

Die Wertschätzung frühmenschlicher Kultur wirkt sich kulturgeschichtlich im späteren 18. Jh. im Geniekult, in der Verherrlichung des edlen Wilden und in der Naturschwärmerei aus. Dieser Wendung parallel läuft die philosophische Hoffnung, das durch menschliche Zutaten unverfälschte Wesen des Menschen beim isolierten N[aturmenschen, J.H.P.] gütig studieren zu können, etwa bei Condillac, Defoe und Eichhorn.⁹

In der zitierten Passage ist dabei eine merkwürdige Selbstwidersprüchlichkeit offensichtlich: So sind die Phänomene und Gewährsmänner, die für die Relevanz »natürlicher« »frühmenschlicher Kultur [...] im späteren 18. Jahrhundert« heranzitiert werden – allen voran die Figur des edlen

7 Ebd.

8 Vgl. ebd., S. 18.

9 Christian Grawe: Art.: »Naturmensch«. In: Joachim Ritter u. Karlfried Gründer (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Basel 1971-2007. Online. DOI: 10.24894/HWPh.2688. Abgerufen am 09.09.2023.

Wilden und Daniel Defoe – keineswegs nur für die zweite Hälfte der Dekade repräsentativ.¹⁰

Festzuhalten bleibt also: Es geht schon früher um Natürlichkeit. Insbesondere der rhetorisch, poetologisch und ästhetisch interessierten Forschung ist das auch keineswegs verborgen geblieben.¹¹ Dass Natürlichkeit im früheren 18. Jahrhundert dabei bevorzugt auf den Feldern von Rhetorik und Poetik betrachtet wurde, zeigt zugleich, wie eng der Rahmen gesteckt ist, innerhalb dessen die Natürlichkeitsdiskurse verortet werden. Natürlichkeit aber gerade nicht nur von Rhetorik und Poetik her zu denken, sondern von den Praktiken, die auf dem Feld der Natürlichkeit angesiedelt werden, ist demgegenüber ein wesentliches Anliegen, das in diesem Kapitel verfolgt werden soll. Den vielleicht besten Einstieg in diese Diskussion bietet Tills lehrreiche Studie zu den *Transformationen der Rhetorik* (2004). Vor dem Hintergrund einer der Rhetorikgeschichte tentativ attestierten »langsame[n] Dominanz der *natura*«¹² befasst sich Till mit dem Verhältnis von Rhetorik und Natürlichkeit im 18. Jahrhundert. Dabei zeigt er überzeugend und detailliert, dass das schon im 17. und 18. Jahrhundert verbreitete Vorurteil von der Gegensätzlichkeit von Natürlichkeit und Rhetorik, von denen es die Letztere »mit dem ›Gemachten‹, dem ›Künstlichen‹ zu tun habe«¹³, zu kurz greift. Stattdessen beobachtet er eine im 18. Jahrhundert forcierte Implementierung von an Natürlichkeit orientierten Maximen in die Rhetorik, die sich dabei auf die Antike berufen kann.¹⁴ Insbesondere der maßgeblich auf Horaz und Quintilian zurückgehende ›Affekttopos‹ ist hier einschlägig. Die Konjunktur, die dieser im 18. Jahrhundert erfährt, findet vor dem Hintergrund der Kritik an der Künstlichkeit der frühneuzeitlichen »officia-Schulrhetorik« statt, welcher wiederum das »anthropologische‹ Konzept« einer natürlichen, auf »Selbstaffektation« (in der ›rhetorischen‹ Tradition des Horazischen ›Affekttopos‹)« beruhenden Rhetorik entgegengehalten wird.¹⁵ Völlig zurecht betont Till, dass es diese alte rhetorische Tradition des Affekttopos ist, die im Hintergrund steht, wenn sich

10 Vgl. Albert M. Debrunner: *Das güldene schwäbische Alter. Johann Jakob Bodmer und das Mittelalter als Vorbildzeit im 18. Jahrhundert*. Würzburg 1996, S. 4-10.

11 Vgl. z. B. Susi Bing: *Die Naturnachahmungstheorie bei Gottsched und den Schweizern und ihre Beziehung zu der Dichtungstheorie der Zeit*. Würzburg 1934; Herrmann: *Naturnachahmung und Einbildungskraft*; Ulrich Hohner: *Zur Problematik der Naturnachahmung in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts*. Erlangen 1976.

12 Till: *Transformationen der Rhetorik*, S. 8.

13 Ebd., S. 26.

14 Vgl. ebd., S. 27 ff.

15 Ebd., S. 31.

Aufklärer wie Bodmer, oft mit Berufung auf Bernard Lamys *L'art de parler* (1675),¹⁶ auf den natürlichen Affektausdruck als rhetorische und poetologische Maxime berufen.¹⁷ Darüber hinaus darf aber nicht übersehen werden, dass Natürlichkeit nicht nur aus der alten Rhetorik in die Schriften der Aufklärer einfließt, was am Beispiel von Bodmer besonders deutlich wird. Eine andere, ebenso wichtige Quelle ist die Auseinandersetzung mit Praktiken der Natürlichkeit. Auch die Affektrhetorik – das wird noch zu zeigen sein – ist nur angemessen zu verstehen, wenn man sie im Kontext der Praktiken der Natürlichkeit verortet, die etwa Bodmers Diskurspraktik verhandelt. Eine Literaturwissenschaft, die dazu tendiert, in ihrer eigenen Blase (in diesem Fall der Rhetorik) zu bleiben, vermag dies nicht ausreichend zu berücksichtigen. Für die Natürlichkeit bei Bodmer gilt gerade nicht, was das *Historische Wörterbuch der Rhetorik* (1992-2015) apodiktisch im Eintrag »Natürlichkeitsideal« festhält:

Die systematischen Voraussetzungen dieses Ideals finden sich in den klassischen antiken Schriften zur Rhetorik. Zum einen geht es bei der rhetorisch generierten ›Natürlichkeit‹ prinzipiell um das Verhältnis zwischen Natur und Kunst, das in der theoretischen und praktischen Ausbildung der Beredsamkeit reflektiert wird. Die Bestimmungen der jeweils ›natürlich‹ und ›künstlich‹ genannten Anteile werden dabei in einer für das spätere N[atürlichkeitsideal, J.H.P.] besonderen Weise zusammengebracht: der Vorstellung, daß die höchste Redekunst wie ›natürlich‹ praktiziert wird und erscheint.¹⁸

Den Begriff der Natürlichkeit übernimmt Bodmer keineswegs nur aus den »systematischen Voraussetzungen [...] in den klassischen antiken Schriften zur Rhetorik«. Nicht nur innerhalb des geschlossenen Systems der Rhetorik ist Natürlichkeit zu denken, sondern auch von ihren Praktiken her. Um Natürlichkeit geht es bei Bodmer nicht nur, wenn er weise alte Römer zitiert oder gar plagiiert, sondern wenn er über (in seinen Augen) natürliche Menschen – und hier insbesondere über weibliche Körper –, Kleider, Verhaltens- und Empfindungsweisen und einiges mehr schreibt. Natürlichkeit ist ein prägendes Moment in Bodmers poe-

16 Vgl. ebd., S. 402.

17 Vgl. ebd., S. 384f.

18 Hedwig Pompe: Art. »Natürlichkeitsideal«. In: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik Online*. Berlin, Boston 2013. Online: <https://www.degruyter.com/database/HWRO/entry/hwro.6.natuerlichkeitsideal/html>. Abgerufen am 09.09.2023.

tologischen, kritischen und moralischen Schriften, und zwar dadurch, dass seine Diskurspraktik eine Auseinandersetzung mit Praktiken der Natürlichkeit erkennen lässt, die sich den drei Gruppen zuordnen lassen, die oben mit den Begriffen Wahrnehmung, Körper und Affekt benannt wurden. Überlegungen, die dagegen auf die rhetorische Tradition des natürlichen (Affekt-)Ausdrucks fokussiert sind, können das nicht angemessen berücksichtigen.

1.2 *Praktiken* der Natürlichkeit: Rousseau, exemplarisch

Dass Natürlichkeit im 18. Jahrhundert über die ihr zugeordneten Praktiken verhandelt wird, möchte ich dabei zunächst an dem vielleicht wichtigsten Gewährsmann des Natürlichkeitsdiskurses der Aufklärung zeigen: Rousseau. Die zu dieser Zeit so einflussreiche rousseauistische Natürlichkeit muss immer auch von ihren Praktiken her gedacht werden. Plastisch beschreibt das z. B. schon Ursula Link-Heer in ihrem Eintrag zum Lemma »Rousseauismus« im *Historischen Wörterbuch der Philosophie*: Rousseauismus, so hält sie fest, sei zu verstehen als ein

Begriff, der sich nicht nur auf die – einzelne Disziplinen, Schulen, Epochen und Länder durchquerende und übergreifende – Resonanz eines Denkens bezieht, sondern auch auf die subjektivitäts-prägende Macht eines Stils, der – Schreib-, Denk-, Lebens- und Selbstinszenierungsstil zugleich – breite Nachfolge fand. Rousseau wurde nicht nur gelesen und kommentiert, sondern erregte ›das überwältigende Bedürfnis nach Kontakt mit dem Leben hinter der gedruckten Seite‹ [...]. Seine Hypothese vom ›Naturzustand‹ und der ursprünglichen Güte des Menschen wurde ebenso wie seine die verlorene Natur evozierenden Stilgesten identifikatorisch übernommen und im Alltag – sei es beim Stillen und in der Mutterliebe, sei es bei der Erziehung der Kinder oder dem Anlegen eines Gartens oder Parks – appliziert. Durch Rousseau war der Alltag philosophisch aufgewertet worden. Jeder aufklärerisch Gesinnte – und das waren trotz der Misogynie Rousseaus besonders auch die Frauen – konnte sich nunmehr berufen fühlen, an den metaphysischen Grundfragen des Aufklärungszeitalters lebenspraktisch wie rasonnierend [...] zu partizipieren.¹⁹

19 Ursula Link-Heer: Art. »Rousseauismus«. In: Joachim Ritter u. Karlfried Gründer (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Basel 1971-2007. Online. DOI: 10.24894/HWPh.3640. Abgerufen am 09.09.2023.

Die mit der Chiffre ›Rousseau‹ verbundene Natürlichkeit ist kein theoretisches Konzept, sondern Bestandteil konkreter Praktiken des Alltags: stillen, erziehen, gärtnern usw. Solche Praktiken, das geht aus Link-Heers Beschreibung hervor, machen einen zentralen Teil des Rousseauismus aus. Oder auf die für diesen so wichtige Natürlichkeit hin gewendet: Natürlichkeit kommt bei Rousseau in Form von Praktiken der Natürlichkeit vor – natürlich nicht nur, aber immer auch! Und wenn solche Praktiken bei dem philosophischen Shootingstar eine Rolle spielen, der vielleicht wie kein anderer für den Natürlichkeitsboom des 18. Jahrhunderts steht, fällt es nicht schwer einzusehen, dass eine Untersuchung der Natürlichkeit bei Bodmer – seines Zeichens ein großer Bewunderer²⁰ Rousseaus – immer auch eine Untersuchung ihrer Praktiken sein sollte.

Die Relevanz solcher Praktiken für Rousseau möchte ich kurz an den ersten beiden sogenannten Abhandlungen verdeutlichen, mit denen der Genfer seine kulturpessimistische Grundhaltung – und zugleich seinen intellektuellen Ruhm – begründet hat.²¹ Der erste, 1750 veröffentlichte Text *Discours sur les sciences et les arts* etabliert Rousseaus aufsehenerregende These, dass sich der kulturelle, wissenschaftliche und technische Fortschritt antiproportional zum moralischen Zustand der Gesellschaft verhalte.²² Gegenüber dem kulturell korrumpierten Zustand bringt Rousseau einen guten natürlichen Zustand von Mensch und Gesellschaft in Stellung. Dabei lässt sich beobachten, dass beide Zustände über ihre Praktiken definiert werden. Zunächst zum moralisch depravierten Kulturzustand, den Rousseau in einer berühmten Passage folgendermaßen beschreibt:

Während Regierungen und Gesetze für Sicherheit und Wohlergehen der versammelten Menschen sorgen, breiten Wissenschaften, Literatur und Künste, weniger despotisch, vielleicht aber mächtiger, ihre Blumenkränze über die ehernen Ketten, an die diese gelegt sind, ersticken in ihnen jedwedes Gespür für die ursprüngliche Freiheit, für die sie ge-

20 »Sie wissen schon daß Jean Jaques Rousseau mein favorit ist.« (Johann Jakob Bodmer: »Bodmer an Sulzer, Zürich, September 1759«. In: Sulzer: *Gesammelte Schriften*, Bd. 10/1, S. 439-441, hier: S. 440)

21 Zu den berühmten biographischen Anekdoten, die sich um diese philosophische Urszene ranken, vgl. Michel Soëtard: *Jean-Jacques Rousseau. Leben und Werk*. München 2012, S. 45-55.

22 Vgl. Jean-Jacques Rousseau: *Discours sur les sciences et les arts. Abhandlung über die Wissenschaften und Künste. Französisch/Deutsch*. Übers. v. Doris Butz-Striebel in Zusammenarbeit mit Marie-Line Petrequin. Hg. v. Béatrice Durand. Stuttgart 2012, S. 26/27.

boren zu sein schienen, lassen sie ihre Sklaverei lieben und zu dem werden, was man zivilisierte Völker nennt. Die Notwendigkeit hat die Throne geschaffen, die Wissenschaften und Künste haben sie anschließend gefestigt.²³

In starken Bildern beschreibt Rousseau hier eine Korrelation, ein geheimes Bündnis von Macht und Kultur. »Wissenschaften, Literatur und Künste« sind bloß die Fortsetzung politischer Unterdrückung mit anderen Mitteln. Kultureller, wissenschaftlicher und technischer Fortschritt ist für Rousseau nichts anderes als eine Internalisierung von politisch-gesellschaftlichen Normen, Strukturen und Machtverhältnissen. Beachtenswert ist dabei, dass Rousseau allein dadurch, dass er den Fokus auf die Kultur als Mittel der Erhaltung korruptierter gesellschaftlicher Zustände legt, klar aufzeigt, dass es Praktiken – Praktiken der Kultur in diesem Fall – sind, die für diesen Status quo der Menschheit konstitutiv sind. Denn zu erhalten vermag sich dieser Status nur dank der spezifischen »Tätigkeiten« – der Praktiken – der »Wissenschaften, Literatur und Künste«. Diese »breiten [...] ihre Blumenkränze über die ehernen Ketten, an die diese [die Menschen, J.H.P.] gelegt sind, ersticken in ihnen jedwedes Gespür für die ursprüngliche Freiheit, für die sie geboren zu sein schienen, lassen sie ihre Sklaverei lieben und zu dem werden, was man zivilisierte Völker nennt«. Mit anderen Worten: Die kulturellen Machtmittel sind unverzichtbar für den Erhalt des gesellschaftlichen Zustands, da sie die Praktiken darstellen, die diesen Zustand allererst lebbar (und sogar »liebbar«) machen. Sie ermöglichen dabei nicht nur eine gewaltsame Unterdrückung (»Erstickung«), sondern auch eine Maskierung (»Blumenkränze«), bestenfalls sogar eine Sublimierung politischer Unfreiheit und lassen die Menschen »ihre Sklaverei lieben«. Die *Contradictio in adiectio*, welche die Außerordentlichkeit der paradoxen und nur durch die Praktiken der Kultur ermöglichten Liebe zur Sklaverei betont, macht dabei deutlich, wie sehr der gesellschaftliche Zustand von solchen Praktiken abhängt.

Die für den moralisch depravierten Zustand seiner Gegenwart konstitutiven kulturellen Praktiken beschreibt Rousseau im Folgenden noch genauer, und zwar sowohl hinsichtlich ihrer Beschaffenheit als auch hinsichtlich ihrer Funktion:

Ihr Mächte der Erde, liebt die Talente und schützt diejenigen, die sie pflegen. Ihr zivilisierten Völker, hegt und pflegt sie! Denn ihnen, Ihr

²³ Ebd., S. 19.

glücklichen Sklaven, verdankt Ihr diesen erlesenen und raffinierten Geschmack, dessen Ihr Euch rühmt, diese charakterliche Sanftmut und diese gewandten Umgangsformen, die den Verkehr unter Euch so verbindlich und so einfach machen, in einem Wort: diesen Anschein aller Tugenden, ohne auch nur eine einzige wirklich zu besitzen.²⁴

Rousseau apostrophiert hier die gegenwärtige Gesellschaftsordnung und betont, dass es in deren Interesse ist, die Wissenschaften und Künste bzw. die sie ausübenden »Talente« zu bewahren. Denn so entstehen Praktiken, die für den Zustand der kulturellen Depravation ebenso charakteristisch wie wichtig sind. Es sind dies Praktiken des »raffinierten Geschmack[s]« und der »charakterlichen Sanftmut« sowie »gewandte[] Umgangsformen«, die allesamt einen Abfall gegenüber der Natürlichkeit markieren. Die Beschaffenheit dieser Praktiken benennt Rousseau also mit Klasisikern des kulturkritischen Vokabulars.²⁵ Entscheidend ist die Funktion, die er den Praktiken zuschreibt: Es ist die Funktion, den »Anschein aller Tugenden« zu wahren, »ohne auch nur eine einzige wirklich zu besitzen«. Die kulturellen Praktiken leisten der beklagenswerten politischen und gesellschaftlichen Verfassung also dadurch wertvolle Dienste, dass sie eine Simulation, eine Vortäuschung (»Anschein«) von »Tugenden« ermöglichen. Sie sind Praktiken des Verbergens und des Täuschens, welche die hässliche Wahrheit übertünchen, indem sie diese hinter der Maske der Kultur verstecken. Für den korrumpierten politisch-gesellschaftlichen Zustand sind die Praktiken der Kultur unverzichtbar, weil sie ihn zu einem kulturell avancierten, raffinierten Zustand verklären. Vor diesem Hintergrund nimmt Rousseaus Abhandlung es sich dann immer wieder vor, die Maske der Kultur abzureißen und die düstere Wahrheit dahinter zu zeigen: »Verdächtigungen, Argwohn, Befürchtungen, Gefühlskälte, Zurückhaltung, Hass, Verrat werden sich unablässig hinter diesem gleichförmigen und trügerischen Deckmantel der Höflichkeit verstecken, hinter dieser viel gepriesenen Urbanität, die wir unserem aufgeklärten Jahrhundert verdanken.«²⁶ Und noch konkreter entlarvt Rousseau einzelne Disziplinen bzw. Praktiken aus dem Ensemble der Wissenschaften und Künste hinsichtlich ihrer spezifischen Funktion, d. h. der jeweiligen »Verklärungsarbeit«, die sie leisten:

24 Ebd., S. 19 u. 21.

25 Dazu gehören auch Termini wie »Feinsinn«, »die Kunst zu gefallen«, »Gleichförmigkeit«, »Höflichkeit«, »Anstand«, »Gepflogenheiten« (ebd., S. 23), die Rousseau im Folgenden nennt.

26 Ebd.

Die Sternenkunde hat sich aus dem Aberglauben entwickelt, die Beredsamkeit aus Ehrsucht, Hass, Schmeichelei und Lüge, die Landvermessung aus dem Geiz, die Naturlehre aus nutzloser Wissbegier, alle, bis hin zur Sittenlehre selbst, aus dem menschlichen Hochmut. Wissenschaften und Künste haben ihre Geburt also unseren Lastern zu verdanken.²⁷

In diesen Kontext gehört auch die in Rousseaus Abhandlung ausführlich geführte Debatte um den Luxus, in der Rousseau Position gegen die zeitgenössisch verbreitete positive Bewertung desselben etwa bei Bernard Mandeville oder Voltaire bezieht und diesen als Teil der kulturellen Praktiken der Erhaltung und Übertünchung der gesellschaftlich-politischen Realität sieht.²⁸

So viel zunächst zu den Praktiken der Kultur. Diesen Praktiken stehen Praktiken der Natürlichkeit gegenüber, die immer dann ins Zentrum rücken, wenn Rousseaus Aufmerksamkeit vom korrumpierten Zustand von Mensch und Gesellschaft zu jenem guten Naturzustand hinüberwechselt, der ebenfalls über die ihm zugeordneten Praktiken erschlossen wird. Diese Praktiken der Natürlichkeit werden so beschrieben:

Üppiger Schmuck lässt auf einen vermögenden Mann schließen, Eleganz auf einen Mann mit Geschmack; doch einen gesunden, kraftvollen Mann erkennt man anhand anderer Merkmale: Unter dem groben Gewand eines Bauern und nicht unter dem goldbestressten Kleid eines Höflings findet man körperliche Kraft und Vitalität. Der Tugend, die der Seele Kraft und Vitalität darstellt, ist äußerer Schmuck eher fremd. Ein guter Mann ist ein Athlet, der sich darin gefällt, nackt zu kämpfen: Er verschmäht all den nichtswürdigen Zierrat, der dem Gebrauch seiner Kräfte nur hinderlich wäre und größtenteils nur dazu erfunden wurde, etwaige Missbildungen zu verbergen. [...]

²⁷ Ebd., S. 45.

²⁸ Vgl. ebd., S. 41ff.; Béatrice Durand: »Nachwort«. In: Rousseau: *Discours sur les sciences et les arts*, S. 101-116, hier: S. 106f.; ausführlicher dazu: Yashar Mohagheghi: »Von der Zeitverschwendung zur Muße: Luxuskritik und Zeitdiätetik bei Rousseau«. In: Christine Weder, Ruth Signer u. Peter Wittemann (Hg.): *Auszeiten. Temporale Ökonomien des Luxus in Literatur und Kultur der Moderne*. Berlin, Boston 2022, S. 91-112; Ruth Signer: »Die Relationalität des Luxus bei Jean-Jacques Rousseau«. In: Bernadette Gruber u. Peter Wittemann (Hg.): *Aufklärung und Exzess. Epistemologie und Ästhetik des Übermäßigen im 18. Jahrhundert*. Berlin, Boston 2022, S. 181-196.

Ehe die Kunst unsere Manieren geformt und unseren Leidenschaften die diesen angemessene Sprache gelehrt hatte, waren unsere Sitten rau, aber natürlich. Und die unterschiedlichen Verhaltensweisen ließen auf den ersten Blick den jeweiligen Charakter erkennen.²⁹

Statt auf »Schmuck«, »Eleganz« oder »goldbestresste[]« Bekleidung zielen die Praktiken der Natürlichkeit auf das Gegenteil: ein einfaches »Gewand« – wenn überhaupt, denn besser noch ist die stolze Nacktheit des »Athlet[en]«. Es sind die Praktiken des einfachen, körperlich gestählten, da arbeitenden Mannes, was auch eine zweite topische Figur neben dem Athleten markiert: den Bauern.³⁰ Die oben untersuchten Praktiken der »Kunst«, durch welche dieser Naturzustand dann deformiert wird, ruft Rousseau sodann noch einmal kursorisch auf, wenn er die spezifische »Formung« der Manieren sowie die Praktizierung einer gewissen »Sprache« beschreibt. Demgegenüber gilt für die Praktiken der Natürlichkeit, dass sie »auf den ersten Blick den jeweiligen Charakter erkennen [ließen]«. Angesprochen ist damit, dass diese Praktiken anders als diejenigen, die den korrumpierten Zustand von Mensch und Gesellschaft dominieren, nicht der Simulation, sondern der Konstitution eines guten, natürlichen, tugendhaften Charakters dienen. Die Praktiken der Natürlichkeit funktionieren, semiotisch gewendet, also nicht nach dem Prinzip der Täuschung, sondern nach dem der »ehrlichen« Signifikation: Sie verweisen auf das, was sie auch darstellen – Natürlichkeit –, wohingegen die Praktiken des korrumpierten Zustands kulturelle Raffinesse darstellen, damit aber eigentlich (d. h., wenn man die Täuschung durchschaut) auf den zivilisatorisch fortgeschrittenen Verfallsprozess verweisen. Die Natürlichkeit von Menschen und Gesellschaften entspricht ihren »Verhaltensweisen«, ihren Praktiken: Sie besteht, mit anderen Worten, in genau diesen Praktiken.

Rousseaus erste Abhandlung befasst sich also mit den *Praktiken* der Natürlichkeit. Sie sind die Folie, vor deren Hintergrund die Kritik des kulturellen Fortschritts entfaltet wird, welcher sich ebenfalls anhand seiner Praktiken beschreiben lässt. Dass es um Praktiken der Natürlichkeit geht, zeigt auch der letzte Satz der Abhandlung noch einmal. Mit einer, so ist es in den Anmerkungen notiert,³¹ nicht gekennzeichneten Paraphrase aus Michel de Montaignes *Essais* (1533-1592) plädiert Rousseau hier dafür, dass man versuchen solle, zwischen den kulturell korrumpierten und den na-

29 Rousseau: *Discours sur les sciences et les arts*, S. 21 u. 23.

30 Vgl. ebd., S. 67f.

31 Vgl. ebd., S. 100.

türlichen Menschen »jene rühmliche Unterscheidung zu treffen, die man einst zwischen zwei großen Völkern beobachtete, dass das eine vortrefflich zu reden, das andere vortrefflich zu handeln wusste«³². Handlungen und Praktiken kennzeichnen den Zustand der Natürlichkeit.

Rousseau arbeitete sich sein Leben lang an dieser Natürlichkeit ab. Sie stellt einen wesentlichen Pol seines Denkens dar und wird über die mit ihr verbundenen Praktiken definiert: Praktiken des Bekleidens etwa oder der tüchtigen Betätigung des eigenen Körpers, wie sie dem Athleten oder dem Bauern zu eigen sind. Rousseau selbst reflektiert dabei sehr deutlich, dass seine Schriften gewissermaßen als Abhandlungen über solche der Natürlichkeit zugeordneten Praktiken zustande kommen. Diese Selbstreflektion möchte ich kurz darstellen. Daraufhin wird dann auch deutlich werden, warum es sinnvoll ist, Bodmer im Kontext der Rousseau'schen Arbeit an der Natürlichkeit zu situieren. Denn es ist genau diese von Rousseau reflektierte Auseinandersetzung mit Praktiken der Natürlichkeit, die auch in Bodmers Diskurspraktik zu finden ist.

1755 veröffentlicht Rousseau eine zweite Abhandlung, mit der er (wie mit der ersten auch) auf eine Preisfrage der Akademie in Dijon antwortet. Thematisch dem ersten verwandt, befasst sich auch dieser zweite *Discours* mit dem natürlichen Zustand von Mensch und Gesellschaft, handelt es sich doch um eine *Abhandlung von dem Ursprunge der Ungleichheit unter den Menschen, und worauf sie sich gründe*.³³ Die Ungleichheit, so lautet Rousseaus Leitthese (in selbstverständlich sträflich verkürzter Form), entstehe dabei erst, sobald der Mensch seinen Naturzustand verlasse und in den Bereich von Kultur, Macht (und insbesondere Eigentum) eintrete.³⁴ Die Gegenüberstellung von Natur und Kultur wird dabei, verglichen etwa mit dem ersten Diskurs, ausdifferenziert, indem Rousseau diverse Stufen zwischen den beiden Polen beschreibt – etwa den der ›Barbarei‹.³⁵ Auf der einfachsten schematischen Ebene bildet aber wiederum der Entwurf eines Naturzustands den Hintergrund zu Rous-

32 Ebd., S. 79.

33 Jean-Jacques Rousseau: *Johann Jacob Rousseau Bürger zu Genf Abhandlung von dem Ursprunge der Ungleichheit unter den Menschen, und worauf sie sich gründe*. Berlin 1756.

34 Vgl. ebd., S. 91 u. 147 f. (Ende des ersten und zweiten Teils).

35 Vgl. dazu Melanie Rohner: »Barbarische Bukolik. Zum Idyllischen in Rousseaus Zeitaltertheorie und Goethes *Werther*«. In: *Germanisch-Romanische Monatschrift* 67 (2017), S. 153-166, hier: S. 157 f.; dies.: »Ces tem de barbarie étoient le siècle d'or«. Rousseaus ›Le Lévitte d'Ephraïm‹ und Bodmers ›Menelaus bey David‹ im Kontext zeitgenössischer anthropologischer Diskussionen«. In: *Comparation* 8/1 (2016), S. 59-74, hier: S. 64 ff.

seaus These. Sein dergestalt (also durch die Annahme dieses Naturzustands) strukturiertes Denken unterzieht Rousseau in einer zentralen Passage dann einer Selbstreflektion:

Es ist kein kleines Unternehmen, in der wirklichen Natur des Menschen das Ursprüngliche von dem Künstlichen zu unterscheiden, und einen Zustand zu ergründen, der nicht mehr zu finden, vielleicht niemals da gewesen ist, und ins künftigen auch, allem Ansehen nach, nie vorkommen wird. Dem ungeachtet aber muß man richtige Begriffe von demselben haben, wenn man von unserm gegenwärtigem Zustande urtheilen will. [...] Die Auflösung folgender Aufgabe scheint mir für die Aristoteles und die Plinius unserer Zeit keine unwürdige Beschäftigung zu seyn. Durch was für Erfahrungen könnten wir zur Erkenntniß des natürlichen Menschen gelangen, und was für Mittel hat man, diese Erfahrungen mitten in der Gesellschaft anzustellen.³⁶

Rousseau geht es nicht um eine empirisch überprüfbare Natur- oder Evolutionsgeschichte des Ur- bzw. Naturmenschen. Und dennoch ist diese Passage mehr als die Vorsichtsmaßnahme eines Theoretikers, der sich bewusst ist, einen idealen, keinen historischen Zustand zu beschreiben. Denn Rousseau macht hier mit aller Deutlichkeit klar, dass der Naturzustand nicht im Bereich der Empirie oder Historie gefunden werden kann, sondern dass er erarbeitet, erschrieben werden muss. Ausdruck findet das in den dicht gestreuten Termini, mit denen Rousseau ebendiese Erarbeitung adressiert: Es geht um das »Unternehmen [...] [,] einen Zustand zu ergründen«, um die »Mittel« und »Erfahrungen«, die helfen, »zur der Erkenntniß des natürlichen Menschen [zu] gelangen«. Mit anderen Worten: Rousseau reflektiert hier seine eigene Abhandlung in methodischer Hinsicht als eine Erarbeitung von Natürlichkeit. In Einklang mit diesem Status der Natürlichkeit als etwas, was nicht etwa archäologisch gefunden, sondern schlicht praktisch erarbeitet werden muss, steht auch die Funktion, die Rousseau dem Begriff zuweist. Er dient nämlich der Ermöglichung eines »Urteils« »von unserm gegenwärtigem Zustande«. Gerade auch dieser normative Charakter der Natürlichkeit, ihre postulierte kulturkritische Relevanz macht ersichtlich, dass sie sich einer engagierten Erarbeitung verdankt. Dass diese Erarbeitung über die Praktiken läuft – seien es Praktiken des Essens, der Bekleidung, des Mitleids oder der Liebe –, wird dabei auch im zweiten *Discours* immer wieder deutlich.³⁷

36 Rousseau: *Abhandlung von dem Ursprunge der Ungleichheit*, S. 31 f.

37 Vgl. exemplarisch ebd., S. 54 ff., 83 f., 86 ff.

Interessanterweise ist es gerade Bodmer, der diese Eigenart von Rousseaus Abhandlung deutlich reflektiert. In den *Freymüthigen Nachrichten Von Neuen Büchern, Und Anderen zur Gelehrtheit gehörigen Sachen* (1744-1763) findet sich sowohl vom französischen Original der Rousseau'schen Abhandlung als auch von der hier zitierten Übersetzung von Moses Mendelssohn eine Rezension. Dabei gilt es als wahrscheinlich, dass Bodmer der Verfasser beider Rezensionen ist.³⁸ In der ersten Rezension von 1756, die sich dem französischen Original widmet, hält Bodmer fest: »Herr R. legt vielmehr alle Lehrbücher, die den Menschen darstellen, so wie er nach und nach geworden ist, bey Seite.« (FN XIII, 54) Und in der der Übersetzung gewidmeten Besprechung aus dem darauffolgenden Jahr schreibt Bodmer über den Rousseau'schen *Discours*, »daß darinn im Grunde wenig Wahrheit, diese aber mit der grösten Kunst, und in aller Schönheit vorgetragen wird« (FN XIV, 192). In beiden Zitaten hebt Bodmer also deutlich darauf ab, dass Rousseaus Schrift als genau das zu sehen ist, als was sie sich auch selbst reflektiert: nicht als Beschreibung eines historischen, sondern als Erarbeitung eines idealen natürlichen Zustands, die sich dabei maßgeblich auf ihre von »der grösten Kunst« zeugenden Verfahren verlässt.

Eine letzte Stelle aus Rousseaus zweiter Abhandlung möchte ich in diesem Zusammenhang anführen. Es ist eine Stelle, in der Rousseau mit dem höchstmöglichen Pathos sein eigenes Vorhaben adressiert:

Höre mich, o Mensch! aus welcher Weltgegend du immer seyst, und welche Meinung du auch hegest. Höre deine ganze Geschichte! Ich habe sie nicht in den Büchern deiner Brüder aufgesuchet, die alle lügen, nein, in der Natur selbst, die niemals trüget, habe ich sie gelesen [...] Ich werde von Zeiten reden, die sehr entfernet sind. Wie sehr hast du dich seit dem verändert. Ich werde um so zu sagen, das Leben deiner Art zu schildern, dich selbst nach den Eigenschaften beschreiben, die du erhalten hast, die durch deine Auferziehung und deine Gewohnheit haben verderbet, aber niemals gänzlich aufgerieben werden können.³⁹

38 Vgl. Lucas Marco Gisi: »Ein zurückgehaltenes Bekenntnis zu Rousseau: Bodmers Abhandlung über Wielands *Beyträge zur Geheimen Geschichte des menschlichen Verstandes und Herzens*«. In: Simone de Angelis, Florian Gelzer u. Lucas Marco Gisi (Hg.): »*Natur*«, *Naturrecht und Geschichte. Aspekte eines fundamentalen Begründungsdiskurses der Neuzeit (1600-1900)*. Heidelberg 2010, S. 361-392, hier: S. 364 f.

39 Rousseau: *Abhandlung von dem Ursprunge der Ungleichheit*, S. 47.

Der »Mensch« wird hier apostrophiert. Dabei aber wird er als Gegenstand der Apostrophe weniger angesprochen, sondern vielmehr, im Akt der Ansprache, erschaffen – aus der Abwesenheit geholt, wenn man so will. Das macht bereits der zweite Satz des Zitats klar, indem er die Menschen im Gestus humanistischer Universalität als Gruppe beschreibt, die Menschen aus jeder »Weltgegend« und mit jeder »Meinung« umfasst. Dabei wird dieser Mensch, indem er apostrophiert wird, evoziert. Denn es richtet sich die apostrophisch verführende Abhandlung an den Menschen mit der wahren »Geschichte« und »Natur«. Rousseaus Abhandlung reflektiert sich hier selbst, indem sie sich als regelrecht zudringlich, übergriffig präsentiert. Denn sie wendet sich der wahren »Geschichte« und »Natur« des Menschen keineswegs als einem Sujet rein historischen Interesses zu. Vielmehr erschafft, erarbeitet sie diesen wahren, natürlichen Menschen. Seine wahre »Geschichte« und »Natur« soll am Menschen selbst herausgearbeitet werden, indem dessen natürliche »Eigenschaften« gezeigt werden, die nur durch »Auferziehung und deine Gewohnheit haben verderbet, aber niemals gänzlich aufgegeben werden können«. Indem er sich an den unnatürlichen Praktiken des Menschen abarbeitet (»Auferziehung« und »Gewohnheit«), möchte Rousseau diesen also gewissermaßen wieder auf Natürlichkeit drillen. Es kommt zu einer dezidiert als engagiert präsentierten Arbeit an der Natürlichkeit, die darin besteht, dass sie den apostrophierten Menschen in den Zustand der Natürlichkeit hineinzwängt. Vollends deutlich wird das, wenn Rousseau kurz nach der zitierten Stelle mit apologetischem Unterton konzediert, dass seine Abhandlung genau in diesem Sinn zu verstehen ist, nämlich als eine engagierte, rhetorisch und imaginativ verführende Erschaffung des natürlichen Menschen – und nicht als dessen wissenschaftlich-historische Untersuchung: »Ich werde mir vorstellen, der Mensch sey von jeher so gebildet gewesen, wie ich ihn jetzt vor Augen sehe, er sey auf zween Füßen daher gegangen, habe ich seiner Hände, so wohl als wir zu bedienen gewußt, die ganze Natur beschauet, und den weiten Himmelsraum mit seinen Augen gemessen.«⁴⁰ Rousseau erklärt hier das Gedankenexperiment zur Methodik seiner Abhandlung. Er nutzt gewissermaßen den rezenten Menschen, um an ihm seine Natur herauszuarbeiten, indem er ihn imaginativ in seinen natürlichen Zustand und dessen Praktiken zurückversetzt. Dass diese Erarbeitung von Natürlichkeit auf rhetorische Verfahren wie die Apostrophe oder narrative wie das Gedankenexperiment angewiesen ist, machen diese Beispiele ebenfalls deutlich.

40 Ebd., S. 49.

Was hat all das nun mit Bodmer zu tun? In einem Satz: Das, was Rousseau so deutlich reflektiert – dass sich seine Abhandlung an Natürlichkeit und den ihr zugeordneten Praktiken abarbeitet –, ähnelt stark dem, was auch Bodmer tut. Auch für Bodmer ist Natürlichkeit ein konstitutiver Pol seines Denkens, und wie Rousseau erarbeitet er sich diesen Pol durch die Auseinandersetzung mit Praktiken der Natürlichkeit. Zutreffend wurde daher Bodmer und Rousseau auch eine »Verwandschaft des Denkens« attestiert, etwa bei Albert Debrunner:

Tatsächlich ist der Einfluss des berühmten Genfers hier [d. h. bei Bodmer, J. H. P.] nicht zu leugnen. Wie kein anderer bestimmte er die Ideen dieser Generation. Es wäre jedoch zu überlegen, ob die Saat Rousseaus in Zürich so rasch aufgegangen wäre, wenn Bodmer das Feld nicht schon entsprechend vorbereitet hätte. Tatsächlich besteht eine gewisse Verwandschaft des Denkens Bodmers mit dem Rousseaus. [...] Bodmer wurde von Rousseau weniger beeinflusst als in seinen eigenen Gedanken bestärkt.⁴¹

Ganz ähnlich hält Francis Cheneval fest: »Similar ideological positions to the ones held by Rousseau can also be found in Johann Jakob Bodmer's writings. Long before Rousseau had written his major works, Bodmer was an admirer of nature, of simple life, a fervent advocate of freedom and of the republican organization of the state.«⁴² Das Verhältnis zwischen dem Zürcher und dem Genfer lässt sich aber noch genauer beschreiben. Denn der ideengeschichtliche, begriffsgeschichtliche oder in-

41 Debrunner: *Das güldene schwäbische Alter*, S. 30. Die detaillierteste Untersuchung von Bodmers Auseinandersetzung mit Rousseau, in der insbesondere aufgezeigt wird, wie Bodmer Rousseaus »politische[] Ideen« in seinen »historisch-politischen Schauspielen« verarbeitete – etwa die Abhandlung über die Ungleichheit im *Italus* (1768) –, bietet Barbara Mahlmann-Bauer: »Johann Jakob Bodmers Rousseau Lektüre«. In: Michèle Crogiez Labarthe, Sandrine Battistini u. Karl Kürtös (Hg.): *Les écrivains suisses Alémaniques et la culture francophone au XVII^e siècle. Actes du colloque de Berne 24-26 novembre 2004*. Genf 2008, S. 209-272, hier: S. 209, 236 u. 243-268.

42 Francis Cheneval: »General Remarks on Rousseauism in Zurich During the Second Half of the 18th Century«. In: Michael Böhler et al. (Hg.): *Republikanische Tugend. Ausbildung eines Schweizer Nationalbewusstseins und Erziehung eines neuen Bürgers. Contribution à une nouvelle approche des Lumières helvétiques. Actes du 16^e Colloque de l'Académie suisse des sciences humaines et sociales (Ascona Monte Verità, Centro Stefano Franscini). 7-11 septembre 1998*. Genf 2000, S. 425-445, hier: S. 429.

tertextuelle Befund, dass es bei beiden um Natürlichkeit geht, lässt sich gleichsam erklären, indem man untersucht, wie die jeweilige Arbeit an dieser Natürlichkeit stattfindet. Hier gibt es Gemeinsamkeiten. Die Funktionsweise von Bodmers Diskurspraktik ist sozusagen rousseauistisch; sie stellt eine Auseinandersetzung mit Natürlichkeit dar bzw. mit solchen Praktiken, die als natürlich verbucht werden. Diese Auseinandersetzung ist auf die Verfahren der Diskurspraktik angewiesen und kommt insbesondere dadurch zustande, dass die Praktiken mittels rhetorischer, narrativer, szenischer und semiotischer Verfahren vorgeführt werden. Als *output* produziert die Diskurspraktik dabei ethisch grundierte Betrachtungen der Praktiken ebenso wie einige der zentralen Begriffe und Theoreme von Bodmers ästhetischer Theorie. Die Verwurzelung dieser Theorie in einer durch und durch hybriden, ethisch-ästhetischen Diskurspraktik wird so ersichtlich.

1.3 Praktiken der *Natürlichkeit*: Bodmer, exemplarisch

Was Rousseau in für das 18. Jahrhundert stilbildender Weise vormacht und reflektiert, tut also auch Bodmer: Er arbeitet sich an Praktiken ab, indem er diese auf ihre Natürlichkeit hin untersucht. Viele Schriften Bodmers werden in diesem Sinne von der Auseinandersetzung mit Praktiken der Natürlichkeit geprägt. Das ist an manchen Stellen und bei manchen Themen besonders offensichtlich – etwa beim Begriff des ästhetischen Geschmacks, der immer auch entlang von Debatten des natürlichen Geschmacks profiliert wird.⁴³ Aber die Auseinandersetzung mit Praktiken der Natürlichkeit ist eben nicht nur punktuell – z. B. beim Geschmack – konstitutiv für Bodmers poetologische, kritische und moralische Schriften. Vielmehr setzt er sich in diesen gleich mit einer ganzen Reihe von Praktiken der Natürlichkeit auseinander, von welchen die ästhetische und ethische Begriffsbildung abhängt. Bevor aber diese Praktiken der Natürlichkeit einzeln untersucht werden, soll zunächst gezeigt werden, *dass* Natürlichkeit bei Bodmer über die *Praktiken* der Natürlichkeit verhandelt wird, welche sich den drei Gruppen zuordnen lassen, die oben mit den Begriffen Wahrnehmung, Körper und Affekt markiert wurden und welche die Elemente eines für Bodmer verbindlichen philosophisch-anthropologischen Wissens abbilden.

Dazu möchte ich zunächst einen Blick auf das dritte Blatt aus dem *Mahler der Sitten* werfen. Das bietet sich an dieser Stelle auch aus einem

43 Vgl. Amann: »Die stille Arbeit des Geschmacks«, S. 265-282; Rickenbacher: »Der mit Ergötzen essen will, muß bedacht seyn, den Magen zu erleichtern«.

weiteren Grund an. Dort nämlich würde man ziemlich eindeutig fündig, suchte man einen Beweis dafür, dass Bodmer sich mit denjenigen Praktiken der Natürlichkeit auseinandersetzt, die später auch Rousseau beschäftigen werden. So widmet sich Bodmer – wie immer alias Rubeen – in diesem dritten Blatt der Frage der Kindererziehung. Deutlich zu erkennen ist dabei zunächst die Referenz auf Montaigne, vor allem auf dessen Essays *Über die Gewohnheit, und daß man ein Herkommen nur vorsichtig abändern soll* und *Über die Erziehung der Kinder* (beide zwischen 1580 und 1588); F. Andrew Brown weist zudem darauf hin, dass in den *Discoursen* ähnliche Erziehungsfragen auch vor dem Hintergrund von Lockes *Essay Concerning Human Understanding* verhandelt werden.⁴⁴ Stärker noch als Montaigne, der einschränkend festhält, dass sich »gegen die natürliche Anlage [...] schwer etwas erreichen«⁴⁵ lasse, betont der Sittemaler Rubeen dabei den Primat der Umwelt und Erziehung der Kinder gegenüber ihren angeborenen Anlagen (vgl. MS I, 22 f.). Wie ein »Kloß Thon« (MS I, 21), so meint er, könnten Kinder durch ihre Umwelt nach Belieben geformt werden. Die entscheidenden Faktoren sind die »Aeltern«, die dem Kind zugänglichen »Exempel, die man ihm vormachet«, die »Saugamme« und insbesondere die »Gewohnheit« (MS I, 22 f.).⁴⁶ Zu resümieren bleibt somit, dass

die Auferziehung das Modell ist, welches den jungen Kindern eine gewisse Form giebt, die sie hernachmahls ihre gantze Lebenszeit behalten; die ersten Grundregeln, die man ihnen beybringt, und die ersten Bewegungen, die man ihnen angewöhnet, verkehren sich nach und nach in ihre Natur, und verlassen sie vor ihrer Auflösung nicht. (MS I, 23)

Glasklar zeigt sich an dieser Stelle, dass Bodmer nicht etwa von der Gegensätzlichkeit von natürlich und künstlich ausgeht, wie sie oftmals von der Literaturgeschichtsschreibung genutzt wird, um eine Differenz zwischen dem frühen und dem späteren 18. Jahrhundert zu markieren. Der

44 Vgl. Brown: »Locke's ›Essay‹ and Bodmer and Breitinger«, S. 19 ff.

45 Michel de Montaigne: »Über die Erziehung der Kinder«. In: ders.: *Essais. Ausgewählt, übertragen und eingeleitet von Arthur Franz*. Ditzingen 1969, S. 74-97, hier: S. 77.

46 Der Topos der Amme als schädlichem Einfluss auf die Kinder und insbesondere natürlich auch der Gewohnheit als entscheidendem Faktor findet sich etwa schon bei Montaigne (vgl. Michel de Montaigne: »Über die Gewohnheit, und daß man ein Herkommen nur vorsichtig abändern soll«. In: ders.: *Essais. Ausgewählt, übertragen und eingeleitet von Arthur Franz*. Ditzingen 1969, S. 62-71, hier: S. 63).

Natürlichkeitsbegriff, der dem frühen 18. Jahrhundert von solchen literaturgeschichtlichen Modellen mal mehr, mal weniger explizit unterstellt wird, wird demjenigen, den Bodmer hier entfaltet (und etwa auch demjenigen von Montaigne oder Rousseau), in keiner Weise gerecht. Denn Natürlichkeit nimmt Bodmer hier gerade in ihrer Gemachtheit in den Blick, wenn er die unbegrenzte Formbarkeit des Menschen zu dessen »Natur« erklärt. Die »Form«, die Kinder nicht aufgrund ihrer Naturanlagen, sondern ihrer »Auferziehung« annehmen, »verkehr[t] sich nach und nach in ihre Natur«. Oder noch einmal mit anderen Worten: »Diejenigen Verrichtungen, die man uns in unsern zarten Jahren angewöhnet, werden uns durch die stete Wiederholung so eigen, daß sie uns gleichsam angebohren scheinen.« (MS I, 23 f.) Der scheinbar natürliche Mensch ist somit ein gemachter. Seine Natürlichkeit besteht in seinen Gewohnheiten, die nichts anderes sind als Praktiken. Natürlichkeit, das folgt daraus, betrachtet Bodmer also als etwas, was praktiziert wird. Es geht um Praktiken der Natürlichkeit.

Keinen Zweifel lässt Bodmer dabei daran, dass diese geformte, praktizierte Natur des Menschen mehr oder weniger naturgemäß, natürlich sein kann. Genau deswegen verwendet der Rest seiner Abhandlung viel Energie darauf, zwischen solchen guten Praktiken der Natürlichkeit und schlechten Praktiken der Unnatürlichkeit zu unterscheiden. Die Natur des Menschen kann natürlich oder unnatürlich geformt werden. Genau deshalb ist es wichtig, die *guten* Praktiken der Natürlichkeit zu identifizieren, die dadurch auch einen ethischen Index erhalten. Bodmer tut das unentwegt: etwa, wenn er die »Vernunft« (MS I, 23) als eine Art Gegenspielerin der Gewohnheit (leider keine sehr starke) ins Spiel bringt, die (theoretisch) in der Lage ist, die Menschen zu guten natürlichen Praktiken anzuleiten. Vor dem Hintergrund des für die frühe Aufklärung verbindlichen rationalistischen Naturbegriffs impliziert das, dass gute Gewohnheiten und Praktiken der Natürlichkeit vernünftige Praktiken sein müssen, weil auch die Natur vernünftigen, rational einsehbaren Gesetzen folgt. Ein ganzes Panorama solcher guter Praktiken der Natürlichkeit steckt Bodmer ab, wenn er in prä-rousseauistischer Manier überlegt, »daß allein die ungleiche Auferziehung diese natürliche Gleichheit [der Menschen, J. H.P.] aufhebet« (MS I, 26). Die natürliche Gleichheit – die Natürlichkeit – des Menschen wird dadurch als das Ideal installiert, auf das auch die Gewohnheiten, die Praktiken der Natürlichkeit zu zielen haben. Diese Praktiken beschreibt Bodmer sodann *ex negativo* genauer:

Der eine schlimme Auferziehung gehabt hat, erkranket an Leib und Gemüthe; sein Körper wird verzärtelt, und zu einer Wohnstatt der

Kranckheiten gemacht; seine Sinnen werden verderbet, sein Geschmack wird an ungesunde und unnatürliche Speisen gebunden, seine Empfindlichkeit wird auf das höchste getrieben; sein Gedächtniß wird mit allerley nährischen und abergläubischen Erzehlungen, verworrenen Spielen, ungereimten Beschreibungen, Meinungen, Vorurtheilen ec. angefüllet, gestopfet und belästiget; seine Phantasie wird auf ihn angehetzet, durch fürchterliche Mährlein von Hexen, Gespenstern, Larven, Nachtfrauen, von schrecklichen Mord = und Diebs = Geschichten, von peinlichen Werkzeugen ec. und zu seinem eigenen Hencker gemacht; sein Verstand wird nicht hervorgerufen, sondern bleibet wüst und öde liegen, und seine lasterhaften Triebe, der Ehrgeitz, die Geldbegierde, die Vermessenheit, der Neid, die Unverschämtheit ec. werden sorgfältig durch Verheissungen und Bedrohungen, durch Exempel, in ihm aufgeweckt und rege gemacht. Das ist das Contrefait eines Menschen, den die Auferziehung unglücklich gemacht, dessen Elend um so viel grösser ist, weil es sehr schwer zugehet, die Fehler derselbigen nach einer so langen Gewohnheit wieder gut zu machen. (MS I, 26f.)

Der Sittenmaler listet hier verbotene Praktiken. Praktiken der »Auferziehung«, die »Leib und Gemüthe« krank machen; falsche Essgewohnheiten, die die »Sinne[]« verderben und dem »Geschmack« unnatürliche Vorlieben beibringen; Praktiken, die eine übermäßige, affektierte sinnliche »Empfindlichkeit« erzeugen; Praktiken des Erzählens und Spielens, die »Gedächtniß«, »Phantasie« und »Verstand« beschädigen; Praktiken (»Exempel«) »lasterhafte[r] Triebe«, welche die affektive Natur des Menschen korrumpieren. Allesamt zerstörten diese Praktiken die natürliche Gleichheit, die Natürlichkeit der Menschen. *Ex negativo* zielt die Liste freilich auf die exakt entgegengesetzten Praktiken: Praktiken der Natürlichkeit, deren Problem darin besteht, dass die ihnen entgegengesetzten »Fehler« nur »schwer [...] wieder gut zu machen« sind. Die Praktiken der (Un-)Natürlichkeit betreffen dabei den »ganzen« Menschen, d. h. dessen verschiedene Dimensionen, die Bodmer mit dem philosophischen und vermögenspsychologischen Vokabular des zeitgenössischen Rationalismus markiert. Dadurch wird es möglich, die Praktiken der Natürlichkeit entlang dieses philosophisch-anthropologischen Wissens zu gliedern. Denn innerhalb oder mithilfe dieses Wissens steckt Bodmer das umfangreiche Gebiet jener Praktiken ab, welche die Natürlichkeit betreffen. Es sind dies Praktiken, die sich epistemologisch durch ihren Bezug zum Intellekt (»Gedächtnis«, und »Verstand«), vor allem aber auch zu den Wahrnehmungen (»Sinnen«, »Phantasie« und »Geschmack«) auszeichnen;

ferner Praktiken des (gegenderten) Körpers («Leib»); zuletzt affektive Praktiken («Empfindlichkeit» und »Triebe«). Praktiken der Natürlichkeit lassen sich also in allen Registern beobachten, welche die aufklärerische Anthropologie bei der Beschreibung ›des‹ Menschen ansetzt. Sie sind letztlich als Praktiken des guten, d. h. des natürlichen Menschen zu verstehen und betreffen 1) dessen Wahrnehmung, 2) seinen (gegenderten) Körper und 3) sein affektives Empfinden.

Die Auseinandersetzung mit diesen drei Spielformen der Praktiken der Natürlichkeit, die entlang der Anthropologie aufgefächert und ethisch grundiert sind, prägt Bodmers Diskurspraktik an vielen Stellen. Ich möchte das an einem weiteren einführenden Beispiel verdeutlichen. Im Aufsatz »Von dem wichtigen Antheil, den das Glück beytragen muß, einen Epischen Poeten zu formieren« (1743) aus dem siebten Band der *Sammlung Critischer, Poetischer, und andrer geistvollen Schriften, Zur Verbesserung des Urtheils und des Wizes in den Wercken der Wolredeneit und der Poesie* (1741-1744) lässt sich exemplarisch beobachten, wie Bodmer ästhetische und in diesem Fall auch literaturhistorische Überlegungen im Rahmen der Beschäftigung mit Praktiken der Natürlichkeit ansiedelt. Konkret bedeutet das, dass sich in diesem Aufsatz beobachten lässt, wie Bodmer ästhetische Begriffe – in diesem Fall sind es insbesondere die Begriffe der »Umstände« und der »Sitten« – gewinnt, indem er sich mit Praktiken der Natürlichkeit auseinandersetzt, deren Aufteilung in die drei genannten Spielformen – also in Praktiken der natürlichen Wahrnehmung, gegenderte natürliche Praktiken von und gegenüber weiblichen Körpern sowie Praktiken des natürlichen affektiven Empfindens – wiederum klar zutage tritt.

Wie bereits im Untertitel vermerkt, ist der Aufsatz »[n]ach den Grundsätzen der Inquiry into the live and the Writings of Homer« (SCS VII, 3) verfertigt, was in der Praxis bedeutet, dass Bodmer Gedanken aus Thomas Blackwells Untersuchung *An Enquiry into the Life and Writings of Homer* (1735) übernimmt und paraphrasiert.⁴⁷ Aufgrund dieser engen Anlehnung an Blackwell ist es zunächst einmal bemerkenswert, dass der Text seit jeher auch seitens der Bodmer-Forschung kontinuierliche Aufmerksamkeit erhält. Der Grund dafür ist, dass in Bodmers Blackwell-Paraphrase ein wichtiges Element seines (also Bodmers) Verständnisses von Geschichte, Literatur und Literaturgeschichte gesehen wird. Es ist dies Bodmers Proto-Historismus, auf den zuerst und vielleicht nach wie vor

47 Vgl. Fries: *Poetische Palimpseste*, S. 161; Wehrli: *Johann Jakob Bodmer und die Geschichte der Literatur*, S. 82 f.

am wirkmächtigsten Wehrli aufmerksam gemacht hat.⁴⁸ Jan-Dirk Müller bringt Wehrlis Lesart von Bodmers »Historismus ante datum« auf den Punkt: »Seit den *Discoursen der Mablern* setzt sich Bodmer ja mit der aufklärerischen Kulturwissenschaft auseinander, die mit der Verschiedenheit der Klimaten, der Sitten, Institutionen und Denkart die Geschichtlichkeit kultureller Objektivationen zu entdecken beginnt und damit der Überwindung einer normativen Kunstlehre vorarbeitet.«⁴⁹ Die Frage, ob diese These legitim ist oder nicht, soll im Folgenden ausgeblendet bleiben.⁵⁰ Stattdessen soll die Perspektive ein wenig verschoben werden, indem diejenigen Elemente im Aufsatz über den »Epischen Poeten«, an denen der Proto-Historismus Bodmers traditionell festgemacht wurde, als Zeichen für Bodmers Beschäftigung mit Praktiken der Natürlichkeit verstanden werden.

Bodmer beginnt seine Argumentation mit der Frage nach den entscheidenden Faktoren und Bedingungen, die gegeben sein müssen, damit gute (epische) Dichter entstehen können, womit er seine Treue gegenüber dem der Blackwell'schen Milieuthorie verpflichteten Ansatz offenbart. Bodmer (und Blackwell) listen diese für gute Dichter und gute Dichtung unverzichtbaren Faktoren auf; zu ihnen gehören: das Klima und die Geographie, welche die Umwelt des Dichters prägen (vgl. SCS VII, 3 f.); die persönlichen Umstände, unter denen dieser aufwächst, wie etwa seine Erziehung und seine Lebenslage (vgl. SCS VII, 5 f.), sowie der historische, kulturelle und gesellschaftliche Kontext, der ihn umgibt, in Bodmers Worten: die »Sitten der Einwohner« und »Sitten der Zeiten« (SCS VII, 6). Wenn nun Homer und Vergil (vgl. SCS VII, 3) als Beispiele für jene seltenen Fälle gewertet werden, in denen alle diese Bedingungen erfüllt sind, ist damit eine historistische Geschichts- und Literaturauffassung abgesteckt. Betont wird die kontinuierliche Veränderung der Sitten, Kulturen und gesellschaftlichen Zustände im Lauf der Zeit, die nur einmal, an einem spezifischen Ort und zu einer spezifischen Zeit, einen Homer und einen Vergil möglich gemacht haben. »Denn die Sitten eines

48 Vgl. Wehrli: *Johann Jakob Bodmer und die Geschichte der Literatur*, S. 26 und passim. Für die Spannung zwischen Historismus und anthropologischem Universalismus im Kontext der *Querelle des anciens et des modernes* vgl. Fries: *Poetische Palimpseste*, S. 160 f.; Lucas Marco Gisi: *Einbildungskraft und Mythologie. Die Verschränkung von Anthropologie und Geschichte im 18. Jahrhundert*. Berlin 2007, S. 13-79; Reiling: *Die Genese der idealen Gesellschaft*, S. 36 u. 294.

49 Jan-Dirk Müller: »J. J. Bodmers Poetik und die Wiederentdeckung der mittelhochdeutschen Epen«. In: *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte* 71 (1977), S. 336-352, hier: S. 337.

50 Vgl. dazu ebd., S. 337 ff.

Volkes bleiben selten auf einem Orte bestehen, sondern putzen sich aus, oder verschlimmern sich.« (SCS VII, 7) Dem milieuthoretischen Paradigma zufolge resultiert daraus eine spezifische Zeitgebundenheit der Literatur, welcher wiederum eine Historisierung der Auffassung von Literatur und Literaturgeschichte entspricht.

Dass sich dieser Bodmer'sche (Proto-)Historismus ganz wesentlich über die Auseinandersetzung mit Praktiken der Natürlichkeit definiert, lässt sich an dieser Stelle im Grunde genommen bereits vermuten, wenn man sich an das dritte Blatt aus dem *Sittenmahler* zurückerinnert. Denn in diesem Text stellt Bodmer genau wie im Homer-Aufsatz den Grundpfeiler seines historistischen Denkens dar, also die grenzenlose Formbarkeit des Menschen durch seine Umwelt. Wenn sich dabei an dem Text aus dem *Sittenmahler* zeigen ließ, dass Bodmers historistische Kernannahme – die Abhängigkeit der Menschen (insbesondere deren Natürlichkeit) von ihrer Umwelt – vor allem auch als eine Abhängigkeit von den in dieser Umwelt dominanten Praktiken der Natürlichkeit zu verstehen ist, dann bedeutet das: Bodmers historistisches Denken ist ein Nachdenken über Praktiken der Natürlichkeit.

Und genau so liegen die Dinge auch im Fall des Homer-Aufsatzes. Innerhalb seines historistischen Settings zielt Bodmer hier darauf ab, (mit Blackwell) die idealen Bedingungen für gute Dichter und gute Dichtung zu bestimmen. Dabei lässt sich beobachten, dass diese ästhetischen und literaturhistorischen Überlegungen als Auseinandersetzung mit Praktiken der Natürlichkeit geführt werden. Denn worin bestehen die Bedingungen, die gute Dichter und Dichtung fördern? Bodmer wird diese Frage letztlich ganz ähnlich beantworten, wie er es im *Sittenmahler* tut, mit dem Unterschied, dass im Homer-Aufsatz der Weg zur Antwort zunächst ein Umweg zu sein scheint:

Es ist ein Glück für einen Poeten in diesen [in bewegten, unruhigen, unfriedlichen, J. H.P.] Zeiten gebohren zu seyn. Er sieht dann Städte geplündert, die Männer durch das Schwerdt fallen, und die Weiber zu Scлавinnen gemacht. Er sieht ihre hoffnungslosen Angesichter und flehenden Stellungen, höret ihr Trauren über ihre erschlagenen Ehgatten, und ihre Bitten für ihre Kinder. [...] Dergleichen Scenen geben weite, ausgedähnte Durchsichten, die dabey gantz natürlich sind, inmassen sie die unmittelbare Wirkung der grossen Mutter der Erfindung sind, nemlich der Nothwendigkeit, die dann in ihren jugendlichen und ungelernten Versuchen begriffen ist. (SCS VII, 8)

»Mit großer Kaltblütigkeit«⁵¹, so erscheint es Wehrli, formuliere Bodmer hier den Gedanken, dass für Dichtung und Dichter die schlechten, die unruhigen, bewegten und unfriedlichen Zeiten ideal seien. Denn in solchen Zeiten würden die Menschen auf die Notwendigkeit zurückgeworfen – und damit auf die Natürlichkeit.⁵² Diese Natürlichkeit sei ein Glücksfall für den Dichter, was deutlich werde, so Bodmer, »wenn wir die Lust betrachten, die von den Vorstellungen natürlicher und einfältiger Sitten entspringt. Sie verzüken uns, und man kann ihnen nicht widerstehen« (SCS VII, 8 f.). Gute Literatur gedeiht also in einem Umfeld, das von Natürlichkeit geprägt ist. Was aber ist Natürlichkeit? Entscheidend ist, wie Bodmer im Fortgang seines Texts diesen Begriff bestimmt. Das nämlich geschieht dadurch, dass er sich mit Praktiken beschäftigt, die regelrecht emphatisch als Praktiken der Natürlichkeit markiert werden. Über die Auseinandersetzung mit diesen Praktiken gelingt es ihm, das spezifische Merkmal guter Literatur zu konkretisieren, das mit den ästhetischen Begriffen der »Umstände« und der »Sitten« bezeichnet wird. Einschlägig ist die folgende Passage, die daher trotz ihrer Länge vollständig zitiert sei. Wie wichtig ein von Natürlichkeit geprägtes Umfeld für die Entstehung guter Literatur ist, überlegt Bodmer,

wird am besten erhellen, wenn wir die Lust betrachten, die von den Vorstellungen natürlicher und einfältiger Sitten entspringt. Sie verzüken uns, und man kan ihnen nicht widerstehen. Dieselben zeigen uns die Bedürffniß und die Empfindungen des Menschen am deutlichsten. Sie geben uns das, was ein unverstelltes Gemüthe bewegt, und die Wege, die es braucht sich zu vergnügen, aufrichtig heim. Güte und Ehrlichkeit haben an diesem Ergetzen ihren Antheil, denn wir legen eine Liebe an diese Leute und haben lieber mit ihnen zu schaffen, als mit spitzfündigen, oder zweyzüngigen Charactern. Also, wenn die verschiedenen Werke, die zu dem Bau eines Hauses, oder eines Schiffes erfordert werden, oder die zur Anbauung eines Feldes oder Verfertigung eines Stückes von Gewehr gehören, mit Absicht auf die Empfin-

51 Wehrli: »J. J. Bodmer entdeckt Dante«, S. 283.

52 Die hier vorausgesetzte Verbindung zwischen Notwendigkeit und Natürlichkeit formuliert Bodmer konzise im *Sittenmahler* und in den *Discoursen*: »Demnach ist das Natürliche schlechterdings nothwendig, das Unnatürliche allemahl überflüssig und übermässig.« (MS II, 329; vgl. DM I, 18. Discours) Auch in dem der *Anklagung Des verderbten Geschmacks, Oder Critische Anmerkungen Uber Den Hamburgischen PATRIOTEN, Und Die Hallischen TADLERINNEN* (1728) vorangestellten »Schreiben« an Johann Ulrich König wird die Überlegung aufgegriffen (vgl. AVG, unpaginiertes Widmungsschreiben).

dungen und des Fleiß des Manns, der damit beschäftigt ist, beschrieben werden, so geben sie uns ein hertzliches Ergetzen, weil wir eben dergleichen fühlen. [...] Dem gemäß finden wir bey Homer sehr kleine Umstände von Häusern, Tischen und Lebensarten der Alten beschrieben, und wir lesen dieselben mit Ergetzen. Aber wenn wir unsre eigenen Gewohnheiten betrachten, finden wir im Gegentheile, daß wir, wann wir in dem höhern Tone poetisieren wollen, vor allen Dingen unsern alltäglichen Wandel verlernen müssen; wir müssen unser Schlafen, Essen und Zeitvertreib vergessen, wir sehen uns genöthiget, eine Seriem natürlicherer Sitten an uns zu nehmen, welche uns doch ganz fremde sind, und so wie Pflantzen in Zwingbeten zuwegegebracht werden müssen. (SCS VII, 8 ff.)

Unter der Ägide der Natürlichkeit wird gute Literatur möglich, d. h. Literatur, die »Vorstellungen natürlicher und einfältiger Sitten« erzeugt und dadurch – das Horaz'sche Prinzip des *delectare* erfüllend – »Lust« auslöst und zu »verzücken« vermag. Worin diese literarisch wertvolle Natürlichkeit besteht, definiert Bodmer sodann in einer Reihe von Beispielen bzw. Praktiken – denn nichts anderes als Praktiken der Natürlichkeit benennen diese Beispiele: Praktiken des Häuserbauens, der Feldbestellung und des alltäglichen Handelns, essen, etwa, oder schlafen. Mit dieser exemplarischen Auflistung der Praktiken beschreibt Bodmer also jene »natürliche[n] Sitten« und »Umstände«, die gute Literatur wie die Epen Homers ausmachen. Anders formuliert: Die ästhetischen Begriffe guter, natürlicher »Sitten« und »Umstände« werden an dieser Stelle in der Diskussion von Praktiken der Natürlichkeit – Praktiken, die die Verhaltensweisen in natürlichen Zeiten wie den homerischen prägen – herausgearbeitet.⁵³

Damit einher geht ein Statement Bodmers über die gegenwärtige Literatur, also die seiner Zeit und Zeitgenossen. Schlecht ist diese Literatur, weil die Praktiken der Natürlichkeit, nach denen die literarisch geschilderten »Sitten« und »Umstände« zu modellieren wären, den Zeitgenossen abhandengekommen sind. Anstelle der natürlichen Verhaltenspraktiken der homerischen Zeiten, die an den essenziellen Bedürfnissen der Menschen wie Ackerbau und Häuserbau orientiert sind, herrschen nun unnatürliche Verhaltenspraktiken, die Bodmer unter dem Rubrum »Ver-

53 Ähnlich ließe sich anhand von Stellen im vierten Kapitel der *Poetischen Gemälde* argumentieren, in denen Bodmer auf die Sitten, Handlungen und Reden – die Praktiken – der homerischen Figuren eingeht (vgl. PG, 78 ff.).

stellung versammelt – ein bei Bodmer (und auch bei Blackwell)⁵⁴ oft zu findender kulturkritischer Topos, dessen Kern in der Annahme besteht, dass die wahre und gute Natur der Menschen von unnatürlichen, gesellschaftlich erzwungenen Konventionen, Bedürfnissen und Verhaltensweisen verschüttet wurde (vgl. SCS VII, 10 ff.; siehe z. B. auch DM III, 1. Discours). Es dominieren in diesem gegenwärtigen Zustand der ›Verstellung‹ also schlechte, unnatürliche Verhaltenspraktiken, woraus Bodmer folgert, »daß wir, wann wir in dem höhern Tone poetisieren wollen, vor allen Dingen unsern alltäglichen Wandel verlernen müssen«: Natürliche Verhaltenspraktiken müssen erst wieder erlernt werden, um gute Literatur zu schreiben, solche also, die sich durch natürliche »Sitten« und »Umstände« auszeichnet. Für die zeitgenössischen Dichter, so formuliert es Bodmer im Pluralis societatis, gelte: Wir »sehen uns genöthiget, eine Seriem natürlicherer Sitten an uns zu nehmen, welche uns doch gantz fremde sind, und so wie Pflantzen in Zwingbeten zuwegegebracht werden müssen«. Damit auch die nachhomerische Gegenwart gute Literatur, also Literatur voller natürlicher »Sitten« und »Umstände«, hervorbringen kann, ist Arbeit an den Verhaltenspraktiken vonnöten, nach denen die »Sitten« und »Umstände« modelliert sind. Die Natürlichkeit dieser Verhaltenspraktiken muss wiederhergestellt werden. Damit ist hier ein Punkt erreicht, an dem deutlich wird, dass sich Bodmers ästhetische, literaturhistorische und oft auch literaturreformerische Überlegungen als eine Arbeit an Praktiken – Praktiken der Natürlichkeit nämlich – verstehen. Im Homer-Aufsatz werden die ästhetischen Begriffe der »Sitten« und »Umstände« über die Auseinandersetzung mit Praktiken der Natürlichkeit gewonnen. Exemplarisch zeigt sich so, dass die Arbeit an Praktiken der Natürlichkeit der Rahmen ist, innerhalb dessen sich Bodmers ästhetische Theorie entfaltet. Bodmers Arbeit an verschiedenen Praktiken der Natürlichkeit ist gleichsam der Motor, der seine Ästhetik antreibt, der ihn dazu treibt, sich mit diversen, oft scheinbar entlegenen Phänomenen – Praktiken – zu befassen. Der auf den ersten Blick oft skurril anmutenden Beschäftigung mit Praktiken wie dem Häuserbau etc. widmen sich Bodmers poetologische, kritische und moralische Schriften, weil diese Praktiken der Natürlichkeit (neben den anderen in dieser Arbeit verhandelten Praktiken) Teil des großen Spielfelds sind, auf dem sich Bodmer seine ästhetische Theorie erarbeitet. Möglich ist auf diesem Spielfeld von vornherein aber immer nur ein ›doppeltes Spiel, bei dem neben den ästhetischen Begriffen und Theoremen zugleich die

54 Vgl. Till: *Transformationen der Rhetorik*, S. 495.

ethischen Implikationen der Praktiken adressiert werden, wodurch eine grundlegende ethisch-ästhetische Hybridität entsteht.

Dass dabei drei Spielformen der Praktiken der Natürlichkeit auf dem Spielfeld stehen, macht der Homer-Aufsatz ebenfalls deutlich, insbesondere in der folgenden Passage:

Lebte ein Volk natürlich, und würde durch das natürliche Gewichte der Leidenschaften, das in eines jeden Menschen Brust liegt, regiert, so würde dieses machen, daß sie ohne allen Zwang, allein nach ihren eigenen angebohrnen Begriffen vom Guten und Bösen, Rechten und Unrechten, redeten und handelten, so wie ein jeder von seinem Herzen gelenket würde. Diese Sitten nun würden einem Poeten die natürlichsten Schildereyen, und geschickte Worte sie auszumahlen, an die Hand geben.

Sie haben einen sonderbaren Einfluß auf die Sprache, nicht allein soferne sie natürlich sind, sondern auch sofern sie aufrichtig und gutig sind. So lange ein Volk einfältig und offenhertzig bleibt, so lange bekommt alles was es sagt, ein Gewichte von der Wahrheit; seine Gemüthesgedanken sind starck und ehrbar, welches allemahl bequeme Worte herschaffet, sie auszudrücken: Seine Leidenschaften sind von ächtem Schrote und Korn, nicht unächt, nicht unterschoben, nicht verstellt, und drücken sich in ihrer eigenen ungekünstelten Redensart aus. [...] Und dieses mag wohl die Ursache seyn, daß alle Nationen sich so sehr an ihren alten Poeten belustigen. Ehe sie so höflich, und verzärtelt worden, daß sie in Schmeicheley und Falschheit verfallen, fühlen wir den Nachdruck ihrer Worte, und die Wahrheit ihrer Gedanken. (SCS VII, 20f.)

Die literarisch fruchtbaren Zeiten, in denen »ein Volk natürlich [lebte]«, beschreibt Bodmer hier wieder über ihre Praktiken. Diese Praktiken lassen sich ordnen. Der Zustand der Natürlichkeit zeichne sich dadurch aus, dass die Menschen nach ihrem natürlichen Rechts- und Moralitätsempfinden ebenso wie ihren natürlichen körperlichen Empfindungen, Affekten und Gedanken gemäß »redeten und handelten«. Dabei hat man es in diesem Zustand also mit Praktiken der natürlichen Wahrnehmung und Praktiken des natürlichen affektiven Empfindens zu tun (»Hertzen«, »Leidenschaften« und »Gemüthsgedanken«). Durch den Begriff der »Gemüthsgedanken« erhalten diese Praktiken zudem eine korporale Konnotation, die sich anhand des Grimm'schen Wörterbuchs nachweisen lässt. Im entsprechenden Eintrag wird nämlich die an dem Begriff (der zuvor bezeichnenderweise anhand von Bodmers *Abhandlung von dem Wunder-*

baren belegt wurde) geübte Kritik referiert, dass es »keine körperliche gedanken«⁵⁵ gebe.

Das Nachdenken über solche Praktiken der Natürlichkeit, die den ›ganzen‹ Menschen im zeitgenössischen anthropologischen Verständnis betreffen und sich damit in die mit den Begriffen Wahrnehmung, Körper und Affekt bezeichneten Gruppen unterteilen lassen, steht also hinter Bodmers literaturgeschichtlichen und ästhetischen Überlegungen des Homer-Aufsatzes und treibt sie voran. Beim Blick auf den Homer-Aufsatz bietet die Fokussierung der Praktiken der Natürlichkeit zudem noch einen weiteren Vorteil. Sie erlaubt es nämlich präzise zu erkennen, an welcher Stelle Bodmers Historismus um eine normative Komponente ergänzt wird und sich damit gewissermaßen selbst ein Stück weit zurücknimmt. Denn Bodmer spürt zwar mit historistischem Gestus den einzigartigen Bedingungen nach, unter denen ›ideale‹ Literatur entstehen konnte und die etwa – das ist das Argument Blackwells – zu Homers Zeit gegeben waren. Bodmer wird in dem Aufsatz, der direkt auf die Blackwell-Paraphrase folgt, eine weitere historische Formation als aus literarischer Sicht ideal entdecken. Der Titel dieses zweiten Aufsatzes – »Von den vortrefflichen Umständen für die Poesie unter den Kaisern aus dem schwäbischen Hause« (SCS VII, 25) – macht bereits deutlich, um welche Epoche es sich handelt: das Mittelalter. Der Aufsatz ist eigentlich eine Anwendung des Blackwell-Referats auf den Gegenstand der mittelalterlichen Literatur, die mehr und mehr zu Bodmers Faible wurde.⁵⁶ Die Blackwell-Lektüre, so formuliert es Wehrli, verschaffe Bodmer die »Ahnung von der Größe mittelhochdeutscher Dichtung«⁵⁷, indem er die

55 Jacob Grimm u. Wilhelm Grimm: Art. »GEMÜTSGEDANKE, m.«. In: dies.: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. Digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23*. Online: <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=G07783>. Abgerufen am 09.09.2023, Hervorh. im Original.

56 Vgl. bes. Stephan Kammer: *Überlieferung. Das philologisch-antiquarische Wissen im frühen 18. Jahrhundert*. Berlin, Boston 2017, S. 131-213; Felix Leibrock: *Aufklärung und Mittelalter. Bodmer, Gottsched und die mittelalterliche deutsche Literatur*. Frankfurt a. M. 1988; Volker Mertens: »Bodmer und die Folgen«. In: Gerd Althoff (Hg.): *Die Deutschen und ihr Mittelalter. Themen und Funktionen moderner Geschichtsbilder vom Mittelalter*. Darmstadt 1992, S. 55-80; Müller: »J. J. Bodmers Poetik und die Wiederentdeckung der mittelhochdeutschen Epen«, S. 340 ff.; Annegret Pfalzgraf: *Eine Deutsche Ilias? Homer und das Nibelungenlied bei Johann Jakob Bodmer. Zu den Anfängen der nationalen Nibelungenrezeption im 18. Jahrhundert*. Marburg 2003, S. 68-83; Wehrli: *Johann Jakob Bodmer und die Geschichte der Literatur*, S. 84 ff.

57 Wehrli: *Johann Jakob Bodmer und die Geschichte der Literatur*, S. 84.

idealen Bedingungen für Literatur der homerischen Zeiten mit denen des Mittelalters engführt. Doch weder im Homer- noch im Mittelalter-Aufsatz lässt sich von einem rein historischen Interesse Bodmers sprechen. Bodmer betont die historische Besonderheit des homerischen ebenso wie des mittelalterlichen, von Natürlichkeit geprägten Idealzustands; zugleich aber markiert er diesen Zustand als die nach wie vor gültige Norm, die auch an moderne Literatur anzulegen ist. Es kommt darin Bodmers von Reiling bündig konstatierte Verschränkung von historistischer Relativität und anthropologischer Universalität zum Ausdruck.⁵⁸ Im Fall von Bodmers historistischem Verständnis von Literaturgeschichte kann diese Verschränkung in den Blick genommen werden, indem man die Praktiken der Natürlichkeit fokussiert, über die ein normatives Element in Bodmers Historismus Einzug erhält.

Damit möchte ich mich an dieser Stelle einem dritten und letzten einführenden Beispiel zuwenden. Im Zentrum soll dabei ein spezifischer Aspekt stehen, nämlich, dass Bodmers Auseinandersetzung mit den Praktiken der Natürlichkeit auf rhetorische, narrative, szenische und semiotische Verfahren angewiesen ist, die genutzt werden, um die Praktiken (als Praktiken) vorzuführen und zu verhandeln. Um dies darzustellen, bietet sich der zweite Brief aus Bodmers *Neuen Critischen Briefen, über ganz verschiedene Sachen, von verschiedenen Verfassern. Mit einigen Gesprächen im Elysium und am Acheron vermehrt* (1749) an. Diese Publikation, die 1763 in einer zweiten Auflage erscheint, bildet die Fortsetzung zu den 1746 veröffentlichten *Critischen Briefen*. Beide Bände lassen sich dabei als Aufsatzsammlungen charakterisieren, welche an Bodmers frühere poetologische Schriften – insbesondere den *Brief=Wechsel über die Natur des poetischen Geschmacks*, die Abhandlung *Von dem Wunderbaren und Wahrscheinlichen* und die *Poetischen Gemähde* – anschließen und die darin geführten ästhetischen Diskussionen exemplarisch vertiefen, indem sie eine beeindruckende Zahl an Texten nicht nur des deutschsprachigen, sondern auch des europäischen Kanons diskutieren und damit ein beredtes Zeugnis für Bodmers ausgiebigen Lektürehunger darstellen. Bender beschreibt die Textsammlungen treffend als »Kaleidoskop, das den Blick in die ganze Fülle der literarischen Interessen Bodmers freigibt«⁵⁹. Sowohl in den *Critischen Briefen* als auch in den *Neuen Critischen Briefen* erscheinen die einzelnen Aufsätze dabei in der »literarische[n] Form des fingierten Briefes«⁶⁰, woraus sich einmal mehr die notorische

58 Vgl. Reiling: *Die Genese der idealen Gesellschaft*, S. 36 u. 294.

59 Bender: *Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger*, S. 75.

60 Ebd., S. 74.

Schwierigkeit der schwer zu belegenden Verfasserschaft ergibt. Eine Zuschreibung an Bodmer lässt sich aber zumindest im Fall der *Neuen Critischen Briefe* begründen, wodurch es naheliegt, auch beim vorangehenden ›ersten Band‹, den *Critischen Briefen*, hinter der überwiegenden Mehrzahl der Beiträge Bodmer zu vermuten, zumal dieser in einem Brief an Johann Georg Sulzer von »[m]eine[n] Critischen Briefe[n]«⁶¹ schreibt. Zwar bestätigt Bodmer selbst in seinen *Persönlichen Anekdoten* die Mitarbeit anderer Autoren an den *Neuen Critischen Briefen* – die Rede ist beispielsweise von Martin Künzli (vgl. PA, 118). Dennoch gilt, was jüngst Kai Kauffmann und Jana Kittelmann unabhängig voneinander festgehalten haben: »Die große Mehrheit der Beiträge dürfte aber doch von Bodmer selbst stammen.«⁶² Kauffmann nennt für diese Behauptung keine Begründung, aber eine Rezension zu den *Neuen Critischen Briefen* aus dem sechsten Jahrgang der *Freymüthigen Nachrichten* von 1749 hält eine parat. »Der Verfasser der meisten dieser Briefe«, so ist es dort notiert, »hat sich selbst in zweyen derselben, dem 55. und 68. ganz deutlich und kenntlich geschildert« (FN VI, 155). Dass es Bodmer ist, der in den genannten Briefen sein Porträt malt, ist dabei unübersehbar. So tritt im 55. Brief ein Ich-Erzähler in Erscheinung, der angibt, sich durch seine Satiren und Kritiken ebenso viele Freunde wie Feinde gemacht zu haben (vgl. NCB, 387) – ein deutlicher Hinweis auf den von Bodmer maßgeblich ausgefochtenen Leipzig-Zürcher Literaturstreit (siehe dazu *VI Praktiken der Kritik*). Beinahe noch unmissverständlicher wird Bodmer in der Stimme des Ich-Erzählers erkennbar, wenn dieser zu seinen »poetischen Freunde[n]« (NCB, 388) Friedrich Gottlieb Klopstock und Milton rechnet – bekanntlich zwei Dichter, die auf einer Liste von Bodmers Lieblingslektüren weit oben stünden. *Summa summarum* erscheint es damit ziemlich gerechtfertigt zu sein, die *Neuen Critischen Briefe* und per Implikation auch die vorangehenden *Critischen Briefe* als ein federführend von Bodmer ins Werk gesetztes Projekt zu sehen. Für den an dieser Stelle zu-

61 Johann Jakob Bodmer: »Bodmer an Sulzer, Zürich, 19. Juni 1746«. In: Sulzer: *Gesammelte Schriften*, Bd. 10/1, S. 20-22, hier: S. 21.

62 Kai Kauffmann: »Ein nützlicher Kaufmann. Zu Johann Jacob Bodmers Praktiken des europäischen Literaturvergleichs und Kulturaustauschs«. In: Berndt, Hees-Pelikan u. Rocks (Hg.): *Johann Jacob Bodmers Praktiken*, S. 61-88, hier: S. 66; vgl. Kittelmann: »Kritische Felder«, S. 438. Schon Vetter geht von Bodmer als hauptverantwortlichem Verfasser aus (vgl. Theodor Vetter: »J. J. Bodmer und die englische Litteratur«. In: Stiftung von Schnyder von Wartensee (Hg.): *Johann Jakob Bodmer. Denkschrift zum CC. Geburtstag (19. Juli 1898)*. Zürich 1900, S. 313-386, hier: S. 340).

nächst zur Debatte stehenden zweiten der *Neuen Critischen Briefe* geht auch Eric Achermann von Bodmer als Verfasser aus.⁶³

Thematisch ist dieser Text dem Homer-Aufsatz durchaus verwandt. Ging es in Letzterem im umfassendsten Sinn um die Voraussetzungen für die Entstehung guter Literatur, so behandelt der zweite der *Neuen Critischen Briefe* etwas spezifischer die Voraussetzungen, die gute Autoren – Autorinnen sind bei Bodmer eher nicht vorgesehen – mit sich bringen müssen. Diese Voraussetzungen scheinen zunächst auf ein etwas biederes und einem klassischen moraldidaktischen Literaturverständnis verpflichtetes Mantra hinauszulaufen: »Man hat wahrgenommen, daß grosse Poeten allemal auch groß an Tugenden gewesen sind.« (NCB, 19) Ein guter Dichter ist also ein moralisch integrierender Dichter, schließlich, so das Raisonnement, kann nur ein solcher Moralität an seine Rezipient*innen vermitteln (vgl. NCB, 20). Wenn man aber Bodmers Argument in dieser Pauschalität gelten lässt und nicht genauer hinschaut, entgeht einem dessen eigentlicher Inhalt. Denn was ist ein moralischer, ein tugendhafter Dichter? Erst mit der Beantwortung dieser Frage kommt Bodmer zu seinem eigentlichen Thema. Dabei besteht die Antwort keinesfalls in einem schlichten Tugendkatalog. Vielmehr zielt Bodmer gewissermaßen auf die im Rahmen seiner philosophischen Möglichkeiten umfassendste Definition der Tugend, auf den kleinsten gemeinsamen Nenner aller guten, aller moralisch integren Autoren. Dieser kleinste gemeinsame Nenner besteht in einer Art für gute Autoren unverzichtbaren Natürlichkeitskompetenz, die Bodmer praktisch bestimmt und der er eine ethische sowie eine epistemologische und metaphysische Dimension zuweist.

Worin besteht diese Natürlichkeitskompetenz? Bei einem guten Dichter, hält Bodmer fest, »muß eine gute moralische Sinnesart dazu kommen, welche macht, daß die Dinge in der leblosen Natur und die in der moralischen Welt allemal die absonderliche Empfindung von Vergnügen oder Mißfallen bey ihm verursachen, welche ihre innerliche moralische Beschaffenheit haben will« (NCB, 18f.). Der gute Dichter muss also die Dinge »richtig« wahrnehmen, empfinden und beschreiben, d. h. so, wie sie wirklich, wie sie ihrer natürlichen Beschaffenheit nach sind. Er hat Einsicht in die wahre Beschaffenheit aller Dinge. Diese Natürlichkeitskompetenz hat damit eine ethische sowie eine epistemologische und metaphysische Dimension; sie betrifft Dinge moralischer ebenso wie solche physikalischer Natur. Dass Bodmer die Richtigkeit der Empfindung dabei anhand des Kriteriums definiert, dass die guten Dinge gefallen und die schlechten missfallen, weist auf die Wolff'sche Ethik zurück, in der

63 Vgl. Achermann: »Theo-Poetik«, S. 264, Anm. 95.

Lust und Unlust bekanntlich ebenfalls als undeutliche Erkenntnis des Guten und Bösen fungieren.⁶⁴ Ein guter Poet zeichnet sich also dadurch aus, dass »die Empfindung und die Sache die sie verursacht, in dem rechten Verhältnisse und Ebenmasse mit einander stehen« (NCB, 19). Er produziert, noch einmal anders und vielleicht mit der höchsten Prägnanz formuliert, »Bilder der Dinge [...] nach dem Maßstabe der Natur und des allgemeinen Guten« (NCB, 19).⁶⁵ Unschwer zu erkennen steht hierbei ein metaphysischer und hoch emphatischer Kunst- und Künstlerbegriff im Hintergrund. Das verdeutlichen insbesondere die »Worte eines vornehmen Weltweisen« (NCB, 21), derer sich Bodmer sodann bedient, um seine Argumentation zu unterstützen – die genaue Identifizierung des berühmten Gewährsmanns überlässt er dabei freilich seinen kundigen Leser*innen. In einer längeren, wörtlich aus Shaftesburys *Soliloquy: or, Advice to an Author* (1710) übernommenen Passage führt Bodmer das berühmte Diktum des Engländers vom Künstler als »second *Maker*: a just PROMETHEUS, under JOVE«⁶⁶ an. Dabei werden die von der Seite der Metaphysik an die Natürlichkeitskompetenz von Kunst und Künstler gestellten Anforderungen formuliert, die darin bestehen, dass die künstlerischen Schöpfungen die vollkommene, gottgemachte Ordnung der Natur abbilden: Sie bilden »ein Ganzes, in welchem alle Theile, die dazu gehören, geschickt zusammenhangen, und nach Regeln, Maaß, und Ordnung nebeneinander stehen« (NCB, 21).

Die Natürlichkeitskompetenz des guten Dichters wird von Bodmer also mit Blick auf Wolffs rationalistische Ethik sowie Shaftesburys emphatische Kunstmetaphysik bestimmt. Ebenso aber mit Blick auf die verschiedenen Spielformen der Praktiken der Natürlichkeit, deren Beherrschung für diese Kompetenz unverzichtbar ist. Das deutet sich schon in der aus Shaftesbury übernommenen Passage an, wenn dort weiter davon die Rede ist, dass sich die (metaphysisch stichhaltige) Natürlichkeit der künstlerischen Schöpfungen auch auf die dort geschilderten »Handlungen« und, noch genauer, auf die »Leidenschaften«, »Empfindungen« sowie auf das »Schöne« (NCB, 21) erstrecke. Schließlich sind damit die affektiven, sinnlich-sensuellen und korporalen Register aufgerufen, in

64 Vgl. Wolff: *Vernünfftige Gedancken Von der Menschen Thun und Lassen*, §81.

65 Vgl. die »allgemeine Grund=Regel«, die Bodmer in der *Anklagung des verderbten Geschmacks* formuliert: »Man solle natürlich schreiben/ d. i. die Begriffe müssen den Sachen/ von welchen man reden oder schreiben will/ und die Worte den Begriffen angemessen seyn.« (AVG, 51)

66 Shaftesbury: *Soliloquy: or, Advice to an Author*. London 1710, S. 55, Hervorh. im Original.

die auch die bei Bodmer verhandelten Praktiken der Natürlichkeit fallen. Dass die Natürlichkeitskompetenz des guten Dichters nicht losgelöst von solchen Praktiken verstanden werden kann, wird im zweiten der *Neuen Critischen Briefe* sodann auch unmissverständlich klar, sobald die anonymisierte Shaftesbury-Stimme wieder durch den O-Ton Bodmer überdeckt wird. Denn wie im obigen Beispiel aus dem *Sittenmahler* wendet sich Bodmer dann auch hier den Praktiken zu, die der Ausbildung einer ›Natürlichkeitskompetenz‹ beim Dichter im Wege stehen. Wiederum *ex negativo* formuliert er damit, dass es Praktiken der Natürlichkeit sind, die die unverzichtbare Natürlichkeitskompetenz guter Dichter erst konstituieren. »Der muß auch kein Gemüthe haben, welches an niedrigen und kurzdaurenden Dingen, an dem Geräusche der Titel, an den verbrämten Kleidern der Grossen, an den Gemächlichkeiten der Weichen, Freude und Vergnügen finden könne« (NCB, 23), heißt es etwa, womit Praktiken der Unnatürlichkeit mit korporalem (Kleider) und sinnlich-sensuellem (›Gemächlichkeiten der Weichen‹) Index angeführt sind. Und nicht mehr nur *ex negativo* beschreibt Bodmer gleich darauf die Praktiken, in denen sich dichterische Natürlichkeitskompetenz niederschlägt, wenn es heißt, ein guter Dichter müsse »die Einsamkeit mitten auf dem Lande« (NCB, 23) kennen. Die Chiffre des Landlebens ruft hier potenziell ein ganzes Plenum von Praktiken der Natürlichkeit auf, das solche einer natürlichen Körperlichkeit ebenso umfasst wie Praktiken einer den natürlichen Sinnes- und Geschmackseindrücken verpflichteten Wahrnehmung.

Mit einem ganz konkreten Beispiel für eine künstlerisch relevante Praktik der Natürlichkeit beschließt Bodmer dann auch seinen ›kritischen Brief. Dabei nun stehen die Verfahren im Mittelpunkt, denn der Text führt diese Praktik mithilfe solcher Verfahren vor:

Das Herz desjenigen muß das Zärtliche fühlen, welches die Natur mit dem Schrecken für andre und mit den mitleidigen Thränen verknüpft hat, der uns eine Menge Leute vor das Gesicht bringen soll, die aus dem Dorfe hervoreilen und auf die nahen Klippen steigen, an welchen die ungestümen Winde ein unglückliches Schiff zerschmettert haben; wo vor heiligem Mitleiden aus jedermanns Augen Thränenbäche stürzen; wo jedermann sich mit schweren Händen an die Brust schlägt, oder die Haare ausraufet; und die Mutter ihre Kinder näher an die Brust drücket, und ein Angstschrey erhebet, indem sie mit dem Finger nach der Gegend des Schiffbruchs weiset, wo ein elender Mensch mit gefalteten Händen um Hülfe rufet, und in dem Rufen von den Wellen verschlungen wird. (NCB, 24)

Hier wird zunächst einfach eine für gute Autoren erforderliche Praktik der Natürlichkeit genannt, nämlich eine Praktik des natürlichen affektiven Empfindens von Mitleid. Wer eine Szene schildern möchte, die mitleiderregend wirkt und zudem auch mitleidbewegte Figuren enthält, der sollte selbst in der Lage sein, Mitleid zu fühlen. Er sollte wissen, wie sich Mitleid anfühlt, das fordert Bodmer hier in Einklang mit dem Affekttopos der antiken Rhetorik und Poetik, demzufolge Affekte nur derjenige gut beschreiben kann, der selbst affiziert ist. »Si vis me flere, dolendum est / Primum ipsi tibi« (»Willst du, dass ich traure, so weine erst einmal selbst«), lautet Horaz' berühmtes Diktum dazu.⁶⁷ Man macht sicher nichts falsch, wenn man die zitierte Stelle in diesen poetologischen Traditionszusammenhang einordnet – man übersieht aber auch eine ganze Menge, wenn man es einfach dabei belässt. Denn Bodmer referiert nicht einfach den Topos der Selbstaffektation. Vielmehr wird hier betont, dass die produktionsästhetisch entscheidende Selbstaffektation als eine *Praktik* des natürlichen Empfindens von Mitleid zu verstehen ist, wobei der praktische Charakter genau dadurch in den Fokus rückt, dass die Praktik selbst mittels der Verfahren des Texts vorgeführt wird. Die Praktik des natürlichen Empfindens von Mitleid wird also simuliert und genau dadurch in ihrem praktischen Charakter ersichtlich.

Wie funktioniert das in der angegebenen Stelle? Am deutlichsten wird es vielleicht ganz zu Beginn des Zitats. Hier fällt zunächst einmal die komplexe Verschachtelung der Relativsätze auf. Dasjenige, wovon gesprochen werden soll, also der gute Künstler und das für ihn unabdingbare Mitleid, wird dabei durch die Reihe der Relativsätze definiert. Denn als der zu Mitleid Befähigte *ist* der Künstler derjenige, der die im Folgenden geschilderte mitleiderregende Szene »vor das Gesicht« bringt. Die Relativsatzstruktur realisiert hier die rhetorische Figur der Definitio, und definiert wird das Mitleid. Denn die geforderte Fähigkeit des Künstlers zum Mitleid wird mit der Schilderung der Mitleidsszene selbst kurzgeschlossen. Mitleid wird über die geschilderte Szene definiert; es wird als das definiert, was diese Szene schildert. Genau genommen hat man es in dem Zitat demnach mit einer tautologischen Definitio zu tun. Denn der Dichter wird als derjenige definiert, der zu Mitleid fähig sein »muß«; zugleich wird das Mitleid aber über die dichterische Schilderung und ihre Verfahren definiert, indem es mit der Szene identifiziert wird, die der Dichter »vor das Gesicht bringen soll«. Dass in dieser Schilderung die Definition des Mitleids betrieben wird, zeigt sich dann schon

67 Horaz: *Ars Poetica. Die Dichtkunst. Lateinisch/Deutsch*. Übers. u. hg. v. Eckart Schäfer. Stuttgart 2011, V. 102 f.

darin, dass sich auch in ihr ein Relativsatz an den nächsten anschließt (eingeleitet durch die Relativpronomen »die«, »an welchen« und »wo«). Die Definitio ist also die dominante rhetorische Figur der Stelle, was sich grammatikalisch darin niederschlägt, dass sie ein einziger langer Relativsatz ist.

Definiert aber wird das Mitleid dadurch als eine Praktik: nämlich als etwas, was dem Künstler nicht einfach zukommt, sondern durch die künstlerische Schilderung erst zustande kommt. Dieses »Zustandekommen«, das Praktizieren des Mitleids durch die Schilderung, stellen dabei vor allem deren Verfahren in den Vordergrund. Grundlegend ist hier die bereits angesprochene Definitio, die deutlich macht, dass Mitleid definiert wird. Wie das geschieht, wie die Definitio gewissermaßen realisiert wird, zeigen dabei weitere Verfahren. Zu nennen ist zunächst ein Verfahren der Evidenzerzeugung. Indem mitleiderregende und mitleidbewegte Menschen gleichermaßen anschaulich gezeigt werden, wird die Praktik der natürlichen Mitleidsempfindung angeregt. Die Anschaulichkeit entsteht dabei nicht nur durch die ausgeprägte Bildlichkeit, sondern auch durch deren Häufung, die wiederum durch die Verfahren der Anapher (»wo«) und des Parallelismus (»jedermann«) erreicht wird. Auffällig ist in diesem Zusammenhang zudem die Konjunktion »oder«, die als Hendiadyoin betrachtet werden kann. Mitleid ist, »wo jedermann sich mit schweren Händen an die Brust schlägt, oder die Haare ausraufet«. Durch zwei Bilder – deswegen das Hendiadyoin – wird hier Mitleid praktiziert. Dass aber diese Bilder durch die Konjunktion »oder« verbunden werden, zeigt, dass sie als alternative Manifestationen des Mitleids und somit als gleichwertige Praktiken der natürlichen Empfindung von Mitleid präsentiert werden. Das für künstlerischen Wert ausschlaggebende Mitleid erreicht die Schilderung durch dieses *oder* jenes Bild. Die Bilder rücken so eindeutig in den Status einer Mitleidssimulation, was wiederum den praktischen Charakter des Mitleids unterstreicht.

Eine solche Praktik des natürlichen Mitleidempfindens, wie sie die Mitleidsszene vorführt, ist also eine Kernkompetenz des Dichters. Der ersichtliche Simulationscharakter der Praktik des natürlichen Empfindens von Mitleid weist dabei darauf zurück, dass auch die anderen Praktiken der Natürlichkeit, die Bodmer zuvor der ethisch und metaphysisch bestimmten Natürlichkeitskompetenz des Dichters zugeordnet hatte, Züge einer Simulation aufweisen. Man denke nur an Bodmers Formulierung, dass der gute Dichter sich dadurch auszeichne, dass er »Bilder der Dinge [...] nach dem Maßstabe der Natur und des allgemeinen Guten« (NCB, 19) entwerfe. Durch Bilder simuliert der Dichter die Natur in metaphysischer und ethischer Hinsicht: Er praktiziert Natürlichkeit.

Zusammenfassend kann zum zweiten der *Neuen Critischen Briefe* also festgehalten werden: Die ethisch, epistemologisch sowie metaphysisch grundierte Natürlichkeitskompetenz, die hier als eine der wichtigsten der an Dichter zu stellenden Anforderungen präsentiert werden soll, wird über Praktiken der Natürlichkeit bestimmt. Eine spezifische derartige Praktik, nämlich eine im Rahmen der poetologischen Tradition des Affekttopos als verbindlich vorgeschriebene Praktik des natürlichen Empfindens von Mitleid, führt Bodmers Diskurspraktik sodann vor. Dass hier die Diskurspraktik, indem sie diese spezifische Praktik qua Verfahren vorführt, einen wesentlichen Beitrag zur Analyse der produktionsästhetisch relevanten Praktiken der Natürlichkeit leistet, reflektiert Bodmers Text nicht zuletzt selbst, wenn er an einer Stelle explizit den Wechsel in einen literarischen Darstellungsmodus reflektiert (vgl. NCB, 22).

Ebenfalls zusammenfassend kann damit zu diesem einführenden Abschnitt zu Bodmers Praktiken der Natürlichkeit festgehalten werden: Es wurde gezeigt, wie Bodmer sich auf dem Feld der Natürlichkeit an Praktiken abarbeitet, die sich in drei Gruppen oder Spielformen unterteilen lassen: Praktiken der natürlichen Wahrnehmung, gegenderte natürliche Praktiken von und gegenüber weiblichen Körpern sowie Praktiken des natürlichen affektiven Empfindens. Die Behandlung dieser Praktiken, bei der die Diskurspraktik immer wieder auf rhetorische, narrative, szenische und semiotische Verfahren zurückgreift, um die Praktiken vorzuführen (und damit gewissermaßen *in praesentia* zu verhandeln), ist zentral für Bodmers ästhetische Theorie. Denn deren zentrale Begriffe entstehen in der Arbeit an Praktiken der Natürlichkeit, die immer zugleich eine Arbeit an der Ästhetik sowie an der Ethik ist und so ethisch-ästhetische Hybridität erzeugt.

2 Wahrnehmung

Damit möchte ich mich der ersten Gruppe der Praktiken der Natürlichkeit zuwenden: denjenigen, welche die natürliche Wahrnehmung betreffen. Indem Bodmer sich mit Praktiken der Wahrnehmung – genauer: Praktiken des Geschmacks (gustatorische Wahrnehmung) und Praktiken des Sehens (visuelle Wahrnehmung) – auseinandersetzt, verhandelt er zentrale ästhetische Begriffe und Theoreme, für die zugleich die ethische Perspektive entscheidend ist, welche auf die verhandelten Wahrnehmungspraktiken eingestellt wird. Welches sind diese ästhetischen Begriffe und Theoreme? Wenig überraschend ist hier der Begriff des ästhetischen Geschmacks zu nennen, der auf der Verhandlung von Praktiken eines natürlichen sinnlichen Schmeckens beruht. Etwas überraschender ist vielleicht, dass bei Bodmer auch jene ästhetischen Begriffe und Theoreme, die zu den bedeutendsten und bekanntesten der Aufklärungsästhetik gehören, auf der Verhandlung von Praktiken der natürlichen visuellen Wahrnehmung beruhen: etwa Begriffe wie die der Naturnachahmung, des Möglichen, des Neuen, des Wunderbaren, des Wahrscheinlichen und der Wirkung.

2.1 Praktiken des Geschmacks

Nomen est omen, und so ist es wenig überraschend, dass, wenn im 18. Jahrhundert der Begriff eines ästhetischen Geschmacks, d.h. eines Geschmacks im Bereich von Kunst und Literatur, verhandelt wird, das mit Bezug auf die wörtliche Bedeutung des Begriffs, also mit Bezug auf den sinnlichen oder, genauer, gustatorischen Geschmack, geschieht. Geschmack bezeichnet im 18. Jahrhundert das »Vermögen zu ästhetischen Urteilen«⁶⁸ und bleibt bis zu Immanuel Kants berühmter Formulierung der »Antinomie des Geschmacks«⁶⁹ in der *Kritik der Urteilskraft* (1790) ein zentraler Begriff der ästhetischen Debatten. Die Begriffsgeschichte des Geschmacks ist dabei, wie Klaus Weimar und Friedhelm Solms im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* (1997-2003) festhalten, enorm umfangreich, komplex und kaum zu überblicken – erst recht,

68 Klaus Weimar u. Friedhelm Solms: Art. »Geschmack«. In: Georg Braungart et al. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, Bd. I: A – G. Hg. v. Klaus Weimar et al. Berlin, New York 2007, S. 714-717, hier: S. 714.

69 Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt a. M. 102020, § 56.

wenn man ihre gesamteuropäische Tradition ins Auge fasst.⁷⁰ Daher gilt auch hier, was oben schon für den Begriff der Natürlichkeit festgehalten wurde: Eine umfassende Begriffsgeschichte kann nicht das Ziel sein; zudem liegen auch bereits sorgfältige Studien vor.⁷¹

Zum Einstieg in die schier uferlose Geschmacksdebatte des 18. Jahrhunderts möchte ich mich kurz jenem Text zuwenden, in dem oft der Beginn der Debatte im deutschsprachigen Raum gesehen wird: Christian Thomasius definiert in seiner Schrift *Von Nachahmung der Franzosen* (1687), die als das erste in der Vernakularsprache gehaltene Vorlesungsprogramm gilt, das an einer deutschen Universität (in Leipzig) ausgehängt wurde,⁷² diejenigen Charakteristika, die Frankreich sowie die Französinen und Franzosen auszeichnen würden. Dazu gehört für ihn auch *le bon goût*:

Le bon gout, gleichwie es eigentlich einen guten und subtilen Geschmack bedeutet, und dannhero von solchen Leuten gebraucht wird, die nicht alleine das was gut schmeckt von anderen gemeinen Speisen wol zu unterscheiden wissen, sondern auch geschwinde durch ihren scharfsinnigen Geschmack urtheilen können, woran es einem essen mangle; Also haben die Franzosen nicht uneben dies Wort hernach figürlicher Weise von allen denen zubrauchen angefangen, die wohl und vernünfftig das Gute von den Bösen oder das artige von dem unartigen unterscheiden [...].⁷³

›Geschmack‹ – bzw. die französische Vokabel »gout« oder »goust« – verwendet Thomasius in dieser Passage also, wie Stefan Matuschek konzise festhält, »für das geschulte Distinktionsvermögen« in ästhetischen, ratio-

70 Vgl. Weimar u. Solms: Art. »Geschmack«, S. 717.

71 Für den deutschen Begriff des Geschmacks sind das vor allem Amann: »Die stille Arbeit des Geschmacks« sowie Dominik Brückner: *Geschmack. Untersuchungen zu Wortsemantik und Begriff im 18. und 19. Jahrhundert. Gleichzeitig ein Beitrag zur Lexikographie von Begriffswörtern*. Berlin, New York 2003; für Literatur zur reichhaltigen gesamteuropäischen Tradition des Begriffs siehe die Literaturangaben dort.

72 Vgl. Stefan Matuschek: »Le bon goût und der gute Geschmack. Ein Versuch, Winkelmann nach Voltaire zu lesen«. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 40 (1990), S. 230-234, hier: S. 230 f.; August Sauer: »Vorbemerkung«. In: Christian Thomasius: *Von Nachahmung der Franzosen. Nach den Ausgaben von 1687 und 1701*. Stuttgart 1894, S. III-IX.

73 Christian Thomasius: *Von Nachahmung der Franzosen. Nach den Ausgaben von 1687 und 1701*. Stuttgart 1894, S. 10.

nalen und moralischen Fragen.⁷⁴ Auffällig ist dabei – darauf macht Dominik Brückner aufmerksam –, dass Thomasius den Begriff entgegen älterer Forschungsmeinungen dabei auch schon in der ästhetischen Bedeutung verwendet.⁷⁵ Überdeutlich ist bei Thomasius zudem die Vermittlung des Geschmacksbegriffs aus dem französischen Kontext nach Deutschland, die sich noch in der Geschmacksdefinition des Grimm'schen Wörterbuchs niederschlägt, das den guten Geschmack bestimmt als »*die vom zeitalter Ludwig XIV. ausgehende und den Franzosen nachgeahmte geistes- und geschmacksrichtung in kunst und poesie*«⁷⁶. Mit seinem Referat über den *bon goût* betreibt Thomasius also »die Anerkennung des französischen Kulturprimats«⁷⁷.

Von Thomasius dergestalt in den deutschsprachigen Diskurs eingeführt, wird Geschmack sodann zu einer »zentralen Kategorie der Aufklärung«⁷⁸, die aus dem poetologischen und ästhetischen Kanon nicht wegzudenken ist. Die von der Forschung im deutschsprachigen 18. Jahrhundert traditionell angesteuerten Quellen umfassen etwa Abhandlungen zum Geschmack von Johann Ulrich König, Gottsched, Bodmer, Breitinger, Sulzer, Mendelssohn, Friedrich Nicolai, Kant etc.⁷⁹ Im Folgenden soll nicht der – von der Forschung auch bereits oft genossene – Panoramablick eingenommen werden. Vielmehr soll eine Makroaufnahme versucht werden, eine Vertiefung der Geschmacksdiskussion anhand exemplarischer Stellen – vor allem, aber nicht nur bei Bodmer –, wie sie auch Brückner als ein Desiderat anmahnt, wenn er mit Blick auf die eher vogelperspektivisch verfahrenende, den einschlägigen Kanon abschreitende begriffsgeschichtliche Forschung (gegenüber der er seine eigene linguistische Methode profilieren möchte) festhält: »Über die von einzelnen Theoretikern vertretenen Positionen herrscht weitgehend Einigkeit. Meist werden deren Texte vor allem referiert, Einordnungen in größere Zusammenhänge bleiben leider, obwohl sie nicht selten sind, oft knapp.«⁸⁰ Gerade

74 Matuschek: »*Le bon goût*«, S. 231.

75 Vgl. Brückner: *Geschmack*, S. 22 f.

76 Jacob Grimm u. Wilhelm Grimm: Art. »GESCHMACK, m.«. In: dies.: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. Digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz der Trier Center for Digital Humanities. Version 01/23*. Online: <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=G10461>. Abgerufen am 09.09.2023, Her- vorh. im Original; vgl. Matuschek: »*Le bon goût*«, S. 230.

77 Matuschek: »*Le bon goût*«, S. 232.

78 Amann: »*Die stille Arbeit des Geschmacks*«, S. 11.

79 Zu dieser ausgeprägten und in vieler Hinsicht auch unbefriedigenden Tendenz zur Festschreibung dieses Theoriekanons siehe Brückner: *Geschmack*, S. 57.

80 Ebd.

eine solche Einordnung wird möglich, indem man sich den Praktiken zuwendet, deren Verhandlung die Geschmacksdiskussion prägt. Es sind dies Praktiken des gustatorischen Wahrnehmens – also des Schmeckens. Diese Praktiken lassen sich selbst wiederum einordnen, indem man sie als Spielformen von Praktiken der Natürlichkeit begreift, als Praktiken des natürlichen Schmeckens.

Die ausgeprägte Affinität der Geschmacksdiskussion zu Praktiken des Schmeckens liegt freilich auf der Hand. So kommt kaum ein Diskussionsbeitrag zur Geschmacksdebatte aus, ohne das Verhältnis zwischen dem ästhetischen Geschmack und dem sinnlichen und gustatorischen Geschmack – und damit auch dessen ganz konkrete Praktiken – zu thematisieren. In dieser Hinsicht ist schon die oben zitierte Stelle aus Thomasius' Vorlesungsankündigung einschlägig. Denn auch hier definiert Thomasius den ›figürlichen‹ Begriff des guten Geschmacks, um den es ihm zu tun ist, indem er ihn in Analogie zum sinnlichen Geschmack stellt. Der figürliche Geschmack – für Thomasius erstreckt er sich auf ästhetische ebenso wie auf moralische und rationale Gegenstände⁸¹ – funktioniert wie der sinnliche Geschmack. Diesen wiederum definiert Thomasius über seine Praktiken: das Essen, Schmecken und die Beurteilung des Gegessenen und Geschmeckten. Ganz grundlegend deutet sich bei Thomasius damit an, dass von diesem Ursprung der deutschen Geschmacksdiskussion aus, der figürliche Geschmack – er betreffe ästhetische, moralische oder rationale Dinge – behandelt wird, indem Praktiken des sinnlichen Geschmacks abgehandelt werden. Das zeigt sich etwa, wenn Thomasius den guten figürlichen Geschmack weiter dadurch bestimmt, dass er festhält,

daß also den Nahmen d'un homme de bon goust derjenige verdienet, der so viel die Sinnen betrifft, zum Exempel eine artige und geschickte Lieberey auszusuchen weiß, oder der sich lieber an einer anmuthigen Laute oder wohlgestrichenen Violine als an den besten Brumeisen oder der zierlichsten Sackpfeiffe delectiret.⁸²

Anhand von »Exempel[n]« – von Praktiken – wird guter Geschmack hier definiert: Dieser zeige sich beim Zusammenstellen einer »Lieberey« (also einer Bibliothek⁸³) oder beim Hören einer Violine, nicht aber beim

81 Vgl. Thomasius: *Von Nachahmung der Franzosen*, S. 10; Matuschek: »*Le bon goût*«, S. 231.

82 Thomasius: *Von Nachahmung der Franzosen*, S. 10.

83 Vgl. Johann Christoph Adelung: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hoch-*

akustischen Genuss von »Brumeisen« oder der »Sackpfeiffe«. Weitere für den guten Geschmack konstitutive Beispiele, Gegenstände und Praktiken führt Thomasius denn auch an mehreren Stellen seiner Abhandlung in Form ganzer Listen an: »Frantzösische Kleider, Frantzösische Speisen, Frantzösischer Haußrath, Frantzösische Sprachen, Frantzösische Sitten, Frantzösische Sünden ja gar Frantzösische Kranckheiten sind durchgehends im Schwange.«⁸⁴ Die in dieser Formulierung unübersehbare anaphorisch verstärkte Enumeratio kumuliert zu einer Accumulatio, welche die genannten (französischen) Praktiken unter dem Oberbegriff des guten Geschmacks zusammenstellt. Indem die Praktiken auf diese Art und Weise durch die rhetorischen Verfahren bearbeitet werden, werden sie als Manifestationen des guten Geschmacks ersichtlich. Geschmack ist als eine »stark auf das Lebenspraktische ausgerichtete[] Kategorie«⁸⁵ von den Praktiken der natürlichen Wahrnehmung her zu denken. Was zu gewinnen ist, wenn man das tut, möchte ich im Folgenden exemplarisch anhand von Bodmers Beiträgen zur Geschmacksdebatte zeigen. Sichtbar wird so, wie Bodmers Ringen mit dem Geschmacksbegriff in die Auseinandersetzung mit Praktiken der Natürlichkeit eingebettet ist.

Auf den ersten Blick erschiene es demgegenüber wohl eher naheliegend, Bodmers Beschäftigung mit dem Begriff des Geschmacks in einem rein ästhetischen und literaturkritischen Bezugsrahmen zu verorten. Geschmack ist für Bodmer etwa im Literaturstreit mit Gottsched der schlechte Geschmack der anderen oder, in für Bodmers Verhältnisse eher auf ›Grundlagenforschung‹ statt auf Polemik ausgerichteten Arbeiten, dasjenige Vermögen, das die eigene Kompetenz als Kritiker legitimiert und über das es sich daher Klarheit zu verschaffen gilt. In die Richtung einer solchen auf das Grundsätzliche gerichteten Abhandlung über den Geschmack tendiert sicher Bodmers wohl bekannteste Schrift zum Thema: der 1736 erschienene *Brief=Wechsel von der Natur des poetischen Geschmacks*. Gerade die Untersuchung dieses Texts profitiert aber davon, wenn man ihn nicht nur dahingehend betrachtet, wie hier eine rationalistische Konzeption des Geschmacks bzw. Urteilsvermögens in ästhetischen Belangen gegenüber einer sensualistischen Konzeption in Stellung gebracht wird. Auch hier ist es aufschlussreich zu sehen, wie die Geschmacksdiskussion vor dem Hintergrund der Auseinandersetzung mit Praktiken des natürlichen sinnlichen Geschmacks stattfindet. Zu-

deutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen, Bd. 2: F – L. Leipzig 1796, S. 2044.

84 Thomasius: *Von Nachahmung der Franzosen*, S. 3.

85 Amann: »*Die stille Arbeit des Geschmacks*«, S. II.

letzt hat Rickenbacher in einem wichtigen Aufsatz eine Neuperspektivierung in diesem Sinne vorgenommen, indem er die diätetischen Diskursstränge der Bodmer'schen Geschmacksdiskussion beleuchtet hat.⁸⁶ Ähnlich soll hier vorgegangen werden. Bevor ich mich dem *Brief=Wechsel* als dem Schwergewicht unter den Abhandlungen zum Geschmack zuwende, möchte ich daher anhand von früheren Beiträgen Bodmers aus den Moralischen Wochenschriften zeigen, dass Praktiken des natürlichen sinnlichen Geschmacks den Ausgangspunkt der Geschmacksdiskussion bilden, der auch bei den späteren Auseinandersetzungen um einen ästhetischen Geschmack im *Brief=Wechsel* oder im Literaturstreit mit Gottsched nie aus dem Blick geraten darf.

Ich möchte mit dem fünften Discours im dritten Band der *Discourse* beginnen, der mit dem Pseudonym »Holbein« gezeichnet ist und Bodmer zugeschrieben werden kann.⁸⁷ Einzubeziehen ist dabei das 26. Blatt des *Sittenmahlers*, das eine Überarbeitung des fünften Discourses ist. Es ist dezidiert der sinnliche Geschmack, der in diesen beiden, weitgehend identischen Texten besprochen wird. Dabei nimmt Bodmer bzw. Holbein, der Rolle des Sittenmalers und -wächters gemäß, eine kritische Haltung gegenüber den dominanten Praktiken des sinnlichen Geschmacks ein. Denn es seien dies Praktiken, die darauf zielten, »die Wollust des Geschmackes« (DM III, 33) möglichst groß ausfallen zu lassen und zudem noch ununterbrochen zu erhalten. Dazu wird versucht, »die Speisen auf eine solche Weise zuzubereiten, welche den Appetit zu essen schärfset und vermehret« (DM III, 33). Im korrespondierenden Blatt des *Sittenmahlers* führt Ruben konkrete Rezepte der »Kochkunst« (MS I, 285) an, deren Ziel die Affizierung des sinnlichen Geschmacks in diesem Sinn ist: »Zwo Wachteln werden ganz versotten, damit sie für die dritte Wachtel eine Brühe geben; hundert türckische Hünen werden in eine Quintessenz aufgelöst, und in einer eintzigen Pasteten aufgestellt; ja gantze Ochsen und Schweine sind zu einer kleinen Flasche Galerte destillirt worden.« (MS I, 288)

Die Darstellung der Praktiken des sinnlichen Geschmacks, auf welche solche und ähnliche Rezepte zielen (vgl. DM III, 34), lassen dabei keinen Zweifel an der Unnatürlichkeit und der moralischen Verwerflichkeit dieser Praktiken. So fällt bei den gerade zitierten Praktiken der Genussgewinnung aus Wachteln, Hühnern, Ochsen und Schweinen die groteske Übertreibung auf, die insbesondere dadurch zustande kommt, dass die

86 Vgl. Rickenbacher: »Der mit Ergötzen essen will, muß bedacht seyn, den Magen zu erleichtern«.

87 Vgl. Vetter: *Der Spectator als Quelle*, S. 25.

verkochten Tiere in Form einer Klimax angeordnet sind, wobei eine doppelte Steigerung von wenigen und kleinen zu vielen und großen Tieren stattfindet. Mittels der Verfahren der Hyperbel, der Steigerung und der daraus resultierenden grotesken Überzeichnung diskreditiert Bodmers Diskurspraktik somit die dargestellten Praktiken des sinnlichen Geschmacks als unnatürlich und verwerflich. Ebenfalls vorgeführt wird die Unnatürlichkeit der Praktiken des sinnlichen Geschmacks, wenn etwa mit Verweis auf ein Totengespräch bei Fontenelle klargestellt wird, dass dergleichen Praktiken letztlich auf ein »Instrument« zielen, das – Instrumenten wie den »Fern=Gläsern« vergleichbar, die die Fähigkeiten des Sehsinns steigern – den Geschmackssinn verbessert und so »das Plaisir zu essen vergrösserte« (DM III, 35). Das bildliche Verfahren der Vorstellung eines Instruments, das beim Genießen hilft, dient hier wieder dazu, die Praktiken des sinnlichen Geschmacks in den Bereich des Absurden und Lächerlichen zu ziehen. Ihre Unnatürlichkeit wird so exponiert, und sie erhalten eine negative ethische Konnotation. Den natürlichen Sinnen entsprechen diese Praktiken gerade nicht mehr; vielmehr korrespondieren sie unnatürlichen Sinnen, die an Instrumente gekoppelt sind wie die Augen des Astronomen ans Teleskop.

Diesen schlechten Praktiken des unnatürlichen sinnlichen Geschmacks stehen Praktiken des natürlichen sinnlichen Geschmacks gegenüber – gute Praktiken, so kann man folgern. Sie basieren auf einer einfachen Regel: »Der mit Ergötzen essen will, muß bedacht seyn, den Magen zu erleichtern, und der Verdauung fortzuhelffen; und dieses kann nicht besser geschehen, als durch eine arbeitsame Bemühung.« (DM III, 36) Arbeit und Bewegung – »Leibesübung« – sind also das beste »Gewürze der Speisen« (MS I, 293). Die Natürlichkeit dieser an Arbeit und Bewegung geknüpften Praktiken des Geschmacks stellt Holbein nicht nur dadurch heraus, dass er ihre Verwurzelung in der »Disposition unsers eigenen Körpers« (DM III, 36) betont, sondern vor allem durch die Figuren, denen er diese Praktiken zuschreibt: Figuren wie die »Bauern« (DM III, 37) bzw., so die metonymische Ergänzung im *Sittenmahler*, die »Schweitzer« (MS I, 288) oder »Bergbauern« (MS I, 292). Mittels der szenischen Verfahren der Schilderung einer ruralen Kulisse erzeugt Bodmers Diskurspraktik so einen Kontext, dessen Funktion darin besteht, Natürlichkeit zu evozieren:

Ich habe offtmahlen der Mahlzeit etlicher Bauern zugeschauet, die sie zwahr allein von Brod, Saltz, Käse, und einer Kanne von frischem Wasser hielten, aber diese gemeine Speisen sich doch besser schmecken lassen, als einen andern sein Krams=Vogel, seine Wachteln, seinen

Dam=hirsch seine Forellen, und die theuersten Gericht. Dieser läst nemlich seine Tage sich bey dem Tische verzehren, und erkennt kein grösser Ergötzen, als dasjenige, das von dem Essen kömmt, aber er geniesset es weniger als diese Bauern, die nicht eher essen, als nach einer rauhen und langen Bemühung, die sie auf dem Felde ausgestanden haben. (DM III, 37)

Die Natürlichkeit desjenigen Geschmacks, der sich nach langer Arbeit auf dem »Felde« an Käse & Co. erfreut, wird dadurch betont, dass die Topik des Landlebens, d. h. dessen typische Speisen, Figuren und Orte, in einer knappen Szene dargeboten werden.⁸⁸ Auch der gleich darauf von Bodmers Erzählinstanz Holbein in den Text eingestreute Ausschnitt aus Martin Opitz' Gedicht »Lob des Feld=Lebens« (DM III, 38) dient dem Zweck, die Natürlichkeit der bäuerlichen Lebensweise – und ihrer Geschmackspraktiken – durch die nicht minder topischen Szenen der Landleben-Dichtung herauszustellen.⁸⁹ Und auch der kontrastive Aufbau der Szene unterstreicht die Natürlichkeit – indem nämlich die Unnatürlichkeit der entgegensetzenden Geschmackspraktik betont wird. Dabei kommt neben der ethischen eine politische Konnotation der natürlichen (und per Implikation auch der unnatürlichen) Geschmackspraktiken zum Vorschein. Die Differenz zwischen dem schlechten, dekadenten, unnatürlichen und dem guten, einfachen, natürlichen Geschmack ist auch eine politische. Dem absolutistisch regierten Frankreich als Chiffre der verkommenen unnatürlichen Geschmackspraktiken stehen die Bauern gegenüber, mit denen Bodmer eigentlich die republikanisch gesinnten Schweizer meint. Besonders die terminologischen Änderungen, die Bodmer in der Überarbeitung des *Sittenmahlers* gegenüber dem Original aus den *Discoursen* vornimmt, machen das deutlich. Denn anstelle von Bauern ist in der Überarbeitung spezifischer von »Bergbauern« (MS I, 288) die Rede. Dass das als Synonym (bzw. als Antonomasie) gelesen werden kann, liegt auf der Hand: Denn wer könnte sich seiner »Bergbauern« rühmen, wenn nicht der »Schweitzer« (MS I, 288)? So gesehen kann Bodmers Revision seines ursprünglichen Beitrags aus den *Discoursen* auch als Ausdruck einer zunehmenden Politisierung seines

88 Zum regelrechten Kult, der sich zu Bodmers Zeit und insbesondere im Kreis von Bodmers Freunden und Schülern rund um das Landleben entwickelte, siehe Debrunner: *Das güldene schwäbische Alter*, S. 31 f.

89 Zur Rolle der Landleben-Dichtung siehe auch Rickenbacher: »Der mit Ergötzen essen will, muß bedacht seyn, den Magen zu erleichtern«, S. 164.

Denkens verstanden werden, mit der er sich in eine etablierte Schweizer Diskurslinie einreicht.⁹⁰

Es gibt eine weitere Abhandlung in den *Discoursen* bzw. im *Sittenmahler*, in der Bodmer ebenfalls ganz explizit über den sinnlichen Geschmack, das Schmecken, nachdenkt. Ich möchte dieses zweite Textbeispiel anführen, um daran drei zentrale Punkte der Bodmer'schen Beschäftigung mit dem Geschmack noch einmal so deutlich wie möglich zu machen. Erstens: Wenn Bodmer über den sinnlichen Geschmack schreibt, geht es ihm um den *natürlichen* und damit immer auch ethisch indexierten sinnlichen Geschmack. Zweitens: Dieser Geschmack wird mit Blick auf seine praktische Dimension betrachtet, es geht um gute *Praktiken* des natürlichen sinnlichen Geschmacks. Wie dann später zu zeigen sein wird, ist diese Natürlichkeit der Geschmackspraktiken die Voraussetzung dafür, dass aus ihrer Verhandlung der Begriff des ästhetischen Geschmacks zu gewinnen ist. Und drittens: Die Praktiken des natürlichen sinnlichen Geschmacks sind bei Bodmer angeschlossen an andere, d. h. andere Sinne involvierende Praktiken der natürlichen Wahrnehmung.

Damit nun zu dem Beispiel: dem 67. Blatt des *Sittenmahlers*, das eine überarbeitete und erweiterte Fassung des 18. Discourses aus dem zweiten Band der *Discourse* ist, der Holbein zugeordnet ist und von Bodmer verfasst wurde.⁹¹ Im Text aus dem *Sittenmahler* macht Ruben zuallererst klar, dass es ihm um den *natürlichen* Geschmack geht. Der Text beginnt folgendermaßen: »Die Natur hat einer jeden Art unter den vierfüßigen und den gefiederten Thieren ein Unterscheidungsvermögen in den Geschmack geleet, durch welches sie unfehlbar die Speise und das Kraut, das ihrer Gesundheit nachtheilig ist, entdecken, und aussondern können.« (MS II, 171) Was ein natürlicher Geschmack sein soll, wird hier von Ruben schlechterdings diktiert. Es ist der Geschmack der Tiere, der deswegen natürlich zu nennen ist, weil er die Speisen nach dem Kriterium der Gesundheit und damit der Integrität des Körpers auswählt. Mit dieser engen Allianz zwischen Natürlichkeit und Gesundheit zitiert Bod-

90 »Vom republikanischen Standpunkt aus Kritik an Dekadenzerscheinungen der absolutistischen Monarchien in Frankreich und im Reich zu üben, hatte auf eigenössischem Bodem seit Beat Ludwig von Muralt's *Lettres sur les Anglais et sur les Francais* (1726) und Franz Urs von Balthasars *Patriotischen Träumen eines Eidgenossen* (1758) Tradition.« (Mahlmann-Bauer: »Johann Jakob Bodmers Rousseau-Lektüre«, S. 248) Ausführlicher zu Bodmers Republikanismus siehe Reiling: *Die Genese der idealen Gesellschaft*; Zurbuchen: »Aufklärung im Dienst der Republik«; Zurbuchen: *Patriotismus und Kosmopolitismus*.

91 Vgl. Vetter: *Der Spectator als Quelle*, S. 20.

mer topisches Wissen, das sich bis auf Platon zurückverfolgen ließe, der im *Gorgias* (4. Jh. v. Chr.) »Speisen« ebenfalls dadurch differenziert, dass er fragt, ob sie »heilsame« oder »schädliche« Nahrung »für den Leib« darstellen.⁹² Ebenso übernimmt etwa Rousseau die für weite Strecken des Natürlichkeitsdiskurses typische Gleichung »natürlich = gesund«.⁹³ Den natürlichen, am Gesunden orientierten Geschmack möchte Bodmer dabei auch als das Ideal für den Geschmack der Menschen verstanden wissen – ein Ideal freilich, das in Gefahr ist:

Die Richtigkeit des Geschmacks, den ich bey gewissen Menschen noch vorhanden finde, ist mir eine genugsame Anzeige, daß der menschliche Geschmack in seiner unverderbten Natur nicht unvollkommener sey, als der Thiere: Und die Schuld ist ohne Zweifel alleine der Gewohnheit, daß er bey andern so mangelhaft und schwach ist. (MS II, 172)

Analog zum Tier gibt es also auch einen guten Geschmack der Menschen – und wie beim Tier ist das auch beim Menschen der natürliche Geschmack (der »Geschmack in seiner unverderbten Natur«). Wie gesehen definiert Bodmer diesen zum einen über die topische Nähe von Natürlichkeit und Gesundheit (vgl. MS II, 274). Zum anderen stellt er, ganz ähnlich wie im zuvor untersuchten 26. Blatt des *Sittenmählers* bzw. im fünften Discours des dritten Bands der *Discourse*, die Natürlichkeit des guten menschlichen Geschmacks abermals dadurch heraus, dass er eine kleine Szene imaginiert, in der ein »Berg=mann von unsern demokratischen Nachbarn« sich eine Tafel mit einem »junge[n] Zärtling« teilt, wobei es wieder zur Kollision des natürlichen, mit demokratischer Gesinnung verbundenen Geschmacks des Ersteren an Käse & Co. mit dem unnatürlichen und auch politisch anrühigen, da aristokratieaffinen, Geschmacks des Letzteren an »Wildprät«, »sauren und süßen Brühen«, »Zuckergebackenem« und etlichem mehr kommen muss. Da dieses szenische Verfahren der Diskurspraktik zur Exponierung der Natürlichkeit des Geschmacks schon oben analysiert wurde, möchte ich es hier bei dieser kurzen Erinnerung belassen.

Stattdessen soll der Blick nun auf diejenigen Stellen gerichtet werden, die den praktischen Charakter dieses natürlichen Geschmacks betonen. Den guten, den natürlichen Geschmack besitzt der Mensch nicht einfach, er muss ihn ausüben. In hochkonzentrierter Form kommt das im

92 Platon: *Gorgias*, 464d.

93 Vgl. Rousseau: *Abhandlung von dem Ursprunge der Ungleichheit*, S. 54 ff.

Begriff der »Gewohnheit« zum Ausdruck. Für den guten ebenso wie für den schlechten Geschmack gilt, dass er einzig auf Gewohnheiten beruht. Er

richtet sich nach denen Speisen, die ihm aufgestellt werden, er gewöhnt sich an dieselben, und er wird weich und blöde, oder hart und starck, je nachdem es selbige sind. Wer sich der natürlichsten Speisen bedient, der wird ihn auch am reinsten behalten: und einen solchen wird nichts schmackhaft düncken, als was der Gesundheit unschädlich ist. (MS II, 176)

Mit der Gewohnheit als maßgeblichem Einfluss auf den Menschen zitiert Rubeen hier topisches Wissen – wie etwa auch in der oben untersuchten Abhandlung über die Erziehung (siehe Abschnitt 1.2 dieses Kapitels). Im vorliegenden Zusammenhang ist an dem traditionsreichen Begriff dabei vor allem von Interesse, dass er sehr klar den praktischen Charakter des Geschmacks exponiert. Das geschieht zunächst dadurch, dass überhaupt von Geschmacksgewohnheiten die Rede ist, haben doch solche Gewohnheiten eine unverkennbare Nähe zu der Routiniertheit, in welcher die Praxeologie ein wesentliches Element von Praktiken entdeckt.⁹⁴ Noch ein weiterer Punkt lässt sich anführen: Denn der Geschmack, so formuliert es Bodmer in der zitierten Passage, wird gut oder schlecht, natürlich oder unnatürlich »je nachdem«, an welche Speisen er gewöhnt wird. Mit anderen Worten und ganz gemäß der praxeologischen Prämissen eines kategorialen, ja ontologischen Primats des Praktischen geht Rubeen hier also davon aus, dass es die durch Gewohnheit eingeschliffenen Praktiken sind, die den ihnen entsprechenden Geschmack konstituieren – und nicht der Geschmack, der physiologisch gesetzt wird und dann entsprechende Ernährungspraktiken nach sich zieht.⁹⁵

Dass der Geschmack in diesem Sinne praktisch funktioniert, wird von Bodmers Diskurspraktik gleich im Anschluss an die zitierte Stelle vorgeführt. Denn es folgt eine lange Liste von Exempeln. Sie beginnt so: »Es giebt Leute, die nur von gewissen Arten Speisen essen, und von gewissen Arten Weines trincken: Es muß ein Indianischer Hahn seyn, und kein

94 Vgl. z. B. Friederike Elias et al.: »Hinführung zum Thema und Zusammenfassung der Beiträge«. In: dies. (Hg.): *Praxeologie. Praxistheoretische Ansätze in den Geistes- und Sozialwissenschaften*. Berlin, Boston 2014, S. 3-12, hier: S. 4; Reckwitz: »Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken«, S. 293.

95 Vgl. Reckwitz: »Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken«, S. 289 ff.

einheimischer, eine Forelle, und keine Karpe.« (MS II, 176) Und eine Seite später, am dann erreichten Ende der Liste, heißt es, eher wenig überraschend: »Die Werckzeuge des Geschmacks sind bey diesen Leuten äusserst verwöhnt und verderbt.« (MS II, 177) Wer die gelisteten Essgewohnheiten bzw. -praktiken bei sich entdeckt, der hat einen schlechten, unnatürlichen Geschmack. Die damit implizierte Logik ist also, dass die Praktiken den Geschmack bestimmen, diesen erst konstituieren, und nicht andersherum. Ein guter oder schlechter Geschmack kommt den Menschen nicht einfach zu und zieht dann entsprechende Essgewohnheiten nach sich. Erst kommen die Praktiken, dann der zugehörige gute oder (wie in diesem Fall) schlechte Geschmack. Dabei wird diese praktische Funktionsweise des Geschmacks regelrecht im Text abgebildet bzw. durch das rhetorische Verfahren der *Accumulatio* vorgeführt. Bodmer reiht eine Essgewohnheit an die nächste und zieht am Ende das erwartbare Fazit: Alle genannten Praktiken kommen darin überein, dass sie schlechte Praktiken eines unnatürlichen sinnlichen Geschmacks sind. So wird gezeigt, dass die Praktiken dem Geschmack vorangehen, ihn erst konstituieren, und es nicht der Geschmack ist, der gesetzt wird und dann bestimmte Praktiken nach sich zieht.

Auch wenn Rubeen am Ende seiner Abhandlung auf mögliche gegen den schlechten Geschmack zu ergreifende Maßnahmen eingeht, ist das noch einmal ein bemerkenswerter Beleg dafür, dass er den Geschmack als eine Praktik denkt. Denn hier ist dem Sittenmaler zunächst die Feststellung wichtig, dass ein schlechter Geschmack keineswegs durch bloße moralische Appelle – »Sittenpredigten« (MS II, 181) – geheilt werden kann. »[E]s dünckt mich etwas wunderliches, daß man eine Kranckheit des Leibs mit moralischen Vorschriften heilen will« (MS II, 181), so begründet er diese Ansicht. Das ist wenig überraschend, insofern Rubeen den Geschmack damit im Modell der aufklärerischen Anthropologie im Bereich der Sinne und des Körpers verortet. Die Bestimmung des Geschmacks – des schlechten wie des guten – als etwas, das an Körperlichkeit gebunden ist, verdeutlicht aber auch seinen praktischen Charakter. Denn ein wesentliches Merkmal von Praktiken ist ihre Inkorporiertheit, sie sind nicht zu trennen von bestimmten körperlichen Aktivitäten, Dispositionen und Routinen.⁹⁶ Rubeens Gewohnheiten sind Praktiken in diesem Sinn, da er betont, dass auch sie nur durch eine Auseinandersetzung mit ihrer körperlichen Dimension beeinflusst werden können. Am deutlichsten wird das in dem Rezept, das zur (Wieder-)Herstellung des

96 Vgl. exemplarisch Reckwitz: »Auf dem Weg zu einer kultursoziologischen Analytik«, S. 189 f.

reinen Geschmacks angepriesen wird. Es ist, wie auch in den anderen Abhandlungen, die körperliche Betätigung in Form von Arbeit oder sportlichen Übungen (vgl. MS II, 182 f.).

Damit nun zum dritten Punkt, der mit Blick auf die Praktiken des natürlichen sinnlichen Geschmacks zentral erscheint: Ruben bindet diese Praktiken in eine Reihe anderer Praktiken der natürlichen Wahrnehmung ein. Er tut das, indem er darlegt, dass auch die anderen Sinne durch die »Macht« (MS II, 174) der Gewohnheit entweder zu natürlicher oder unnatürlicher Ausprägung gelangen können. So kriegt etwa der Gerber durch seine tägliche Arbeit eine unempfindliche Nase, die Augen »können nach und nach gewöhnt werden, daß sie das garstigste Bild ohne Widerwillen anschauen«, und »[f]ür einige Ohren hat ein polnischer Bock eben so viel Lieblichkeit, als ein Violon« (MS II, 174 f.). Was für den Geschmack gilt, gilt auch für die anderen Sinne: Bodmer betrachtet sie als Praktiken der (idealerweise) natürlichen Wahrnehmung. Die Praktiken werden so als Spielformen von Praktiken der Natürlichkeit an einen übergeordneten Natürlichkeitsdiskurs gebunden bzw. in ein Bündel anderer Praktiken der Natürlichkeit einsortiert. Daran, dass die Sinne damit gleichermaßen mit Blick auf ihren normativen Idealcharakter (Natürlichkeit) als auch ihre kulturell und anderweitig bedingte Relativität und Veränderbarkeit (Praktiken) betrachtet werden, ist die für die Aufklärung charakteristische Doppelung von anthropologischem Universalismus und kulturellem Relativismus gut erkennbar.⁹⁷

Die untersuchten Texte zeigen, dass Bodmer sich in seiner Rolle als Ruben, Sittenlehrer und Sittenmaler, akribisch mit Praktiken des sinnlichen Geschmacks auseinandersetzt. Es wundert dann auch nicht, dass diese Praktiken eine Rolle spielen, wenn Bodmer sich dem sogenannten ästhetischen Geschmack zuwendet. Am ausführlichsten tut er das in seinem *Brief=Wechsel von der Natur des poetischen Geschmacks*. Diese Schrift geht auf Bodmers Korrespondenz mit dem italienischen Grafen Pietro di Calepio zurück, die zu den umfangreichsten von Bodmers Briefwechseln gehört und sich über rund drei Jahrzehnte erstreckt, vom Ende der 1720er-Jahre bis 1761, dem Jahr vor Calepios Tod.⁹⁸ 76 Briefe

97 Vgl. Reiling: *Die Genese der idealen Gesellschaft*, S. 36 u. 294.

98 Alle folgenden paratextuellen Informationen zum *Brief=Wechsel* stammen aus: Wolfgang Bender: »Nachwort von Wolfgang Bender«. In: Johann Jakob Bodmer: *Brief-Wechsel von der Natur des Poetischen Geschmacks. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1736. Mit einem Nachwort von Wolfgang Bender*. Stuttgart 1966, S. 1*-26*; Tomas Sommadossi: »Letzte ›Zwischenbriefe‹ im *Brief-Wechsel von der Natur des poetischen Geschmacks* von Johann Jakob Bodmer und Pietro di Calepio«. In:

daraus sind überliefert; die erhaltenen Briefe Bodmers sind in französischer, die Calepios in italienischer Sprache geschrieben, mit Ausnahme zweier lateinischer Briefe. Unter dem Titel *Brief=Wechsel von der Natur des poetischen Geschmacks* publiziert Bodmer 1736 eine Auswahlausgabe aus dieser Korrespondenz, die auf zehn Briefen aus den Jahren 1728-1731 beruht. Der veröffentlichte Text bildet dabei keineswegs den historischen Briefwechsel zwischen dem Schweizer und seinem italienischen *correspondant* ab. Denn Bodmer selektiert, arrangiert und übersetzt das zugrunde liegende Textmaterial und versieht es zudem mit einer narrativen Rahmenfiktion: Eine Erzählinstanz berichtet von einem epistolaren Austausch zwischen den fiktionalen Figuren Eurisus und Hypsäus. Diese gräzistischen Pseudonyme diskutieren im Unterschied zu ihren historischen Vorbildern Bodmer (Eurisus) und Calepio (Hypsäus) auch nicht in französischer und italienischer Sprache, sondern auf Deutsch. Der *Brief=Wechsel*, basierend auf einer historischen Vorlage, inszeniert und erzählt also die Geschichte einer fiktionalen Korrespondenz.

Die folgende Untersuchung orientiert sich an der These, dass das im *Brief=Wechsel* formulierte Konzept des ästhetischen Geschmacks in der Auseinandersetzung mit Praktiken des natürlichen sinnlichen Geschmacks entsteht. Diese Auseinandersetzung beruht auf einer Reihe von Verfahren, die vor allem rhetorischer und narrativer Natur sind.

Eine so perspektivierte Untersuchung ist in der Lage, ein oft bemerktes, aber selten zufriedenstellend erklärtes Merkmal des *Brief=Wechsels* sowie anderer Schriften zur Geschmacksdiskussion des früheren 18. Jahrhunderts in ein neues Licht zu rücken. Ich meine das im Fall des *Brief=Wechsels* etwa schon von Gottsched bemerkte Schwanken mit Blick auf eine eindeutige Definition des ästhetischen Geschmacks. So macht sich Gottsched etwa im zweiten Buch seines *Dichterkriegs* (1741) darüber lustig, dass Leser*innen von Bodmers Abhandlung nicht zu sagen vermögen, »weder was Hypsäus, noch was Eurisus haben wollte«⁹⁹. Zwar

Arnd Beise u. Jochen Strobel (Hg.): *Letzte Briefe. Neue Perspektiven auf das Ende der Kommunikation*. St. Ingbert 2015, S. 41-55. Zum *Brief=Wechsel* insgesamt siehe auch die nach wie vor instruktive Studie von Enrico Straub: *Der Briefwechsel Calepio – Bodmer*.

99 Johann Christoph Gottsched: »Des deutschen Dichterkrieges. Zweytes Buch«. In: Johann Joachim Schwabe (Hg.): *Belustigungen des Verstandes und des Witzes. Auf das Jahr 1741. Heumonat*. Leipzig 1742, S. 518-541, hier: S. 523; vgl. auch Johann Christoph Gottsched: Rez. »Briefwechsel von der Natur des poetischen Geschmacks. Dazu kömmt eine Untersuchung, wie ferne das Erhabene im Trauerspiele statt haben könne, wie auch von der poetischen Gerechtigkeit«. In: ders. et al. (Hg.): *Beyträge Zur Critischen Historie Der Deutschen Sprache, Poesie und Bered-*

scheint der strittige Punkt in der Diskussion zwischen Eurisus und Hypsäus zunächst klar zutage zu liegen. Er besteht in der Frage nach der Beschaffenheit des sogenannten ästhetischen Geschmacks, der Frage also, ob dieser Geschmack ein Vermögen des Verstandes oder der Sinnlichkeit ist. Eurisus entscheidet sich für den Verstand und nimmt damit eine rationalistische Position ein; Hypsäus hingegen wählt die Sinnlichkeit und outet sich als Sensualist. »The dialogue across the Alps constituted the first sustained confrontation of rationalist and empiricist thinking in modern German criticism«¹⁰⁰, hält Daniel O. Dahlstrom fest. Dass die Grenzen dabei aber viel weniger klar gezogen sind, als es die terminologische Separierung von Rationalisten und Sensualisten suggeriert, zeigt sich immer wieder deutlich in solchen Momenten, in denen die Positionen zu verschwimmen drohen – auf diese Stellen wird zurückzukommen sein. Zunächst kann festgehalten werden, dass Bodmer den Geschmacksbegriff in der Tat gerade nicht dadurch profiliert, dass er ihn klar auf einer Seite der Opposition von Rationalismus und Sensualismus verortet. Nicht umsonst wählt er für seine Geschmacks-Schrift das Genre des (brieflich geführten) Dialogs. Dabei ist keiner der Gesprächspartner ein bloßer Pappkamerad, welcher lediglich der Inszenierung der Thesen seines Gegners zu dienen hat. Vielmehr warten beide Seiten, der Rationalist Eurisus und der Sensualist Hypsäus, mit gewichtigen Argumenten auf, und keinem von beiden gelingt es, den anderen wirklich zu widerlegen. Daraus entsteht am Ende ein Konzept des ästhetischen Geschmacks, das sich gerade durch seine Uneindeutigkeit, Ambiguität und Widersprüchlichkeit auszeichnet. Es lässt sich weder als rein rationalistisch noch als wirklich sensualistisch klassifizieren, weshalb es auch zu kurz greift, im *Brief= Wechsel* eine von Bodmer begonnene und dann in den poetologischen Schriften der 1740er-Jahre fortgeführte »Umorientierung hin zur Sinnlichkeit«¹⁰¹ zu sehen. Zentral ist vielmehr der Prozess des Aufeinandertreffens *beider* Positionen (in »a kind of workshop«¹⁰², so

samkeit, herausgegeben von Einigen Mitgliedern der Deutschen Gesellschaft in Leipzig, Bd. 4: *Dreyzehendes Stück*. Leipzig 1735, S. 444-456, hier: S. 450. Online: <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10583412>. Abgerufen am 09.09.2023; vgl. z. B. Laura Benzi: »Ästhetische Paradigmen und Rhetorik der Einbildungskraft beim frühen Bodmer. Der Briefwechsel mit dem Grafen Pietro di Calepio«. In: *Aufklärung* 17 (2005), S. 141-154.

100 Daniel O. Dahlstrom: »The Taste for Tragedy: The Briefwechsel of Bodmer and Calepio«. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 59 (1985), S. 206-223, hier: S. 207.

101 Sommadossi: »Letzte ›Zwischenbriefe«, S. 41.

102 Dahlstrom: »The Taste for Tragedy«, S. 207.

formuliert Dahlstrom vielsagend). Den Kern von Bodmers Geschmacksdiskussion bildet nicht eine These, die dem Sensualismus oder dem Rationalismus zuzuordnen wäre. Vielmehr ist dieser Kern in der an Verfahren gebundenen Diskurspraktik zu sehen, die unter Einbezug sensualistischer wie rationalistischer Theoreme und vor allem in Auseinandersetzung mit Praktiken des natürlichen sinnlichen Geschmacks einen Begriff des ästhetischen Geschmacks profiliert. Der vom *Brief=Wechsel* formulierte Geschmacksbegriff ist damit nicht in der propositionalen Ebene des Texts vergraben, sondern auf seiner performativen Ebene angelegt.

Dass ein Begriff des ästhetischen Geschmacks dergestalt nicht Sache philosophischer Setzungen ist (Rationalismus oder Sensualismus), sondern aus der Diskurspraktik des Texts selbst entsteht, wird zu Beginn des *Brief=Wechsels* reflektiert. Augenfällig wird das zunächst durch die narrative Rahmung der Briefe durch einen fiktiven Herausgeber bzw. eine Erzählinstanz, die zum ersten Mal in der »Vorrede« zu Wort kommt. Sie ergreift dort zwar eindeutig Partei in »der Frage, ob die Werke der Wohlredenheit nach einer sinnlichen Empfindung oder nach gewissen Vernunfts=Gründen zu beurtheilen seyen« (BW, unpaginierte Vorrede) – die rationalistische Variante erscheint ihr als die bessere. Zugleich aber endet die Vorrede mit dem Hinweis, dass über den Streit von Eurisus und Hypsäus der »Leser« zu entscheiden habe: »Diese Betrachtungen machen mich wünschen, dass der behutsame Leser, welchem die Abhandlung dieser oben=gesetzten Streit=Frage, hier zur Entscheidung übergeben wird, den Ausspruch zu Gunst Eurisus Meinung, das ist, für die Überlegung thue.« (BW, unpaginierte Vorrede)

Ein Konzept des ästhetischen Geschmacks, das stellt die Erzählinstanz damit unmissverständlich klar, ist nicht einfach in Eurisus' rationalistisch grundierten Ausführungen zu finden. Vielmehr entsteht es aus der »Entscheidung«, welche die Leser*innen über Eurisus' bzw. Hypsäus' »Abhandlung« der »Streit=Frage« fällen. Das aber bedeutet, dass der Geschmacksbegriff gerade aus dem Aufeinandertreffen der beiden Positionen entsteht, aus dem Dialog – oder, mit anderen Worten, aus der Diskurspraktik, die die Auseinandersetzung mit den beiden Positionen darstellt. Diese Diskurspraktik des *Brief=Wechsels* wird von der Erzählinstanz hier auf das rhetorische Verfahren der Apostrophe verpflichtet. Die Apostrophe erlaubt es, die intradiegetische Ebene des Dialogs der beiden Brieffreunde mit der extradiegetischen Ebene, auf der die Erzählinstanz den »Leser« adressiert, in Verbindung zu setzen.¹⁰³ Diese mittels

103 Vgl. Frauke Berndt: »Ex marmore. Evidenz im Ungeformten bei J.J. Winckel-

des Verfahrens der Apostrophe erreichbare Ebene ist dabei der Ort, an dem die Formulierung eines Geschmacksbegriffs durch die Diskurspraktik – und für den »Leser« – allererst möglich wird. Es ist »der Leser«, der – so zumindest stellt es die Erzählinstanz in Aussicht – zuletzt einen Geschmacksbegriff gewinnt, und zwar auf der Grundlage der durch die Diskurspraktik ermöglichten Arbeit, d. h. der Auseinandersetzung mit Praktiken des natürlichen sinnlichen Geschmacks.

Seine Funktionsweise als Diskurspraktik reflektiert der *Brief=Wechsel* auch schon qua seiner generischen Form, für die zwei Gattungstraditionen relevant sind: Briefroman und Dialog. Soweit ich sehe, wurde der *Brief=Wechsel* von der Forschung noch nie der Gattung des Briefromans zugeschlagen. Im Gegenteil werden sämtliche Fiktionalitätsmarker des Texts zumeist vollständig ignoriert und die Abhandlung folglich als rein theoretisches Werk, als poetologischer Beitrag Bodmers zur Geschmacksdebatte gelesen. Dabei erfüllt der *Brief=Wechsel* die für den Briefroman einschlägigen Kriterien geradezu mustergültig. Zwar besteht er nicht aus »fiktiven Briefen«, aber doch aus den Briefen fiktiver Briefeschreiber. Außerdem spielt, wie bereits gezeigt wurde, die Herausgeberfiktion eine wichtige Rolle, ebenso wie der »Adressatenbezug«, der dadurch entsteht, dass der fiktive Herausgeber bzw. die Erzählinstanz die Leser*innen als »Bestandteil des Romans« einführt.¹⁰⁴ Ebenso übernimmt der *Brief=Wechsel* die briefromantypische »Verschränkung mehrerer Perspektiven«¹⁰⁵ und exponiert sich genau dadurch qua generischer Form als Diskurspraktik, d. h. als Verhandlung verschiedener Positionen (und Praktiken), die der Erarbeitung eines Geschmackskonzepts dient. Die dezidierte Inanspruchnahme des Genres des Briefromans für Bodmers Schrift über den Geschmack ist daher mehr als eine Lappalie oder Spitzfindigkeit. Denn sie hilft dabei, sich bewusst zu halten, was eigentlich eine Binsenweisheit sein sollte, gerade mit Blick auf die Texte der aufklärerischen Heteronomieästhetik aber immer wieder eine nachdrückliche Betonung erfordert (siehe dazu *I Einleitung*): Der Inhalt hängt von der Form ab; er entsteht durch die Form. Bodmers *Brief=Wechsel* formuliert einen Begriff des

mann und A. G. Baumgarten«. In: Birgit Neumann (Hg.): *Präsenz und Evidenz fremder Dinge im Europa des 18. Jahrhunderts*. Göttingen 2015, S. 75-98; Sebastian Meixner: *Narratologie und Epistemologie. Studien zu Goethes frühen Erzählungen*. Berlin, Boston 2019, S. 149-157.

104 Gerhard Sauder: Art. »Briefroman«. In: Georg Braungart et al. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, Bd. I: A – G. Hg. v. Klaus Weimar et al. Berlin, New York ³2007, S. 255-257, hier: S. 255.

105 Ebd.

ästhetischen Geschmacks *durch* die spezifische Art und Weise, die Verfahren seiner Diskurspraktik, welche sich an den divergenten, in Eurisus' und Hypsäus' Briefen behandelten Theoremen und Praktiken des Geschmacks abarbeitet. Für eine solche Funktionsweise des Texts als Diskurspraktik steht das Genre des Briefromans geradezu ikonisch ein. An den allgemeinen Gattungsmerkmalen des Briefromans lässt sich das ebenso ablesen wie an zeitgenössischen, also aus dem 18. Jahrhundert stammenden Reflexionen über den epistolaren Austausch. So beginnt etwa Nicolai, den ich hier als Beispiel kurz anführen möchte, seine 1755 erschienenen *Briefe über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland* mit einer selbstbewussten Reflexion auf Methode und Genre seines Werks, das darin dem Bodmer'schen *Brief=Wechsel* verwandt ist, da, grob gesagt, auch Nicolai poetologische und ästhetische Abhandlungen in der Form des, so könnte man sagen, theoretischen Briefromans führt. Wie die Bodmer'sche Abhandlung erfüllt auch Nicolais Text die formalen Merkmale des Briefromans (Herausgeberfiktion und Adressatenbezug). Dabei stellt Nicolai deutlich heraus, dass es die dergestalt qua Genre erst ermöglichte »Form« des Briefromans ist, von der seine Abhandlung abhängt. Denn er hält fest: »Wann ich bloß den Stoff zu Abhandlungen von dieser Art gehabt hätte, und die Einkleidung mir gänzlich überlassen gewesen wäre, so weiß ich nicht, ob ich nicht die Form der Briefe am ersten würde gewählt haben.«¹⁰⁶ Ihre spezifische »Form« und deren Verfahren sind also konstitutiv für Nicolais Abhandlung. Begründet wird das mit wirkungsästhetischem Kalkül – »[e]s ist das Schicksal starker Quartanten, und gründlich=trockener Schriften, daß sie wenig gelesen werden«¹⁰⁷ –, aber nicht nur. Denn auf die Frage, ob eine ordentliche philosophische Abhandlung – »ein artig metaphysisch=ästhetisches Tractätgen«¹⁰⁸ – seinem Thema nicht angemessener gewesen wäre, hat Nicolai eine klare Antwort parat: Nein, denn »ich war hierzu zu gewissenhaft. Sollte ich also aus den Meinungen meiner Freunde ein Lehrgebäude bauen, und es ganz auf meine Rechnung seetzen?«¹⁰⁹ Die spezifische epistolare Form erlaubt es, Multiperspektivität und Diversität zu erhalten; sie erlaubt die Auseinandersetzung mit divergierenden, unter-

106 Friedrich Nicolai: *Briefe über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland, corrigé fodes, hoc dicet et hoc mit einer Vorrede von Gottlob Samuel Nicolai, ordentlichem Professor der Philosophie in Frankfurt an der Oder*. Berlin 1755, S. 5.

107 Ebd.

108 Ebd., S. 3.

109 Ebd., S. 4.

einander inkohärenten Ansichten, *durch* die Nicolais *Briefe* ihre Themen erarbeiten. Die Form des Briefs, das lässt sich in aller Kürze Nicolais methodischer Selbstreflexion entnehmen, verweist also gerade auch im Bewusstsein der briefaffinen Intellektuellen der frühen Aufklärung auf einen gezielten Einsatz als Mittel zur Erkenntnisgewinnung. Ein Text in Briefform stellt unverhohlen aus, dass er keine Thesen referiert, sondern qua seiner eigenen Verfahren Thesen, Themen und Begriffe erarbeitet. Mit anderen Worten: Das Genre des Briefromans besitzt eine Affinität zur Funktionsweise der Bodmer'schen Diskurspraktik.

Das gilt auch für ein zweites Genre, das für den *Brief=Wechsel* neben dem Briefroman wichtig ist: den Dialog. Auch die Form des (brieflichen) Zwiegesprächs betont, dass der Dialog gerade nicht als schlicht Propositionen setzende Abhandlung verfährt, sondern von seinen Verfahren abhängt. Ergebnisse und Erkenntnisse – in Fall von Bodmers *Brief=Wechsel* bekanntlich ein Geschmacksbegriff – werden vom Dialog durch die ihm eigenen dialogischen Verfahren erarbeitet. Der im *Brief=Wechsel* dargebotene Dialog unterscheidet sich damit von generischen Formen wie dem Katechismus, dem Streitgespräch oder auch (obwohl man darüber diskutieren könnte) dem klassischen platonisch-sokratischen Dialog. Denn bei Letzterem versteckt sich unter der Diversität und Divergenz suggerierenden Hülle des Dialogs meist ein monologisches, d. h. auf eine zentrale These abzielendes Traktat. Die Dialogform ist in diesen Fällen gemäß der rhetorischen *Subiectio* organisiert und dient damit lediglich der Bekräftigung und Inszenierung der ›richtigen‹ Position. Der Dialogpartner ist, wie bei Platon oft, bloß ein Echo. Gerade so funktioniert der *Brief=Wechsel* aber nicht. Vielmehr findet hier ein ›richtiger‹ Dialog statt, bei dem »sich im freien Wechsel von Rede und Gegenrede eine Erkenntnis vollziehen [kann], die grundsätzlich mehrstimmig und nicht monologisch ist und von Differenzen lebt«¹¹⁰. Damit passt Bodmers Text insbesondere ins Muster des aufklärerischen Dialogs, in dem sich ein »Anspruch auf Denk- und Redefreiheit« ausdrücke und der »als genuines Medium eines grundsätzlich mehrstimmigen Philosophierens« fungiere.¹¹¹ Auch der Gattungsbezug zum Dialog unterstreicht damit, dass Bodmers *Brief=Wechsel* hinsichtlich seiner Diskurspraktik zu analysieren ist. Genau diese Analyse soll nun im Folgenden vorgenommen werden. Der

110 Thomas Fries u. Klaus Weimar: Art. »Dialog2«. In: Georg Braungart et al. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, Bd. I: A – G. Hg. v. Klaus Weimar et al. Berlin, New York ³2007, S. 354-356, hier: S. 354.

111 Ebd., S. 355.

Geschmacksbegriff kommt im Text nicht propositional als Setzung zustande, sondern performativ durch die von der Diskurspraktik ermöglichte und an bestimmte Verfahren gebundene Arbeit, die primär eine Arbeit an Praktiken des natürlichen sinnlichen Geschmacks ist.

Dass ein Geschmacksbegriff nicht von einem der beiden Briefpartner formuliert wird, sondern durch deren Diskurspraktik entsteht, deutet sich bereits in den für den *Brief=Wechsel* charakteristischen Momenten an, in denen die Differenzen zwischen Eurisus' rationalistischer und Hypsäus' sensualistischer Argumentation zu verschwimmen drohen. Denn zu einem solchen Verschwimmen kommt es immer wieder; nur auf den ersten Blick erscheinen die Grenzen klar gezogen.¹¹² Zwar eröffnen Eurisus und Hypsäus fast jeden ihrer Briefe mit der Ankündigung, die Geschmackstheorie des jeweils anderen in entscheidenden Punkten widerlegen und verbessern zu wollen. Doch aller Betonung der Differenz zum Trotz demonstrieren die Briefe dann häufig weniger eine radikale Unvereinbarkeit der rationalistischen und der sensualistischen Geschmackstheorie als vielmehr zahlreiche Gemeinsamkeiten. Schon Gottsched fällt in einer wohlwollenden Rezension auf, wie marginal die Meinungsverschiedenheiten zwischen Eurisus und Hypsäus bei genauerer Betrachtung eigentlich sind: »Ja man hätte fast zweifelhaft werden können, auf wessen Seite der Sieg geblieben, wenn nicht beide Parteien sich zuletzt selbst einander so sehr genähert hätten, daß endlich aller Streit zwischen ihnen verschwunden wäre.«¹¹³ Gelegentlich äußern die Briefpartner auch selbst die Vermutung, die Meinungsverschiedenheiten zwischen ihnen könnten unbedeutender sein als anfangs angenommen, etwa wenn Eurisus seinen dritten Brief mit der Feststellung einleitet: »Seitdem ich euer letzteres gelesen, habe ich angefangen zu argwohnen, unsere Begriffe und Gedancken von der wahren Natur des Geschmacks möchten vielleicht nicht so weit voneinander entfernet sein, als wir bißdaher selbst geglaubet hatten.« (BW, 41) Letztlich handelt es sich bei solchen Beschwörungen der Einigkeit aber primär um rhetorische Strategien einer *Captatio benevolentiae*. Nicht umsonst stellt Eurisus sie an den Anfang seines Briefs, in dem schon kurz darauf wieder ein ganz anderer Tonfall angeschlagen wird, etwa wenn der gegnerischen Argumentation Selbstwidersprüche vorgeworfen (vgl. BW, 46) und Grenzen und Differenzen

112 Um diesen grundlegenden Befund sind die meisten Lektüren des *Brief=Wechsels* zu ergänzen, vgl. z. B. Benzi: »Ästhetische Paradigmen und Rhetorik der Einbildungskraft beim frühen Bodmer«.

113 Gottsched: Rez. »Briefwechsel von der Natur des poetischen Geschmackes«, S. 450.

klar markiert werden: »Biß so weit sind wir einer Meinung« (BW, 56) – Betonung auf »Biß«. In pragmatischer Hinsicht bleiben die Briefe vom Sprechakt des Widersprechens geprägt. Performativ aber demonstrieren sie keineswegs bloß Uneinigkeit. Vielmehr weisen die tentativ angedeuteten Konsensoptionen darauf hin, dass die Briefe beider *correspondants* als Teil der Erarbeitung des Geschmacksbegriffs zu verstehen sind.

Am klarsten kommt diese Erarbeitung folglich an den Stellen in den Blick, an denen Berührungspunkte zwischen den Positionen der Briefpartner aufscheinen. Beispielhaft ist etwa Eurisus' initiale und grundlegende Gegenüberstellung des rationalistischen und des sensualistischen Geschmacksbegriffs, die eigentlich klare Trennlinien markieren möchte und daher auch unmittelbar an den Anfang des ersten Briefs gesetzt wird:

Die Meinung deren, welche den guten Geschmack für eine machinalische Krafft halten [d. h. die Sensualisten à la Hypsäus, J. H. P.], mittelst deren dasjenige was in einer Schrift vollkommen ist, vielmehr empfunden, als erkandt werde, beruhet auf seichtem Grunde. Gleichwie das Wort Geschmack ausser der Metaphora die Fertigkeit bedeutet, womit das süsse, saltzige, herbe, saure, bittere, und andere Eigenschafften der Speisen durch die Empfindung entschieden werden; Also heisset es in der Metaphora nichts anders, als eine scharfsinnige und geübte Fertigkeit, das wahre vom falschen, das vollkommene vom fehlerhafften, durch den Verstand zu unterscheiden. (BW, 2)

Die Sensualisten hätten nicht verstanden, wie Metaphern funktionieren – auf diesen Vorwurf lässt sich die von Eurisus in dieser Stelle geäußerte Kritik zuspitzen (vgl. BW, 8f.). Die sensualistische Argumentationsstrategie, die sinnliche Verfasstheit des ästhetischen Geschmacksurteils mit dem Begriff des Geschmacks selbst zu begründen, ist für Eurisus ein auf »seichtem Grunde« beruhendes Verfahren, da dabei von der metaphorischen Benennung auf die Beschaffenheit der benannten Sache geschlossen wird. Verkannt werde dadurch der Status des Begriffs des ästhetischen Geschmacks als einer Analogiemetapher in aristotelischer Tradition. Das Verfahren der Metapher bringe den sinnlichen Geschmack (die gustatorische Wahrnehmung) und den ästhetischen Geschmack (das Urteilsvermögen über literarische Werke) lediglich in einem Punkt (dem *tertium comparationis*) zusammen: Beide sind Formen des Urteilens, die aber auf ein jeweils verschiedenes Urteil hinauslaufen – ein sinnliches Urteil im Fall des sinnlichen Geschmacks und ein rationales Urteil im Fall des ästhetischen Geschmacks.

Diese kategoriale Verschiedenheit der dem sinnlichen und dem ästhetischen Geschmack zugrunde liegenden Urteile illustriert Eurisus dann allerdings mit einem bezeichnenden Vergleich: »Die Erkenntniß von dem wahren und falschen muß so deutlich bey uns seyn, als in dem sinnlichen Geschmack die Empfindungen von dem sauren, und dem süßen.« (BW, 3) Es kommt an dieser Stelle gewissermaßen zu einem analogischen Kurzschluss, der zu einem performativen Selbstwiderspruch in Eurisus' Argumentation führt. Denn in seinem Vergleich führt Eurisus die rationalen Kategorien ›wahr‹ und ›falsch‹, auf die er das ästhetische Geschmacksurteil verpflichten möchte, mit den aus dem Bereich der Sinnlichkeit stammenden Kategorien ›süß‹ und ›sauer‹ eng. Wahrheit und Falschheit ästhetischer Urteile seien ebenso »deutlich« voneinander zu unterscheiden wie der Geschmack des Süßen vom Sauren. Genau damit aber installiert das rhetorische Verfahren des Vergleichs den sinnlichen Geschmack und dessen konkrete Praktiken als das Paradigma des ästhetischen Geschmacks, dessen rein rationaler Charakter so unterminiert wird, wodurch ein performativer Selbstwiderspruch sichtbar wird. Mit anderen Worten: Eurisus definiert an dieser Stelle seinen Begriff des ästhetischen Geschmacks nicht so sehr, indem er dessen rationalistischen Kern seiner metaphorischen Verhüllung entledigt, sondern vielmehr dadurch, dass er Praktiken des sinnlichen Geschmacks – des Schmeckens von Süßem und Saurem – verhandelt. Die konzeptuellen Bausteine von Eurisus' Konzeption des ästhetischen Geschmacks sind also keineswegs blütenrein rationalistisch, sondern bestehen aus Paradigmen, die einander widerstreiten: ›süß/wahr‹ und ›sauer/falsch‹. Rationalismus und Sensualismus werden so zu den beiden Seiten einer Medaille – zu den bloßen Spielbällen einer Diskurspraktik, die sie nutzt, um performativ, mittels der Verfahren des Vergleichs und des performativen Selbstwiderspruchs, einen Geschmacksbegriff zu erarbeiten.

Den Gegenstand dieser Arbeit am Geschmacksbegriff bilden dabei nicht einfach Praktiken des sinnlichen Geschmacks, sondern, spezifischer, Praktiken des *natürlichen* sinnlichen Geschmacks. Das zeigt sich, wenn Eurisus genau dasjenige anthropologische Wissen verhandelt, das schon in einigen oben untersuchten Texten über Praktiken des natürlichen sinnlichen Geschmacks aufgetaucht ist. Auch Eurisus nähert sich der Frage nach der Natürlichkeit der sinnlichen Geschmackspraktiken, indem er darüber sinniert, warum der sinnliche Geschmack sich von Mensch zu Mensch unterscheidet – »de gustibus non est disputandum« (BW, 43):

Wie es aber geschehen sey, daß die natürliche Vollkommenheit des Geschmackes abgenommen hat, daß die mechanische Einrichtung

oder Bau=Art der Zunge verändert ist, und die Menschen jetzo nicht mehr, wie in dem ersten Welt=Alter, von einerley Geschmack einerley Empfindungen einnehmen, läßt sich leicht entdecken. Unnatürliche, dem Menschen von der Natur nicht zugetheilte Speisen, der natürlichen Speisen unnatürliche Zurichtung, haben das Gliedmaß des Geschmacks von Mutterleib an geschwächet, aus seiner ersten Art verstöhret, verändert und verderbet. Der Geschmack ist demnach verderbet worden, aber, welches nicht aus der Acht zu lassen ist, nicht gantz und gar zu Grund und verlohren gegangen. (BW, 10)

Die individuelle Verschiedenheit des sinnlichen Geschmacks ist für Eurisus ein Indiz seiner Verdorbenheit. Die Ursache dafür sind Praktiken des unnatürlichen sinnlichen Geschmacks, die die Auswahl und Zubereitung der »Speisen« betreffen. Die natürlichen Praktiken des sinnlichen Geschmacks verortet Eurisus demgegenüber im »ersten Welt=Alter« eines triadischen Geschichtsmodells. Dass es dabei um die Natürlichkeit bzw. Unnatürlichkeit der sinnlichen Geschmackspraktiken geht, zeigt die fast exzessiv anmutende Wiederholung des Lexems ›natürlich‹ in der zitierten Passage. Und wie es sich auch dort schon andeutet, beruhen die Praktiken des unnatürlichen sinnlichen Geschmacks auf der »Gewalt der Gewohnheit« (BW, 11), sie prägen die Menschen vom »Mutterleib« an. Wenn also Eurisus für seinen Begriff des ästhetischen Geschmacks reklamiert, dass auch dieser durch die Veränderung der Gewohnheit verbessert werden müsse, so werden dabei diese Praktiken des unnatürlichen sinnlichen Geschmacks gewissermaßen heimlich mitdiskutiert. Der ästhetische Geschmack kommt mit dem sinnlichen auch darin überein, dass beide durch Übung und Erziehung verbessert werden können. Dadurch wird er auf die Praktiken eines ursprünglichen, unverdorbenen, guten natürlichen sinnlichen Geschmacks verpflichtet:

Dieses Vermögen des Gemüthes [d. h. den ästhetischen Geschmack, J. H. P.] hatte die Natur allen Menschen ohne partheyliche Verkürzung, oder Vervortheilung mitgetheilet [...]: aber seitdem das Gemüthe von Kindheit an mit Vorurtheilen überschüttet worden, und die alten Müttergen und Pflegerinnen eine verderbliche Sorge getragen, ihre Mährgen und Einbildungen auf ihre Zucht fortzupflanzen; nachdem auch jungen Leuten keine andere Schrifften und Bücher als von Gothischen und Wendischen Witz und Redens=Arten in die Hände gegeben, und als Muster der zierlichen Schreibe=Kunst angelobet worden, so hat man die wahre Richtschnur in den Urtheilen, die reine Vernunft verwegener Weise verlassen, und die lange Gewohn-

heit, die den Irrthum gemein gemachet, und die Fehler eingeweiht hat [...] an ihre Stelle gesetzt. (BW, 13 f.)

Der sinnliche und der ästhetische Geschmack sind durch schlechte Gewohnheiten und schlechte Erziehung in Gefahr und erfordern die Rettung durch Umgewöhnung, durch die Einübung guter Praktiken wie der Zubereitung von natürlichen Speisen oder dem Lesen von guten Büchern. Das aber heißt: Die Ausbildung des ästhetischen Geschmacks denkt Eurisus nach dem Muster der Praktizierung des natürlichen sinnlichen Geschmacks. Das Modell für den richtigen ästhetischen Geschmack ist die gute – und das heißt: die natürliche – Praktizierung des sinnlichen Geschmacks. Durch das Verfahren der Analogie, welches die beiden Geschmacksarten mit Blick auf ihre Gewöhnung und Erziehbarkeit zusammenbringt, wird so ein Begriff des ästhetischen Geschmacks profiliert, der durch die Abarbeitung an ethisch grundierten Praktiken des guten natürlichen sinnlichen Geschmacks definiert wird. Daher ist »die wahre Richtschnur in den Urtheilen« des ästhetischen Geschmacks auch nicht »die reine Vernunft«. Das wird zwar von Eurisus behauptet, die Diskurspraktik aber – d. h. die Funktionsweise seines Diskurses als eines auf gustatorische Praktiken bezogenen Diskurses – zeigt: Die »wahre Richtschnur« des ästhetischen Geschmacks ist eigentlich die Natürlichkeit, die wiederum als die Natürlichkeit sinnlicher Geschmackspraktiken gedacht wird.

Im *Brief=Wechsel* profiliert Bodmer den Begriff des ästhetischen Geschmacks also, indem er Praktiken des natürlichen sinnlichen Geschmacks verhandelt. Diese Verhandlung findet dabei weniger explizit statt – denn explizit geht es Eurisus ja gerade nicht um den sinnlichen, sondern um einen rein rational funktionierenden Geschmack. Vielmehr kommt sie durch die Verfahren der Diskurspraktik performativ zustande, zu denen vor allem das Verfahren der Erzeugung von Selbstwidersprüchlichkeit in Eurisus' Argumentation durch die Analogisierung der beiden Geschmacksarten gehört. Man sieht also im *Brief=Wechsel*, wie bei der Diskussion des ästhetischen Geschmacks die Praktiken des sinnlichen Geschmacks immer mitdiskutiert werden, wobei mit der Frage nach dem »unverdorbenen« Geschmack auch eine ethische Perspektive zum Tragen kommt. Wenn Bodmer über guten ästhetischen Geschmack schreibt, schreibt er eigentlich über Praktiken des guten, also natürlichen sinnlichen Geschmacks.

An dieser Stelle bietet es sich an, eine kurze Bodmer-Pause zu machen und den Blick auf ein anderes Werk der aufklärerischen Geschmacksdebatte zu richten, das zu deren frühesten und wichtigsten deutschspra-

chigen Beiträgen gehört. Johann Ulrich Königs *Untersuchung Von dem Guten Geschmack In der Dicht= und Rede=Kunst* von 1727 ist in diesem Zusammenhang interessant, weil sich an ihr beobachten lässt, dass sie ähnlich funktioniert wie Bodmers *Brief=Wechsel*. Auch bei König soll nämlich *expressis verbis* eine tendenziell rationalistische Konzeption des ästhetischen Geschmacks vertreten werden, die aber zugleich implizit widerlegt wird, indem der Text sich an Praktiken des sinnlichen Geschmacks abarbeitet und dabei vor allem auf das Verfahren der Aufzählung und Auflistung zurückgreift. So wird zuletzt die performative Erarbeitung eines sinnlich und praktisch grundierten Geschmacksbegriffs ausgestellt, welche der propositionalen Setzung eines rationalistischen Geschmackskonzepts entgegensteht.

Eine gewisse Spannung zwischen rationalistischen und sensualistischen Konzeptionen des ästhetischen Geschmacks ist bei König nicht zu übersehen und wurde auch von der Forschung konstatiert.¹¹⁴ Bände spricht in dieser Hinsicht schon die erste Definition des Geschmacks, die König formuliert, nachdem er am Beginn seiner Abhandlung zunächst ausführlich die Geschichte des Geschmacks (und seines Verfalls) von der Antike bis in die Gegenwart des 18. Jahrhunderts referiert hat:

Wie nun der sinnliche Geschmack, durch genaues Kosten eines Trancks oder einer Speise, deren gute oder schlimme Beschaffenheit entscheidet, und sodann mehr oder weniger Neigung oder Eckel davor bezeigt; So hat man dieses Wort nachgehends, in verblümter Bedeutung, von einer innerlichen Empfindung, Kenntniß, Neigung, Wahl, und Beurtheilung genommen, die unser Verstand in allen andern Dingen von sich blicken läst.¹¹⁵

Ähnlich wie Bodmers Eurisus unterscheidet König hier zunächst zwischen dem sinnlichen Geschmack und dem Geschmack »in verblümter Bedeutung«. Das Verhältnis beider zueinander ist ein Verhältnis der Analogie. Anders als bei Bodmers Eurisus fällt die Analogie bei König jedoch sehr viel umfassender aus. Für Eurisus sind sich der sinnliche und der äs-

¹¹⁴ Vgl. z. B. Amann: »Die stille Arbeit des Geschmacks«, S. 248-254.

¹¹⁵ Johann Ulrich König: *Untersuchung Von dem Guten Geschmack In der Dicht= und Rede=Kunst*. In: Friedrich von Canitz: *Des Freyherrn von Caniz Gedichte, Mehrentheils aus seinen eigenhändigen Schrifften verbessert und vermehret Mit Kupffern und Anmerckungen, Nebst dessen Leben, und Einer Untersuchung Von dem guten Geschmack in der Dicht- und Rede-Kunst*. Hg. v. Johann Ulrich König. Leipzig, Berlin 1727, S. 227-322, hier: S. 240.

thetische Geschmack lediglich darin ähnlich, dass beide in Prozessen des Urteilens und Entscheidens bestehen. Bei König aber erscheint der sinnliche Geschmack vielmehr als die Miniatur des ›anderen‹ Geschmacks, was darin zum Ausdruck kommt, dass dieser zwar dem »Verstand« zugeschlagen wird, sich aber dennoch mit Empfindungen beschäftigt. Viel stärker denkt König vom sinnlichen Geschmack her. Diese Anlage seiner Untersuchung reflektiert er auch explizit, wenn er beschreibt, dass sein Vorhaben darin bestehe, »den Geschmack des Verstandes und dessen Beschaffenheit durch keine andere Gleichniß=Rede, als bloß von dem Geschmack der Zunge und dessen Eigenschafften zu erklären«. Schließlich könne durch diese »Vergleichung, alles deutlich in die Sinne fallen, und die Sache am begreiflichsten gemacht werden«¹¹⁶. König tut also gerade das, was Eurisus bei Bodmer kritisiert: Er entfaltet das Konzept des Geschmacks aus dem metaphorischen Ausdruck, das ihm seinen Namen verleiht. Die Ausdeutung des sinnlichen Geschmacks, die Abarbeitung daran wird so zum Ausgangspunkt der Entwicklung eines umfassenderen Geschmacksbegriffs. Damit macht König letztlich nur explizit, was im metaphorischen Charakter des Geschmacksbegriffs immer schon enthalten ist: Dass dieser nämlich als eine Auseinandersetzung mit dem sinnlichen Geschmack (und zwar mit dessen Praktiken) entsteht. Es wurde gezeigt, dass diese Auseinandersetzung *nolens volens* auch im *Brief=Wechsel* stattfindet, und zwar als eine in der Diskurspraktik ablesbare Auseinandersetzung mit Praktiken des natürlichen sinnlichen Geschmacks. König operiert weniger verdeckt, aber auch hier wird zu zeigen sein, dass die Auseinandersetzung mit einem wiederum praktisch gedachten sinnlichen Geschmack wie bei Bodmer mittels der Verfahren des Texts und damit auf der Ebene der Diskurspraktik geführt wird.

Zunächst einmal gilt jedoch: Obwohl König den sinnlichen Ursprung und die sinnliche Dimension stärker betont, möchte er den Geschmack – nicht einmal den sinnlichen – dennoch nicht aus der Rechenschaftspflicht gegenüber der Ratio befreit sehen. Gerechtfertigt werden soll das mit einem Argument, das später etwa Gottsched im dritten Kapitel seines *Versuchs einer Critischen Dichtkunst* (1729) prominent wieder aufgreifen wird. Demnach stelle das Urteil des Geschmacks nichts anderes dar als eine Abkürzung zum gründlichen Urteil des Verstandes. Der Geschmack entscheide also zwar nicht infolge rationaler Prozesse und aufgrund rationaler Kriterien; sehr wohl aber seien die von ihm getroffenen Entscheidungen bei genauerer Prüfung rational nachvollziehbar und

¹¹⁶ Ebd., S. 257.

können vom Verstand abgesichert werden.¹¹⁷ So entsteht etwa aufgrund der Geschmackseindrücke des sinnlichen, gustatorischen Geschmacks ein Urteil, das eine gründliche rationale Untersuchung, die sich an den Regeln der »Koch=Kunst«¹¹⁸ orientiert, bestätigen könnte. Die Möglichkeit der rationalistischen Reduktion installiert König damit als Qualitätskriterium der Geschmacksurteile. Sein Unbehagen mit dieser Konzeption offenbart sich freilich wenig später, wenn er die Begriffe des Geschmacks und des Urteils dadurch differenziert, dass im Geschmack ein Moment der Empfindung (sowie zudem ein affektives Moment) verbleibe, während das Urteil eine reine Verstandesoperation benenne.¹¹⁹

Das von der Forschung konstatierte Irrlichtern zwischen rationalistischen und sensualistischen Geschmackskonzeptionen in Königs Abhandlung ist demnach ein durchaus zutreffender Befund. Bemerkenswert ist dabei, wie die irreduzible sinnliche Prägung von Königs programmatisch eigentlich an der Ratio orientiertem Geschmacksbegriff auch durch die Verfahren seiner Abhandlung hergestellt wird, also dadurch, dass diese Abhandlung die soeben umrissene, eher rationalistisch angehauchte Geschmackskonzeption propositional postuliert, aber eine sinnliche performativ präsentiert, indem sie sich mit Praktiken befasst. Ich möchte das kurz an einer dafür besonders einschlägigen Stelle aus Königs Diskussion des ästhetischen Geschmacks darstellen.

Im Zusammenhang mit dem ästhetischen oder, in Königs Vokabular, poetischen Geschmack – also dem auch im Titel der Abhandlung als Thema vorgegebenen Urteilsvermögen in der »Dicht- und Redekunst« – geht es an entscheidender Stelle um die »Verschiedenheit« des Geschmacks.¹²⁰ Ein klarer empirischer Befund liegt hier zugrunde: »Der Geschmack ist nicht bey allen Menschen gleich.«¹²¹ Wie Eurisus im *Brief=Wechsel* (vgl. BW, unpaginierte Vorrede) möchte König aber ein Korrektiv zu der daraus folgenden individuell, kulturell und historisch bedingten Relativität des Geschmacks installieren. Er führt deshalb einen Gegenbegriff zur Verschiedenheit des Geschmacks ein: die »Beschaffenheit«¹²². Die Idee ist dabei, dass Geschmäcker zwar verschieden sein können, in ihrer Verschiedenheit aber dennoch alle die gleiche Beschaffenheit aufweisen, welche wiederum darin besteht, dass sie ent-

117 Vgl. ebd., S. 261.

118 Ebd., S. 262.

119 Vgl. ebd., S. 273 f.

120 Vgl. ebd., S. 295 ff.

121 Ebd., S. 295.

122 Ebd., S. 300.

weder gut oder schlecht sind. Die Verschiedenheit des Geschmacks kann also hinsichtlich ihrer Beschaffenheit – gut oder schlecht – bewertet werden.

Die Kriterien für diese Beschaffenheit bzw. Güte des Geschmacks weisen dabei auf eine rationalistische Geschmackskonzeption hin. Denn die Beschaffenheit ist nach klaren »Grund=Sätzen« »unwidersprechlich [zu] beweisen«. ¹²³ Als Beleg führt König Beispiele aus dem kulinarischen Bereich an. So ist ein schlechter sinnlich-gustatorischer Geschmack zu erkennen, wenn man ihn nach den »Regeln der Gesundheit und der Koch=Kunst« ¹²⁴ betrachtet. Das damit in Aussicht gestellte rationalistische Fundament des sinnlichen Geschmacks – dessen Güte sei nach klaren, dem Verstand einsehbaren Regeln zu begreifen – widerlegt Königs Text aber im Folgenden performativ, wenn er versucht, diese Regeln zu spezifizieren. Denn die Regeln, so wird dabei deutlich, sind eigentlich Praktiken. Das Konzept des guten sinnlichen Geschmacks entsteht folglich mithin dadurch, dass König Praktiken des guten sinnlichen Geschmacks verhandelt. Das Verfahren, das dabei zur Anwendung kommt, ist die Auflistung. Es funktioniert so, dass König die für den guten Koch verbindlichen Regeln des guten Geschmacks einzig und allein dadurch definiert, dass er verschiedene Praktiken des guten Schmeckens auflistet. Die postulierten vernünftigen Regeln der »Koch=Kunst« werden so durch das Verfahren der Auflistung mit den Praktiken des Schmeckens identifiziert. Die Regeln bzw. Praktiken des guten Geschmacks, die der Koch zu beachten habe, beschreibt König wie folgt:

In der That muß er [der Koch, J. H.P.] so wohl aus der Vernunft als der Erfahrung wissen, daß die eßbaren Dinge sich vielfältig verändern; eines durchs kochen, ein anders durchs braten schmackhafter, gewisse Früchte, und Erdgewächse mürber, gewisses Obst reiffer, süsser, gewisses Fleisch milder, durch die Zeit und die Luft, wie hingegen durch eben diese andere Dinge abgeschmact, ausgedorrt oder gar faul und stinckend werden. Er muß wissen, daß einigen sowohl zahmen als wilden Thieren wie unter dem Geflügel und den Fischen, und an solchen wieder einigen Theilen, Vor=Mittel=oder Hinter=Stücken, von allen Zeiten her, wegen ihres wohlgeschmackten Fleisches, ein allgemeiner Vorzug vor andern zugestanden worden. [...] Bey dem Getränke hat man nicht weniger, als bey dem Essen, gewisse Regeln in acht zu neh-

¹²³ Ebd., S. 300 f.

¹²⁴ Ebd., S. 300 f. u. 305 f.

men. Wie es ausgemacht ist, daß derjenige wider den guten Geschmack handeln würde, der uns die Suppe kalt zu essen, und den Wein warm zu trincken vorsetzte [...].¹²⁵

Die Liste ließe sich natürlich ergänzen, etwa um Tipps, welche Stellen an Fisch und Braten die besten sind usw.¹²⁶ Statt eines kohärenten, logisch nachvollziehbaren Regelsystems werden also Praktiken gelistet, die zum guten Geschmack gehören: das Braten mancher, das Kochen anderer Speisen, das Filetieren von Tieren und Temperieren von Getränken. Damit aber zeigt Königs Abhandlung performativ, dass sie nicht halten kann, was sie programmatisch verspricht. Die Verankerung in den Regeln der »Koch=Kunst« wird für den guten Geschmack lediglich postuliert; eigentlich definiert wird der gute Geschmack aber auf der performativen Ebene durch die Verhandlung von Praktiken des guten Schmeckens und Essens.

Dass das analog für den ästhetischen Geschmack funktioniert, liegt allein schon deshalb nahe, weil König diesen ja aus seinem bildspendenden Begriff erklären wollte. So verwundert auch die abrupte Überleitung nicht: »Aber lasset uns einmahl von der Tafel in den Bücher=Saal gehen! wie wir dort Köche, Speisen und Säfte von verschiedenem, von gutem und von schlimmem Geschmack der Zunge angetroffen, so werden wir hier Dichter oder Redner, Schrifftten und Leser von verschiedenem, von gutem und von schlimmem Geschmack des Verstandes finden.«¹²⁷ Für den ästhetischen Geschmack werden sodann anstelle rationaler Regelsysteme ebenfalls lediglich Listen voller Kriterien angeführt:

Nehmet also ein Gedicht oder eine Rede von zweyerley Verfassern über einerley Sache, leset beyde. Wann euch diejenige Arbeit, welche natürlich, wohlgeordnet, sinnreich, lebhaft, beweglich, scharffsinnig, überzeugend ist; darinn die Gedancken neu, richtig, gut angebracht, nicht zu hoch, noch zu niedrig, nicht zu arm nicht zu reich, von rechtem Geist und Feuer; die Redens=Arten rein, gleich, deutlich, zierlich, wohlgewehlt, edel, regelmäßig, und alle diese Stücke nicht zu kurz, nicht zu lang, sondern wohl zusammen verbunden sind: Wann, sag ich, diese Arbeit euch nicht sowohl gefällt als die andre, welche unnatürlich, übergeordnet, einfältig, matt, geist= und krafft=loß, nicht durchdringen ist; darinn die Einfälle aufgewärmt, falsch, überange-

125 Ebd., S. 308f.

126 Vgl. ebd., S. 310f.

127 Ebd., S. 313.

wendet, zu schwülstig oder zu schlecht, zu sparsam oder zu überflüssig, zu kalt oder durch die Hitze der Einbildung übertrieben; die Redens=Arten unrein, ungleich, unverständlich, rau, schlecht gewehlet, gemein, wieder die Regeln, und alles zusammen weder in einer gemäßigten Kürze oder Länge, noch in einem genauen Zusammenhange stehet, so habt ihr einen schlimmen Geschmack.¹²⁸

In dieser Passage werden Praktiken des guten – nun eben ästhetischen – Schmeckens vorgeführt, simuliert. Das rhetorische Verfahren der Auflistung sowie weitere narrative und szenische Verfahren sind dafür maßgeblich. Im grammatischen Modus der Anweisung und im narrativen der Ihr-Erzählung wird eine Leseszene regelrecht angeordnet. Sodann werden die praktischen, in dieser Szene gemachten Leseindrücke geschildert: Ist die Lektüre »natürlich, wohlgeordnet, sinnreich, lebhaft, beweglich, scharffsinnig, überzeugend« oder etwa »unnatürlich, ungeordnet, einfältig, matt, geist= und kraft=loß, nicht durchdringen«? Es sind die in dieser und den anderen Listen des Zitats angesprochenen praktischen Leseerlebnisse, die den guten bzw. schlechten Geschmack ausweisen. Mithilfe welcher Regeln man zu den jeweils passenden Eindrücken für einen bestimmten Text gelangt, wie man also mit gutem Geschmack die guten von den schlechten Texten unterscheiden kann – das wird gerade nicht erklärt. Vielmehr operiert König in diesem Punkt apodiktisch, indem er die praktisch und faktisch zu machenden Leseindrücke, die von der Liste vorgeführt werden, zum Kriterium des Geschmacks erhebt, ohne die Regeln anzugeben, durch welche die Eindrücke verifiziert werden könnten. Statt an Regeln verweist König die Adept*innen des ästhetischen Geschmacks also an Praktiken des guten ästhetischen Schmeckens, die durch die Verfahren der Liste und das narrative und szenische Set-up dargestellt werden. Auch bei König rücken so Praktiken des guten Schmeckens – sei es sinnlich oder ästhetisch – performativ ins Zentrum der Geschmackskonzeption.

Bei Bodmer, zu dem ich nun wieder zurückkehren möchte, stehen die Praktiken des guten, natürlichen und sinnlichen Geschmacks dabei gewissermaßen in einem doppelten Kontext. Einerseits bilden sie, was bis hierhin ausführlich gezeigt worden ist, einen integralen Bestandteil der Diskussion des ästhetischen Geschmacks. Sie sind sozusagen der Brennstoff, mit dem Bodmers Diskurspraktik versorgt werden muss, damit die ästhetische Geschmacksdebatte ablaufen kann. Andererseits stehen sie im Kontext weiterer Praktiken, nämlich solcher des natürlichen Wahr-

128 Ebd., S. 315f.

nehmens, die andere Sinne involvieren, vornehmlich das Sehen. Dass die Praktiken des natürlichen sinnlichen Schmeckens in diesem Sinn ein Kontinuum mit anderen Praktiken der natürlichen Wahrnehmung bilden, zeigt sich besonders deutlich im fünften Brief der *Neuen Critischen Briefe*. Dieser beginnt damit, dass die Erzählinstanz in apologetischer Absicht das Wort ergreift: »Der kalte, der ekle Curdo sieht meinen Geschmack an der Poesie noch immer mit einem Auge voller Verachtung an.« (NCB, 38)¹²⁹ Diesen Geschmack zu verteidigen, schickt sich der Briefautor sodann erwartungsgemäß an. Als jemandem, der in seinen »Lieder[n] [...] die Natur und die Schönheit besing[t]« (NCB, 38), gefallen ihm etwa Sonnenuntergänge:

Die Sonne hätte mit dem Glanze, wie sie thut, an dem Horizont aufsteigen können, ohne daß die Seele ein Aufwallen empfunden hätte. Der Schöpfer hatte nicht genug daran, daß er dem Menschen allerley Mittel gegeben, sein Leben zu erhalten, er begabete über dieses die Sinnen mit Fühlungen, welche die ganze Natur in seinem Auge zu Schönheit, und in seinem Ohre zu Musik machen. Und was ist izt der Geschmack, den mein strenger, mein frostiger Tadler, so verrächtlich hält, anders, als die innerliche Kraft, welche die feinsten, die zärtlichsten, Rührungen, so der Schöpfer in die Natur geleyet hat, mit einem lebhaften und regen Fühlen empfindet? (NCB, 39)

Guter Geschmack ist Geschmack am Natürlichen. Es ist der Geschmack an den Phänomenen, welche die Natur allen »Sinnen« offenbart. Damit aber expliziert Bodmer hier gewissermaßen jene Diskurspraktik, die dem *Brief=Wechsel* zugrunde liegt, indem er den guten Geschmack ganz deutlich dadurch definiert, dass er Praktiken der guten, d. h. der natürlichen, Wahrnehmung beschreibt – etwa die Praktik des Sonnenuntergang-Schauens. Leicht erkennbar wird diese Geschmackstheorie dabei mit einer physiko-theologischen Argumentation unterfüttert: Dass die Schöpfung gefällt (zumindest demjenigen mit gutem Geschmack), ist vom Schöpfer gewollt, sodass umgekehrt die phänomenale Schönheit der Welt deren göttliche Signatur bezeugt.

Der Brief zeigt damit in gewisser Weise, wie sich Bodmers Geschmacksdiskussion öffnet. Wird sie im *Brief=Wechsel* durch die Aus-

129 Zum Namen »Curdo« vgl. Bodmers Brief an Sulzer vom 1. Dezember 1749. Mit Blick auf Haller hält Bodmer dort fest: »Er ist der Curdo im fünften Critischen Briefe.« (Johann Jakob Bodmer: »Bodmer an Sulzer, Zürich, 1. Dezember 1749«. In: Sulzer: *Gesammelte Schriften*, Bd. 10/1, S. 103-104, hier: S. 103)

einandersetzung mit Praktiken der natürlichen gustatorischen Wahrnehmung geführt, so werden hier andere Praktiken der natürlichen Wahrnehmung miteinbezogen. Diese anderen Praktiken sind aber nicht mehr nur für die Geschmackdebatte relevant. Vielmehr spielen sie in wichtigen anderen Zusammenhängen von Bodmers ästhetischer Theorie eine Rolle, was im folgenden Abschnitt untersucht werden soll.

2.2 Andere Praktiken natürlicher Wahrnehmung

Es gibt neben dem Geschmack weitere Praktiken der natürlichen, in diesem Fall primär der visuellen Wahrnehmung, durch deren Verhandlung Bodmer die Diskussion zentraler ästhetischer Begriffe vorantreibt. Vor allem die ersten Kapitel der *Poetischen Gemälde* sind diesbezüglich einschlägig und sollen im Verlauf dieses Abschnitts ausführlich betrachtet werden. Zunächst möchte ich aber, um die grundlegende Bedeutung von Praktiken der natürlichen Wahrnehmung hervorzuheben, mit einem kurzen, griffigen Beispiel beginnen, das sich im 34. Brief der *Neuen Critischen Briefe* findet. Dort äußert der Briefeschreiber – eine Rezension in den *Freyemüthigen Nachrichten* legt nahe, dass es Bodmer ist (vgl. FN VI, 155 f.) – seinen Zweifel daran, dass ein angeblich von einem »gebohrnen Blinden« verfasstes »Lied von den Spuren der göttlichen Allmacht in der Natur« tatsächlich von einem Blinden geschrieben wurde und nicht etwa »einen Sehenden zum Verfasser habe« (NCB, 281). Auf zwei Gründe stützt sich dieser Zweifel: erstens die auffällige, Misstrauen erweckende Dichte von visuellen »Vorstellungen« (NCB, 281) im Text des angeblich Blinden und zweitens das entsprechende Fehlen von Wahrnehmungseindrücken – Empfindungen im Sprachgebrauch des 18. Jahrhunderts¹³⁰ –, die für einen Blinden natürlich wären: »Am meisten mangeln mir in diesem Liede [des angeblichen Blinden, J. H. P.] gewisse charakteristische Züge von Empfindungen und Denkart, welche einen Blindgebohrnen von allen sehenden Menschen unterscheiden.« (NCB, 281 f.) Unmöglich kann der Text von einem Blinden stammen, da er keine Spuren von dessen Blindheit enthält, so das Argument des skeptischen Briefeschreibers. Im Umkehrschluss heißt das: Ein echter Text eines Blinden wäre einer, der auf den natürlichen Wahrnehmungen seines Verfassers beruht. Solche Wahrnehmungen werden damit zur Basis und Voraussetzung guter Literatur erklärt.

130 Vgl. z. B. Johann Christoph Adelung: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen*, Bd. 1: A – E. Leipzig 21793, Sp. 1800.

Es passiert aber noch viel mehr in diesem 34. von Bodmers *Neuen Critischen Briefen*. Neben die Programmatik der natürlichen Wahrnehmung als Voraussetzung guter Literatur tritt dort nämlich eine Wahrnehmungspraktik, die einen entscheidenden Kontrapunkt zur Programmatik setzt. Das geschieht in dem Moment, in dem der Briefeschreiber sich anschickt zu demonstrieren, wie ein echtes, gutes Gedicht eines Blinden auszu- sehen habe: »Ich will einen Blindgebohrnen selber einführen, und in der Denkart reden lassen, die nach meinem Begriffe sein eigen ist.« (NCB, 282) Vorgelegt werden soll also ein Gedicht, das die »Empfindungen eines gebohrnen Blinden« (NCB, 282) auf authentische Art und Weise vorführt. Damit aber wird die Programmatik der natürlichen Wahrnehmungen als Voraussetzung guter Literatur, mit welcher der Briefeschreiber zuvor seine Skepsis gegenüber dem angeblich gefälschten Gedicht begründet, in den Hintergrund gedrängt, und zwar zugunsten der Betonung von natürlichen Wahrnehmungspraktiken, welche der Programmatik entgegenstehen. Denn statt der natürlichen sinnlichen Empfindungen als Voraussetzung guter Literatur wird nun die Tatsache in den Fokus gerückt, dass es die Literatur selbst ist, die solche Wahrnehmungen produziert, simuliert – oder praktiziert. Schließlich ist es das erklärte Vorhaben des Briefeschreibers, in seinem Gedicht die Wahrnehmungsweise eines Blinden vorzuführen, »die nach meinem Begriffe sein eigen ist«. Deutlich rückt damit der praktische Charakter dieser Wahrnehmungen in den Blick, dadurch nämlich, dass diese simuliert, praktiziert werden. Ebenso wird deutlich, dass diese Wahrnehmungspraktiken nicht mit der zuvor formulierten Programmatik in Einklang zu bringen sind, weil sich in der Rede des Briefeschreibers ein performativer Widerspruch ereignet. Das passiert, wenn der Briefeschreiber für sein Gedicht in Anspruch nimmt, dass es eine authentische Simulation der für einen Blinden charakteristischen Wahrnehmungsweise sei. Er widerspricht damit performativ seiner zuvor formulierten Kritik an dem angeblich gefälschten Gedicht eines Blinden. Denn in seinem eigenen Gedicht tut der Briefeschreiber genau das, was er dem angeblich gefälschten Gedicht zuvor abgesprochen und sogar für unmöglich erklärt hatte: Er simuliert, praktiziert Wahrnehmungen, die nicht seine eigenen sind. Er führt Praktiken der natürlichen Wahrnehmung vor, die es laut der zuvor präsentierten Programmatik gerade nicht geben dürfe: Wahrnehmungen nämlich, die Praktiken sind und auf den Verfahren des Texts beruhen.

Aus der Sicht des Briefeschreibers freilich, das wäre anzumerken, ist das kein Widerspruch. Ihm gilt es vor dem Hintergrund einer diskriminierenden Haltung, die den Blinden als »unvollendet« (NCB, 282) ansieht, als selbstverständlich, dass ein Sehender die Wahrnehmungen eines

Blinden nachvollziehen (und poetisch simulieren) kann, aber nicht umgekehrt. Der Sehende kann schließlich seinen Sehsinn gewissermaßen suspendieren (sprich: die Augen schließen), der Blinde seinen hingegen nicht einfach kurzerhand aktivieren. Sehende können ›weniger‹ wahrnehmen, Blinde aber nicht ›mehr‹. An dem zentralen Befund ändert das aber nichts: Mit seinem Gedicht von den »Empfindungen eines gebohrnen Blinden« rückt der Briefeschreiber Simulationen, Praktiken natürlicher Wahrnehmungen in den Mittelpunkt. Indem Bodmers Diskurspraktik die Simulation und damit die Ausübung solcher Praktiken der natürlichen Wahrnehmung vorführt, kommt im 34. der *Neuen Critischen Briefe* eine ästhetische Diskussion in Gang, die darauf abzielt, zu zeigen, was gute Literatur sein soll.

Was in diesem Brief im Kleinen geschieht, wird von den *Poetischen Gemälden* gewissermaßen skaliert. Mit dieser Abhandlung, die 1741 erschien, legt Bodmer sein umfangreichstes poetologisches Werk vor. In ihm spielt die Verhandlung von Praktiken der natürlichen Wahrnehmung eine eminent wichtige Rolle. Sie dient nämlich dazu, einige der markantesten ästhetischen Begriffe und Theoreme zu definieren: Nachahmung, Mögliches, Neues, Wunderbares, Wahrscheinliches und Wirkung. Dass und wie Bodmer diese für seine ästhetische Theorie tragenden Begriffe aus der Auseinandersetzung mit Praktiken der sinnlichen Wahrnehmung gewinnt, soll in der folgenden Lektüre der ersten Kapitel der *Poetischen Gemähldte* dargelegt werden.

Gleich mit den allerersten beiden Sätzen im ersten Kapitel der *Poetischen Gemähldte* macht Bodmer klar, dass seine ästhetische Theoriebildung eine Beschäftigung mit natürlichen Wahrnehmungen involviert:

Der alte logicalische Ausspruch hat durch die Länge der Zeit noch nichts von seiner Wahrheit verlohren, daß eine Würckung nicht weiter gehen möge, als die Kräfte der Sache reichen, von der sie hervorgebracht wird. Darum würde einer wenig ausrichten, der sich vornähme, mit poetischen Gemälden auf die Gemüther anderer Leute zu würcken, falls er die Phantasie nicht vorher mit einem Vorrath solcher Bilder angefüllet hätte, welche, kunstmässig angebracht, tüchtig sind, in der Einbildungskraft der Hörer und Leser einen gewissen Eindruck, seinen Absichten gemäß, zu erwecken. (PG, 3)

Bodmer liefert hier die kürzeste und griffigste Definition von Literatur, die ihm möglich ist. Sie lautet: Literatur besteht aus Bildern, die wirken.¹³¹

131 So bringt es etwa auch Elizabeth Powers auf den Punkt, wenn sie einen »focus on

Bilder, die einen »Eindruck« bei den Rezipient*innen erzeugen und von der »Phantasie« zu literarischen Kunstwerken – zu »poetischen Gemälden« – konstellierte werden. Literatur entsteht, indem die Phantasie mit solchen Bildern arbeitet. Diese Arbeit möchte Bodmer im ersten Abschnitt seiner Poetik systematisch aufschlüsseln, was in der Disposition deutlich wird, die er kurz darauf vorstellt:

Ich werde derowegen diesen Versuch einer Abhandlung von poetischen Gemälden 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)

Bodmer kündigt hier an, die Arbeit mit Bildern gründlich zu analysieren, indem er sie in ihre Komponenten zerlegt. Zu diesen Komponenten zählt er: 1. die »natürlichen Gaben«, die der »Bereicherung« der Phantasie mit Bildern dienen – damit meint Bodmer die natürlichen Wahrnehmungen; 2. die »natürlichen Gaben«, die der »verständigen Anführung der Phantasie« bei ihrer Arbeit mit Bildern dienen – damit meint Bodmer den Verstand und die (ästhetische) Urteilskraft; 3. die »Mittel«, die dem Menschen zur Verfügung stehen, um seine Kompetenz (»Tüchtigkeit«) in der künstlerischen Arbeit mit den Bildern zu erhöhen – damit meint Bodmer Übungen, die dem Training der Sinne, des Verstands, der Urteilskraft und der Phantasie dienen. Damit aber zeigt sich schon in dieser knappen Disposition des ersten Abschnitts der *Poetischen Gemälde*, dass Bodmer die Bilder, die seinen Begriff von Literatur ausmachen, nach Praktiken der natürlichen Wahrnehmung modelliert – und nicht etwa nur nach den »Gemälden« der Malerei, die der Titel der Abhandlung anführt und die vielmehr selbst auf die Bilder der Wahrnehmung verwiesen bleiben. Die Bilder der Literatur (und auch die der Malerei) sind in Bodmers Augen wie die Bilder, welche die natürliche Wahrnehmung erzeugt. Über Bilder bzw. über Literatur denkt Bodmer nach, indem er sich mit Praktiken natürlicher Wahrnehmungen beschäftigt. Oder noch einmal anders: Seine ästhetische Theorie entwickelt Bodmer in der Auseinandersetzung mit solchen Praktiken.

the creation of mental images« konstatiert (vgl. Elizabeth Powers: »Where are the Mountains? Johann Jacob Bodmer and the ›Pre-Kantian‹ Sublime«. In: *Goethe Yearbook* XX (2013), S. 199-222, hier: S. 200).

Dabei leuchtet der Bezug zu den Wahrnehmungen unmittelbar ein, wenn Bodmer den Ursprung der Bilder in den »natürlichen Gaben« des Menschen, also den Sinnen, betont. Aber warum *Praktiken* der natürlichen Wahrnehmung? Dass es genau darum geht, zeigt sich an zwei Punkten. Der eine Punkt ist, dass Bodmer in seiner Disposition die »Mittel« hervorhebt, die es den Menschen ermöglichen, die natürlichen Wahrnehmungen und die von diesen produzierten künstlerisch relevanten Bilder zu verbessern. Sie werden auch schon von der Überschrift des ersten Kapitels der *Poetischen Gemählde* betont, die eine Abhandlung »Von den Mitteln die Phantasie mit Bildern zu bereichern und verständig anzuführen« (PG, 3) in Aussicht stellt. Der zweite Punkt ist, dass Bodmer auch ausführlich die künstlerische Freiheit der Phantasie betont, mit Bildern, also Wahrnehmungen, zu arbeiten, die keine empirische Referenz aufweisen, die keiner Wahrheit entsprechen, sondern nur eine Möglichkeit darstellen. Literatur wird an dieser Stelle etwas, was nicht nur auf empirisch überprüfbar natürlichen Wahrnehmungen basiert, sondern solche Wahrnehmungen produziert, simuliert – und genau dadurch ihren praktischen Charakter betont. Dass Bodmer dergestalt sein poetologisches Hauptwerk beginnen lässt, indem er darüber nachdenkt, dass Literatur Praktiken der natürlichen Wahrnehmung simuliert (und dadurch im Umkehrschluss auch deren praktischen Charakter exponiert), möchte ich im Folgenden noch einmal detailliert anhand des Texts darlegen.

Seiner Disposition folgend setzt Bodmer seine Untersuchung zunächst mit einigen Worten über die menschlichen Sinne fort. In einem psychologisch-philosophischen Referat, das fast wörtlich aus der früheren, zusammen mit Breitinger verfassten Abhandlung *Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungs=Krafft* übernommen wird,¹³² breitet er das dem zeitgenössischen Sensualismus verpflichtete Wissen von den Sinnen als den »ersten Lehrer[n] der Menschen« (PG, 4) aus. »Alle Erkenntniß kömmt von ihnen« (PG, 4): Aufgrund der anhaltenden Beschäftigung mit den Eindrücken der Sinne ist der Mensch erst in der Lage, seine Vorstellungen, Begriffe und Theorien von der Welt zu entwickeln (siehe dazu ausführlich *III Praktiken der Einbildungskraft*). Neben der Erkenntnis entstammen den Sinnen auch die Bilder, die die Grundlage des künstlerischen Schaffens bilden. Von der Einbildungskraft – Bodmer verwendet den Begriff an dieser Stelle synonym mit dem bislang benutzten der Phantasie –¹³³ werden diese Bilder zum Zweck der poetischen Ver-

132 Vgl. Herrmann: *Naturnachahmung und Einbildungskraft*, S. 168.

133 Zu einer Differenzierung von Einbildungskraft und Phantasie bei Bodmer siehe Hees-Pelikan: »Gespenster und Demenz«.

wendung abgerufen. Ähnlich wie im bereits untersuchten 34. Brief der *Neuen Critischen Briefe* wird gute Literatur also auch hier dadurch definiert, dass sie mit natürlichen Wahrnehmungen imprägniert ist. Ähnlich wie dieser Brief vollführen aber auch die *Poetischen Gemälde* sogleich eine argumentative Wendung. Das geschieht in dem Moment, in dem betont wird, dass die Einbildungskraft im Prozess des literarischen Schaffens nicht lediglich Bilder, die der natürlichen Wahrnehmung entstammen, abrufft. Vielmehr produziert und simuliert sie solche Bilder, d. h., sie praktiziert die natürlichen Wahrnehmungen, die diesen zugrunde liegen. An dieser Stelle wird Bodmers Diskurspraktik zu einer Verhandlung nicht mehr nur von natürlichen Wahrnehmungen, sondern von *Praktiken* der natürlichen Wahrnehmung. Der hier einschlägige Passus gehört zu den zentralen und am meisten zitierten der Bodmer'schen Poetik:

Aber diese Einbildungskraft ist nicht nur die Schatzmeisterinn der Seele, bey welcher die Sinnen ihre gesammelten Bilder in sichere Verwahrung legen, wo sie dieselben zu ihrem Gebrauch abfordern kan; sondern sie besitzt daneben auch ein eigenes Gebieth, welches sich unendlich weiter erstreckt, als die Herrschaft der Sinnen. Diese sind in dem Umfange der gegenwärtigen sichtbaren Welt eingeschlossen, sie sind alleine mit der Beschauung würcklicher Dinge beschäftigt, und ihr Reich kan das Reich der Wahrheit genennet werden. (PG, 13)

Anders hingegen als für die Sinne gilt für die Einbildungskraft:

Diese übertrifft alle Zauberer der Welt, sie stellet uns nicht alleine das Würckliche in einem lebhaften Gemälde vor Augen, und macht die entferntesten Sachen gegenwärtig, sondern sie zieht auch mit einer mehr als zauberischen Kraft 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.)

Mindestens zwei Wege führen also zu guter Literatur. Beim einen greift die Einbildungskraft als »Schatzmeisterinn der Seele« auf die von den Sinnen »gesammelten Bilder« zurück. Beim anderen verwendet sie hingegen keine Abbilder des »Wirklichen«, keine Bilder also, die der natürlichen Wahrnehmung entnommen sind. Stattdessen kommen hier »mögliche« Bilder zum Einsatz, Bilder also, die natürliche Wahrnehmungen simulieren und praktizieren. Dass diese genuin literarischen Bilder nach Praktiken der natürlichen Wahrnehmung modelliert sind, macht Bod-

mer überdeutlich, wenn er betont, dass sie die Rezipient*innen »neue[] Geschöpfe gleichsam sehen, hören und empfinden« lassen.

Man kann die beiden zitierten Passagen als konzise Formulierung der *differentia specifica* von Bodmers Literaturbegriff bzw. seiner ästhetischen Theorie verstehen.¹³⁴ Es ist dies eine ästhetische Theorie, so die traditionelle Lesart, welche die engen Grenzen der streng rationalistischen Poetik durchbricht, indem sie der Literatur die Lizenz zur Fiktion verleiht, d. h. die Lizenz zum Nichtwirklichen, zum Möglichen, Neuen und Wunderbaren (auch dieser letztgenannte Begriff fällt im Umkreis der zitierten Stellen, vgl. PG, 14). Freilich sind auch hierbei gewisse Regulative (allen voran die Wahrscheinlichkeit) zu beachten – darauf wird gleich zurückzukommen sein. Insgesamt bleibt aber doch festzuhalten, dass Bodmer die Literatur weniger etwa als der im aufklärerischen Rationalismus gefestigte Gottsched auf die Orientierung am Wirklichen verpflichtet.¹³⁵ Bei Bodmer stehen der Literatur »andere Welten« (PG, 13) offen. Völlig zu Recht wurden diese Eigenheiten der Bodmer'schen Ästhetik daher als Bevorzugung der Wirkung vor der Wirklichkeit des literarisch Geschilderten beschrieben, als religiös getönte Anhänglichkeit an das Wunderbare gegenüber dem nüchternen aufgeklärten Fokus auf das Wahre oder auch als Bezugnahme auf die Leibniz'sche Vorstellung der möglichen Welten.¹³⁶ Immer wieder kommt es dabei auch zu dem Befund, dass Bodmer als Vorläufer »moderner«, am Autonomieparadigma

- 134 Es wäre an dieser Stelle auch berechtigt, von Bodmer *und* Breitinger zu reden. Auch Letzterer bestimmt die Literatur klar als eine Simulation natürlicher Wahrnehmungen, etwa wenn es in der *Fortsetzung Der Critischen Dichtkunst Worinnen die Poetische Malhlerey In Absicht auf den Ausdruck und die Farben abgehandelt wird* (1740) heißt, es sei »der Poet hingegen bemüht [...], seine Bilder durch Worte, als Zeichen der Gedancken unmittelbar in die Einbildung des Lesers und Zuhörers hinüberzutragen, und in dem Gemüthe derselben eben diejenigen Empfindungen hervorzubringen, welche eine fleissige Betrachtung der vor Augen liegenden Gegenstände hätte hervorbringen können« (Johann Jakob Breitinger: *Fortsetzung Der Critischen Dichtkunst Worinnen die Poetische Malhlerey In Absicht auf den Ausdruck und die Farben abgehandelt wird, mit einer Vorrede von Johann Jacob Bodemer*. Zürich 1740, S. 6; vgl. PG, 31 f.). Bodmer und Breitinger greifen dabei auf Überlegungen zurück, die sie in der gemeinsam verfassten Abhandlung *Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungs=Krafft* vorbereiten.
- 135 Vgl. z. B. den sechsten Abschnitt in Gottscheds *Critischer Dichtkunst* (Johann Christoph Gottsched: *Ausgewählte Werke*, Bd. 6/1: *Versuch einer critischen Dichtkunst: Erster Allgemeiner Theil*. Hg. v. Joachim Birke u. Brigitte Birke. Berlin, New York 1973, S. 255-282).
- 136 Vgl. exemplarisch Wetterer: *Publikumsbezug und Wahrheitsanspruch*, S. 162.

ausgerichteter Theorien, wie sie ›um 1800‹ entstehen, betrachtet werden könne.¹³⁷

Dass diese ästhetische Theorie aber auch durch die Auseinandersetzung mit Praktiken der natürlichen Wahrnehmung, welche die Literatur mit ihren Bildern simuliert, geprägt wird, wurde bislang übersehen.¹³⁸ Dabei ist diese Feststellung wichtig. Denn Bodmer entfaltet seine Ästhetik nicht dadurch, dass er sie mit den für die Aufklärungspoetik einschlägigen Begriffen des Neuen, Wunderbaren, Möglichen oder der anderen Welten spickt. Vielmehr werden, gerade umgekehrt, alle diese ästhetischen Begriffe bestimmt, indem die spezifische Beziehung der Literatur zu den Praktiken des natürlichen Wahrnehmens verhandelt wird. Die ästhetischen Begriffe werden dadurch definiert, dass sie Teil eines Literaturbegriffs sind, der die Simulation von Praktiken der natürlichen Wahrnehmung ins Zentrum stellt. Das Wunderbare, Neue, Mögliche und ›Anderweltige‹ der Literatur ist also anders als es die Forschung bislang getan hat, nicht nur in seinen religiösen, philosophischen, wirkungsästhetischen oder literarhistorischen Dimensionen zu durchdenken: Es ist zu verstehen vor dem Hintergrund der Literatur als Simulation natürlicher Wahrnehmungspraktiken. In der Simulation solcher Praktiken besteht für Bodmer gute Literatur, die sich dann durch Neues, Wunderbares & Co. auszeichnet.

Dass die Simulation von Praktiken natürlicher Wahrnehmung ein zentrales Definiens von Bodmers Ästhetik ist, verdeutlicht auch das Regulativ, das Bodmer für gute Literatur installiert – das Wahrscheinliche.¹³⁹ Denn es gilt: So wunderbar fiktional Literatur auch sein kann, soll sie doch immer wahrscheinlich bleiben. Damit meint Bodmer, dass die in literarischen Texten geschilderten Bilder rationalen Prinzipien verpflichtet bleiben sollen, wie etwa den in der schulphilosophischen Metaphysik wurzelnden Dogmen von der »Harmonie der Dinge«, die sich in ihrem

137 Vgl. exemplarisch Herrmann: *Naturnachahmung und Einbildungskraft*, S. 9, 172, 181 und passim.

138 Annabel Falkenhagen entwickelt anhand von Breitingers *Critischer Dichtkunst* ein ähnliches Argument (vgl. Annabel Falkenhagen: *Werte der Dichtung – Dichtung von Wert. Eine Rekonstruktion von Maßstäben zur Bewertung von ›Literatur‹ in den Poetiken J. Chr. Gottscheds und J. J. Breitingers (mit einem Ausblick auf C. Fr. Brämer)*. Diss. Göttingen 2008, S. 395 f. Online: <https://ediss.uni-goettingen.de/handle/11858/00-1735-0000-0022-6003-C>. Abgerufen am 09.09.2023).

139 Vgl. Christoph Siegrist: »Poetik und Ästhetik von Gottsched bis Baumgarten«. In: *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Bd. 3: *Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution. 1680-1789*. Hg. v. Rolf Grimminger. München, Wien 1980, S. 280-303, hier: S. 297.

jeweiligen »Maß, Zahl und Gewichte« oder der Widerspruchsfreiheit ausdrückt (PG, 14 f.). Aber auch hier ist es wichtig, genau hinzusehen. Denn trotz der engen Anbindung an die rationalistische Schulphilosophie bedeutet »wahrscheinlich« nicht nur, dass das im literarischen Text Geschilderte dem Verstand plausibel sein muss. Ebenso zentral für die Wahrscheinlichkeit eines literarischen Bilds ist nämlich, dass es wie eine natürliche Wahrnehmung erscheint, dass es eine solche (erfolgreich) simuliert. Und eigentlich ist das auch naheliegend. Denn da gerade im schulphilosophischen Kontext das Bild einer vernünftig geordneten Natur dominiert, überrascht es nicht, dass Literatur, wenn sie wahrscheinlich bzw. vernünftig sein soll, auch natürlich sein muss. Essenziell ist für diese Natürlichkeit aber nicht nur ihre postulierte Vernünftigkeit, sondern auch ihre sinnliche Erscheinungsweise, die nach dem Vorbild der natürlichen Wahrnehmung modelliert ist. Somit ist es für die Bilder der Literatur, um wahrscheinlich zu sein, zwar unabdingbar, dass sie »nach der Anweisung des Verstands« (PG, 16) zusammengestellt sind. Bezeichnend ist aber der letzte Test, den diese Wahrscheinlichkeit zu bestehen hat. Wahrscheinlich nämlich, so hält Bodmer fest, sind die Bilder der Literatur nur dann, wenn sie im »rechte[n] Licht« erscheinen, »bey welchem man ihre Schöhheit nicht ohne Bewunderung anschauen kann« (PG, 16) – mit anderen Worten: wenn sie Praktiken der natürlichen Wahrnehmung exakt simulieren. Ähnlich ließe sich im Übrigen auch für Breitingers Begriff der Wahrscheinlichkeit argumentieren, den er im zweiten Band seiner *Critischen Dichtkunst* wie folgt bestimmt: »Der höchste Grad der Wahrscheinlichkeit ist, wenn die Nachahmung eben dieselben Eindrücke und Würckungen auf unsre Phantasie thut, als wir von der Gegenwart der würcklichen Gegenstände empfinden würden.«¹⁴⁰

Simulationen von Praktiken der natürlichen Wahrnehmung bilden also den Kern des von Bodmers Ästhetik entworfenen Literaturbegriffs. Ein Vorteil dieses Befunds besteht darin, dass er in der Lage ist, die ganze Komplexität der Bodmer'schen Ästhetik wiederzugeben. Deren Verpflichtung auf das Paradigma der Natürlichkeit drückt einerseits die Verwurzelung im rationalistischen und säkularen Denken der Aufklärung aus. Andererseits wird Bodmer nicht müde zu betonen, dass es um die Simulation von Natürlichkeit geht, die nicht zu verwechseln ist mit einer Simulation von Wirklichkeit, sondern sich gerade durch die Offenheit gegenüber dem bloß Möglichen, Neuen und Wunderbaren auszeichnet, sofern dieses mit Praktiken der natürlichen Wahrnehmung kongruiert

140 Breitinger: *Fortsetzung der kritischen Dichtkunst*, S. 263 f.

(denn so lautet, wie gerade gezeigt wurde, ein zentrales Gebot der Wahrscheinlichkeit).

An einem letzten Beispiel möchte ich dabei zeigen, wie Bodmers Diskurspraktik in den *Poetischen Gemälden* den *praktischen* Charakter der Simulationen natürlicher Wahrnehmungen verdeutlicht. Eine einschlägige Stelle ist etwa diejenige, in der Bodmer über Miltons *Paradise Lost* nachdenkt. Dabei hält er fest, dass Miltons Schilderung des Paradieses als eine Simulation natürlicher Wahrnehmungen angelegt ist:

Auf diese Weise hat er alle Ergetzlichkeiten, derer menschliche Sinnen fähig sind, von der besondern Geburts=Stätte einer jeden herausgenommen, und in eine Schildertafel zusammengetragen, und durch dieses Mittel ist es ihm gelungen, uns einen so erhabenen Begriff eines Gartens von göttlicher Anordnung und Herrlichkeit in seiner Beschreibung vorzulegen. (PG, 59 f.)

Dass es hier um die Simulation natürlicher Wahrnehmungen geht, wird dadurch deutlich, dass Miltons Beschreibung – in Bodmers wohlwollender Auffassung – »alle Ergetzlichkeiten, derer menschliche Sinnen fähig sind«, zusammenträgt und damit eine sinnliche Wahrnehmung erzeugt, die als empirische Wahrnehmung so unmöglich wäre. Dass solche Wahrnehmungssimulationen, wie sie etwa von Miltons Text geleistet werden, als Praktiken der natürlichen Wahrnehmung modelliert sind, führt Bodmers Diskurspraktik ebenfalls deutlich vor Augen. Beim näheren Eingehen auf die von Milton geschilderten, simulierten Wahrnehmungen werden diese nämlich wie folgt beschrieben:

Er [Milton, J.H.P.] fand einige Stüke davon auf dem Feld Enna, wo Proserpina Blumen laß, andere in dem Hayne Daphne am Orontes, noch andere in der Niseischen Insel, mehrere auf dem Berg Amara, und der Ethiopischen Linien; die Specerey=Ufer des glückseligen Arabiens mußten ihm Sabeischen Geruch in seine Beschreibung lehren; er verpflanzte die Hesperischen Gärten hieher; er vereinigte den Herbst mit dem Frühlinge, und brachte zu einer Zeit Blüthe und Früchte hervor [...]. (PG, 59)

Die simulierten Wahrnehmungen, die Miltons Schilderung des Paradieses auszeichnen, sind, daran lässt Bodmer mit dieser Passage keinen Zweifel, aus Intertexten zusammengesucht.¹⁴¹ Allen voran ist die griechi-

141 Vgl. Powers: »Where are the Mountains?«, S. 201 ff.

sche Mythologie hier die sprudelnde Quelle (Proserpina, Daphne, Hesperiden). Mit dieser intertextuellen Verfasstheit der natürlichen Wahrnehmungssimulationen wird deutlich, dass diese auf spezielle semiotische Verfahren der Praktizierung von Wahrnehmungen angewiesen sind: das Nachlesen – bzw. Nachschauen, Nachriechen usw. – bei anderen Autoren.

In den *Poetischen Gemälden* lässt sich also beobachten, wie Bodmers Diskurspraktik eine ästhetische Theorie und deren einschlägige Begriffe wie Mögliches, Neues, Wunderbares und Wahrscheinliches erarbeitet, indem sie sich an der in literarischen Texten mittels spezifischer Verfahren geleisteten Simulation von Praktiken der natürlichen Wahrnehmung abarbeitet. Bisher wurde dabei vor allem das erste Kapitel von Bodmers poetologischem Hauptwerk untersucht. Ebenso interessant ist aber eine Analyse des zweiten Kapitels aus dieser Perspektive. Denn dabei lässt sich zeigen, dass Bodmer zwei weitere zentrale ästhetische Begriffe – den der Nachahmung und den der Wirkung – verhandelt, indem er die in der Literatur geleistete Simulation natürlicher Wahrnehmungspraktiken diskutiert. Das soll im Folgenden dargelegt werden.

»Von der Gleichheit zwischen der eigentlichen Mählerey und der poetischen« (PG, 27) handelt das zweite Kapitel der *Poetischen Gemälde*, so verkündet es die Überschrift. Es steht also ein Vergleich der Künste – der bildenden Kunst und der Literatur – in der Tradition des Paragone an. Wie Klaus R. Scherpe angemerkt hat, kann die auffällige Häufigkeit, mit der Bodmer (und auch Breitinger) mithilfe des Künstevergleichs argumentiert, auf den Einfluss von Du Bos' *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* zurückgeführt werden.¹⁴² Worin dabei die grundlegende Gemeinsamkeit der Künste besteht, die den Ausgangspunkt des Vergleichs markiert und die Vergleichbarkeit sicherstellt, ist für Bodmer keine Frage: darin nämlich, »daß sie [die Künste, J. H. P.] sämtlich in einer geschickten Nachahmung der Natur bestehen, und den Endzweck mit einander gemein haben, daß sie das Gemüthe durch die Aehnlichkeit und die Uebereinstimmung ihrer Bilder mit den Urbildern zu erfreuen und zu ergezen suchen« (PG, 27). Zwei der traditionsreichsten ästhetischen Begriffe sind damit aufgerufen: Nachahmung und Wirkung. Dabei lässt sich zeigen, dass diese beiden begrifflichen Schwergewichte durch die Auseinandersetzung mit Praktiken der natürlichen Wahrnehmung geprägt werden. Bei Bodmer gilt: Erfolgreich nachahmen und wirken kann die Kunst nur dann, wenn sie natürliche Wahrnehmungen simuliert, deren praktischer Charakter so exponiert wird. Die Nachahmung und

¹⁴² Vgl. Scherpe: *Gattungspoetik im 18. Jahrhundert*, S. 184.

Wirkung der Kunst bestimmt Bodmer damit nicht dadurch, dass der im engen Sinn abbildende Charakter der Kunst betont wird, sondern durch die Betonung der Simulation von natürlichen Wahrnehmungen, welche die Kunst leistet. Wie sich hieraus die spezifische Signatur von Bodmers Mimesis- und Wirkungskonzept ergibt, ist im Folgenden zu entwickeln.

Man darf sich nicht täuschen lassen: Das Modell für Bodmers Konzept der Nachahmung ist nicht die Kopie der vorhandenen Natur – obwohl es manchmal so klingt:

Von dem Mahler und dem Bildhauer ist bekannt, daß sie, wie der Poet, die Natur für ihre Lehrerin und Meisterin erkennen, und, einer wie der andere, dieselbe zum Urbilde, und zum Muster ihrer Wercke nehmen, sie studieren und nachmachen. [...] Ein jeder von ihnen muß sich mit ihr berathen, und die Regeln seiner Kunst verdienen diesen Nahmen nur, in so ferne sie in ihr gegründet sind. (PG, 28)

Die Natur ist das »Urbilde«, die Kunst demnach das Abbild, so weit, so gut – so scheint es. Dass damit aber nicht die Abbildung der Wirklichkeit als produktionsästhetisches Paradigma installiert wird, lässt sich schon vor dem Hintergrund der rationalistischen Naturphilosophie erklären, die an dieser Stelle aufscheint. Denn die Natur ist das »Muster« der Kunst, was laut Bodmers Erklärung bedeutet, dass die »Regeln der Kunst« in der Natur »gegründet sind«. Anstelle einer Abbildung der *natura naturata* geht es eher schon darum, dass die Regeln der Kunst den Prinzipien der *natura naturans* folgen.¹⁴³ Hier lassen sich wieder die Wurzeln des aufgeklärten Rationalismus beobachten, der die Natur über die ihr zugrunde liegenden, ebenso göttlichen wie vernünftigen Prinzipien definiert und den Grad der künstlerischen Nachahmung folglich anhand der Treue zu diesen Prinzipien bewertet. Klarer noch als Bodmer bringt das etwa Breitinger in seiner *Critischen Dichtkunst* auf den Punkt:

[F]olglich muß der Poet sich nicht alleine die Wercke der Natur, die durch die Kraft der Schöpfung ihre Würcklichkeit erlanget haben, bekannt machen, sondern auch, was in ihren Kräften annoch verborgen lieget, fleissig studieren, um so viel mehr, da dieses letztere, nemlich die

143 Für mich nicht nachvollziehbar behauptet Herrmann hier exakt das Gegenteil (vgl. Herrmann: *Naturnachahmung und Einbildungskraft*, S. 168f.). Dagegen argumentiert Wehrli in – nach wie vor – einer der luzidesten Skizzierungen der großen Linien der Bodmer'schen Ästhetik in die hier vertretene Richtung (vgl. Wehrli: *Johann Jakob Bodmer und die Geschichte der Literatur*, S. 40 ff.).

Nachahmung der Natur in dem Möglichen, das eigene und Haupt-
Werck der Poesie ist.¹⁴⁴

Es gibt aber noch einen weiteren wichtigen Aspekt des Nachahmungskonzepts, der dessen Differenz zum Modell der Kopie der Natur belegt. In der zweiten Definition, mit der Bodmer versucht, die Materie in den Griff zu bekommen, tritt dieser Aspekt deutlich hervor:

Auf diese Weise sind der Poete, der Mahler, und der Bildhauer, einander verwandt, sie treten sämtlich in die Spur der Natur, sie befeissen sich durch ihre Vorstellungen, Bilder und Gemählde, eben solche Eindrücke in der Phantasie der Menschen zu erwecken, als die würcklichen Gegenstände durch ihre eingepflanzte natürliche Kraft erwecken würden; wie denn die Nachahmung eben dadurch ihre Vollkommenheit beweiset, wenn sie eine gleiche Wirkung, wie das Urbild, auf das Gemüthe macht. (PG, 31)

Zum *signum* der gelungenen Nachahmung wird hier ihre Wirkung. Als Lackmüstest mimetischer Kunst erscheint nämlich die Frage, ob die von der Nachahmung erzeugten (sinnlichen) »Eindrücke« der »Wirkung« wirklicher Naturerfahrungen ebenbürtig sind. Glasklar zeigt sich darin, dass Bodmer Mimesis im Rahmen der Wirkungsästhetik denkt.¹⁴⁵ Mimetisch gelungen ist Kunst, wenn (und weil) sie wirkt. Dem stehen Passagen entgegen, in denen das Verhältnis von Nachahmung und Wirkung exakt gegenteilig bestimmt wird, nämlich dahingehend, dass die Nachahmung, »wenn sie geschickt ausgeführt worden, durch die Aehnlichkeit eine schätzbares Ergetzen gebiehet« (PG, 53). Eine kräftige Wirkung auf die Rezipient*innen, so suggeriert es diese Formulierung, kann die Kunst nur auf der Basis makelloser Nachahmung entfalten. Wetterer hat diese Über-Kreuz-Anordnung von Nachahmung und Wirkung klar erkannt und als Widerspruch zwischen »Wahrheitsanspruch« (Nachahmung) und »Publikumsbezug« (Wirkung) beschrieben.¹⁴⁶ Das Nachahmungs- und das Wirkungspostulat scheinen sich bei Bodmer zu widersprechen.

144 Johann Jakob Breitinger: *CRITISCHE Dichtkunst Worinnen die Poetische Mahlerey in Absicht auf die Erfindung Im Grunde untersucht und mit Beyspielen aus den berühmtesten Alten und Neuern erläutert wird*. Zürich 1740, S. 57.

145 Vgl. Wetterer: *Publikumsbezug und Wahrheitsanspruch*, S. 162; mit dem Anspruch, für weitere Teile der poetologischen Tradition zu sprechen: Herrmann: *Naturnachahmung und Einbildungskraft*, S. 32 ff.

146 Vgl. Wetterer: *Publikumsbezug und Wahrheitsanspruch*, S. X.

Mal ist das eine, dann wieder das andere das dominierende Prinzip; mal hängt die Nachahmung von der Wirkung ab, und dann ist just wieder alles anders herum. Es ist wichtig, diesen von Wetterer herausgearbeiteten Befund festzuhalten. Ebenso wichtig ist es aber auch, eine alternative, nicht auf das Kontrastive begrenzte Perspektive auf ihn einzustellen. Denn man kommt über die bloße Konstatierung eines Widerspruchs hinaus, wenn man beachtet, dass Nachahmung und Wirkung bei Bodmer auch einen kleinsten gemeinsamen Nenner haben. Dieser besteht darin, dass Bodmer beide, die Nachahmung ebenso wie die Wirkung der Kunst, beschreibt, indem er die Simulation von Praktiken der natürlichen Wahrnehmung thematisiert, eben die Produktion von »Eindrücke[n]«, die denen entsprechen, welche »die würcklichen Gegenstände durch ihre eingepflanzte natürliche Kraft erwecken würden«. Literatur, so formuliert Bodmer wenig später, zeichnet sich dadurch aus, dass sie »der Phantasie die Sachen ganz sinnlich und sichtbar vorstell[t], so ferne solches durch Worte möglich ist« (PG, 38). Oder in einer von Bodmers pointiertesten Formulierungen: Es ist »die sinnliche Herbeyholung der Sachen, in welchem Stücke die poetische Schilderey besteht« (PG, 129) – und welche ihr mimetisches ebenso wie ihr Wirkungspotenzial bedingt.

»Herbeyholung« lässt es bereits anklingen: Wenn die Literatur sinnliche Wahrnehmungen »herbeiholt«, simuliert, wird diesen ein praktischer Charakter unterlegt. Die simulierten Wahrnehmungen, welche die Wirkung der Kunst und ihren mimetischen Effekt garantieren, werden durch die Verhandlung von Wahrnehmungspraktiken thematisiert. Deutlich machen lässt sich das etwa anhand von Bodmers ästhetischen Regeln und Theoremen zu den sogenannten »Umständen«, d. h. den Details einer Schilderung. Diese sind wichtig, da sie die Wirkung einer Szene besonders befördern und damit den mimetischen Erfolg sicherstellen. »Ovidius«, so hält Bodmer beispielsweise mit Blick auf die *Metamorphosen* (1. Jh. n. Chr.) fest, »ist in der Vorstellung solcher kleinen Umstände überaus geschickt, und eben daher bekommen seine Beschreibungen ein solches Licht und Leben, daß wir die Gegenstände, so er darinnen vorstelllet, mit unsern Augen zu sehen vermeinen« (PG, 74). Ovids Beschreibung der »kleinen Umstände« perspektiviert Bodmer also als Wahrnehmungssimulationen. Weitere Belege dafür böte etwa auch der 48. Brief der *Neuen Critischen Briefe*, der sich ebenfalls den Umständen widmet und an etlichen Stellen klarmacht, dass Bodmer diese nach natürlichen sinnlichen Wahrnehmungen modelliert. Etwa wenn Bodmer mit Blick auf eine besonders detailreiche Schilderung festhält: »In diesem leztern Stüke sind unleugbar mehrere kleine Umstände, und diese

sind sinnlicher vorgestellt; es sind solche, welche die Augen und die Sinnen einer dabey gegenwärtigen Person aufhalten würden.« (NCB, 357 f.)

Zugleich machen die poetologischen Äußerungen zu den Umständen – in den *Poetischen Gemälden* ebenso wie in den *Neuen Critischen Briefen* – deutlich, dass die Wahrnehmungssimulationen nach dem Modell von Praktiken des natürlichen Wahrnehmens gedacht werden. Über die am Phänomen der Umstände evident werdenden Wahrnehmungssimulationen denkt Bodmer nach, indem er deren praktischen Charakter herausarbeitet. Besonders offensichtlich wird das, wenn Bodmer im Rahmen solcher Überlegungen als Referenzpunkt in der poetologischen Tradition Aristoteles herbeizitiert. Mit Blick auf dessen anthropologisches Theorem, dass das Lernen den Menschen Vergnügen bereite (vgl. PG, 132 f.),¹⁴⁷ hält Bodmer nämlich fest, dass sich die am literarischen Phänomen der Umstände ersichtlichen Wahrnehmungssimulationen dadurch auszeichnen, dass sie diejenigen »Umstände [...] in einer Sache zu sehen« geben, die eine »Erweiterung in unsrer Erkenntniß« herbeiführen (PG, 133). Es handelt sich also um Wahrnehmungen, deren dezidiert praktischer Charakter dadurch offenbar wird, dass sie gezielt so eingesetzt werden, dass sie eine Funktion erfüllen (eine epistemologische in diesem Fall). Über die von den Umständen geleisteten literarischen Wahrnehmungssimulationen denkt Bodmer hier also nach, indem er Wahrnehmungstechniken, -praktiken mit epistemologischem Zuschnitt verhandelt.

Dass es sich bei den am Phänomen der literarischen Umstände zu beobachtenden Wahrnehmungssimulationen um Praktiken handelt, tritt zudem auch immer dann besonders in Erscheinung, wenn die Verfahren beleuchtet werden, die mit den an literarische Detailschilderungen geknüpften Wahrnehmungssimulationen einhergehen. Es sind dies die Verfahren der Ausschmückung mit »Beywörter[n]« (PG, 118 ff.; NCB, 358 ff.) – Epitheta – oder mit Metaphern (vgl. PG, 98 ff.). Beide dienen dem Zweck, dass »die Dinge gantz sichtbar gemacht werden« (PG, 98; vgl. PG, 120). Indem also dergestalt die konkreten Verfahren der Wahrnehmungssimulationen besprochen und anhand von Beispielen vorgeführt werden, kommt es zur Betonung des praktischen Charakters der Wahrnehmungssimulationen.

Was ist gewonnen, wenn man die Auseinandersetzung mit Praktiken der natürlichen Wahrnehmungssimulation als *movens* von Bodmers Ästhetik herausarbeitet – insbesondere da, wo es um Mimesis, Wirkung sowie um das Neue, Wunderbare, Mögliche und Wahrscheinliche geht?

¹⁴⁷ Vgl. Aristoteles: *Rhetorik*, 1371b.

Meine Antwort wäre, dass dadurch grundlegende und große Zusammenhänge in den Blick kommen, die bislang übersehen wurden. Denn sichtbar wird so, dass nicht einmal dort, wo Bodmers Ästhetik mimetisch orientiert ist, »Natur«¹⁴⁸ die letztinstanzliche Bezugsgröße ist. Es ist Natürlichkeit, und es sind vor allem die Praktiken der Natürlichkeit. Bodmer denkt über Natur und Nachahmung der Natur nach, indem er sich mit Praktiken der natürlichen Wahrnehmung befasst, die sich wiederum bei den anderen, in diesem Kapitel gesammelten und dargestellten Praktiken der Natürlichkeit einreihen. Zwar begreift Bodmer damit, wie es grundlegend Herrmann festgehalten hat, die nachahmende Literatur von der Erkenntnis der Natur her.¹⁴⁹ Aber es reicht nicht, bei dieser Feststellung zu verbleiben. Denn anders als Herrmann meint, ist es nicht die rein begriffliche Erkenntnis der Natur, die hier das grundlegende Modell darstellt. »Die richtige Mimesis« gründet bei Bodmer gerade nicht nur »auf einem Erkenntnisakt, der der Darstellung vorausgeht«¹⁵⁰. Die Fragen, die Bodmers Ästhetik antreiben, sind andere: Wie muss man schreiben, um natürliche Wahrnehmungen getreu und wirkungsvoll zu simulieren? Es sind die mit dieser Frage in den Blick kommenden Praktiken der natürlichen Wahrnehmung, die Bodmer interessieren.

148 Herrmann: *Naturnachahmung und Einbildungskraft*, S. 167.

149 Vgl. ebd., S. 166.

150 Ebd.

3 Körper

Das Feld der Natürlichkeit wird zum Kampfplatz, wenn Körper es betreten. Gekämpft wird dann um Körper, die Natürlichkeit von Körpern und deren Praktiken. Nun sind alle Praktiken immer schon die Praktiken von Körpern, sie finden durch Körper statt; an, in, mit und zwischen Körpern. Man braucht für diesen Befund nicht einmal die praxeologische Theoriebildung zu bemühen, man sieht es, wie in diesem Abschnitt zu zeigen sein wird, an Bodmers Blick auf Praktiken mit großer Deutlichkeit. Wenn Bodmer Praktiken hinsichtlich ihrer Natürlichkeit betrachtet und bewertet, sind es ganz besonders auch die Körper dieser Praktiken, die er betrachtet und bewertet. Mit den Körpern intensiviert sich die Auseinandersetzung um die Natürlichkeit beträchtlich. Das verwundert nicht. Seit Jahrtausenden sind Körper der Ort und Hort von Natürlichkeit und Schönheit. Uralt ist die Nähe von Kunst und Körpern, ungezählt die Male, da der »schöne Körper«, symmetrisch und wohlproportioniert, zum Inbegriff der Schönheit erhoben wurde.¹⁵¹ Johann Joachim Winckelmanns ekphrastische Bemühungen um den Apollo und den Torso im Belvedere sind in der deutschsprachigen Tradition die vielleicht bekanntesten Beispiele. Winckelmann prägt in diesen Texten die ästhetischen Normen des Klassizismus, indem er sich den Statuen »mit einem ruhigen Auge«¹⁵² widmet, und zwar »jedem Theile dieses Körpers«¹⁵³, wie es in der Beschreibung des Torsos heißt. Schon immer war mit solchen Diskussionen der Schönheit von Körpern auch die Frage nach ihrer Natürlichkeit verbunden. Ja, mit Blick auf die hier verfolgte Fragestellung nach natürlichen und unnatürlichen Praktiken kann man sogar sagen: Wenn Natürlichkeit ein Feld ist, auf dem Praktiken betrachtet werden, dann sind Körper die Form dieses Felds, die Grundlage, auf der das Feld überhaupt nur aufgespannt werden kann. Natürlichkeit kann nie auf einem neutralen Feld praktiziert werden, sondern nur an, in, mit und zwischen Körpern. Praktiken der Natürlichkeit sind die Praktiken von Körpern.

Im 18. Jahrhunderts lässt sich eine eingehende Beschäftigung mit natürlichen und unnatürlichen Körperpraktiken beispielhaft an Daniel

151 Joachim Jacob: *Die Schönheit der Literatur. Zur Geschichte eines Problems von Gorgias bis Max Bense*. Tübingen 2007, S. 4, Hervorh. im Original.

152 Johann Joachim Winckelmann: »Beschreibung des Torsos im Belvedere zu Rom«. In: *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* 5/1. Leipzig 21762, S. 33-41, hier: S. 35.

153 Ebd., S. 36.



Abb. 1: Daniel Nikolaus Chodowiecki:
Natürliche und affectierte Handlungen des Lebens
 (1780). Folge II/1: »Natur«.
 Foto: © Staatsgalerie Stuttgart.



Abb. 2: Daniel Nikolaus Chodowiecki:
Natürliche und affectierte Handlungen des Lebens
 (1780). Folge II/2. »Affectation«.
 Foto: © Staatsgalerie Stuttgart.

Nikolaus Chodowieckis 1779 und 1780 erschienener Bilderfolge *Natürliche und affectierte Handlungen des Lebens* ablesen. Die beiden Staffeln dieser Bilderserie, die in zwei aufeinanderfolgenden Jahrgängen des *Goettinger Taschen Calenders* erschienen und dort von dessen Herausgeber Georg Christoph Lichtenberg auch kommentiert wurden,¹⁵⁴ bestehen aus jeweils zwölf antithetischen Bildpaaren, die Praktiken des alltäglichen Lebens darstellen, wobei jeweils eine gute, natürliche Spielform von einer schlechten, unnatürlichen Spielform der Praktik unterschieden wird. Die erste Folge der *Natürlichen und affectierten Handlungen des Lebens* eröffnet Chodowiecki dabei mit einem programmatischen Bildpaar (Abb. 1 u. 2), das die Logik der gesamten Bilderserie verdeutlichen soll – also die

154 Vgl. Georg Christoph Lichtenberg: *Goettinger Taschen Calender vom Jahr 1780*. o. O. 1780, S. 127-141.

titelgebende Unterscheidung zwischen natürlichen und unnatürlichen Praktiken.

Der Körper ist in Chodowieckis Kupferstichen das Lieblingshabitat von Praktiken der Natürlichkeit. Natürlich sind, das verdeutlicht das mit »Natur« betitelte Bild, Praktiken der körperlichen Nacktheit, Intaktheit und Fitness. Unnatürlich sind die diesen entgegengestellten Praktiken, die ebenfalls Praktiken von Körpern sind, schlechte Praktiken allerdings, die Körper entstellen. Das kommt an der männlichen Figur in der Darstellung der »Afectation« zum Ausdruck, die neben ihrem nackten Gegenüber durch schmale Schulter, eine breite Hüfte und eine verdrehte Fußstellung des höfischen Zeremoniells auffällt. Es handelt sich um einen Körper, dem die elegante und kraftvolle Dynamik des Naturmanns völlig fehlt. Die Unnatürlichkeit der höfischen Figur wird in der antithetischen Logik der Bilder somit ihren verfehlten Körperpraktiken zugeschrieben. Der Höfling trainiert und aktiviert den naturgegebenen Bewegungsapparat seines Körpers zu wenig. Sein gezwungener Gang zeigt das nicht weniger als sein schlaffer Oberkörper sowie sein in der Folge unausweichliches Hohlkreuz, durch das zudem die außer Form geratene Taille ungünstig in den Vordergrund geschoben wird. Dem unnatürlichen Körper, den diese Körperpraktiken produzieren, bleibt daher keine andere Möglichkeit als die, sich unter mehreren Schichten Kleidung zu verstecken, was insbesondere auch dadurch nötig wird, dass seine unnatürliche Form – schmale Schultern und breite Hüften – ihm eine weibliche Konnotation verleihen. Dass die dezidiert weibliche Figur des Bilds als eine regelrechte Apotheose unnatürlicher Körperpraktiken dargestellt wird, folgt daraus geradezu unweigerlich. Noch weit beliebter als männliche sind im 18. Jahrhundert weibliche Körper als Orte und Objekte, an denen sich Praktiken der Unnatürlichkeit aufzeigen lassen. Die von Chodowiecki dargestellte Dame ist ein schlagendes Beispiel. Ihr weites Kleid und hoher Hut stellen Praktiken dar, die den Körper ihrer Trägerin nahezu komplett in einem enormen, grotesk überdimensionierten Gebilde aus Textil auflösen.

Bodmers ästhetische Theoriebildung findet an zentralen Stellen in der Auseinandersetzung mit solchen, hier schlaglichtartig umrissenen Körperpraktiken der Natürlichkeit statt. Auch in Bodmers poetologischen, kritischen und moralischen Schriften *sind* Körper jenes Feld der Natürlichkeit, auf dem sich viele Praktiken beobachten lassen. Bodmer nutzt Körper für seine Arbeit an ästhetischen Begriffen, wie z. B. Geschmack, Schönheit, Phantasie oder Nachahmung. Im Fokus der folgenden Ausführungen soll dabei stehen, was die beiden Kupferstiche Chodowieckis schon angedeutet haben: Da Körper das Feld der Natürlichkeit konstitu-

ieren, ist dieses Feld immer einem Gendering unterworfen. Für Bodmers ästhetischen Diskurs bedeutet das, dass er nicht von Körpern lassen kann – und zwar von weiblichen Körpern. Im Zuge seiner Arbeit an der Ästhetik befasst sich Bodmer mit den (un-)natürlichen Praktiken von Körpern, was sich exemplarisch an einer Abhandlung aus dem *Sittenmabler* über gute Kleidung, d. h. natürliche Praktiken der Körperbedeckung, zeigen lässt. Hält man ferner Ausschau nach ähnlichen Praktiken – das Schminken oder das Tragen von aus Spitze gefertigten Kleidern etwa, um die es im Folgenden gehen soll –, stellt man schnell eines fest: Meist schreibt Bodmer nicht »neutral« über natürliche Körperpraktiken, sondern über gegenderte Praktiken von und gegenüber weiblichen Körpern. Es geht um natürliche Praktiken von *weiblichen* Körpern und um natürliche Praktiken des *männlichen* Verhaltens ihnen gegenüber. Die natürlichen Körperpraktiken sind also eigentlich gegenderte Körperpraktiken – und damit, was ohnehin offensichtlich ist, auch nur scheinbar natürlich. Definitiv aber erarbeitet Bodmer zentrale ästhetische Begriffe – etwa Geschmack, Schönheit, Phantasie oder Nachahmung –, indem er sich mit solchen gegenderten natürlichen Praktiken von und gegenüber weiblichen Körpern auseinandersetzt. Zwei Dinge folgen daraus: Die ästhetischen Begriffe erhalten ein weibliches Gendering, über das in der Forschung Konsens besteht.¹⁵⁵ Und sie erhalten zudem etwas, das man eine dunkle Seite nennen könnte (siehe dazu auch *VI Praktiken der Kritik*). Denn durch die gegenderten natürlichen Praktiken von weiblichen Körpern rücken spezifische Körper in den Vordergrund: nackte Körper nämlich. Dadurch wiederum rücken männliche Praktiken des Verhaltens gegenüber diesen Körpern in den Vordergrund. Es sind dies männliche (und damit scheinbar natürliche, eigentlich aber gegenderte) Praktiken des Begehrens und der Gewalt. So deutlich wie vielleicht nirgendwo sonst zeigt sich anhand dieser gegenderten natürlichen Praktiken von und gegenüber weiblichen Körpern damit, dass Bodmers ästhetische Begriffe keinem reinen Reich des Schönen entspringen – ja noch nicht einmal einem des Guten, Schönen und Wahren. Die Begriffe entstehen in Auseinandersetzung mit Praktiken, deren ethisch problematische Dimension offensichtlich ist. Praktiken nämlich, die aufgrund eines gnadenlosen Genderregimes als die natürlichen Praktiken von und gegenüber weiblichen Körpern erscheinen, die aber weiblich gegenderte Praktiken des Gehorsams und männlich gegenderte Praktiken des Begehrens und der Gewalt sind. Der Blick auf diese Praktiken vermag somit eine dunkle Seite von Bodmers ästhetischer Theorie zu enthüllen. Er ver-

155 Vgl. exemplarisch Bischoff u. Wagner-Egelhaaf: »Einleitung«, S. 14 ff.

mag gleichsam zu zeigen, dass diese Theorie nicht aus ästhetischen Idealen konstruiert ist, sondern dass hinter ihr Praktiken stehen, die mit schwerwiegenden, schwer verdaulichen ethischen Implikationen einhergehen. Die ethisch-ästhetische Hybridität, die Bodmers Diskurspraktik pausenlos produziert, kommt in der Auseinandersetzung mit diesen Praktiken vielleicht besser, in jedem Fall aber drastischer als irgendwo sonst zum Vorschein.

Ein niederschwelliges Einstiegsbeispiel, an dem sich zunächst einmal zeigen lässt, dass Bodmer sich mit natürlichen Körperpraktiken auseinandersetzt und dabei ästhetische Begriffsbildung betreibt, hält das 70. Blatt des *Sittenmahlers* bereit. Die Kleidung ist die Körperpraktik, um die es hier geht. Ruben beginnt die Abhandlung mit der kulturpessimistischen Klage über den Verfall der Mode. Die dominierenden Bekleidungspraktiken entwickelten sich in eine ungute Richtung, was für den aufmerksamen Zeitgenossen aber keine Überraschung ist: »Ich verwundere mich darüber nicht sonderlich. Es konnte nicht anders seyn, nachdem man sich von dem natürlichen einmahl so weit entfernt, und das wahre Maaß der Kleidung, das Verhältniß derselben mit dem Leibe und den Gliedmassen desselben, aus den Augen verlohren, und verlassen hat.« (MS II, 207) Das Problem ist also, dass die Grundregel guter Bekleidungspraktiken in Vergessenheit geraten ist: das Wissen um »das wahre Maaß der Kleidung« – den natürlichen Körper. Mit dem Körper ist das Regulativ der Bekleidungspraktiken verloren gegangen; die Folge besteht darin, dass diese sich »von dem natürlichen« entfernen. Damit tritt klar zutage, dass die Bekleidungspraktiken als natürliche Körperpraktiken betrachtet werden können. Denn Ruben unterteilt sie in natürliche Bekleidungspraktiken, die am Körper orientiert sind, und unnatürliche, denen diese Orientierung fehlt.

Im Fortgang seiner modekritischen Abhandlung befasst sich Ruben näher mit beiden Spielformen der Bekleidungspraktiken. Die guten, natürlichen Praktiken definiert er dadurch, dass er die »Bequemlichkeit« zu ihrem *benefit* erklärt, die sich ergebe, »wenn ein jedes Stücke der Kleidung ein genaues Verhältniß mit dem Leibe hat«, da dann »der freye Gebrauch der Gliedmassen durch nichts gehindert werde« (MS II, 216). Aber auch mit den schlechten, unnatürlichen Bekleidungspraktiken setzt Ruben sich intensiv auseinander. Er nutzt nämlich die Beschreibung dieser unregulierten, da nicht am Körper orientierten Bekleidungspraktiken zur Profilierung ästhetischer Begriffe:

Da man nun von dem natürlichen Maasse nichts mehr weis, so findet die Phantasie, die von keinen Regeln mehr eingeschräncket wird, we-

der Ziel noch Ende; es kostet ihr so viel, ein Stück der Kleidung um eine Falte zu bereichern, oder um einen Aufschlag zu vergrössern, als es ihr kostete, das Kleid auf einmahl aller Falten und aller Aufschläge zu berauben. (MS II, 208)

Neben der Phantasie werden etwa auch der Geschmack (vgl. MS II, 209) und die Schönheit (vgl. MS II, 211) durch ihren Kontrast zu den unnatürlichen Körperpraktiken der gegenwärtigen Mode bestimmt. Über die Auseinandersetzung mit unnatürlichen Bekleidungspraktiken erarbeitet Ruben so ästhetische Begriffe, deren positiver Orientierungspunkt umgekehrt Bekleidungspraktiken sind, die sich am natürlichen Körper orientieren und somit als natürliche Körperpraktiken zu beschreiben sind. Kein Ideal der Natürlichkeit, sondern konkrete natürliche Körperpraktiken stehen somit hinter den an dieser Stelle ins Spiel gebrachten ästhetischen Begriffen.

Zugleich ist hier ein großer Vorbehalt zu äussern. Denn es lässt sich an etlichen Beispielen zeigen, dass Bodmer, wenn er über scheinbar natürliche (und unnatürliche) Körperpraktiken schreibt, eigentlich gegenderte Praktiken verhandelt. Die (unnatürliche) Praktik des Barttragens wäre ein Beispiel (vgl. MS II, 467-476; DM II, 81-88), das ich im Folgenden jedoch zugunsten zweier anderer Praktiken – dem Schminken und dem Tragen von Spitze – zurückstellen möchte, weil diese Praktiken eine auffällige Gemeinsamkeit haben: Es sind dezidiert weibliche Körper, die mit ihnen in den Fokus rücken.¹⁵⁶ Zwei Punkte folgen daraus und sollen im Folgenden dargestellt werden: Erstens erfahren die ästhetischen Begriffe ein weibliches Gendering, indem sie in der Auseinandersetzung mit weiblichen Körperpraktiken generiert werden. Und die Begriffe werden, zweitens, an männliche Praktiken des Begehrens geknüpft, die den gegenderten natürlichen Praktiken weiblicher Körper korrespondieren und die insbesondere von den Verfahren der Diskurspraktik veranschaulicht werden. Dass diese männlichen Praktiken des Begehrens auch Praktiken der Gewalt sind und dass ihnen wiederum weibliche Praktiken des Gehorsams korrespondieren, ist dann in einem letzten Schritt und anhand eines wenig diskutierten Textbeispiels – Bodmers »Erzählung von dem Körbgenmacher« – zu zeigen.

¹⁵⁶ Der *Sittenmahler* reiht sich an dieser Stelle deutlich erkennbar in die Tradition und Gattung der »Frauensatire« ein, die jüngst von Emma Louise Brucklacher beschrieben worden ist: *Frauensatiren der Frühen Neuzeit. Traditionen, Topoi, Tendenzen*. Berlin, Boston 2023, S. 211-243.

Erneut um Bekleidungspraktiken, nämlich spezifisch um solche, die aus Spitze gefertigte Kleider involvieren, geht es im 34. Blatt des *Sittenmahlers*. Auch hier bewegt sich die Tonlage irgendwo zwischen mürrisch und kulturpessimistisch. Die von ihm sogenannten »Spitzen«, daran besteht für Rubeen kein Zweifel, seien »eine von den ungereimtesten Trachten« (MS I, 384 f.). Der allgemeine Grund dafür ist, ebenfalls wie in der zuvor untersuchten Abhandlung über die herrschende Mode, dass das Tragen von Spitze eine Praktik darstellt, die unnatürlich, keine natürliche Körperpraktik ist. Das zeigt sich deutlich daran, dass Rubeens Verunglimpfung der »Spitzen« auf dieselben Begriffe und Formulierungen zurückgreift, über die auch im 70. Blatt die Diskreditierung der schlechten Bekleidungspraktiken läuft. Beispielhaft ist etwa die Apostrophierung der Spitzen als »unförmliche Geburt einer gothischen Phantasie, die allem Ebenmasse feind ist« (MS I, 387). Der Praktik des Spitze-Tragens fehlt also erneut die Orientierung an den natürlichen Maßen und Proportionen des Körpers. Dass Rubeen sie deshalb, genau wie die Bekleidungspraktiken im 70. Blatt (vgl. MS II, 208 ff.), in Verbindung mit einer »gothischen Phantasie« bringt, zeigt, dass auch die Verhandlung der Praktik des Spitze-Tragens der Profilierung ästhetischer Begriffe dient. Die Unnatürlichkeit dieser weiblichen Körperpraktik decouvriert Unnatürlichkeit auf dem Feld der Ästhetik. Dazu gehört im 34. Blatt neben der Unnatürlichkeit der »gothischen Phantasie« und des schlechten Geschmacks (vgl. MS I, 387) auch die Unnatürlichkeit schlechter Nachahmungen. Den Mimesisbegriff verhandelt diese Stelle somit ebenfalls durch die Auseinandersetzungen mit der Praktik des Tragens von Spitze, etwa wenn Rubeen festhält, dass er in den »Spitzen« anders als von ihren Verteidigern behauptet, keine »Rauten, Rosen, und Tulpen« erkennen könne: »Die Aehnlichkeit, welche mein Auge hätte erfreuen können, ist ihm stets verborgen geblieben.« (MS I, 388) Die Spitzen stehen dadurch für eine misslungene Nachahmungsästhetik ein, die das zentrale Kriterium der Ähnlichkeit nicht zu erfüllen vermag. Und umgekehrt wird auch der Begriff einer gelungenen Nachahmung durch Praktiken profiliert, die dem Spitze-Tragen zumindest verwandt sind:

Wenn unsere geschickten Frauenspersonen eine wahre Begierde haben, die Sinnen mit einer geist= und kunstreichen Nachahmung zu belustigen, so rathe ich ihnen, daß sie sich auf das sticken und würcken legen. Das sind Künste, mit welchen die Leute ihres Geschlechtes vor Alters dem Pinsel und den Zeichnungen der Mahler Trutz geboten haben. (MS I, 388)

Summa summarum dient also auch die Auseinandersetzung mit der Praktik des Spitze-Tragens der ästhetischen Begriffsbildung. Die unnatürliche Körperpraktik fungiert gewissermaßen als Kontrastmittel, das die Bestimmung guter ästhetischer Begriffe erlaubt: Geschmack am Natürlichen, eine Phantasie, die nichts Unnatürliches hervorbringt, und Nachahmung, die naturgetreu ist. Zugleich sind Spitzen in Bodmers Augen eine zutiefst weibliche Angelegenheit. Für die ästhetische Begriffsbildung hat das Folgen. Denn die guten, am Natürlichen orientierten ästhetischen Begriffe, die *ex negativo* aus der Auseinandersetzung mit der unnatürlichen Körperpraktik der »Spitzen« gewonnen werden, erfahren so ein weibliches Gendering. Es kommt zur »diskursive[n] Naturalisierung des Weiblichen«¹⁵⁷, deren Einfluss auf die Ästhetik des 18. Jahrhunderts, insbesondere die Empfindsamkeit, breit untersucht wurde.¹⁵⁸ Dabei ist es aber entscheidend, den Mehrwert zu verdeutlichen, den die Fokussierung der weiblich gegenderten Praktiken mit sich bringt. Denn die auf Natürlichkeit hin orientierten ästhetischen Begriffe sind nicht einfach weiblich konnotiert oder gegendert; sie entstehen in Auseinandersetzung mit gegenderten natürlichen Praktiken von und gegenüber weiblichen Körpern, die eine dunkle Seite der ästhetischen Begriffe sichtbar machen, und zwar dadurch, dass die Diskurspraktik fortwährend die problematischen ethischen Implikationen der Praktiken exponiert und dadurch ethisch-ästhetische Hybridität erzeugt. Denn die gegenderten und scheinbar natürlichen Praktiken von und gegenüber weiblichen Körpern sind immer auch weibliche Praktiken des Gehorsams und männliche Praktiken des Begehrens und der Gewalt.

Genau das ist im Folgenden herauszuarbeiten. Zunächst sei dazu exemplarisch auf einige Stellen im *Sittenmahler* hingewiesen, die das weibliche Gendering einer am Natürlichen orientierten ästhetischen Theorie offenbaren. Einschlägig ist etwa das 76. Blatt, das, wie Lütteken zu Recht anmerkt, vielleicht als einziger Text aus Bodmers Moralischer Wochenschrift »einen gewissen Bekanntheitsgrad erlangt haben dürfte«¹⁵⁹. Be-

157 Britta Hermann: *Über den Menschen als Kunstwerk. Zu einer Archäologie des (Post-)Humanen im Diskurs der Moderne (1750-1820)*. Paderborn 2018, S. 367.

158 Silvia Bovenschen formuliert dieses grundlegende Forschungsergebnis, das in der Folge unzählige Male aufgegriffen wurde, wohl am prominentesten (vgl. Silvia Bovenschen: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt a. M. 2003).

159 Anett Lütteken: »Sophie hat gewonnen!« – J.J. Bodmers pädagogische Praktiken aus dem Geist der Zürcher Aufklärung«. In: Berndt, Hees-Pelikan, Rocks (Hg.): *Johann Jacob Bodmers Praktiken*, S. 38-60, hier: S. 59.

kannt ist die »Bibliothek für das Frauenzimmer« (MS II, 271), die Ruben in diesem Abschnitt aufstellt, mit dem Ziel, Frauen den Bildungskanon zugänglich zu machen.¹⁶⁰ Bevor aber die kanonische Lese-Liste am Ende des Beitrags abgedruckt wird (vgl. MS II, 281-284), werden Argumente für und wider das mit der »Bibliothek« verfolgte Anliegen der Frauenbildung erörtert. In dieser Erörterung kommen weiblich gegenderte Praktiken zur Sprache und in deren Verhandlung zentrale ästhetische Begriffe zur Anwendung, sodass deren weibliches Gendering offenbar wird. So lautet etwa ein Argument für die Zusammenstellung der »Bibliothek«, dass die Männer deswegen nicht besorgt sein mögen, die Frauen könnten aufgrund angelesener Bildung und Kenntnisse »Ansprache auf öffentliche und obrigkeitliche Aemter und Bedienungen machen« (MS II, 273 f.). Ruben nimmt diese Sorge so ernst, dass er sich die Mühe macht, eine weibliche Figur in seinen Text einzuführen – Orilla – und diese beteuern lässt, solche Praktiken weiblicher Emanzipation in politischer oder ökonomischer Hinsicht seien als Folge forcierter Frauenbildung keineswegs zu befürchten. Stattdessen seien weibliche Praktiken des Gehorsams weiterhin gesetzt. Die Frauen wüssten Bescheid über ihren Platz und ihr Naturell, das darin bestünde, »daß sie den Männern kocheten, wäscheten, näheten, bey ihnen schliefen, und wenn es hoch käme, mit ihnen tändelten« (MS II, 272). Sie wüssten zudem, dass sie »zu aufrichtig, zu offenherzig« seien, »ausser Stande« also, ihre »Gedanken lange zu verbergen« (MS II, 274), und damit ungeeignet, den rauen machiavellistischen Gesetzen in den Arenen von Politik und Wirtschaft Gönne zu tun – seien sie auch noch so belesen. Damit werden weibliche Praktiken thematisiert, die das Weibliche zur Chiffre des natürlichen, durch Kultur und Gewohnheit unverdorbenen Menschen stilisieren. Zu betonen ist dabei freilich das normative Element dieser weiblichen Praktiken. Natürlich sind in Rubens Welt diejenigen weiblichen Praktiken, die Frauen jede politische und ökonomische Mündigkeit verbieten und stattdessen ein gehorsames Befolgen ihrer natürlichen Rolle gebieten. In diesem Punkt, also der strukturellen, in Politik und Gesellschaft verwurzelten Entmündigung, trifft sich wohl auch Bodmers Verklärung der Frauen im Zeichen der Natürlichkeit mit der an anderen Stellen anzutreffenden unverhohlenen Misogynie (vgl. z. B. NCB, 21. Brief). Nicht weniger als die Misogynie ist auch die Apostrophierung der Frauen als

160 Auch hier lehnen sich die *Discourse* an den englischen *Spectator* an, wo im 92. Stück ebenfalls eine Bibliothek für Frauen vorgestellt wurde (vgl. Joseph Addison: »No. 92. Friday, June 15, 1711«. In: Donald F. Bond (Hg.): *The Spectator Vol. I*. Oxford 1987, S. 389-393; Fries: *Poetische Palimpseste*, S. 51).

ideale Verkörperung des natürlichen Menschen das Symptom männlicher normativer Ordnung.

Dass die weiblich konnotierte Natürlichkeit den wesentlichen Orientierungspunkt für ästhetische Begriffe darstellt, macht Bodmers Frauenbibliotheksabhandlung dann unmissverständlich deutlich, wenn den Frauen gewissermaßen als Entschädigung für die gesellschaftliche Entmächtigung die zentralen ästhetischen Kompetenzen besonders freigebig zugesprochen werden. »Ihr Geschmack ist um so viel reiner, je weniger er durch das Lesen schlimmer Muster aus der natürlichen Einfalt gesetzt worden« (MS II, 280; vgl. 272), heißt es etwa. Einschlägig ist auch das 85. Blatt, das als eine Art Fortsetzung gelesen werden kann, in der eine Gruppe Frauen Ruben einlädt, ihm ihre Bibliothek zu zeigen, die sie fleißig und exakt seinen Empfehlungen gemäß zusammengestellt haben (vgl. MS II, 395). Frauen werden hier regelrecht zu überlegenen poetischen Naturtalenten verklärt, indem ihnen die Fähigkeit zu affektgesättigter und damit besonders poetischer Rede zugeschrieben wird (vgl. MS II, 399).

Das weibliche Gendering der am Natürlichen orientierten Ästhetik ist also auch bei Bodmer deutlich zu erkennen. Diese wichtige Feststellung ist allerdings kein Endpunkt, sondern ein Ausgangspunkt, um weiterzudenken. Zu beachten ist nämlich, dass dieses weibliche Gendering an scheinbar natürlichen Körperpraktiken festzumachen ist, welche auf eine ziemlich dunkle Seite des ästhetischen Diskurses verweisen. Diese dunkle Seite tut sich unübersehbar immer dann auf, wenn die scheinbar natürlichen weiblichen Körperpraktiken auf eine männliche normative Ordnung verweisen, die wiederum in Form von männlichen Praktiken des Begehrens in Erscheinung tritt. Anstelle natürlicher Körperpraktiken werden also gegenderte natürliche Praktiken weiblicher Körper und die ihnen korrespondierenden männlichen Praktiken des Begehrens verhandelt. Ein deutlicher Genderindex und eine dunkle Seite der Ästhetik, die nur scheinbar auf Natürlichkeit, eigentlich aber auf gegenderte Praktiken abonniert ist, werden so sichtbar. Diese Feststellung ist auch insofern wichtig, als sie (ein weiteres Mal) das von Bodmer verschiedentlich auch selbst verbreitete Narrativ widerlegt (vgl. z. B. EGE, unpaginiertes Widmungsschreiben), demzufolge seine Ästhetik rein im Idealen wurzelt, im Bereich des Guten, Schönen und Wahren, der mit der schulphilosophisch und rationalistisch verfahrenen Vernunft erschlossen wird. Sie wurzelt auch in Praktiken, die alles andere als ideal sind: in männlichen Praktiken des Begehrens, zu denen, wie zum Schluss zu zeigen sein wird, auch männliche Praktiken der Gewalt und weibliche Praktiken des Gehorsams gehören.

Damit möchte ich an dieser Stelle noch einmal auf die scheinbar natürlichen, weiblichen Körperpraktiken zurückkommen. Zunächst zu den bereits angesprochenen »Spitzen«. Die Verhandlung dieser Praktik generiert nicht nur ästhetische Begriffe. Sie verweist auch, und zwar in nicht geringem Maß, auf männliche Praktiken des Begehrens, die auf der Verfahrensebene der Diskurspraktik zutage treten. Diese männlichen Praktiken des Begehrens scheinen geradezu das Ziel von Rubeens gesamter Abhandlung über die »Spitzen« zu sein. Sie infiltrieren seine Diskurspraktik in dem Moment, in dem er sich, auf den ersten Blick scheinbar beiläufig, dem sittlichen Aspekt des Spitze-Tragens zuwendet. Spitzen sind unzüchtig, der »Ehrbarkeit« (MS I, 392) zuwider, so lautet der Befund – ein Befund allerdings, der mit diesem moralischen Stirnrunzeln nicht abgehandelt ist, sondern von dem Rubeen in seinem gesamten restlichen Text nicht mehr loskommt. An dieser Stelle verschiebt sich die Perspektive auf die Praktik des Spitze-Tragens: Sie wird von einer unnatürlichen weiblichen Körperpraktik zu einer männlichen Praktik des Begehrens, die von der Schaulust geprägt ist. Ausgehend vom Befund des an den »Spitzen« ablesbaren Sittenverfalls setzt Rubeen seine Betrachtungen nämlich wie folgt fort: »Ich könnte darum eben so leicht glauben, daß die Spitzen vielmehr dieneten, vorangeregte reizende Schönheiten durch einen solchen dünnen Flor zu verdecken, daß diese halbe Bedekung die Blicke nur desto mehr schärfete, und mit einem noch grössern Reitze auf sich zöge.« (MS I, 392) Rubeens hier geäußerte Vermutung über die eigentliche Funktion der »Spitzen« bestätigt sich sodann performativ, indem die männlichen »Blicke«, die eine Praktik des Begehrens darstellen, vorgeführt werden. Diese Vorführung wird zunächst im Verfahren der Bilderreihung offensichtlich. Von der Vorstellung, dass Frauen »sich gantze Kleidungen von Spitzen macheten« (MS I, 392), geht es weiter zu dem Bild von Frauen mit »gläsernen Kleider[n]« und von da zu dem von Frauen, die nicht nur nackt sind, sondern in aller Öffentlichkeit »nacket gehen« (MS I, 393). Frauen in Spitzenunterwäsche und dann Frauen ganz ohne Kleidung: Die zu einer Klimax figurierten Bilder zeigen eindeutig, dass die weibliche Körperpraktik der »Spitzen« nicht etwa »interesselos« bzw. mit rein ästhetischem oder moralischem Erkenntnisinteresse verhandelt wird. Vielmehr wird diese Praktik an eine männliche Praktik des Begehrens gekoppelt, welche die Verfahren der Diskurspraktik ausstellen. Die ästhetische Begriffsgewinnung findet dabei immer in Auseinandersetzung mit *beiden* Praktiken statt, eben weil in Bodmers Diskurspraktik beide Praktiken untrennbar aneinandergebunden sind. Als Resultat solcher Auseinandersetzungen sind die ästhetischen Überlegungen damit aber keine »Geistesgeburten« (PA, 120), gezeugt aus der

platonischen Liebe zur Wahrheit, wie es Bodmer in seiner bekannten Formulierung aus seinen *Persönlichen Anekdoten* behauptet. (Interessanterweise findet sich eine der Bodmer'schen sehr ähnliche Formulierung in Christian Ludwig Liscows *Sammlung Satyrischer und Ernsthafter Schriften* (1739),¹⁶¹ sodass man überlegen könnte, inwiefern Bodmers Bonmot schon durch diesen ihm sicher bewussten intertextuellen Bezug ironisch gebrochen wird.) *Long story short*: Es wird eine geheime Wurzel der Ästhetik im Reich des männlichen Begehrens ausgegraben – ohne dass man dafür besonders tief zu graben hätte. Schließlich hält Bodmer auch in seinem autobiographischen Versuch fest, dass er seine »Geistesgeburten mit nicht weniger [pag. 16] angenehmer Empfindung gezeugt« habe, »als die mit der Zeugung der leiblichen Geburten verbunden ist« (PA, 120).

In den letzten Zeilen der Abhandlung kommt noch einmal deutlich zum Ausdruck, wie die Auseinandersetzung mit den »Spitzen« immer wieder in eine männliche Praktik des Begehrens umschlägt. Nach den erwähnten Bildern von Frauen in Spitzenunterwäsche und Frauen ganz ohne Unterwäsche versucht Ruben, vielleicht um seine Würde zu wahren, sich auf folgendes Fazit zurückzuziehen: »Ich richte bey Verfertigung dieser Blätter beständig ein Auge auf die Frauenspersonen, als die schönere Helfte meiner Nebenmenschen, da ich mit aller Bescheidenheit erinnere, was ich zu seiner äusserlichen und innerlichen Ausschmückung vorträglich halte.« (MS I, 393) Seine Auseinandersetzung mit den »Spitzen« diene lediglich dazu, die Frauen bei der stilsicheren Kleiderwahl und damit letztlich bei der Ausbildung ihres Geschmacks zu unterstützen. Dass sich aber unter diesem Vorwand der sittlichen und ästhetischen Erziehung das Begehren verbirgt, bringt Rubens Formulierung klar zum Ausdruck. Verräterisch ist der metaphorische Ausdruck vom »Auge«, das Ruben auf die Frauen richtet. Denn geradezu naiv erscheint die Annahme, dass im gegebenen Kontext die eigentliche Bedeutung dieser Metapher vollständig in die übertragene überführt werden könnte. Unter seinem »Auge« auf die Frauen möchte Ruben wohl sein Interesse an deren sittlicher und ästhetischer Erziehung verstanden wissen. Diese übertragene Bedeutung der Metapher verblasst allerdings nahezu vollständig unter ihrer eigentlichen, die sich durch unmittelbare bildliche Wucht auszeichnet. Denn Rubens »Auge« für die Frauen reiht sich nahtlos in die begehrlischen »Blicke« auf die Spitze tragenden und die nackten

161 »Die Lust, die mit der Zeugung geistlicher Kinder verknüpft ist, ist mein einziger Endzweck gewesen.« (Christian Ludwig Liscow: *Sammlung Satyrischer und Ernsthafter Schriften*. Frankfurt, Leipzig 1739, S. 5)

Frauen ein, die zuvor ebenso explizit angesprochen wie durch die Verfahren der Diskurspraktik performativ vorgeführt wurden. Die Attribuierung der Frauen als »die schönere Helfte meiner Nebenmenschen« trägt zusätzlich zur Persistenz dieser eigentlichen Bedeutung der Metapher bei. Die Fehlleistung der Metapher ist somit an dieser Stelle das entscheidende Verfahren. Deren eigentliche Bedeutung bleibt präsent, ihre bildliche Dimension bleibt dominant, wodurch sich auch eine Ähnlichkeit zu dem Verfahren der klimaktischen Bilderstaffelung ergibt, über das zuvor die männliche Praktik des Begehrens decouviert worden war.

Ähnlich verräterisch sind die Verfahren, mit denen die Sätze unmittelbar vor dem Ende der Abhandlung arbeiten. Rubeen schließt hier mit einem Appell an die Frauen:

Wenn die schönen Augen [d. h. die Frauen, J. H. P.], welche den Spitzen so viele feurige und unermüdete Blicke gönnen, künftighin einige geneigte Seitenblicke auf mein wöchentliches Blatt thun wollten, so sollten sie von Zeit zu Zeit etwas darinnen vor sich finden, was ihren Geschmack in der Kleidung, dem Umgange, und in den wichtigsten Umständen des Lebens anleiten, und sie am Gemüthe und am Leibe schöner und angenehmer kleiden würde. (MS I, 394)

Wieder nur schwach als die Bemühung um Ausbildung und Erziehung getarnt, führen die Verfahren der Diskurspraktik hier eine männliche Praktik des Begehrens vor, indem sie den männlichen Blick auf die Frauen abbilden. Das zeigt sich grundlegend schon im appellativen Charakter der Sätze, der eine ›Ausrichtung‹ auf die Frauen demonstriert. Dass es dabei um eine Ausrichtung des Blicks und des Begehrens geht, wird dann noch deutlicher, wenn es – schon wieder – um Augen geht, nun aber um die »schönen Augen«, also die Augen von Frauen. Das männliche Auge, von dem zuvor in der gescheiterten Metapher die Rede war, wird also zunächst durch die »schönen« weiblichen Augen ersetzt. Dieses rhetorische Verfahren der Ersetzung führt damit geradezu dynamisch die Gerichtetheit des männlichen Blicks auf die »schönen Augen« der Frauen vor. Statt der Sorge um eine sittlich abgemessene und geschmackssichere Ausbildung des weiblichen »Gemüthe[s]« stellt die Diskurspraktik somit eine männliche Praktik des Begehrens aus, das sich schaulustig auf den »Leibe« der Frauen richtet.

Es gibt eine weitere Abhandlung, in der sich Rubeen, der Sittenmaler, mit nackten Frauen beschäftigt. Es handelt sich um das 30. Blatt des *Sittenmablers*, das hier nur punktuell aufgegriffen werden soll, d. h. hinsichtlich der Berührungspunkte, die sich mit der Abhandlung über die

»Spitzen« ergeben.¹⁶² Ähnlich wie im Fall der »Spitzen« befasst sich Rubeen im 30. Blatt mit einer weiteren weiblichen Körperpraktik, dem Schminken.¹⁶³ Dabei ließe sich strukturell dasselbe Argument machen wie zur Abhandlung über die »Spitzen«: Auch in der Auseinandersetzung mit der unnatürlichen weiblichen Körperpraktik des Schminkens erarbeitet Bodmer ästhetische Begriffe, die in einen weiblich gegenderten Natürlichkeitsdiskurs implementiert sind. Die ästhetische Begriffsbildung findet dabei *ex negativo* statt, also durch Betonung des Kontrasts zu der Körperpraktik des Schminkens, an deren Unnatürlichkeit und Verwerflichkeit für Rubeen kein Zweifel besteht: Denn die »Ostiakinnen«¹⁶⁴ – so lautet Rubeens Begriff für sich schminkende Frauen – versuchten »ein gemahltes Blendwerck für etwas natürliches« (MS I, 336) zu verkaufen. Demgegenüber positioniert Bodmer die »natürlich schönen Helvetierinnen [...], welche sich einfältig mit Wasser aus dem Brunnen zu schmincken pflegen« (MS I, 336). Dass mit diesen scheinbar (un-)natürlichen, gegenderten Praktiken des (Nicht-)Schminkens dabei ästhetische Begriffe verhandelt werden, wird klar, wenn Rubeen gleich darauf den »Ostiakinnen« die Kompetenz des natürlichen Affektausdrucks abspricht. Es »erleichen die Ostiakinnen vor keinem Gespenste, vor keiner Furcht, und erröthen vor keiner Beschuldigung« (MS I, 336). Über die Praktik des Schminkens verhandelt Rubeen so das zentrale ästhetische Konzept der Affektrhetorik (siehe dazu den folgenden Abschnitt 4 *Affekt* dieses Kapitels), dem Geschminkte nicht zu genügen vermögen.

Dabei wiederholt sich, was schon bei den »Spitzen« passierte: Wieder erhalten die ästhetischen Begriffe, die in der Auseinandersetzung mit scheinbar natürlichen, weiblichen Körperpraktiken generiert werden, dadurch einen spezifischen Zuschnitt, dass die weiblichen Körperpraktiken an männliche Praktiken des Begehrens geknüpft werden. Dies geschieht wiederum am deutlichsten in dem Moment, in dem die Beschäftigung mit weiblichen Körperpraktiken – seien es die »Spitzen« oder das Schminken – zur Auseinandersetzung mit nackten Frauen wird.

Dass es so kommt, resultiert aus einer durchaus bemerkenswerten argumentativen Strategie Rubeens. Denn dieser versucht seine Ablehnung des Schminkens damit zu begründen, dass ungeschminkte Frauen ja we-

162 Für eine ausführliche Darstellung des 30. Blatts siehe Hees-Pelikan: »Der Phryne-Trick«.

163 Für einen Abriss der Kulturgeschichte des Schminkens und seiner Stellung in den Diskursen des 18. Jahrhunderts vgl. ebd., S. 155 f. und die dort aufgeführte Literatur.

164 Zu diesem Begriff siehe ebd., S. 155.

sentlich schöner seien. Allerdings unter einer Bedingung: der nämlich, dass sie nackt sind. Das Argument soll durch ein Beispiel aus dem antiken Griechenland plausibilisiert werden: Phryne, die griechische Hetäre, die »ihrer ungemainen und natürlichen Schönheit halber in den Geschichtbüchern berühmt ist« (MS I, 340). Wollte man erkennen, welche eine schlechte und unnatürliche Praktik das Schminken darstelle, so müsse man sich nur an einen Trick erinnern, den Phryne gebraucht habe. Diese habe im Kreis geschminkter Frauen zum Zeitvertreib vorgeschlagen, sich das Gesicht zu waschen. Man ahnt den Ausgang des Spiels, den Rubeen lustvoll schildert:

In dem Augenblicke, da sie [die geschminkten Frauen und Phryne, J.H.P.] sich wuscheten, sahe man unter dem Schalle eines lauten Gelächters, so die Mannspersonen erhoben, eine Menge pokennarbigter, welcker, und schwarzgelber Angesichter erscheinen, welche sich schämten, daß sie an dem hellen Tage gesehen wurden. Ihre Rosen fielen plötzlich zu ihrer höchsten Beschimpfung ab, da im Gegentheil die ungemachete Schönheit der erwehnten Königin [d. h. Phryne, J.H.P.] in voller Blüthe hervor leuchtete [...]. (MS I, 340 f.)

Hier bleibt nicht viel zu interpretieren: Die Auseinandersetzung mit der Praktik des Schminkens wird zur Auseinandersetzung mit nackten Frauen, mit Phryne nämlich, die ja nicht nur nicht geschminkt ist, sondern vor allem: nackt. So verbürgen es das kulturelle Gedächtnis und die ikonographische Tradition, wie sie etwa in Jean Léon Gérômes berühmtem Gemälde *Phryne vor den Richtern* von 1861 (Abb. 3) Gestalt annimmt.

An die Verhandlung der weiblichen Körperpraktik des Schminkens wird dadurch eine männliche Praktik des Begehrens gekoppelt. Mit Phryne richtet sich das Begehren dabei auf nackte ungeschminkte Frauen, es ließe sich anhand anderer Textstellen aber auch nachweisen, dass geschminkte Frauen ebenso zu seinen Zielen gehören.¹⁶⁵ Die männliche Praktik des Begehrens tritt im rhetorischen Verfahren der Verlebendigung (*energeia*) in Erscheinung.¹⁶⁶ Dieses Mittel lässt Rubeens Begehren in der zitierten Stelle regelrecht präsent werden, indem es Phryne als dem Objekt des Begehrens Plastizität verleiht. Diese Plastizität ergibt sich etwa aus dem Fokus auf den »Augenblicke«, in dem Phrynes Schönheit »plötzlich« zum Vorschein kommt. Dass dieser Augenblick einer des Be-

165 Vgl. ebd., S. 156 ff.

166 Vgl. ebd., S. 160.



Abb. 3: Jean Léon Gérôme: *Phryne vor den Richtern* (1861).
bpk | Hamburger Kunsthalle | Elke Walford.

gehens ist, zeigt die Metapher von Phrynes Schönheit, die »in voller Blüthe hervor leuchtete«, wo mit der Blüthe »als Symbol des weibl. Geschlechts«¹⁶⁷ ein unverhohlen sexuell konnotiertes Bild evoziert wird.

Aus der Auseinandersetzung mit der Praktik des Schminkens wird also die Auseinandersetzung mit einer männlichen Praktik des Begehrens. Wichtig ist, dass dabei beide Praktiken eine Rolle für die ästhetische Begriffsbildung spielen. Wie Rubeens Ausführungen zu den »Spitzen« zeigt also auch die Abhandlung über das Schminken und über Phryne, dass die in ihr verhandelten ästhetischen Begriffe an männliche Praktiken des Begehrens gebunden sind. Im Fall von Phryne wird das beim zentralen ästhetischen Begriff der »natürliche[n] Schönheit« ersichtlich. Phryne, und zwar der nackten Phryne, wird diese Schönheit zugeschrieben, die damit zugleich zum Objekt männlichen Begehrens wird.

Das Begehren verweist dabei auf eine dunkle Seite der weiblich konnotierten Natürlichkeit und Ästhetik. Darauf, was das konkret bedeutet, möchte ich zum Abschluss dieses Abschnitts noch etwas ausführlicher eingehen. Es gibt nämlich neben dem Begehren noch eine weitere – und noch dunklere – männliche Praktik, mit der sich Bodmer im Zuge der

¹⁶⁷ Hannah Grosse Wiesmann: Art. »Blume«. In: Günter Butzer u. Joachim Jacob (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart, Weimar 2010, S. 50–52, hier: S. 50.

Auseinandersetzung mit scheinbar natürlichen weiblichen Körperpraktiken befasst. Es ist dies die ebenfalls scheinbar natürliche, männliche Praktik der Gewalt, genauer: einer Gewalt, die als natürlich erscheint, weil sie von Männern gegen Frauen ausgeübt wird. Dass sich Bodmer über die Beschäftigung mit dieser Praktik auch mit dem Natürlichkeitsbegriff und den daran angeschlossenen ästhetischen Begriffen auseinandersetzt, ist eine wichtige Feststellung. Denn so bekommt man eine weitere – und wohl die mit Abstand dunkelste – Dimension der Ästhetik in den Blick, nämlich ihren Berührungspunkt mit der Politik bzw. der Politik der Geschlechter. Dass Bodmers Natürlichkeit weiblich konnotiert ist, bedeutet nicht nur, dass sie sexualisiert bzw. sexistisch ist. Es bedeutet auch, dass sie politisch ist. Natürlich ist für Bodmer auch die natürliche Dominanz von Männern über Frauen. Sein Natürlichkeitsbegriff und die damit einhergehende Ästhetik sind daher an brutale männliche Praktiken der Gewalt gegenüber Frauen geknüpft.

Ich möchte einen Text aus den *Neuen Critischen Briefen* anführen, der das auf drastische Weise verdeutlicht. Es ist der 21. Brief, in dem Bodmer die »Erzählung von dem Körbgenmacher« (NCB, 178) vorlegt. Wie Vetter bemerkt, beruht dieser Text auf Vorlagen von Hans Sachs.¹⁶⁸ Der Erzählung voran steht eine Einführung, die, dem fiktionalen kommunikativen Setting der *Neuen Critischen Briefe* entsprechend, an einen Briefpartner gerichtet ist. Es scheint dabei, als beruhe die fiktionale briefliche Korrespondenz auf einem Briefwechsel Bodmers mit Friedrich von Hagedorn, dem Bodmer die Körbchenmacher-Erzählung am 13. September 1747 schickt.¹⁶⁹ In seinem Antwortschreiben vom 27. März 1750 bezeichnet Hagedorn Bodmers Erzählung als ein »Meisterstück«¹⁷⁰. Diese Titulierung wiederum greift Bodmers fiktionaler Briefeschreiber auf, wenn er den 21. der *Neuen Critischen Briefe* wie folgt mit der Anrede an seinen Briefpartner beginnt: »Sie haben sich nicht geschämt zu bekennen, daß die alte Erzählung von dem Körbgenmacher nach ihrem Geschmake gewesen sey.« (NCB, 178) Warum der *correspondant* mit diesem Urteil Recht habe, warum also die Erzählung vom Körbchenmacher in der Tat eine gute Erzählung sei, trotz aller offensichtlichen, auf ihr Alter rückführbaren Mängel, wird sodann näher erläutert: »Auch die Fabel [der Erzählung, J. H.P.], oder, welches dasselbe ist, die Handlung, ist ganz niedrig. Allein die Sitten und Gedanken, die darunter vorgestellt werden,

168 Vgl. Vetter: »J. J. Bodmer und die englische Litteratur«, S. 343 f.

169 Vgl. Friedrich von Hagedorn: *Briefe*. Hg. v. Horst Gronemeyer. Berlin, New York 1997, S. 636.

170 Ebd., S. 286.

sind die Natur selbst. Diese Natur haben Sie mitten unter dem Elende der äusserlichen Gestalt gefühlt; und diese hat Ihnen so wol gefallen.« (NCB, 178) Um es möglichst pointiert zusammenzufassen: Gut ist die Körbchenmacher-Geschichte, weil sie voller »Natur« ist, d.h. weil sie einer am Natürlichen orientierten Ästhetik entspricht. Die entscheidende Frage lautet dann: Worin besteht diese Natur? Welche in der Erzählung vorgestellten »Sitten und Gedanken« sind es, deren Natürlichkeit ihre literarische Qualität ausmacht? Die Antwort: Die Natürlichkeit, um die es Bodmer geht, zeigt sich in der Geschichte vom Körbchenmacher in Form von scheinbar natürlichen, männlichen Praktiken der Gewalt gegen Frauen und korrespondierenden scheinbar natürlichen, weiblichen Praktiken des Gehorsams gegenüber den Männern und ihren brutalen Praktiken.

Den Ausgangspunkt der Körbchenmacher-Erzählung bildet eine Praktik weiblichen Ungehorsams – im Kosmos der Erzählung ist das eine un-natürliche Praktik. Die titelgebende Figur hat einen arbeitsreichen Tag hinter sich, an dessen Ende ein fertig geflochtener Korb steht. Der Körbchenmacher ist so stolz auf sein Werk, dass er sich selbst für die erbrachte Leistung lobt und dieses Lob auch gern von seiner Frau gespiegelt sähe:

Er warf den Korb ins Mittel des Gemaches
 Und lobte Gott einfältig, doch von Herzen:
 Gott habe Dank, das Körbgen ist gemacht.
 Dann ruft er seinem Weib mit sanften Worten:
 Frau, spricht er, freue dich mit deinem Mann,
 Und lobe Gott, das Körbgen ist gemacht.
 (NCB, 180)

Doch seine Frau gehorcht nicht, sie spricht das Lob auf Gott und ihren Mann nicht nach. »Was thut mir das?«, erwidert sie. »Es [das Körbchen, J. H. P.] ist gemacht; so sey es denn gemacht.« (NCB, 180) Als auch die Nachfrage – und schon kaum mehr verhohlene Drohung – »Ist dirs zu viel, die Worte nachzusagen?« (NCB, 180) die Frau nicht dazu bewegt, ihrem Mann zu willfahren, kommt es zu einer Eruption von Gewalt:

Itz überlief dem guten Mann die Galle
 Er griff nach einem Stok, und maß damit
 Der Körbgenmacherinn den harten Rücken.
 Sie schrie den Augenblick: Gott habe Dank;
 Das Körbgen ist gemacht. Hör auf zu schlagen.
 (NCB, 180)

Darin dass die männliche Praktik der Gewalt gegen die Frau hier augenblicklich zum Einsatz kommt und so plötzlich wie eine Naturgewalt in den Text einbricht, zeigt sich die Natürlichkeit, die dieser Praktik zugeschrieben wird, und ebenso die Unnatürlichkeit, die für die korrespondierende weibliche Praktik des Ungehorsams veranschlagt wird. Es ist die geschlechterpolitische Natürlichkeit männlicher Dominanz und weiblicher Unterwerfung, die so zum Ausdruck kommt. Das rhetorische Verfahren, mittels dessen die Praktik geschildert wird, bestätigt diesen Befund. Denn wenn die männliche Praktik der Gewalt gegen die Frau als ein ›Messen‹ des »harten Rücken[s]« bezeichnet wird, ist damit ein metonymisch funktionierendes Bild eingeführt, welches auf die Disziplinierung der »harten«, d. h. widerborstigen und ungehorsamen, Frau verweist, der das gute, natürliche ›Maß‹ beim Umgang mit ihrem Mann gelehrt werden muss, wobei dieses Maß mutmaßlich in vollständiger Devotheit besteht.

Noch deutlicher drückt sich die Natürlichkeit der männlichen Praktik der Gewalt gegen Frauen dadurch aus, dass diese Praktik in der Geschichte vom Körbchenmacher nicht nur einmal erzählt wird, sondern dreimal. Denn ein »Amtmann« wird zufällig Zeuge der gewalttätigen Szene zwischen dem Körbchenmacher und dessen Frau. Nachdem er sich nach der Ursache der Gewalt erkundigt hat – die ihn derart amüsiert, dass er »den Bauch in beyde Hände« nimmt und »mit vollem Halse« (NCB, 181) lacht –,¹⁷¹ geht er nach Hause, um seiner eigenen Frau von dem Vorfall zu berichten. Diese reagiert allerdings anders, als es der Amtmann erwartet: Sie solidarisiert sich mit der Frau des Körbchenmachers. Diese habe Recht gehabt, der kindischen Bitte ihres Mannes nicht zu entsprechen (vgl. NCB, 181). Daraufhin kommt es zu einer exakten Wiederholung der Ereignisse. Nachdem auch das »Drohen« (NCB, 181) des Amtmanns die Meinung seiner Frau nicht ändert, bricht Gewalt aus:

Der Amtmann griff nach einem spanschen Rohr
 [...]

 Dann that er ihr, wie er den Körbgenmacher
 Der Körbenmacherinn begegnen sehn.
 Die Tracht war ihr noch neu und ungewohnt;
 Sie sprach im Augenblick: Ei ja, Gott Lob,
 Das Körbgen ist gemacht.
 (NCB, 181)

171 Noch Vetter bezeichnet die Körbchenmacher-Geschichte als einen »fröhlichen Scherz« (Vetter: »J. J. Bodmer und die englische Litteratur«, S. 344).

Danach wiederholt sich das Ganze noch einmal zwischen dem Diener und der Köchin des Amtmanns (vgl. NCB, 181f.). Täglich grüßt das Murmeltier, und wie der Mops, der in die Küche kam, finden sich auch die Frauen in Bodmers Geschichte in einer alptraumhaften narrativen Spirale wieder, in der jede Misshandlung nichts anderes ist als die Vorgängerin der nächsten. Die Dichte, mit der die männlichen Gewaltexzesse dabei aneinandergefügt werden, macht klar, dass es aus dieser präzise und mechanisch ablaufenden Wiederkehr des Gleichen, wenn überhaupt, nur einen Ausweg gibt, nämlich die Unterwerfung der Frauen unter die Männer. So endet die Geschichte vom Körbchenmacher nach der dritten katechetischen Wiederholung der Misshandlungsszene damit, dass auch die letzte der auftretenden Frauenfiguren, die Köchin, unter dem brutalen Zwang die verlangten Worte ausspricht und sich der weiblichen Praktik des Gehorsams unterwirft: »Das Körbgen ist gemacht.« (NCB, 182)

In einem Fazit, mit dem er seinen Brief beschließt, lässt der fiktionale Verfasser keinen Zweifel daran aufkommen, welches die Moral sei, die man der Geschichte zu entnehmen habe: »Der Verfasser der alten Erzählung von dem Körbgenmacher, wer er auch gewesen, wollte die Frauenspersonen die Unterthänigkeit gegen ihre Männer lehren.« (NCB, 184) Damit wird zementiert, was man Bodmers geschlechterpolitische Natürlichkeit nennen kann: die natürliche Dominanz der Männer und die ebenso natürliche Unterwerfung der Frauen. Diesen für ihn natürlichen Sachverhalt verhandelt Bodmer, indem er männliche Praktiken der Gewalt gegen Frauen darstellt – und zwar als natürliche Praktiken, die an keiner Stelle im 21. der *Neuen Critischen Briefe* explizit hinterfragt, wohl aber auf der performativen Ebene der Diskurspraktik problematisiert werden. Denn die singulative Erzählweise, in der Bodmer dreimal die immer gleiche Szene der Gewalt erzählt, ist ein zweischneidiges Schwert. Einerseits wird durch dieses narrative Verfahren die scheinbare Natürlichkeit der männlichen und weiblichen Praktiken hergestellt und exponiert. Einzeln und ausführlich wird jede der drei Szenen häuslicher Gewalt geschildert. In diesen eisern durchexerzierten Wiederholungen wird so ein natürlicher Mechanismus vorgeführt: Auf weiblichen Ungehorsam folgt Gewalt. Dieses narrative Verfahren des singulativen Erzählens führt also durch die stumpfe, mechanische Wiederholung die stumpfe, mechanische Gewalt der Ehemänner performativ vor. Andererseits wird auf dieser performativen Ebene zugleich das Phantasma der Natürlichkeit dieser männlichen Praktik der Gewalt und der weiblichen Praktik des gehorsamen Erduldens entlarvt. Denn durch die exzessive Wiederholung der Gewalt wirkt die durch diese ausgeübte männliche und die

durch sie erzwungene weibliche Praktik eben nicht natürlich, sondern: brutal, gewalttätig. Dass die Erzählung die Szene der häuslichen Gewalt so ausdauernd wiederholt, führt dazu, dass deren scheinbare Natürlichkeit durch das von der Gewalt ausgelöste Schockmoment überlagert wird. Wie zur Versicherung versucht die Erzählung deshalb am Ende in einer Art subscriptio die Natürlichkeit der männlichen Praktik der Gewalt als die Moral der Geschichte festzusetzen. Aber auch dabei lässt sich ein performativer Widerspruch beobachten. Die deklamatorische Festsetzung der natürlichen Moral, die aus dem Erzählten folge, erscheint angesichts der zuvor ausführlich und drastisch geschilderten Gewalt selbst als nichts anderes als ein weiterer Akt der Gewalt, der den normativen, erzwungenen Charakter der scheinbar natürlichen männlichen Praktik der Gewalt und der weiblichen Praktik des Gehorsams offenbart. Auf der performativen Ebene subvertiert die Erzählung vom Körbgenmacher somit durch die exzessiv dargestellte und performativ vorgeführte Gewalt die Natürlichkeit jener Praktiken der männlichen Dominanz und der weiblichen Unterwerfung, von denen sie berichten möchte.

Es ist also elementar, Bodmers Auseinandersetzung mit Praktiken immer dann besonders genau unter die Lupe zu nehmen, wenn er sich mit Praktiken befasst, die weibliche Körper betreffen, wie das Tragen von Spitze, das Schminken oder Misshandlungen in der Ehe. Auch diese Praktiken verhandelt Bodmer auf dem Feld der Natürlichkeit, wo er ihre (verdorbene) Moralität zu entdecken trachtet. Man kann damit, indem man Bodmers Diskurspraktik aus dieser Perspektive untersucht, scheinbar natürliche, gegenderte Praktiken von und gegenüber weiblichen Körpern beobachten, die den Genderindex und die ethisch problematische, dunkle Seite der Natürlichkeit und der daran angeschlossenen ästhetischen Begriffe sichtbar machen. Etwas anschaulicher formuliert: Anhand der scheinbar natürlichen, gegenderten Körperpraktiken erschließt sich, wie ›schmutzig‹ die Arbeit ist, durch welche Bodmer seine ästhetische Terminologie profiliert. Bodmers ästhetische Begriffsbildung findet nicht im Reinraum statt, sondern im Kontakt mit scheinbar natürlichen, männlichen Praktiken des Begehrens und der Gewalt und scheinbar natürlichen, weiblichen Praktiken des Gehorsams. In der Auseinandersetzung mit diesen Praktiken erzeugt die Diskurspraktik ethisch-ästhetische Hybridität, die ebenso wenig zu übersehen wie aufzulösen ist und auf eine dunkle Seite von Bodmers Ästhetik hindeutet. Denn es ist dies eine Ästhetik, in deren Rahmen Geschichten wie die vom Körbchenmacher als Inkarnationen guter Literatur gelten.

4 Affekt

Neben Wahrnehmungs- und Körperpraktiken setzt sich Bodmer mit einer dritten Klasse von Praktiken unter dem Aspekt der Natürlichkeit auseinander: Affektpraktiken. In jenen Bereichen der frühauflärerischen Diskurs- und Wissenslandschaft, in denen Bodmer sich aufhält, spielen Affekte – genauer: natürliche Affekte – insbesondere für die rhetorische Theoriebildung eine herausragende Rolle. Die Bezeichnung ›Affektrhetorik‹ hat sich für diese um Affekte zentrierten rhetorischen Theoreme eingebürgert. Bodmers Auseinandersetzung mit Affektpraktiken findet also im disziplinären Gewand der Rhetorik statt. Bodmer arbeitet an der theoretischen Formulierung und Etablierung der zu seiner Zeit angesagten Affektrhetorik mit, welche wiederum die Grundlage bildet, auf der Bodmer wesentliche Teile seiner ästhetischen Theorie errichtet. Dabei wird zu zeigen sein, dass Bodmer Affektrhetorik – und damit auch ästhetische Grundlagenforschung – betreibt, *indem* er Affektpraktiken auf dem Feld der Natürlichkeit verhandelt.

Um dies tun zu können, muss aber zuerst und zumindest kurz eine andere Frage geklärt werden: Affektrhetorik – was ist das? Till hat dem Thema eine material- und umfangreiche Untersuchung gewidmet. Deren These steckt in ihrem Titel: *Transformationen der Rhetorik*. Um eine ›Transformation‹ handelt es sich bei der Affektrhetorik. Mit dem Begriff bezeichnet Till einen sich im 17. und 18. Jahrhundert vollziehenden rhetorischen Paradigmenwechsel. Es lässt sich für diesen Zeitraum eine Abwertung der sogenannten *officia-* und Schulrhetorik beobachten. Die seit der griechisch-römischen Antike überlieferten Regeln der Rhetoriktraktate und -lehrbücher verlieren zunehmend ihre dogmatische Verbindlichkeit bzw. werden (etwas vereinfacht gesagt) unter die Ägide einer einzigen ›goldenen Regel‹ gestellt. Diese lautet (etwas abstrakt formuliert), dass die für eine gute Rede ausschlaggebenden Kriterien nicht rhetorischer, sondern anthropologischer Natur sind. Oder, konkreter formuliert: Entscheidend für rhetorischen Erfolg ist der Affektgehalt der Rede, der mit dem affektiven Zustand der Redner*innen korreliert. Noch konkreter: Gut ist eine Rede nur dann, wenn sie Affekte darstellt, die dem Thema, dem Ziel der Rede und der Redner*innen adäquat sind, und eine solche Darstellung ist wiederum nur möglich, wenn die Redner*innen diese Affekte auch empfinden. Es kommt also zu einer ›Transformation‹ hin zu einer radikal »affektpsychologisch ausgerichteten Rhetorik«¹⁷², was in gewisser Weise einer Kehrtwende vom Rang einer Selbstverleug-

172 Till: *Transformationen der Rhetorik*, S. 37.

nung gleichkommt, denn »[j]ede rhetorische Kunstlehre wird damit überflüssig, weil die Rhetorik ihr wahres Fundament in der menschlichen Anthropologie hat«¹⁷³. Die traditionell dialektisch vermittelte Einheit von *natura* und *ars* erfährt somit eine graduelle Verschiebung hin zur *natura*.¹⁷⁴ Nicht die technische Kunstfertigkeit, sondern die natürliche affektive Disposition des Redners wird zum entscheidenden Faktor des rhetorischen Gelingens. Tills Studie zeichnet die historischen Verlaufslinien dieses Paradigmenwechsels mit Akribie und Anschaulichkeit nach. Das Diktum aus Horaz' *Ars poetica* »Si vis me flere, dolendum est/ primum ipsi tibi«¹⁷⁵ bildet den wohl bekanntesten Fluchtpunkt in der antiken Tradition. Danach kommt es insbesondere im Zuge der sich seit der Mitte des 17. Jahrhunderts in Frankreich durchsetzenden ›cartesianischen Rhetorik‹ zu einer »Zentralstellung der Affekte, welche die rhetorische Kunstlehre als Organon persuasiver Textproduktion ersetzen«¹⁷⁶. Die vorläufig radikalste Formulierung findet diese Affektrhetorik in Lamys 1675 erschienener *L'art de parler*, die etwa die Figuren der rhetorischen *elocutio*-Lehre in einer Kapitelüberschrift, die es zu einer gewissen Bekanntheit gebracht hat, als eine »*Sprache der Leidenschaften*«¹⁷⁷ bestimmt, womit Lamy eine direkte Korrelation zwischen bestimmten rhetorischen Figuren und affektiven Zuständen der Redner*innen bezeichnen möchte. Im deutschsprachigen Kontext, so zeigt Till überzeugend, ist es Thomasius, der »um 1700 [...] das Modell einer ›Affekt-Rhetorik‹ entwickelt, welches in Opposition zum systemrhetorischen Konzept der ›Schulrhetorik‹ steht«¹⁷⁸, bevor sich dann in den Rhetoriken der Frühaufklärung das neue Paradigma in voller Stärke durchsetzt.¹⁷⁹

Dieser hier nur in aller Kürze skizzierte rhetorische Paradigmenwechsel übt nun auch auf die Poetiken des frühen 18. Jahrhunderts und auf die darin entwickelten ästhetischen Theorien maßgeblichen Einfluss aus. Oder auch anders: Die Arbeit am affektrhetorischen Paradigmenwechsel findet nicht nur in im engeren Sinn rhetorischen Abhandlungen statt, sondern auch in poetologischen (wobei Rhetorik und Poetik in der Frühaufklärung ohnehin nie vollständig voneinander zu trennen sind). Tills Studie wendet sich daher immer wieder auch dem Feld der Poetik zu

173 Ebd., S. 432.

174 Vgl. ebd., S. 340.

175 Horaz: *Ars Poetica*, V. 102f.

176 Till: *Transformationen der Rhetorik*, S. 106.

177 Ebd., S. 331, Hervorh. im Original.

178 Ebd., S. 277.

179 Vgl. ebd., S. 342 ff.

sowie den Zürchern Bodmer und Breitinger: »Wichtig für die Poesie- und Rhetorik-Konzeption der Zürcher Theoretiker ist die Zentralstellung der Affekte. Sie greifen damit ein rhetorik- wie ästhetiktheoretisches Epochen-Thema auf.«¹⁸⁰ In enger Anlehnung an Lamy werden für Bodmer und Breitinger der Affekt bzw. die bewusst induzierte Selbst-Affektation zur »Voraussetzung für das Schreiben«¹⁸¹. Wie die Rede ist also auch der literarische Text nur dann ein guter Text, wenn er Affekte darstellt, die in den Verfasser*innen des Texts ihren authentischen Ursprung haben. Tills Resümee: »Eine Psychologie des Affekts, welche die Vorgänge der psychophysischen Wechselwirkung zwischen dem inneren ›Herz‹ und der sprachlichen Oberfläche beschreibt, ersetzt die Rhetorik vollständig.«¹⁸²

Wenn sich also in den Poetiken der Frühaufklärung und den darin entwickelten ästhetischen Theorien eine »Zentralstellung der Affekte« beobachten lässt, ist damit der Einfluss der Affektrhetorik markiert. Der ästhetische Diskurs steht auf affektrhetorischen Füßen. Unzweifelhaft ist das etwa bei Bodmer der Fall. Bodmer ist also Teil der affektrhetorischen Tradition, er arbeitet mit an dem damit verbundenen Paradigmenwechsel und profiliert durch diese Arbeit seine ästhetische Theorie. Vor diesem Hintergrund soll für den vorliegenden Abschnitt eine spezifische Frage leitend sein: nämlich die Frage, *wie* Bodmer an dem für seine Ästhetik so bedeutenden Thema der Affektrhetorik arbeitet. Als Antwort sei Folgendes vorgeschlagen: Die für seine Ästhetik wichtigen und von dieser Ästhetik bearbeiteten affektrhetorischen Theoreme verhandelt Bodmer, indem er sich mit Affektpraktiken auseinandersetzt, d. h. mit solchen Praktiken, die Affekte begleiten oder produzieren. Da für die Affektrhetorik dabei die Natürlichkeit der Affekte das entscheidende Kriterium ist – sind die in einer Rede ausgedrückten Affekte auch wirklich die natürlichen Affekte des Redners? –, verwundert es nicht, dass Bodmers Beschäftigung mit Affektpraktiken auf dem Feld der Natürlichkeit stattfindet. An die Stelle der groß angelegten historischen oder genealogischen Befragung der affektrhetorischen Tradition, wie Till sie betreibt, soll also die Frage nach der Funktionsweise des affektrhetorischen Diskurses treten, wobei Bodmer ein Exempel unter vielen möglichen ist. Es ist die Frage, wie die Auseinandersetzung mit der Affektrhetorik bei Bodmer geführt wird, nämlich über die Auseinandersetzung mit Affektpraktiken, die sich als Praktiken der natürlichen Affekte spezifizieren lassen.

180 Ebd., S. 400.

181 Vgl. ebd., S. 405 ff., Zitat S. 405.

182 Ebd., S. 409.

Welche neuen Erkenntnisse und Perspektiven verspricht dieser Ansatz? Vorab sei besonders Folgendes herausgehoben: Ein auch von Till immer wieder betonter Aspekt lässt sich so deutlicher konturieren – nämlich der, dass im Zug der affektrhetorischen ›Transformation‹ etwas ›Fremdes‹, d. h. etwas nicht genuin Rhetorisches Einzug in die rhetorische Theorie hält. Es ist dies, in Tills Lesart, das anthropologisch-psychologische Wissen von den menschlichen Affekten.¹⁸³ Aber es ist nicht nur das – und eine exemplarische Untersuchung der Bodmer'schen Arbeit an der Affektrhetorik kann deutlich machen, was es noch ist. Bodmers Beschäftigung mit der Affektrhetorik ist nicht nur eine Auseinandersetzung mit anthropologisch-psychologischem Wissen, sondern auch mit Praktiken, jenen Praktiken nämlich, die für natürliche Affekte unverzichtbar sind, weil sie diese begleiten oder gar erzeugen. Der für die Affektrhetorik maßgebliche Natürlichkeitsbegriff, der bei Till etwa immer nur gesetzt, aber nicht erklärt wird,¹⁸⁴ wird so transparent, indem man die Praktiken der *natürlichen*, d. h. immer auch guten Affekte ›hinter‹ der Affektrhetorik fokussiert.¹⁸⁵ Denn es sind letztlich Praktiken, die darüber entscheiden, ob Affekte gelingen, ob diese also natürlich sind oder nicht. Diese Klärung des für die frühauflärerische Affektrhetorik wichtigen Natürlichkeitsbegriffs über die Praktiken der natürlichen Affekte hat zudem den Vorteil, dass die Diskussion der Affektrhetorik aus der Dichotomie von artifizieller Schulrhetorik und natürlichkeitsorientierter Ausdrucksästhetik des späten 18. Jahrhunderts befreit wird. Man entgeht so der etwa bei Jürgen Stenzel deutlich zu beobachtenden, teleologisch grundierten Annahme, dass der Affekttopos im frühen 18. Jahrhundert der (künstlich erzeugten) Wirkung und erst im späten dem individuellen, natürlichen Ausdruck dient.¹⁸⁶ Es greift zu kurz, diese beiden Alternativen einander dichotomisch entgegenzusetzen. Auch für die frühauflärerische Affektrhetorik ist Natürlichkeit schon wichtig. Der entscheidende Punkt ist aber, dass es ihr um die Natürlichkeit solcher Affekte geht, deren ›gemachter‹ oder ›künstlicher‹ Charakter ihr als selbstverständlich gilt: die Natürlichkeit von *Affektpraktiken*.

183 Vgl. ebd., z. B. S. 285 u. 313.

184 Vgl. ebd., z. B. S. 26 ff., 323 u. 386.

185 Stärkeres Gewicht auf die Zugehörigkeit der affektrhetorischen Poetiken des 18. Jahrhunderts zum Feld des Natürlichen legt etwa Andreas Gardt (vgl. Andreas Gardt: »*Natürlichkeit*: Eine strukturelle und pragmatische Kategorie der Sprachnormierung in Texten der frühen Neuzeit«. In: *German Life and Letters* 61/4 (2008), S. 404-419, hier: S. 418).

186 Vgl. Stenzel: »Si vis me flere ...«.

Daraus ergibt sich der andere Erkenntnisgewinn des hier gewählten Ansatzes. Denn der Fokus auf den Affektpraktiken erlaubt es zu sehen, dass die affektrhetorischen Theoreme, die in Auseinandersetzung mit diesen Praktiken entstehen, selbst einen gewissen praktischen Zuschnitt erhalten. In diesem Zusammenhang soll der Begriff der Affektsimulation geprägt werden, der eine wichtige, aber oft vernachlässigte Facette der Affektrhetorik im Kontext von Bodmers ästhetischer Theorie sichtbar macht. Bodmers Ästhetik zielt mit den von ihr implementierten affektrhetorischen Theoremen gerade nicht auf ›Vorformen‹ einer Ausdrucksästhetik oder Erlebnisdichtung. Vielmehr offenbart sie ein sehr viel weniger emphatisches und sehr viel ›technischeres‹ Verständnis der Affektrhetorik, indem sie betont, dass diese nicht dem Ausdruck, sondern der Produktion, der natürlichen Simulation von Affekten dient. Bodmer rückt hier in die Nähe zum in der antiken Rhetorik anzutreffenden Verständnis der Affektrhetorik als strategischem, wirkungsästhetischem Kalkül mit Affekten. Dieser spezielle affektsimulatorische Zuschnitt der Affektrhetorik erlaubt es damit, im Rückschluss die praktische Dimension der Affektrhetorik zu exponieren, d. h. die wichtige Rolle, die Praktiken der natürlichen Affekte zukommt. Affekte sind bei Bodmer Praktiken, weil sie ›gemacht‹ sind, weil sie simuliert und praktiziert werden. Solche Affektsimulationen und -praktiken verhandelt Bodmers Diskurspraktik und führt sie mittels rhetorischer, narrativer, szenischer und semiotischer Verfahren vor. Die Vorführung und Verhandlung dieser Praktiken steht hinter der für Bodmers ästhetische Theorie wichtigen Affektrhetorik. Auch dabei werden Ethik und Ästhetik zu genuiner Hybridität verflochten, indem die Güte der simulierten Affekte doppelt bestimmt wird: ethisch hinsichtlich ihrer Natürlichkeit und ästhetisch hinsichtlich ihrer rezeptionsästhetischen Wirksamkeit.

4.1 Affektpraktiken

Zunächst möchte ich anhand eines Beispiels demonstrieren, wie Bodmer affektrhetorische Diskussionen aufgreift, indem er sich mit Affektpraktiken beschäftigt. Besonders eingänglich ist das Beispiel der Gebärden, worunter Bodmer alle Formen von Körpersprache versteht. Im Nachdenken über Gebärden formuliert er affektrhetorische Theoreme. Die Gebärde wird also zum Paradigma der Affektrhetorik bzw., mit anderen Worten, die Affektrhetorik wird nach der *Praktik* der Gebärde modelliert, die eine Affektpraktik ist. Bodmers vielleicht grundlegendste Ausführungen zu den Gebärden finden sich in den *Discoursen der Mahler* (vgl. DM IV, 46 ff.) bzw. im 93. Blatt des *Sittenmahlers* (vgl. MS II, 500 ff.).

Man erkennt die Bedeutung, die Bodmer diesen weitgehend identischen Abhandlungen beimisst, auch daran, dass er etwa in den *Poetischen Gemälden* in Form eines Selbstzitats darauf Bezug nimmt (vgl. PG, 294). Die Abhandlung im *Sittenmahler* beginnt damit, dass Rubeen von einem Buchmanuskript berichtet, das er von seinem Freund Hans Prosper erhalten habe und das eine »[g]ründliche Lehre von den Gesichtszügen und den Gebärden« (MS II, 500) biete. Rubeen gibt den Inhalt dieses fiktiven wissenschaftlichen Werks sodann detailliert wieder. Zunächst hebt er hervor, dass Prosper – also der Verfasser der fiktiven Monographie – den Frauen das größte Geschick in der Beherrschung der Körpersprache zuschreibe, und zwar aus folgendem Grund: »Ihr [d. h. ihr Frauen, J. H. P.] aber redet insgemein mit einem bewegten Gemüthe, dieses macht euch sorgfältig, daß die Sprache der Worte zu schwach, oder zu dunckel seyn möchte, eure Gemüthesgedanken in ihrem vollem Maasse auszudrücken; darum bedienet ihr euch neben derselben noch der Sprache der Mienen und Gebärden.« (MS II, 501) Schon damit ist klar, dass in der Abhandlung über die Gebärden affektrhetorische Theoreme diskutiert werden. Die Gebärden werden zum Paradigma für eine bestimmte »Sprache«, die sich dadurch auszeichnet, dass sie in der Lage ist, ein »bewegte[s] Gemüthe« und dessen »Gemüthesgedanken in ihrem vollen Maasse auszudrücken«. Die Gebärden sind die ideale »Sprache«, um der affektrhetorischen Prämisse »Sprich, wie du fühlst!« Genüge zu tun. Denn: »Es giebt so viele Gebärden als Grade in den Neigungen und Leidenschaften sind. Ein jeder Grad hat seine eigene Gebärden, und weiß sich durch eine gewisse Drehung und Stellung auszudrücken, die er dem Körper und vornehmlich einigen Gliedmassen einprägt.« (MS II, 502) Oder auf den Punkt gebracht: Gebärden sind »die Sprache des Herzens« (MS II, 503). Ähnlich lautet auch eine Formulierung im 100. Blatt: »[N]un besteht die Sprache der Leidenschaften nicht in Worten, sondern in Bewegungen und Gebärden.« (MS II, 596) Besonders in diesem letztgenannten Zitat macht die unmarkierte Übernahme von Lamy's Wendung von der »Sprache der Leidenschaften« (*caractères des passions*)¹⁸⁷ zu Genüge deutlich, dass hier die Affektrhetorik aufgerufen wird. Auch im Blatt über die fiktive Gebärden-Abhandlung von Hans Prosper wird völlig explizit gemacht, dass die Bemerkungen zur Gebärde Teil einer affektrhetorischen Diskussion sind, wenn etwa der Ort der Gebärde im rhetorischen System angesprochen wird: »die sogenannte

187 Bernard Lamy: *De l'art de parler/Kunst zu reden*. Hg. v. Ernstpeter Ruhe. München 1980, S. 75: »Les passions ont un langage particulier. Les expressions qui sont les caractères des passions sont appellées Figures.«

Action« (MS II, 503). Mit der Einordnung der Gebärden in die *actio*, also den letzten der fünf *rhetorices partes*, wird hier rhetorisches Lehrbuchwissen zitiert.¹⁸⁸ Dabei kommt freilich eine spezielle Perspektive auf die Gebärden zum Tragen, die Ausdruck des affektrhetorischen Ansatzes ist. Die Gebärde wird gewissermaßen aufgewertet, sie wird als »Seele der Beredsamkeit« (MS II, 503) verstanden, da sie mit der Vermittlung der affektiven Disposition der Redner*innen genau das leistet, was die Affektrhetorik zum Hauptkriterium für rhetorischen Erfolg erhebt. Ursula Geitner hat diesen sich im Zuge des affektrhetorischen Paradigmenwechsels ereignenden Wandel des Verständnisses der Gebärde in ihrer Studie *Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert* (1992) konzise nachgezeichnet. Während die *officia-* und Schulrhetorik die Gebärden als eine im Rahmen einer gelungenen *actio* durch Training und Disziplinierung auszubildende ›Beredsamkeit des Leibes‹ (*eloquentia corporis*) verstand, kommt es mit der sich durchsetzenden Affektrhetorik zur Konzeptualisierung der Gebärde als unmittelbarem und natürlichem Ausdruck der Affekte – als *eloquentia cordis*, einer Sprache des Herzens eben.¹⁸⁹ Wenn also Bodmers Sittenmahler-Abhandlung diese Formel wörtlich aufgreift und die Gebärden als »Sprache des Herzens« titulierte, dann zeigt das, dass die Gebärden hier im Kontext der Affektrhetorik diskutiert werden. Das aber bedeutet umgekehrt: Dadurch, dass die Affektrhetorik im *Sittenmahler* über die Auseinandersetzung mit Gebärden diskutiert wird, wird sie auf ein praktisches Paradigma verpflichtet. Denn die Gebärden werden von Bodmers Abhandlung ganz deutlich als Praktiken fokussiert. Das geschieht insbesondere auf drei Wegen.

Erstens führt die Abhandlung, wie bereits erwähnt, eine sehr deutliche weibliche Konnotation der Gebärden – und damit auch der *eloquentia corporis* –¹⁹⁰ ein. Frauen seien aufgrund ihrer empfindungsreichen seelischen

188 Vgl. Alexander Košenina: Art. »Gebärde«. In: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik Online*. Berlin, Boston 2013. Online: <https://www.degruyter.com/document/database/HWRO/entry/hwro.3.gebaerde/html>. Abgerufen am 09.09.2023.

189 Vgl. Ursula Geitner: *Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert*. Tübingen 1992, S. 4 f. u. 80–94. Dass die rhetorischen *actio*-Lehren des 17. und 18. Jahrhunderts darüber hinaus auch auf das Kriterium des sozialen Aptums verpflichtet waren, betont Manfred Beetz: »Die Körpersprache im Wandel der deutschen Rhetorik vom 17. zum 18. Jahrhundert«. In: Josef Kopperschmidt (Hg.): *Rhetorische Anthropologie. Studien zum Homo rhetoricus*. München 2000, S. 39–68, z. B. S. 52.

190 Siehe dazu Doerte Bischoff: »Die schöne Stimme und der versehrte Körper.

Disposition zur Verwendung von Gebärden besonders prädisponiert; die fiktive Gebärden-Monographie von Rubeens Freund Hans Prosper ist denn auch »dem geistreichen und denkenden Frauenzimmer der Stadt Zürich gewidmet« (MS II, 501). Mit der weiblichen Indexierung wird den Gebärden eine ganz konkrete Körpergebundenheit zugeschrieben, nämlich die an weibliche Körper. Gebärden sind die Gebärden von Frauen, Gebärden sind das, was weibliche Körper tun – es ist diese Betonung der konkreten Körperlichkeit der Gebärden, die deren praktischen Charakter unterstreicht.¹⁹¹

Zweitens werden die Gebärden auch dadurch als Praktiken – und zwar als Praktiken mit deutlicher ethischer Konnotation – in den Blick genommen, dass sie über ihr Gegenteil definiert werden: die Praktiken der Verstellung.¹⁹² Damit ist eine für die Frühaufklärung topische Gegenüberstellung angesprochen: die Frontstellung der natürlichen Gebärden, die den guten natürlichen Affekten der Menschen entsprechen bzw. diese qua ihres praktischen Charakters konstituieren, zu den schlechten, unnatürlichen, »verstellten« Gebärden, die die kulturellen und gesellschaftlichen Zwänge den Menschen aufoktroierten. Geleitet von diesem topischen Argumentationsmuster widmen sich Rubeen bzw. Hans Prosper neben den Gebärden, die Praktiken der guten natürlichen Affekte darstellen, auch den »anderen, unnatürlichen« (MS II, 505) Gebärden. Diese schlechten, aus der allgegenwärtigen Verstellung der Menschen resultierenden Gebärden sind dabei klar als Praktiken gezeichnet. Die angeführten Beispiele lassen daran keinen Zweifel: »Von dieser Art sind die Knickfüsse, die Verneigungen des Hauptes, das Verschräncken der Füsse, die Manieren den Luftfächer zu gebrauchen, das Abnehmen des Huts, das Tändeln mit dem spanischen Rohr, und dergleichen.« (MS II, 505) Dergleichen Gebärden beruhen auf Konventionen, sie sind Verhaltensweisen, die sich durch ihre Routiniertheit auszeichnen, was ihren praktischen Charakter unterstreicht.¹⁹³ Bodmer kommt an anderen

Ovids Philomela und die *eloquentia corporis* im Diskurs der Empfindsamkeit«. In: dies. u. Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): *Weibliche Rede – Rhetorik der Weiblichkeit. Studien zum Verhältnis von Rhetorik und Geschlechterdifferenz*. Freiburg i.Br. 2003, S. 249-282; Lily Tonger-Erk: *Actio. Körper und Geschlecht in der Rhetoriklehre*. Berlin, Boston 2012.

191 Vgl. zu Körperlichkeit als Merkmal von Praktiken Reckwitz: »Praktiken und Diskurse«, S. 192; Reckwitz: »Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken«, S. 290 f.; Reckwitz: »Auf dem Weg zu einer kultursociologischen Analytik«, S. 189 f.

192 Siehe dazu ebenfalls Geitner: *Die Sprache der Verstellung*, S. 1-9.

193 Zum Begriff der Praktik als einer auf Routine basierenden Verhaltensweise vgl. exemplarisch Reckwitz: »Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken«, S. 289 ff.

Stellen immer wieder auf diese unnatürlichen Gebärden bzw. Praktiken zu sprechen. Im 48. Blatt des *Sittenmahlers* denkt Rubeen etwa anlässlich einer soeben zu Ende gegangenen Hochzeitsfeier über »die bey dergleichen Anlässen vorfallende[n] Complimente, Reden, Gebärden, Gaukeleyen, und unnöthige gezwungene Höflichkeiten« (MS I, 552) nach. Und im 52. Brief der *Neuen Critischen Briefe* (beispielsweise) fällt ein weiterer Begriff für dergleichen unnatürliche Verhaltensweisen: der Begriff der »Galanterie«, die bestimmt wird als »die Kunst den Frauenspersonen aus blosser Höflichkeit zu verstehen zu geben, daß man gewisse Empfindungen gegen sie hat, welche man nicht verspürt« (NCB, 377) – eine Definition, die sich ähnlich auch in den *Poetischen Gemälden* findet (vgl. PG, 519). Besonders dieses Zitat aus den *Neuen Critischen Briefen* verdeutlicht noch einmal, dass es mit den unnatürlichen, »galanten« Gebärden ebenso wie mit den natürlichen um Affekte geht, um »Empfindungen«, nur eben nicht um gute und natürliche, sondern um unnatürliche, gekünstelte, schlechte, solche, die »man nicht verspürt«, womit erneut deutlich die ethische Dimension der Affektpraktiken markiert ist. Es zeigt sich so *ex negativo*, dass Bodmer die Gebärden als Praktiken der guten natürlichen Affekte denkt, indem die von der »Verstellung« gekennzeichneten Gebärden als Praktiken schlechter unnatürlicher Affekte exponiert werden.

Damit wieder zurück zum 93. Blatt des *Sittenmahlers*, Hans Prospers Gebärden-Buch und dem dritten Weg, auf dem klar wird, dass diese Gebärden Affektpraktiken sind. Das geschieht, indem ein ausführliches Beispiel vorgestellt wird, es also zu einer detaillierten Schilderung von Gebärden kommt. Dabei wird klar, dass diese Gebärden von der Diskurspraktik der Bodmer'schen Abhandlung und deren Verfahren selbst geformt sind. Genau diese Tatsache, *dass* sie von der Diskurspraktik mittels Verfahren bearbeitet und geformt werden, unterstreicht ihren praktischen Charakter. Das Beispiel, um das es geht, findet sich ganz am Ende der Abhandlung. Rubeen berichtet hier von einem Besuch in der »Kirche von St. Peter« (MS II, 510), bei dem er von seinem Freund Hans Prosper begleitet wurde. Dabei sei Prosper auf die »Mienen und Gebärden« (MS II, 510) eines anderen Kirchgängers aufmerksam geworden. Dieser – sein Name ist Weibergast – habe durch Gebärden mit seiner Geliebten – Androphila – kommuniziert, welche, *nomen est omen*, die gestische Kommunikation elaboriert erwidert. Dieses gegenseitige Liebesbekenntnis in der stummen Sprache der Gebärden wird folgendermaßen geschildert: »[H]ernach nahm ich bey beyden hundert Abwechselungen der Mienen und der Augen wahr, die Hände machten ihre Capreolen, und es war kein Gliedmaß, das sich nicht in verschiedene Figuren drehete. Das sind

alles Liebesbetheurungen, übersetzte mir Prosper diese Sprache [...].« (MS II, 510) Ganz offensichtlich sind die Gebärden, die hier geschildert werden, der Formung durch die Diskurspraktik und deren Verfahren – in diesem Fall Rubeens homodiegetischer Erzählung des Vorfalls in der Kirche – unterworfen. Oder einfacher formuliert: Es handelt sich um fiktive Gebärden. Überdeutlich ist die an eine Karikatur erinnernde groteske Überzeichnung und surreale Übertreibung, mit der die Gebärdensprache von Weibergast und Androphila geschildert wird. »Hundert« verschiedene Ausdrücke »der Mienen und der Augen« und »kein Gliedmaß, das sich nicht in verschiedene Figuren drehete« (Hervorh. J. H.P.), will Rubeen beobachtet haben. Solche hyperbolischen Verfahren machen es offensichtlich, dass die Gebärden, mit deren Hilfe die beiden Verliebten ihre starken affektiven Empfindungen ausdrücken und austauschen, durch die Diskurspraktik konstruierte Praktiken sind. Als Praktiken der natürlichen Affekte sind die Gebärden im Beispiel aus der St. Peter-Kirche also nicht nur das praktische Modell für eine gute, d. h. den affektrhetorischen Prämissen entsprechende, Sprache. Sie sind auch selbst modelliert, durch die hyperbolischen Verfahren der Diskurspraktik sowie, nicht zuletzt, durch den topischen Bilderfundus, mit der die Erzählung des Liebesaffekts und der ihm korrespondierenden Gebärden illustriert wird.

Die Analyse des 93. Blatts des *Sittenmahlers* kann also wie folgt zusammengefasst werden: Über die Diskussion der Gebärden werden hier affektrhetorische Theoreme diskutiert, da die Gebärden als die für den Affektausdruck prädisponierte »Sprache des Herzens« erscheinen. Zugleich werden die Gebärden deutlich als Praktiken gekennzeichnet, wodurch es zur Verpflichtung der Affektrhetorik auf ein praktisches Paradigma kommt. Gute natürliche Affekte (die zudem weiblich konnotiert sind) sind an Gebärden als die Praktiken dieser Affekte gebunden. »Angenommene Gebärde können uns demzufolge in die ihnen zukommende Affektlage versetzen«, schreibt etwa auch Manfred Beetz und hebt dabei hervor, dass diese Rückbindung der rhetorischen *actio* an den Aspekt der Natürlichkeit (bzw. deren Praktiken) ein von Geitner übersehener Sachverhalt sei.¹⁹⁴ Die ethisch-ästhetische Hybridität ist dabei offensichtlich, indem die Diskurspraktik Ethik und Ästhetik fortwährend verflucht – es sind Praktiken der *guten, da natürlichen* Affekte, die sie diskutiert und zum Modell einer auch ästhetisch guten Sprache erhebt.

194 Beetz: »Die Körpersprache im Wandel der deutschen Rhetorik vom 17. zum 18. Jahrhundert«, S. 49 u. 56f.

Bodmer betreibt also keine Affektrhetorik, indem er über rhetorischen Theorien und Traktaten grübelt. Die Art und Weise seines affektrhetorischen Engagements, die Art, *wie* er an der Affektrhetorik arbeitet, ist sehr viel stärker an die Beschäftigung mit konkreten Praktiken gebunden. Bodmer denkt über Affektpraktiken wie Gebärden nach und profiliert im Zuge dieses Nachdenkens affektrhetorische Überlegungen. Ich möchte ein weiteres Beispiel dafür anführen, dass im *Sittenmahler* in der Tat solche *Praktiken* des natürlichen affektiven Empfindens verhandelt werden. Mit anderen Worten: Natürliches affektives Empfinden wird nicht einfach als affektrhetorisches Postulat und Kriterium für gute Reden und Texte in den Raum gestellt, sondern dezidiert als Praktik gedacht. Das 18. Blatt des *Sittenmahlers*, dem der 4., von Breitingerverfasste Discours aus dem ersten Band der *Discourse* entspricht, kann das veranschaulichen. Es geht in diesem um die ›letzten Worte‹, die finalen Worte auf »dem Sterbebette« (MS I, 196). Rubeen bekennt, wie sehr er diese Äußerungen, die seit jeher kulturgeschichtlich fest verwurzelt sind,¹⁹⁵ schätzt. Der Grund, den er dafür angibt, ist, dass die letzten Worte den Menschen aus der hier wieder den Hintergrund bildenden Verstellung entlassen. Die letzten Worte eines Menschen sind nicht länger vom Zwang beherrscht, das eigene Reden und Verhalten zu ›verstellen‹, also an gesellschaftliche und kulturelle Zwänge anzupassen. Stattdessen gilt im Moment des Sterbens: »Der Mensch, der zuvor eine fremde Person gespielt, kömmt zu sich selbst.« (MS I, 199) In den letzten Worten macht sich das wie folgt bemerkbar: »Er [der Mensch, J. H. P.] redet, wie es ihm um das Hertz ist, seine Worte sind von besonderem Nachdruck, und aufrichtige Dollmetscher seiner Gedancken« (MS I, 199; vgl. 202). Kurzum, so Rubeen: »Sehe ich einen Menschen in diesen Umständen begriffen, so kann ich versichert seyn, daß seine Reden und Gebärden von der Natur und der Wahrheit regiert werden.« (MS I, 200) Wie die hier nicht ohne Grund ebenfalls erwähnten Gebärden sind also auch die letzten Worte für Rubeen ein paradigmatisches Exempel einer aus affektrhetorischer Sicht guten Rede, also einer Rede, die »von der Natur und der Wahrheit regiert« wird, deren Regulativ die natürlichen Affektzustände und Charakterzüge der Redenden bzw. Sterbenden sind. Vorhin waren es die Gebärden, anhand derer Rubeen die Affektrhetorik diskutiert, nun sind es die letzten Worte – und damit erneut: eine Praktik. Denn dass die letzten Worte praktisch gedacht werden, macht die Abhandlung bemerkenswert deutlich. Es ist eine Praktik, mit der die

195 Vgl. Karl S. Guthke: *Letzte Worte. Variationen über ein Thema der Kulturgeschichte des Westens*. München 1990.

natürlichen, d. h. »unverstellten«, authentischen und damit auch ethisch guten Affekten der Sterbenden realisiert werden. Rubeen macht das klar, wenn er unterstreicht, dass es darauf ankomme, dem Tod mit der von Seneca »in seinem vier und zwanzigsten Schreiben« (MS I, 203) ange-mahnten Furchtlosigkeit gegenüberzutreten:¹⁹⁶

Ich sage zu mir selbst: Meine bisherigen Thaten und Worte sind viel zu schwach und zu betrüglich, als daß sie ein wahres Zeugniß von der Beschaffenheit meines Gemüthes ablegen könnten. [...] Der Tod soll allein der gerechte Richter meines innerlichen Zustandes seyn. [...] Er wird mich mit mir selbst bekannt machen, und mich in die Schule führen, wo ich mich selbst studieren soll; er wird mich lehren, ob die Worte, die ich ausgesprochen habe, nur von der Zunge, oder aus dem Herzen geflossen seyn; er wird die Aufsnitte von dem wahrhaften sondern; die Larve wird er mir abnehmen, und meiner Verstellung eine Ende machen. (MS I, 203 f.)

Erst die Praktik der letzten Worte, die hier durch das narrative Verfahren der internen Fokalisierung (»Ich sage zu mir selbst:«) vorgeführt wird, macht die Sterbenden mit sich selbst, mit der »Beschaffenheit« ihres »Gemüthes« und »innerlichen Zustandes«, bekannt. Dieser wahre, natürliche und gute, da nicht länger von der Verstellung dominierte, affektive Gemüts- und Charakterzustand existiert vor dem Augenblick des Sterbens auch für die Sterbenden nicht. Er wird nicht etwa unter der »Larve« der »Verstellung« versteckt und dann durch den Tod enthüllt. Vielmehr ermöglichen erst die letzten Worte einen entsprechenden Akt der Selbstfindung. Sie erlauben es den Sterbenden, sich selbst zu »studieren« und kommen genau dadurch als eine Praktik der guten natürlichen, d. h. der »unverstellten«, authentischen Affekte im Moment des Dahinscheidens in den Blick. Das Sterben erscheint sozusagen als ein privilegierter Moment für die Empfindung natürlicher Affekte, da diese an die Praktik der letzten Worte geknüpft sind. Für die Selbstfindung und die Erfahrung der wahren eigenen Affekt- und Charakterzustände ist die Praktik der letzten Worte unverzichtbar, wodurch sie eine starke ethische Relevanz erhält. Und in der Auseinandersetzung mit dieser Praktik diskutiert der *Sittenmahler* die Affektrhetorik.

196 Vgl. L. Annaeus Seneca: »24. Brief«. In: ders.: *Philosophische Schriften. Lateinisch und deutsch*, Bd. 3: *An Lucilius. Briefe 1-69*. Übers. u. hg. v. Manfred Rosenbach. Darmstadt ⁴1995, S. 194-215.

4.2 Affektsimulation

Bisher wurde in diesem Abschnitt also gezeigt, wie Bodmer affektrhetorische Positionen diskutiert, indem er sich an Affektpraktiken abarbeitet: Gebärden und letzte Worte. Wurde dabei gewissermaßen anhand der Moralischen Wochenschriften der Weg von den Praktiken zur Affektrhetorik abgeschritten, so möchte ich im Folgenden nun den umgekehrten Weg gehen. Der Ausgangspunkt dieses Weges sind also nicht die Affektpraktiken, sondern die Affektrhetorik, d. h. diejenigen Passagen in Bodmers poetologischen Schriften, die im engeren Sinn affektrhetorische Theoremen aufgreifen. Denn die Affektrhetorik, die Bodmer in diesen Passagen entwirft, bleibt ihren praktischen Wurzeln in einem Punkt besonders treu: Sie ist nämlich als eine Affektsimulation zu denken, als etwas, was die gute, d. h. die natürliche ebenso wie ästhetisch wirkungsvolle Simulation von Affekten möglich macht und diesen dadurch einen praktischen Index verleiht.

Um zu zeigen, wie Bodmer die Affektrhetorik als Affektsimulation denkt, möchte ich vor allem zwei Kapitel aus Bodmers *Poetischen Gemälden* herausgreifen, an denen zunächst einmal deutlich wird, dass es Bodmer um *Affektsimulation* geht. Das erste davon ist das zehnte Kapitel. Es steht im Zusammenhang eines groß angelegten Argumentationsgangs der *Poetischen Gemälde*, der sich wie folgt skizzieren lässt: Ab dem dritten Abschnitt seines poetologischen Hauptwerks widmet sich Bodmer dem geeigneten »Stoffe zu poetischen Gemälden« (PG, 52). Dabei unterteilt er diesen Stoff in drei Reiche: »[D]as erste Reich ist das himmlische, das zweyte das menschliche, das dritte ist das materialische« (PG, 55). Laut dieser Unterteilung, die Bodmer – darauf weist Wehrli hin – aus Lodovico Antonio Muratoris *Della Perfetta Poesia Italiana* (1706) übernimmt,¹⁹⁷ widmet sich die Literatur also religiös-jenseitigen Gegenständen ebenso wie menschlich-diesseitigen und profanen physikalischen. Letztere, also die poetischen Stoffe aus der »materialischen Welt« (PG, 152), nimmt sich Bodmer dabei ab dem siebten Abschnitt seiner *Poetischen Gemälde* vor, wobei er erneut eine Binnendifferenzierung in »das Schöne, das Grosse, und das Heftige oder Ungestüme« (PG, 152) vorschlägt und damit die »in der deutschen Poetikgeschichte erstmalige[] Entgegensetzung von Schönheit und Erhabenheit«¹⁹⁸ formuliert, wie

197 Vgl. Wehrli: *Johann Jakob Bodmer und die Geschichte der Literatur*, S. 58.

198 Carsten Zelle: »Schönheit und Erhabenheit. Der Anfang doppelter Ästhetik bei Boileau, Dennis, Bodmer und Breitinger«. In: Christine Pries (Hg.): *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. Weinheim 1989, S. 55–75, hier: S. 68; vgl. ders.: *Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*. Stuttgart, Weimar 1995, S. 135.

Carsten Zelle im Rahmen seiner bekannten These zur »doppelten Ästhetik der Moderne«¹⁹⁹ feststellt. Im zehnten Abschnitt kommt es dann zu einem Themenwechsel. Es geht nun um die literarischen Stoffe, welche die ›mittlere‹ Welt bereithält, das ist diejenige, in der die Menschen und alles Menschliche angesiedelt sind. Bodmer stellt also Überlegungen zur literarischen Darstellung des Menschen an. Er legt dabei ein cartesianisch angehauchtes, dualistisches Menschenbild zugrunde, demzufolge der Mensch »aus zwey so verschiedenen Theilen« (PG, 282) besteht. Vor dem Hintergrund dieser Prämisse erhebt es Bodmer sodann zum obersten Ziel gelungener Menschendarstellung, dass diese ersichtlich mache, wie die beiden cartesianischen Substanzen aufeinander einwirken, wie demnach »der Geist in den Körper würcket« (PG, 283). Die literarische Menschendarstellung ist damit vor allem auf das Innere gerichtet, d. h. die »Gedanken und Empfindungen« (PG, 283) des Menschen. Dargestellt werden diese aber über »gantz deutlich ausgedrückte Merckmahle«, zu denen Bodmer die »Gesichtszüge, Gebhrungen und Stellungen des Körpers, ferner die Figuren der Rede, die Sitten, die Handlungen, und die Reden der Menschen« (PG, 283) rechnet. So erklärt sich auch der Titel des zehnten Kapitels, um das es hier gehen soll. Er lautet: »Von dem Ausdruck des menschlichen Gemüthes durch die Minen und Geberden« (PG, 281). Vor dem skizzierten Hintergrund des cartesianischen Menschenbilds versteht Bodmer sein zehntes Kapitel als eine Anweisung, wie die literarische Menschendarstellung gelingt. Und vor dem Hintergrund des Kapitelstitels (Stichwort: »Geberden«) sowie der soeben diskutierten Abhandlung aus dem *Sittenmahler* überrascht es dann nicht, wenn Bodmers ›goldene Regel‹ für die literarische Darstellung von Menschen lautet, dass solche Darstellungen nicht ohne Affektrhetorik auskommen. Schon qua Titel stellt Bodmer im zehnten Kapitel also die Affektrhetorik zentral. Ja mehr noch: Indem der Titel die Gebärden erwähnt, ist erneut das praktische Paradigma der Affektrhetorik angesprochen. Dass dieses für Bodmers Ausführungen zur Affektrhetorik im zehnten Abschnitt leitend ist und dass die Affektrhetorik dabei als Affektsimulation profiliert wird, wobei Ethik und Ästhetik auf genuin hybride Art und Weise verflochten werden, ist im Folgenden zu zeigen.

Bodmers ästhetische Theorie der literarischen Menschendarstellungen fußt auf affektrhetorischen Prämissen. Die besten Darstellungen von Menschen sind diejenigen, welche die Affekte der Menschen aufzeigen. Bei der Umsetzung dieses affektrhetorischen Programms der Menschendarstellung setzt Bodmer dabei auf die Gebärden: »Die schnellsten und

199 Zelle: »Schönheit und Erhabenheit«, S. 55.

vördersten Ausdrücke des Gemüthes zeigen sich in dem Angesichte und den Gebärden des Menschen.« (PG, 285) Um Menschen darzustellen, sind also ihre Affekte abzubilden – und dazu wiederum gilt es, die Gebärden zu schildern. Die Gebärden bestimmt Bodmer wie in der Abhandlung im *Sittenmabler* als die körperliche Manifestation der Affekte und damit als Affektpraktiken:

Man kan das Angesicht [das hier pars pro toto für die Gebärden insgesamt einsteht, J.H.P.] mit einem hellpolierten Spiegel vergleichen, welcher die innerste Gestalt des Hertzens im Schlaglichte weiset. Man kan auch sagen, daß es einer Zeittafel gleich sey, denn wie diese die Stunden, und noch kleinere Theile der Zeit durch die ausgemessene Bewegung des Zeigers zu bemercken giebt, jedoch die Springfedern und Triebräder dieser regelrechten Abmessung zugleich verbirgt, eben also zeigt das Angesicht alle innerlichen Empfindungen der Seele [...]. (PG, 285f.)

Die Gebärden sind die äußerlichen Anzeichen für die im Inneren verborgenen Affekte des Menschen. In der Bildsprache, die Bodmer in der zitierten Passage zur Formulierung dieses Gedankens verwendet, drückt sich einerseits seine Verwurzelung in der rationalistischen Schulphilosophie und deren cartesianischem Menschenbild aus. Das zeigt etwa das von Bodmer verwendete Uhren-Gleichnis. In der Schulphilosophie ist dieses eine beliebte Metapher, um das Verhältnis der sinnlichen zugänglichen Erscheinungsweise der Wirklichkeit und ihrer intelligiblen göttlich-naturgesetzlichen Ordnung zu illustrieren, die in der Logik des Gleichnisses zusammenhängen wie die Zeiger der Uhr mit ihrem Uhrwerk.²⁰⁰ Ebenso steht bei Bodmer der Zeiger der Uhr für die sichtbaren Gebärden und das Uhrwerk für die innerlichen Affektzustände, auf welche die Gebärden verweisen. Aber das Gleichnis ist nicht nur ein Indiz für Bodmers philosophisches Glaubensbekenntnis. Es verdeutlicht andererseits, dass sich Bodmer für die Affekte nur interessiert, insofern sie sich in Gebärden manifestieren (siehe dazu auch *III Praktiken der Einbildungskraft*). Sie interessieren ihn nicht als ›unsichtbare‹, höchstens physiologisch beschreibbare innere Zustände, sondern insofern sie in Gestalt der Gebärden eine äußerliche, körperliche Form erhalten. Oder mit anderen Worten: Bodmer interessiert sich nicht für Affekte, sondern für

²⁰⁰ Vgl. dazu Johannes Hees: »Denken und Betrachten. Zur Proto-Ästhetik bei Gottfried Wilhelm Leibniz und Barthold Hinrich Brockes«. In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 64/1 (2019), S. 85-107, hier: S. 94f.

Affektpraktiken, und zwar für jene, die mit den verschiedenen Affekten des Menschen natürlicherweise verbunden sind: Es sind die »natürlichen Gebährungen der Leidenschaften« (PG, 289), welche Bodmer zum Ziel literarischer Menschendarstellung erklärt. Darin offenbaren sich seine affektrhetorischen Prämissen. Menschen gelingen darzustellen heißt, ihre natürlichen Affekte zu schildern, was die literarische Schilderung dadurch vollbringen kann, dass sie sich der körperlichen Form der Affekte zuwendet: den Gebährden bzw. Affektpraktiken.

So also definiert Bodmer unter Rückgriff auf die Affektrhetorik seine Regeln zur literarischen Menschendarstellung. Die affektrhetorische Darstellung offenbart ihre Verwurzelung in einem praktischen Paradigma dabei einerseits dadurch, dass sie auf die Gebährden als die Praktiken der natürlichen Affekte zielt. Andererseits geschieht dies dadurch, dass Bodmer die affektrhetorische Menschendarstellung als eine Affektsimulation in den Blick rückt, was auch durch die Verfahren der Diskurspraktik geschieht.

Bodmers affektrhetorisches Ideal für gute literarische Darstellungen von Menschen meint nicht, dass »vorgängige« innere Affekte und Zustände durch die passenden Gebährden »ausgedrückt« werden sollen. Bodmer in diesem Sinne als Gewährmann zu wählen, um das frühe 18. Jahrhundert zum Vorläufer einer sich später entwickelnden Ausdrucksästhetik zu erklären, wie es häufig geschehen ist,²⁰¹ wäre falsch. Bodmers affektrhetorische Menschendarstellung zielt nicht auf den Ausdruck innerer Affekte, sondern auf die Simulation solcher Affekte durch die Darstellung ihrer Praktiken, der Gebährden. Es wird gewissermaßen die Bewegungsrichtung umgekehrt, die Bewegung verläuft von außen nach innen: Eine gelungene literarische Menschendarstellung beschreibt nicht den Ausdruck von Affekten, sondern simuliert die affektiven Zustände von Menschen, indem sie die Praktiken, die Gebährden dieser Affekte schildert, und sie simuliert sie auf gute, d. h. auf natürliche und ästhetisch wirkungsvolle Art und Weise. Genau deshalb kann die affektrhetorische Menschendarstellung als Affektsimulation genauer beschrieben werden. Affektive Zustände werden simuliert, indem die Affektpraktiken geschildert werden. Und dabei gilt: Ohne Simulation kein Affekt; die Affekte hängen von der Schilderung von Gebährden als Praktiken der Affekte ab. In Bodmers Worten: »Wer uns in einen Affect setzen will, thut nicht genug, wenn er uns versichert und betheuret, daß er denselben

201 Vgl. exemplarisch Geitner: *Die Sprache der Verstellung*, S. 80-91; Till: *Transformationen der Rhetorik*, S. 380 ff.; Windfuhr: *Die barocke Bildlichkeit und ihre Kritiker*, S. 439 ff.

in der Brust fühle; er muß ihn in den Minen und Gebärden zeigen. Und dieses muß der Poet durch die mahlerische Beschreibung derselben thun.« (PG, 291) Eine ausgeprägte ethisch-ästhetische Hybridität ist dabei unübersehbar, indem die ›Güte‹ der Affekte sowohl von der ethisch konnotierten Natürlichkeit des Empfindens abhängt als auch von der ästhetisch bestimmten Wirksamkeit der Affektsimulation.

Dass die affektrhetorische Menschendarstellung als Affektsimulation zu verstehen ist, machen auch die Verfahren der Diskurspraktik deutlich. Auffällig ist hier zunächst das Verfahren der enzyklopädischen Listenbildung. Bodmer verwendet einen großen Teil seines zehnten Kapitels darauf, »einer jeden Regung« ihre »natürliche[n] Merckmahle« zuzuordnen, wobei er »die Anmerckungen über diesen Punct mit Hülffe der alten Poeten auf einen sicheren Fuß setzen« möchte (PG, 294 f.). Bodmer sammelt nun also aus dem Literaturkanon Beispiele für Gebärden – und zwar seitenlange Listen und Kataloge davon –, die Affekte simulieren und daher als Baukasten für gelungene literarische Darstellungen von Menschen verstanden werden können. Ein Beispiel ist die an Senecas *De ira* (um 45 n. Chr.) angelehnte Liste mit Gebärden des Zorns und der Wut:

Der Zorn entbildet das Angesicht mit einer glühenden Röthe, die Augen funckeln mit wüthenden Blicken, der Mund schäumt, das Hertz und der Puls toben, die Adern schwellen auf, die Zunge stammelt, die Zähne knirschen, die Haare straußen, die Stimme erhöht sich, die Rede bricht übereilet und unbesonnen heraus. Ein solcher Mensch ist einem Schiffe gleich, das des Steuers, der Seegel, und des Masts beraubet, auf dem hohen Meer von dem Spiel der Wellen und der Sturmwinde herumgetrieben wird. (PG, 299)

Dass die hier gelisteten Gebärden der Simulation des Wutaffekts dienen, wird auf der Verfahrensebene der Diskurspraktik ersichtlich. Denn durch die asyndetisch gegliederte *Accumulatio* der Gebärden sowie deren teils metaphorische Attribuierung (im Fall des glühenden Gesichts und der funkelnden Augen) erfahren die Gebärden des Zorns an dieser Stelle eine hyperbolische Steigerung, die einer Ästhetisierung gleichkommt. Es ist offensichtlich, dass die gelisteten Gebärden auf keiner empirischen Erfahrung beruhen, sondern eine ästhetisierte Vorstellung – eine Simulation – des Zornaffekts darstellen. Grotesk ist die Vorstellung eines »Angesicht[s]«, feuerrot und augenfunkelnd, in dem *gleichzeitig* ein schäumender Mund, eine stammelnde Zunge und knirschende Zähne zu beobachten sind, während außerdem die hohe Stimme eilig Aposiopsen

aus dem geschlossenen (da zähneknirschenden Kiefer) presst. Wenn dann diese surreale Personifikation des Zorns zudem in einem katachrestischen Verfahren in das Bild des manövrierunfähigen Schiffs überführt und die bildliche Überdetermination der Wutgebärden damit weiter gesteigert wird, ist klar: Die gelisteten Gebärden entstammen keiner empirischen Erfahrung der Affekte Wut und Zorn – und gerade das rückt sie als Affektsimulationen in den Blick. Denn wenn die Gebärden nicht dem Affekt entstammen, dann ist das Umgekehrte wahr: Die Gebärden, die eigentlich aus dem Affekt hervorgehen sollten, erzeugen diesen Affekt erst. Es kommt zu einer im doppelten, ethisch-ästhetischen Sinne guten Simulation des Affekts, die dessen praktischen Charakter hervorhebt. Der simulierte Affekt ist im ästhetischen Sinne gut, weil er wirkungsvoll geschildert wird; und er ist im ethischen Sinne gut, weil er den geschilderten Gebärden natürlich entspricht. Auch Bodmers freimütige Angabe seiner Quelle – Seneca – unterstützt die Lesart als Affektsimulation, wird dadurch doch unterstrichen, dass die gelisteten Gebärden keine natürlichen Folgen der Affekte Wut und Zorns sind, sondern literarische Topoi, deren Schilderung der guten, natürlichen und ästhetisch wirkungsvollen Simulation der Affekte von Zorn und Wut dient. Dass die Gebärden hier als Affektsimulation dienen, führen somit die Verfahren von Bodmers Diskurspraktik vor – die hyperbolische *Accumulatio*, aber auch der markierte intertextuelle Bezug.

Die Lektüre des zehnten Kapitels der *Poetischen Gemählde* hat also gezeigt, wie Bodmers ästhetische Theorie affektrhetorische Theoreme in die Lehre von der literarischen Menschendarstellung implementiert. Dabei wird sichtbar, dass Bodmers Arbeit an der Affektrhetorik eine Auseinandersetzung mit Affektpraktiken bedeutet, die eine Affektsimulation möglich machen. Ethik und Ästhetik werden dabei zu genuiner Hybridität verflochten. Denn literarische Beschreibungen von Menschen simulieren deren Affekte auf gute, d. h. natürliche (Ethik) und wirkungsvolle (Ästhetik) Art und Weise und zeigen dadurch, dass diese Affekte praktiziert werden.

Wo das zehnte Kapitel aufhört, schließt das elfte nahtlos an. Auch hier geht es um die Frage, wie Menschen in literarischen Texten darzustellen seien, und auch hier beruht die Antwort auf der inzwischen gut bekannten affektrhetorischen Prämisse: Um Menschen darzustellen, müssen Affekte abgebildet werden. Für die Darstellung der Affekte schlägt Bodmer nun aber eine andere Möglichkeit vor als im zehnten Kapitel: nicht die Gebärden, sondern die »Figuren der Rede«. »Von dem Ausdruck des Gemüthes mittelst der Figuren der Rede« (PG, 310), so ist das elfte Kapitel überschrieben. Mit der Nähe der »Figuren« zu den Affekten zitiert Bod-

mer eines der bekanntesten affektrhetorischen Theoreme, das Lamy in seiner *L'art de parler* formuliert: »Les passions, comme nous avons dit, se peignent elles-mêmes dans les yeux, & dans les paroles.«²⁰² Figuren versteht Lamy als unmittelbaren Ausdruck der Affekte – ebenso wie die hier mit den Augen angesprochene Mimik, wodurch sich auch eine Nähe zu Bodmers Ausführungen über die Gebärden ergibt. Dieser Bestimmung Lamys der Figuren als ›Sprache der Leidenschaften‹ schließt Bodmer sich an: »Man hat deswegen gesagt, das erregte Gemüthe habe eine besondere Sprache, welche man durch ein Kunstwort unter den Gelehrten die Figuren der Rede geheissen hat.« (PG, 310) Deutlich erkennbar adaptiert Bodmer mit diesem Satz die Überschrift, die Lamy für sein Figuren-Kapitel wählt: »Les passions ont un langage particulier. Les expressions qui sont les caracteres des passions sont appellées Figures.«²⁰³

Für die Figuren gilt nun aber bei Bodmer dasselbe wie für die Gebärden. Sie sind weniger als Ausdruck innerer Affekte und Gemütszustände zu verstehen denn als Affektsimulationen. Die für gelungene literarische Menschendarstellungen erforderliche figürliche Sprache erlaubt die gute, da natürliche und ästhetisch wirkungsvolle Produktion und Praktizierung von Affekten, womit sie erneut deren praktischen Charakter offenlegt. Figuren sind bei Bodmer das Mittel der Wahl für die literarische Darstellung des Menschen, weil sie es erlauben, Affekte natürlich und ästhetisch wirkungsvoll zu simulieren, zu konstituieren und zu praktizieren – und nicht, weil sie Affekte ›ausdrücken‹. Wie die Schilderung der Gebärden sind auch die Figuren ein sprachliches Präzisionsinstrument der Simulation, der Produktion und Praktizierung von Affekten. Dies ist in Bodmers Lehre oder Theorie der Figuren implizit angelegt und wird von den Verfahren der Diskurspraktik explizit gemacht, die bei der Vorstellung dieser Theorie zum Einsatz kommen. Seine Lehre der Figuren, so hält Bodmer fest, solle darin bestehen, einen

natürlicheren und richtigeren Weg an[zuz]eigen [...], wie man in der Sprache der Gemüths=Bewegungen [d.h. in der figürlichen Rede, J.H.P.] geschickt werden könne. Die Wissenschaft dieser Sprache ist mit der Wissenschaft desjenigen, was man mit derselben auszudrücken hat, so genau verbunden, daß sie sich allemal beysammen befinden. (PG, 313)

202 Lamy: *De l'art de parler/Kunst zu reden*, S. 79; vgl. Till: *Transformationen der Rhetorik*, S. 331 f.

203 Lamy: *De l'art de parler/Kunst zu reden*, S. 75.

Leitend ist also die Annahme einer veritablen Identität der Figuren und der Affekte. Beide sind »allemaal beysammen«: Affekte sind Figuren – und Figuren Affekte. Das macht die Figurenlehre der traditionellen *officia-* und Schulrhetorik überflüssig, was Bodmer wiederholt betont. Für einen kompetenten Einsatz der Figuren sei kein rhetorisches Schulbuchwissen über diese erforderlich, sondern lediglich ein subtiles Bewusstsein ihrer affektiven Wirkung (vgl. PG, 311 u. 313). Es komme darauf an, dass man die Figuren »bey jeder Gelegenheit und an einem gewissen Orte so zu gebrauchen wisse, wie es der absonderliche Affect daselbst erfordert« (PG, 312).

Bodmers Figuren-Kapitel nimmt aber die Identität von Figur und Affekt, die Tatsache, »daß sie sich allemaal beysammen befinden«, sehr genau. Das heißt, Bodmer berücksichtigt die Erkenntnis, dass nicht nur Affekte Figuren sind, sondern Figuren auch Affekte. Das wiederum bedeutet, dass die Regel für den richtigen Umgang mit Figuren nicht nur lautet, dass diese entsprechend den Affekten der zu schildernden Person eingesetzt werden (vgl. PG, 314). Es bedeutet auch, dass die Figuren so eingesetzt werden, dass es zur guten, d. h. natürlichen und ästhetisch wirkungsvollen Simulation der Affekte der zu schildernden Person kommt. Eine gute affektrhetorische Menschenschilderung mittels figürlicher Rede wird nicht einfach von den Affekten der zu schildernden Personen bestimmt. Sie simuliert vielmehr diese Affekte und macht dadurch deren praktischen Charakter sowie das praktische Paradigma der Affektrhetorik zugleich sichtbar.

Es ist deswegen auch nicht zutreffend, dass, wie Till schreibt, eine »Psychologie des Affekts, welche die Vorgänge der psychophysischen Wechselwirkung zwischen dem inneren ›Herz‹ und der sprachlichen Oberfläche beschreibt«²⁰⁴, bei Bodmer (und für Till auch bei Breitinger) das einzige Regulativ der figürlichen Rede ist. Es gibt daneben ein weiteres Regulativ, nämlich das der Natürlichkeit der von den Figuren geleisteten Affektsimulation. Dieses Regulativ ist immer zugleich ein ethisches und ästhetisches. Die Affektsimulation muss natürlich ebenso wie ästhetisch wirkungsvoll sein. Nur wenn beides zusammenkommt, liegt für Bodmer eine Simulation bzw. Praktizierung guter Affekte vor. Figuren betrachtet Bodmer somit nicht nur unter psychologischen Gesichtspunkten als Affektausdruck. Er betrachtet sie auch praktisch hinsichtlich der von ihnen geleisteten guten natürlichen Affektsimulation. Das Nachdenken über Praktiken der guten natürlichen Affekte durchzieht Bodmers Affektrhetorik und Figurentheorie, was sich am klarsten darin aus-

204 Till: *Transformationen der Rhetorik*, S. 409.

drückt, dass diese als Affektsimulation verstanden wird. Neben der von Till betonten Schnittstelle mit der Affektpsychologie ist auch diese praxeologische Dimension zu betonen, an der auch die charakteristische ethisch-ästhetische Hybridität von Bodmers Arbeit an der Affektrhetorik zum Ausdruck kommt.

Wo genau lässt sich nun am Text belegen, dass Bodmer die figürliche Rede als Affektsimulation versteht? Bemerkenswert ist zunächst die Stelle, an der sich Bodmer dazu äußert, wie man die Kompetenz guter figürlicher Rede erwirbt. Denn zur Erlangung dieser Fähigkeit empfiehlt er zwei Wege: Die eine Möglichkeit besteht darin, möglichst viele »Erfahrungen« (PG, 314) zu sammeln, sich also Kenntnis der Affekte aus erster Hand anzueignen, aus welcher ein korrekter Einsatz der Figuren sich dann von selbst ergebe. Es gibt aber noch eine zweite Möglichkeit: »Sie müssen sich Beyspiele aus den beweglichsten Stücken der Poesie und der Wohlredenheit auslesen, welche durch ihren würcklichen Eindruck in das menschliche Gemüthe das unbetrügliche Zeugniß erhalten haben, daß sie nach der Natur des Affectes, und in der wahren Sprache desselben geschrieben seyn.« (PG, 315) Vor dem Hintergrund des Einwands, dass dem Menschen eine vollständige Kenntnis aller Affekte aus erster Hand unmöglich ist (vgl. PG, 315), empfiehlt Bodmer hier zur Steigerung der Figurenkompetenz, sich mit solchen literarischen Vorbildern vertraut zu machen, die durch ihren »würcklichen Eindruck« also ihre Wirkung, die »Natur« eines Affekts, nun ja: gut simulieren. Deutlich werden die Figuren dadurch als Affektsimulationen in den Blick gerückt, die Affekte erfahrbar machen, produzieren, praktizieren, wobei ethische und ästhetische Aspekte verflochten werden. Figuren sind keine Folgen von Affekten, sondern die Praktizierung bzw. Simulation guter, d. h. natürlicher und ästhetisch wirkungsvoller, affektiver Empfindungen.

Es tragen nicht einfach die Affekte zu den Figuren bei, sondern auch die Figuren zu den Affekten. Mit Figuren werden Affekte gemacht – simuliert. Sehr klar ist das auch an einer Art ›Parallelstelle‹ zu Bodmers Figurenkapitel aus den *Poetischen Gemälden* zu sehen: Breitingers Figurenkapitel im zweiten Band bzw. der *Fortsetzung Der Critischen Dichtkunst Worinnen die Poetische Mahlerey In Absicht auf den Ausdruck und die Farben abgehandelt wird* (1740). Das Kapitel trägt den Titel »Von der hertzrührenden Schreibart«²⁰⁵. Das poetologische Hauptwerk Breitingers ist mit demjenigen Bodmers eng verflochten, was sich an der Wahl der Themen und der Ähnlichkeit vieler Formulierungen zeigt und etwa von Bodmer in seiner Vorrede zur *Critischen Dichtkunst* seines Freundes auch

205 Breitinger: *Fortsetzung der critischen Dichtkunst*, S. 352.

betont wird.²⁰⁶ Es überrascht deswegen keineswegs, wenn Breitingers Ausführungen dazu, wie man mithilfe von Figuren »hertzrührend[]«, also affektgesättigt, schreiben könne, eine ähnliche Stoßrichtung aufweisen wie Bodmers elftes Kapitel. Von den zahlreichen Ähnlichkeiten sei hier nur eine hervorgehoben, die darin besteht, dass Breitinger ebenfalls den Status der »hertzrührenden Schreibart« als Affektsimulation betont, und zwar dadurch, dass er detaillierte Regeln aufstellt, wie mittels Figuren Affekte simuliert werden können. Das geschieht – nachdem mit großer philologischer Akribie und deutlich gründlicher als bei Bodmer die antiken Quellen der affektrhetorischen Theoreme genannt und ausgiebig zitiert wurden – ungefähr ab der Mitte des Kapitels. Breitinger kommt dort auf einige »allgemeine Betrachtungen über die Natur der Leidenschaften und die daher rührende besondere Art ihres Ausdruckes«²⁰⁷ zu sprechen. Beim näheren Eingehen auf die Besonderheiten des figürlichen »Ausdruckes« von Affekten passiert dann etwas Bemerkenswertes. Breitinger betont nämlich, dass ein Bedürfnis zur Darstellung geradewegs zum Wesen der Affekte gehört:

Die Leidenschaften, so ungedultig sie an sich selbst sind, so sind sie doch immer mit einem Mißtrauen verknüpft, nach welchem sie besorgen, daß sie ihre innigsten Empfindungen nicht deutlich genug zu erkennen geben, und andern mittheilen; daher kömmt es, daß sie ihre Worte so oft mit Nachdruck auf vielerley Arten wiederholen, mit andern fast gleichgültigen Ausdrückungen verdoppeln, und oft gar mit solchen Zusätzen verstärken, die sonst ausser der Leidenschaft ganz überflüssig, ja oft lächerlich wären.²⁰⁸

Affizierte Gemüter tendieren zu figurenreichen Redeergüssen. Zunächst einmal ist es dieses traditionelle affektrhetorische Theorem, das Breitinger hier wiederholt, wobei die Nähe der affizierten Gemüter zu den Figuren der Rede auch hier performativ vorgeführt wird, indem die »Leidenschaften« personifiziert und so als sich »mit Nachdruck« mitteilende Figuren eingeführt werden. Affektreiche Sprache sei dabei insbesondere von Wiederholungsfiguren und Strategien der Übertreibung und Amplifikation geprägt, so Breitingers Einschätzung an dieser Stelle. Aber auch Breitinger denkt dabei nicht an eine Einbahnstraße, die von den Affekten zu den Figuren verläuft. Das zeigt sich deutlich, wenn er damit fort-

206 Vgl. Bodmer: »Vorrede«. In: Breitinger: *Critische Dichtkunst*, unpaginiert.

207 Breitinger: *Fortsetzung der kritischen Dichtkunst*, S. 372.

208 Ebd., S. 376 f.

führt, detailliert die figürlichen Mittel aufzulisten, die der affektgesättigten Sprache zuzuordnen seien, und Beispiele dafür zu demonstrieren.²⁰⁹ Wie Bodmers Listen der Gebärden, durch deren Schilderung Affekte simuliert werden können, zeigt Breitinger mit seinem Figurenkatalog, dass Affektrhetorik auch für ihn Affektsimulation bedeutet, die durch Figuren zu bewerkstelligen ist.

Bodmers Figurenkapitel geht hier etwas anders vor. Statt einer Auflistung von Figuren, die in affektgesättigter Sprache besonders häufig anzutreffen und daher für Affektsimulationen besonders geeignet sind, führt Bodmers Diskurspraktik im elften Kapitel der *Poetischen Gemähde* eine Affektsimulation anhand ihrer Verfahren vor. Denn Bodmer widmet nun einen langen Abschnitt – 21 Seiten – der Vorstellung eines gelungenen literarischen Beispiels, das er wie folgt ankündigt: »Zu diesem Ende trägt sich mir der Affect von der **Trauer eines Vaters** von sich selbst an, als der mir selten aus den Gedancken weicht, und ich finde ihn in dem dritten Theil der eigenen Schriften der deutschen Ges. in Leipzig nach der Empfindung meines Hertzens ausgeführt.« (PG, 316, Hervorh. im Original) Der Text, der als Beispiel einer gelungenen Affektschilderung vorgestellt werden soll, ist also ein Trauergedicht (Epicidium) und gehört damit jener Gattung der Kasualdichtung an, die in den ästhetischen Diskussionen der frühen Aufklärung als »Muster- und zugleich als Problemfall jeder ›Affekt‹-Poesie«²¹⁰ fungiert. Schon Bodmers Anmoderation des Epicidiums ist bemerkenswert. Um den Grund dafür zu verstehen, sind einige philologische Informationen erforderlich. Bodmer gibt an, das »Trauergedichte eines Vaters über seinen Sohn« aus dem dritten Band des Publikationsorgans der Deutschen Gesellschaft in Leipzig besprechen zu wollen. Dass Bodmer unter dem Verlust seiner leiblichen Kinder zu leiden hatte, ist insbesondere aus den autobiographischen Skizzen *Bodmer's Persönliche Anekdoten* und *Mein poetisches Leben* (1778) bekannt (vgl. PA, 109 f. u. 128).²¹¹ Dennoch bleibt Bodmers Anmoderation in den *Poetischen Gemähden* uneindeutig in Bezug auf die Frage, wer der Verfasser des angesprochenen Gedichts ist. Bodmer begnügt sich

209 Vgl. ebd., S. 377 ff.

210 Till: *Transformationen der Rhetorik*, S. 422.

211 Zur Datierung des *Poetischen Lebens* siehe auch Bodmers von Baechtold ediertes Tagebuch: Johann Jakob Bodmer: »Auszüge aus meinem Tagebuch«. Hg. v. Jakob Baechtold. In: *Turicensia. Beiträge zur zürcherischen Geschichte durch zürcherische Mitglieder der Allgemeinen Geschichtsforschenden Gesellschaft der Schweiz bei Anlass der Feier der fünfzigjährigen Thätigkeit der Gesellschaft am 14. und 15. September 1891 der in Zürich abgehaltenen sechsundvierzigsten Jahresversammlung gewidmet*. Zürich 1891, S. 190-216, hier: S. 208.

mit der Angabe, der Text sei »nach der Empfindung meines Hertzens ausgeführt«. Damit bleibt offen, ob das Gedicht auf Bodmers Trauer um seinen eigenen Sohn beruht, Bodmer also der Verfasser ist, oder ob der Text eine Bodmer auch selbst bekannte Empfindung nur besonders gut trifft – besonders natürlich simuliert. Ein Blick in den von Bodmer erwähnten ursprünglichen Publikationsort des Trauergedichts verschafft freilich Klarheit. »[V]on Johann Jacob Bodmer, Prof. in Zürich«²¹² ist dort unter der Überschrift als Verfasserangabe vermerkt.

In gewisser Weise wird es dadurch aber nur umso bemerkenswerter, dass Bodmer in den *Poetischen Gemälden* auf die doppeldeutige Formulierung zurückgreift, das Gedicht sei »nach der Empfindung meines Hertzens ausgeführt«. Bodmer adressiert mit dieser Wendung zwar eindeutig seine eigene Trauererfahrung. Er legt sie aber dem Epicedium nicht zugrunde, sondern stellt sie gewissermaßen nur an dessen Seite. Das Gedicht über die »Trauer eines Vaters« wird von Bodmer dezidiert nicht als autobiographischer Affektausdruck annonciert, sondern als Simulation eines Affekts, die Bodmer aufgrund seiner eigenen Trauererlebnisse als eine gute Simulation bewertet, d. h. als eine, die den Affekt der Trauer natürlich und ästhetisch wirkungsvoll darstellt. Besonders präsent ist dabei die ethische Dimension der Simulation des Traueraffekts, wird dieser doch über das Genre des Epicediums in dessen traditionelle ethische Funktionsbestimmung der Tröstung, der »Erregung und Beschwichtigung von Affekten«²¹³ eingebunden. Bodmers authentische Affekterfahrung der Trauer *in natura* und ihre Simulation koinzidieren in Bodmers Vatertrauer-Gedicht. Unterstützt wird dieser Befund von einer weiteren »Anmoderation« des Gedichts, die Bodmer in einem ganz anderen Kontext wählt. In einem Brief an Gottsched vom 28. August 1735 erwähnt Bodmer sein Trauergedicht ebenfalls. Er kündigt es mit dem apologetischen Bekenntnis an, er »habe nicht umhin gekont, Ew. Hoch.E. das gedicht: Die Trauer eines Vaters; im Beyschluß zu übersenden«²¹⁴. Warum er nicht anders gekont habe, begründet Bodmer folgendermaßen: »Das Angedencken der geliebten person, mit welcher Absterben

212 Johann Jakob Bodmer: »Trauergedichte eines Vaters über seinen Sohn«. In: *Der Deutschen Gesellschaft in Leipzig Eigene Schriften und Uebersetzungen in gebundener und ungebundener Schreibart. Der Dritte Theil*. Leipzig 1739, S. 260-269, hier: S. 260.

213 Hans-Henrik Krummacher: »Das barocke Epicedium. Rhetorische Tradition und deutsche Gelegenheitsdichtung im 17. Jahrhundert«. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 18 (1974), S. 89-147, hier: S. 110.

214 Bodmer: Brief »Johann Jakob Bodmer an Gottsched, Zürich 28. August 1735«, S. 402 f.

mir der beste Theil von meinem irdischen Vergnügen entzogen worden, daucht mir etwas so wichtiges und theures, daß ich jede Gelegenheit ergreiffe, dasselbe zu unterhalten und fortzupflanzen.«²¹⁵ Auch hier gibt Bodmer dadurch an, dass das Gedicht nicht dem Ausdruck, sondern der Produktion eines Affekts dient. Die väterlichen Empfindungen werden durch das Gedicht ›unterhalten‹ und ›fortgepflanzt‹, d. h., sie hängen von dem Gedicht selbst ab, das dadurch als eine Affektsimulation in den Blick gerückt wird, oder noch genauer: als Simulation von Affekten, die aufgrund der Tatsache, dass sie simuliert werden, auch ihren Status als Affektpraktiken erkennen lassen.

Dass das Trauergedicht als Affektsimulation zu verstehen ist, zeigt also schon das Verfahren, die Art und Weise, wie Bodmer das *Epicidium* in die affektrhetorischen Überlegungen seiner ästhetischen Theorie integriert. Die Verschleierung bzw. Ambiguierung der Autorschaft erlaubt gewissermaßen eine Doppelbelegung des geschilderten Traueraffekts, der eine authentische, autobiographische Erfahrung darstellen kann oder ein Produkt der Literatur, einen gut simulierten Affekt. Ein solcher gut simulierter, also ein natürlich und ästhetisch wirkungsvoll dargestellter Affekt tritt gleichwertig neben die authentische Affekterfahrung. Neben der Ambiguierung der Autorschaft wird das auch von einem weiteren semiotischen Verfahren bestätigt: dem auch sonst häufig zu beobachtenden Changieren von Bodmers Diskurspraktik zwischen Zitat und Metatext. Bodmer integriert das Trauergedicht in seine poetologische Abhandlung, indem er abwechselnd Passagen daraus zitiert und diese sodann kommentiert, etwa hinsichtlich der verwendeten (figürlichen) Darstellungsmittel. Dieses semiotische Verfahren von Zitat und Kommentar führt dabei die Affektsimulation vor – macht sie durch die typographische Markierung von Zitat und Kommentar durch verschiedene Schriftgrößen auch geradezu sichtbar. Die in den zitierten Gedichtpassagen geschilderten, simulierten Traueraffekte greift der Kommentar auf, bestätigt ihre Wirksamkeit und Validität und setzt sie somit in den Status gut simulierter, natürlicher und wirkungsvoller Affekte. Besonders bemerkenswert ist dabei, dass der Kommentar das affektsimulatorische Potenzial des Gedichts nicht nur vorführt, sondern auch explizit darauf reflektiert. So etwa, wenn Bodmers Kommentar auf eine Stelle des Gedichts eingeht, in der die Empfindungen des Vaters angesichts seines sterbenden Sohns geschildert werden:

215 Ebd., S. 402.

Jetzo vertieft das Hertz sich durch die Vorstellung, die der Anblick des Abscheidenden und mit dem Tode ringenden in seiner Einbildung hervorgebracht hatte, so sehr, daß es sich in die Stelle desselben setzt, seine Person an sich nimmt, und in seine Gemüthes=Meinungen eindringet. Der Vater verwandelt sich gleichsam in den Sohn, und dieses kostet ihn wenig Mühe, da sein Hertz so gar an demselben hängt:

Doch las ich sein Gemüth in den beredten Minen,
Die mir mit Todesangst also zu sprechen schienen.
(PG, 318)

Das Gedicht führt nicht nur eine Affektsimulation vor, sondern thematisiert diese auch: Es simuliert die Trauer des Vaters und erzählt zugleich davon, wie dieser die Gedanken- und Affektzustände seines sterbenden Sohns nachempfindet – so hebt es auch Bodmers Kommentar hervor. Diese Affektsimulation des Vaters, von der das Gedicht erzählt, wird freilich von jenen affektrhetorischen Darstellungsmitteln geleistet, deren Potenzial zur Affektsimulation das zentrale Thema der poetologischen Überlegungen Bodmers ist, die den Kontext bilden: die »beredten Minen«.

Mit einer bemerkenswerten Anmoderation, die eine Ambiguierung der Autorschaft zur Folge hat, begann Bodmer die lange Besprechung seines Gedichts. Er beendet sie mit einer Abmoderation, die durchaus auch erwähnenswert ist:

Ich hoffe, niemand werde mir diese Anmerkungen für einen eigenen Ruhm ausdeuten, indem ich dieselben keineswegs für Handgriffe der Kunst und Geschicklichkeit, sondern des blossen Affectes ausgabe, der in seiner Heftigkeit phantasiert, und dem Verfasser seine Sprache und seine Vorstellungen geliehen hat. [...] Mittelst einer ziemlichen Menge dergleichen Untersuchungen hertzrührender Stücke [...] könnte man sich mit den Gemüthes=Regungen so wohl bekannt machen, daß man ihre Sprache aus dem Umgang mit ihnen erlernete. (PG, 337 f.)

Das Bekenntnis zur eigenen Autorschaft ist hier nun deutlicher, wenn Bodmer in einer Praesumptio versichert, die ausführliche Besprechung des Trauergedichts diene nicht der Arbeit am eigenen literarischen Ruhm. Gerade diese erst nachträgliche Festschreibung der Autorschaft bestätigt aber, dass es sich bei ihrer vorangehenden Ambiguierung um ein gezielt eingesetztes Verfahren handelt. Die Funktion dieses Verfahrens, also vorzuführen, dass das Trauergedicht eine Affektsimulation leistet, wird

wiederum durch Bodmers Abmoderation bestätigt. Darin rückt Bodmer sein Trauergedicht dezidiert nicht nur als ein Mittel der therapeutischen Affektbewältigung in den Blick, wie es der Gattungstradition entspricht, die dem Epicedium die Aufgabe der »Erregung und Beschwichtigung von Affekten«²¹⁶ zuschreibt – eine Aufgabe, deren Mechanik Bodmer etwa Wolffs schulphilosophischer Ethik hätte entnehmen können, die den Ausgleich des Traueraffekts durch gegenpolige Affekte wie etwa den der Freude lehrt.²¹⁷ An einem solchen »Verrechnen« von Affekten ist Bodmers Epicedium nicht interessiert; vielmehr ist die dezidierte Simulation von Affekten sein Ziel. Die Verfahren, mittels welcher die Diskurspraktik das Gedicht in den *Poetischen Gemälden* präsentiert, haben das gezeigt, und wenn Bodmer in seiner Abmoderation resümiert, dass der Sinn der langen Selbstexegese darin bestanden habe zu zeigen, dass man sich durch Literatur Affekte wie etwa den der Vatertrauer »wohl bekannt machen« könne, bestätigt sich dies noch einmal.

Dass Bodmer anhand seines Vatertrauer-Beispielgedichts die Affektrhetorik als Affektsimulation in den Blick rückt, eröffnet zwei Wege des Weiterdenkens. Zum einen – und dieser Weg soll hier nur kurz erkundet, der andere dann etwas ausdauernder abgeschritten werden – könnten Implikationen für das Verständnis der Gattung des frühauflärerischen Trauergedichts erwogen werden. In seinem zum Thema noch immer einschlägigen Aufsatz »Frühaufklärerische Trauergedichte zwischen Konvention und Expression« von 1978 entwickelt Christoph Siegrist die These, dass sich mit dem Epicedium in »der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts Vorformen der Erlebnisdichtung [...] entwickeln«²¹⁸. Aus einer Gattung der Kasualdichtung, die der Bereitstellung von Gebrauchstexten für Bestattungen dient, wird also, so das Argument, »echte« Literatur, die sich am Kriterium der Expressivität subjektiver Empfindungen orientiert und damit auf die Zeit »um 1800« vorausweist. Siegrist erklärt diesen postulierten Wandel des Trauergedichts mit einer sich in der frühen Aufklärung ereignenden »Verschiebung im Konventions- und Affekthaushalt«²¹⁹, für die er sozialgeschichtlich beschreibbare Ursachen annimmt wie die Herausbildung einer bürgerlichen Schicht oder die Etablierung der Kleinfamilie.²²⁰ Es komme zu

216 Krummacher: »Das barocke Epicedium«, S. 110.

217 Vgl. Wolff: *Vernünfftige Gedancken Von der Menschen Thun und Lassen*, §§ 390 ff.

218 Christoph Siegrist: »Frühaufklärerische Trauergedichte zwischen Konvention und Expression«. In: *Text & Kontext* 6.1/6.2 (1978), S. 9–20, hier: S. 9.

219 Ebd., S. 11.

220 Vgl. ebd., S. 9 u. 16 ff.

einer privateren und intimisierteren Form des Abschiednehmens. Der Tote wird weniger als exemplarisches Sinnbild allgemeiner Sterblichkeit gedeutet, sein Tod weniger als Aufforderung empfunden, angesichts der Unabänderlichkeit stoisches Verhalten zu leisten; vielmehr tritt das Moment der Einmaligkeit – und damit der Unwiederbringlichkeit des individuellen Daseins hervor.²²¹

Diese neue Trauererfahrung mache dann auch eine neue Form des Trauergedichts erforderlich: »So musste das konventionelle Trauergedicht subjektiv vertieft werden; es sollte einzig der individuellen Trauererfahrung entwachsen.«²²² Das Trauergedicht dient aus dieser Perspektive also dem Ausdruck von Traueraffekten. Wichtig ist Siegrist auch die Feststellung, dass das Epicedium im frühen 18. Jahrhundert daher einen Versuch darstellte, die affektrhetorischen Prämissen der ›neuen‹ Poetik umzusetzen, für welche die *Poetischen Gemähde* ein typisches Exempel seien.²²³ Vor dem Hintergrund der obigen Ausführungen zu Bodmers Kapiteln zur Affektrhetorik und dem darin enthaltenen Trauergedicht ist freilich klar, inwiefern Siegrists These zu korrigieren ist: Die von Bodmer entwickelten affektrhetorischen Überlegungen und das Epicedium als ihr praktischer Testfall zielen nicht auf den ›Ausdruck‹, sondern auf die Simulation von Affekten. Gerade die enge, bei Bodmer etwa ganz materiale Einbindung der Trauergedichte in die ästhetische Theoriebildung kann verdeutlichen, dass diese traditionsreiche Gattung in der frühen Aufklärung nicht als ›Vorform der Erlebnisdichtung‹ zu sehen ist, sondern als Teil der ästhetischen Überlegungen zur Affektsimulation. Es wird dadurch auch Siegrists Vorbehalt irrelevant, dass das Epicedium den Anforderungen der Poetik – in seinen Augen: *Affektausdruck* – nicht zu entsprechen vermöge,²²⁴ denn um Ausdruck geht es nicht, nicht einmal der Poetik bzw. der in dieser entwickelten ästhetischen Theorie.

Statt eines Bezugs zur Ausdrucksästhetik ›um 1800‹ scheint für Bodmers väterliches Trauergedicht ein ganz anderer, viel näher liegender Bezug relevant zu sein. Es ist, um es gleich vorwegzunehmen, der zur Rhetorik. Schon 1974, also noch vier Jahre vor dem Erscheinen des Aufsatzes von Siegrist, wehrt sich Hans-Henrik Krummacher in seiner Abhandlung über »Das barocke Epicedium« gegen die teleologische literaturhistorische Zwangsverpflichtung des Epicediums auf die Ausdrucks-

221 Ebd., S. 11.

222 Ebd., S. 12.

223 Vgl. ebd., S. 9 f.

224 Vgl. ebd., S. 11.

ästhetik, da dies der Erkenntnis der komplexen Eigengesetzlichkeit der alten Gattung im Weg stehe.²²⁵ Was er demgegenüber für das Verständnis dieser Eigengesetzlichkeit für entscheidend hält, verrät Krummacher schon im Untertitel seines Aufsatzes: Es ist der Blick in die rhetorische Tradition, die Erkenntnis, »wie sehr die aus der Antike überkommenen Lehren der Rhetorik Grundlage dieser Literatur sind.«²²⁶ Krummachers spezifische Argumentation, in der er viel heute als kanonisch geltendes Wissen über die Gattung anhäuft, kann im vorliegenden Zusammenhang ausgeklammert bleiben, da sich Krummacher mit dem 17. Jahrhundert anderen Quellentexten widmet. Festzuhalten ist aber, dass die Frage nach dem Rhetorikbezug auch für Bodmers Trauergedicht sowie den Kontext der Affektrhetorik, in den dieses eingebettet ist, relevant ist. Denn es ist gerade der in Bodmers Trauergedicht ablesbare Fokus auf der Affektsimulation, der diesen rhetorischen Bezug relevant macht.

Das heißt freilich nicht, dass der Bezug zur Rhetorik völlig offen zutage liegt. Im Gegenteil, es gibt hier eine Reihe von Auffälligkeiten. Eine davon ist Bodmers Umgang mit den antiken Quellen. Die einschlägigen Stellen der antiken Rhetoriken,²²⁷ die für seine poetologischen Kapitel über die Affektrhetorik relevant wären, sind Bodmer natürlich bekannt. Und in der früheren Abhandlung über die *Einbildungs=Kraft* kommen Bodmer und Breitinger in dem Abschnitt, der deutlich erkennbar die Vorlage für die hier zur Diskussion stehenden Kapitel 10 und 11 der *Poetischen Gemähde* bildet, auch noch explizit auf Quintilian zu sprechen (vgl. EGE, 120 ff.). In den *Poetischen Gemähden* selbst kommt der römische Rhetor dann aber als Vordenker der Affektrhetorik nicht mehr vor; lediglich eine Stelle aus Persius' erster Satire (V. 88-92) zitiert Bodmer hier (vgl. PG, 341).²²⁸ Sind folglich für Bodmers affektrhetorische Überlegungen, die er im Rahmen der Frage nach gelungenen literarischen Menschendarstellungen verfolgt, die Positionen der antiken Rhetoriken dazu nicht relevant in dem Sinn, dass Bodmers Affektrhetorik anders funktioniert, als es die rhetorische Tradition vorsieht? Till etwa argumentiert in eine derartige Richtung, wenn er einen »epochalen Unterschied« zwischen der Rhetorik auf der einen Seite und der Poetik der Schweizer auf der anderen feststellt: »Für den Schweizer Poetiker ist Figuralität Produkt

225 Vgl. Krummacher: »Das barocke Epicedium«, S. 89.

226 Ebd., S. 91.

227 Vgl. dazu Till: *Transformationen der Rhetorik*, S. 29.

228 Vgl. Juvenal u. Persius: *Juvenal and Persius*. Übers. u. hg. v. Susanna Morton Braund. Cambridge/MA, London 2004, S. 56/57. Online: https://www.loeb-classics.com/view/LCL091/2004/pb_LCL091.iii.xml. Abgerufen am 09.09.2023.

eines unregelmäßigen Affekt-Ausdrucks, für Quintilian dagegen Ergebnis eines reflektierten, auf die Wirkung der Rede abzielenden Produktionsprozesses.²²⁹ Mit dem »Schweizer Poetiker« ist an dieser Stelle Breiting gemeint, den sich Till aber immer im Doppel mit Bodmer denkt. Prinzipiell, sozusagen als Gebot des Historismus, ist Tills Betonung des Unterschieds zwischen antiker Rhetorik und Schweizer Poetik natürlich auch legitim. Aber im Fall der affektrhetorischen Kapitel der *Poetischen Gemählden* und ebenso der *Critischen Dichtkunst* Breitingers gilt es genauer hinzuschauen. Denn auch bei den Schweizern geht es nicht um »Affekt-Ausdruck[]«, sondern um Affektsimulation durch »Figuralität«, also durch die Figuren der Rede, die Bodmer in seinem elften Kapitel behandelt. In Tills Worten ließe sich damit auch argumentieren, dass die gut simulierten Affekte bei Bodmer Teil eines »Produktionsprozesses« sind, Teil des Prozesses der Simulation von Affekten.

In gewisser Weise geht man Bodmer also auf den Leim, wenn man ihm die ausgestellte Rhetorikferne abkauft und wie Till die Differenz der affektrhetorischen Überlegungen Quintilians und des Schweizers betont. Zwar streicht Bodmer im Vergleich zur Abhandlung *Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungs=Krafft* in den *Poetischen Gemählden* die explizite Erwähnung Quintilians an markanter Stelle. Dafür steigert er die latente Präsenz des antiken Rhetorikers. Das geschieht gerade dadurch, dass Bodmer die lange Exegese seines Trauergedichts in seine Argumentation einfügt. Denn es ist schon ein seltsamer (vulgo: kein) Zufall, dass auch Quintilian dem sechsten Buch seiner *Ausbildung des Redners* in der Vorrede eine berührende und berühmte Klage um seinen verstorbenen Sohn voranstellt. Das sechste Buch – das ist dasjenige, in dem Quintilian seine Lehre von den Gefühlswirkungen der Rede ausbreitet und in dem ihm dann auch die prägnanteste und bekannteste Formulierung der »goldenen Regel« der Affektrhetorik gelingt, auf die Bodmer und Breiting in *Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungs=Krafft* Bezug nehmen (vgl. EGE, 120 ff.). Dieser Bezug fehlt, wie gesagt, in den *Poetischen Gemählden*. An seine Stelle tritt der etwas subtilere, qua seines Umfangs aber eigentlich bemerkenswertere Bezug auf Quintilians Vorrede. Die Vatertrauer verbindet Bodmer und Quintilian im Sinn eines intertextuellen Verweises. Sie verbindet darüber hinaus aber auch ihre jeweiligen affektrhetorischen Konzeptionen. Bodmer und Quintilian stellen beide aus, dass es sich bei der Vatertrauer nicht um den Ausdruck, sondern die Simulation eines Affekts handelt. Gerade der Vergleich der beiden Textstellen kann zeigen, wie wichtig es

229 Till: *Transformationen der Rhetorik*, S. 385.

ist, diesen Unterschied nicht unter den Tisch fallen zu lassen. Denn insbesondere Quintilians Klage seiner Vatertrauer lässt sich als brillant inszenierte, aber kühl kalkulierte Affektsimulation lesen, hinter der klar erkennbare strategische Interessen und Wirkungsintentionen stehen. Wenn es also dieser Text ist, auf den Bodmers *Epicedium* intertextuell Bezug nimmt, dann verdeutlicht das, dass auch in Bodmers Gedicht keine Affekte unmittelbar ausgedrückt werden. Betont wird stattdessen die Zugehörigkeit zu einer jahrtausendealten Praktik der Affektproduktion, einer gewaltigen und gut eingespielten Maschinerie der Affektsimulation.

Die Vorrede seines sechsten Buchs beginnt Quintilian mit der Schilderung, wie ihn mitten in der Arbeit an seinem rhetorischen Lehrwerk der Tod seines Sohns überfällt. So formuliert er seinen Schmerz:

Was soll ich jetzt noch tun? Soll ich es noch glauben, zu etwas nütze zu sein, da die Götter gegen mich sind? Denn so geschah es ja auch damals, als ich mein Buch über die Gründe des Verfalls der Redekunst herausbrachte: auch damals, als ich schon am Schreiben war, wurde ich von einem ähnlichen Schicksalsschlag getroffen. Ja, so wäre es das beste, das Unglückswerk und alles, was mir noch von meinen unseligen literarischen Arbeiten geblieben ist, oben auf den Scheiterhaufen zu werfen, dessen Flammen mir zu früh mein Herzensblut verzehren, statt dieses gottlose Weiterleben noch mit neuen Aufgaben zu belasten.²³⁰

Keinen Zweifel lässt Quintilians Rhetorik der Trauer an der Größe seines Leids. Den Aufschrei eines Hilflosen richtet er mit der *Dubitatio* zu Beginn des Zitats an sein Publikum und demonstriert ihm seinen Schmerz. Aber es ist kein Schmerz, der ausgedrückt wird. Es ist ein Affekt, der produziert und damit gezielt simuliert wird. Helmut Rahn ist diese Unterscheidung so wichtig, dass er ans Ende seiner hier zitierten Übersetzung der Vorrede eine Fußnote stellt, in welcher er anmerkt, dass es verfehlt wäre, in Quintilians emotionaler Vorrede einen »impulsiven Schmerzensausbruch des um sein persönliches Lebensglück betrogenen alten Lehrers, ein wirkliches Bild aus dem Leben, einen Zugang zum Herzen, Persönliches, Intimes« zu sehen. Es sei vielmehr »nachdrücklich daran zu erinnern, daß dieses Gefühl des Persönlichen und Intimen das Ergebnis bewußter Kunst ist, stilisierte Selbstdarstellung für Mit- und Nachwelt«.²³¹

230 Quintilianus: *Ausbildung des Redners*, VI, Vorrede, 3.

231 Ebd., S. 672 f., Anm. 3.

Und Matthew Leigh resümiert am Ende eines gründlichen Aufsatzes zu Quintilians Vorrede: »What lies beneath, what Quintilian actually felt or experienced, is necessarily and impenetrably opaque.«²³²

Woran zeigt sich in der zitierten Stelle der Simulationscharakter des Traueraffekts? Am deutlichsten geschieht dies in der erkennbar strategischen Absicht, in die dieser eingebunden wird. Es geht Quintilians Vorrede nicht darum, den Affekt der Trauer um seiner selbst willen auszudrücken, sondern darum, ihn für einen bestimmten strategischen Zweck zu produzieren und zu simulieren. In seiner Fußnote gibt Rahn auch das deutlich zu bedenken: »Wir dürfen ja nicht vergessen, daß die Vorrede das Buch einleitet, das von der rhetorischen Kunst der Gefühlswirkungen handelt.«²³³ Die Vorrede ist also ein Demonstrationsobjekt, mit dem Quintilian die Relevanz des angekündigten Kapitels und die Kompetenz seines Verfassers legitimiert.²³⁴ Auch in der zitierten Passage wird immer wieder deutlich, dass es eine strategische Absicht gibt, um derentwillen der Traueraffekt simuliert wird – so etwa, wenn Quintilian berichtet, dass er beim Abfassen einer anderen rhetorischen Abhandlung schon einmal von einem »Schicksalsschlag getroffen« wurde. Die Klage wird zu einer Epanodos figuriert, indem sie in der für die Epanodos typischen Form einer Art ›Rückabwicklung‹ wiederholt wird. Dabei wird durch die Wiederholungsfigur ein deutlicher Akzent gesetzt, akzentuiert wird nämlich genau das, was sich wiederholt. Dies sind vor allem die ›Schicksalsschläge‹ und die Trauer Quintilians angesichts des Verlusts von Mitgliedern seiner Familie; es wiederholen sich aber insbesondere auch die Beeinträchtigungen von Quintilians »Schreiben«. Das ist das Zentrum, um das Quintilians Trauer um den Sohn sich anzuordnen hat. Die Glorifizierung des eigenen Werks durch die Schilderung der existenziellen, schicksalhaften, tragischen Umstände seiner Entstehung ist der Grund, der Zweck, um dessentwillen der Traueraffekt simuliert wird. Wenn Quintilian über die Größe seines väterlichen Leids schreibt, dann schreibt er eigentlich über die Größe seines Werks. »Mein Werk« lauten die ersten Worte der Vorrede (in der Syntax der deutschen Übersetzung). *Indem er*

232 Matthew Leigh: »Quintilian on the Emotions (*Institutio Oratoria* 6 Preface and 1-2)«. In: *The Journal of Roman Studies* 94 (2004), S. 122-140, hier: S. 140.

233 Quintilianus: *Ausbildung des Redners*, S. 672 f., Anm. 3; ausführlicher dazu: Leigh: »Quintilian on the Emotions«, S. 135 ff.

234 Kritisch dazu: Thomas Zinsmaier: »Quintilian als Deklamator. Die Topik des *parens superstes* im Proömium zu Buch VI der *Institutio oratoria*«. In: Bianca-Jeanette Schröder u. Jens-Peter Schröder (Hg.): *Studium declamatorium. Untersuchungen zu Schulübungen und Prunkreden von der Antike bis zur Neuzeit*. München, Leipzig 2003, S. 153-168, hier: S. 154 f.

seine Trauer schildert, arbeitet Quintilian an der Reputation seines *Œuvres*. Diese Arbeit ist der Zweck des Affekts – und einen Zweck hat nur ein simulierter Affekt. Indem die Vorrede also stets ihre strategische Absicht betont – mal weniger subtil mit markanten ersten Worten, mal durch die geschickt figurierte Wiederholung dieser Absicht –, stellt sie aus, dass es ihr nicht um den unmittelbaren Ausdruck des Traueraffekts um seiner selbst willen geht, sondern um seine gezielte, strategische Simulation. Der Affekt ist Mittel zum Zweck. Dass das zuletzt bedeutet, dass der einzige *eigentliche*, nicht simulierte Affekt, der in der Vorrede vorkommt, sich genau auf den Zweck richtet, deutet der Schluss der oben zitierten Stelle an. Sein »Unglückswerk«, so Quintilian, sei »oben auf den Scheiterhaufen zu werfen, dessen Flammen mir zu früh mein Herzensblut verzehren«. Die Feuerbestattung seines Sohnes instrumentalisiert Quintilian hier gewissermaßen, um sein Werk zum Leuchten, zum Erstrahlen, zum Glühen zu bringen. Der simulierte Affekt der väterlichen Trauer wird so zur Bühne und Kulisse, vor der sich Quintilians Stilisierung seines Werks zu entfalten vermag, in welche der eigentliche affektive Impetus einfließt.

Das Bild der Verbrennung des Werks auf dem Scheiterhaufen des Sohnes ist zugleich Ausdruck einer Identifikation von Werk und Sohn. Auch in dieser Identifikation zeigt sich noch einmal deutlich der Fokus auf den Zweck, um dessentwillen Quintilian seine Trauer schildert: Denn die Identifikation von Werk und Sohn bedeutet zuletzt, dass das Werk – und damit der Zweck der Affektsimulation – den Sohn ersetzt.²³⁵ In einer Passage am Ende der Vorrede wird das besonders deutlich:

Doch wir leben, und einen Grund zu leben gilt es zu suchen. Und so muß man den großen Geistern Glauben schenken, die in der Beschäftigung mit geistiger Arbeit den einzigen Trost im Unglück sahen. Wenn sich erst einmal der Sturm, der mich bedrängt, in mir so weit beruhigt hat, daß sich in all der Trauer wieder ein anderer Gedanke fassen läßt, wird es mein gutes Recht sein, für die Versäumnisse um Nachsicht zu bitten.²³⁶

235 In diesem Sinn kann die »zyklische Struktur des Proömiums« gedeutet werden, die Zinsmaier beschreibt: »vom Werk über den Autor zum Menschen und seinem Schicksal und wieder zurück zu Autor und Werk« (Zinsmaier: »Quintilian als Deklamator«, S. 157).

236 Quintilianus: *Ausbildung des Redners*, VI, Vorrede, 14.

Die (geistige) Arbeit an seinem rhetorischen Werk füllt hier als »Trost im Unglück« und als »Grund zu leben« die Lücke, die der verstorbene Sohn hinterlässt. Unübersehbar ist erneut die Betonung der ›Größe‹ des Werks, die durch die Schilderung des Vatertrauer-Affekts herausgestellt werden soll. In der Nachfolge der »großen Geister[!]« steht Quintilians Arbeit an diesem Werk selbstredend. Ein Werk, dessen »Versäumnisse« eigentlich Auszeichnungen sind, *signa* der schicksalhaften Umstände, unter denen es entstand und die Quintilian so affektreich simuliert.

In Quintilians Affektrhetorik – das zeigt schon seine hier untersuchte, berühmt-berüchtigte Vorrede – geht es also um Affektsimulation und nicht um Affektausdruck; es geht um strategisch eingesetzte und evozierte, um »zweckhaft produzierte Affekte«²³⁷. In der Forschung wurde dies vielfach betont und braucht daher hier nicht anhand weiterer Stellen aus Quintilians Rhetoriklehrbuch belegt zu werden.²³⁸ Ebenso deutlich geht es auch in den affektrhetorischen Kapiteln aus Bodmers *Poetischen Gemälden* um Affektsimulationen, was auch durch die intertextuelle Beziehung zwischen Bodmers und Quintilians Vatertrauer-Gedicht noch einmal hervorgehoben wird. Allerdings stehen Bodmers Diskussionen solcher Affektsimulationen in einem anderen Kontext, als das etwa bei Quintilian der Fall ist. Bodmer nämlich verortet die Affektsimulation im Kontext der Diskussion von Praktiken guter natürlicher Affekte, während der antike Rhetoriklehrer sie einem Kalkül rednerischer Effektivität unterwirft. Diese Unterscheidung vernachlässigt die Forschung teilweise auch da, wo die affektsimulatorische Stoßrichtung der frühaufklärerischen Ästhetik und ihre Nähe zum instrumentellen Umgang der Rhetorik mit den Affekten betont wird, dadurch dann allerdings ein Gegensatz zur auf Natürlichkeit abonnierten Ausdrucksästhetik des späteren 18. Jahrhunderts konstruiert wird.²³⁹ Um Natürlichkeit geht es auch in Bodmers affektrhetorischer Ästhetik, um Affekte nämlich, die gut, d. h. natürlich und ästhetisch wirkungsvoll simuliert werden. Solche Praktiken der guten natürlichen Affekte sind der Kontext, in dem sich Bodmers Diskurspraktik mit der Affektrhetorik auseinandersetzt und den sie zugleich reflektiert, indem sie die Affektrhetorik als Affektsimulation perspektiviert. Damit wird auch noch einmal deutlich, worin die Vorteile der Betonung dieses zunächst vielleicht spitzfindig anmutenden Details

237 Stenzel: »Si vis me flere ...«, S. 652.

238 Neben Stenzel bietet etwa auch Till eine anregende und präzise Lektüre von Quintilians Affektrhetorik in diesem Sinn (vgl. exemplarisch Till: *Transformationen der Rhetorik*, S. 384).

239 Vgl. Stenzel: »Si vis me flere ...«, S. 657f.

– dass Bodmer die Affektrhetorik als Affektsimulation verhandelt – bestehen. Es wird so nämlich möglich, wie in einem Brennglas zu sehen, wie sich grundlegende Argumentationsrichtungen von Bodmers frühauflärerischer ästhetischer Theorie ineinanderfügen. In seinem Konzept der Affektsimulation bringt Bodmer die rhetorische Tradition der Affektsimulation mit ihrer frühauflärerischen Aktualisierung unter den Vorzeichen der Natürlichkeit zusammen. Wie etwa durch den Vergleich der Vatertrauer-Klagen Bodmers und Quintilians gezeigt werden konnte, bleibt Bodmers affektrhetorische Ästhetik der rhetorischen Tradition darin treu, dass sie ebenfalls den ›technischen‹ Charakter der literarischen Affektdarstellung betont.²⁴⁰ Während Quintilians Affektrhetorik aber einem rein zweckrationalen Kalkül unterworfen bleibt, zeigt Bodmers Bestimmung der Affektrhetorik als gute, d. h. natürliche und ästhetisch wirkungsvolle, Affektsimulation, dass er die Affektrhetorik unter den doppelten Vorzeichen von Ethik und Ästhetik denkt. In Bodmers Abarbeitung an Praktiken der guten natürlichen Affekte kommt diese ethisch-ästhetische Hybridität zum Ausdruck. Bodmers in rhetorischer Tradition stehende Betonung der Affektsimulation stellt also keinen Widerspruch zur Betonung der Natürlichkeit der Affekte dar. In den affektrhetorischen Kapiteln seiner Poetik diskutiert Bodmer gerade gute, d. h. natürliche und ästhetisch wirkungsvolle Simulationen von Affekten.

Bodmers affektrhetorische Kapitel seiner *Poetischen Gemälde* befassen sich mit Affektsimulation: Nicht nur die hier anhand von Quintilians Vorrede demonstrierte Nähe zur rhetorischen Instrumentalisierung der Affekte belegt das, sondern auch ein zweiter Fluchtpunkt in der rhetorischen Tradition, der für Bodmers affektrhetorische Überlegungen relevant ist. Entscheidend ist hier die Verbindung von Affektsimulation und Wirkungsästhetik. Gelungene Affektschilderungen, die das Kriterium der Natürlichkeit erfüllen, zeichnen sich für Bodmer dadurch aus, dass sie wirken, dass sie die Rezipient*innen affizieren und auch ›ergötzen‹ (vgl. exemplarisch PG, 315). Mit dieser wirkungsästhetischen Ausrichtung stehen Bodmers affektrhetorische Überlegungen in einer Tradition, die ebenfalls deutlich macht, dass hier Affektsimulationen verhandelt werden. Bodmers wirkungsästhetische Affektrhetorik erhebt die Simulation von Affekten zu einer zentralen Aufgabe der Literatur. Den Fluchtpunkt einer solchen Konzeption bildet die rhetorische Textstrategie des *movere*, d. h. der Versuch der Redner*innen, die Zuhörer*innen dazu zu

²⁴⁰ In diesem Punkt ist Manfred Windfuhr zu korrigieren, der in der affektrhetorischen Poetik der Schweizer beinahe eine Abschaffung der Rhetorik zu sehen bereit ist (vgl. Windfuhr: *Die barocke Bildlichkeit und ihre Kritiker*, S. 467).

überreden, ihre Sicht der Dinge zu teilen, indem sie sie affizieren.²⁴¹ Als poetologisches Pendant zum rhetorischen *movere* kann das Inspirationsmodell der Dichtung gelten, dessen Urszene Platons Dialog *Ion* (um 390 v. Chr.) darstellt. Denn auch das Inspirationsmodell hebt am literarischen Text die Verfahren der wirkungsorientierten Simulation von Affekten hervor. Im genannten platonischen Dialog schlüpft Sokrates in die Rolle eines Schauspiellehrers. Konsultiert wird er vom Rhapsoden Ion. Der würde gerne sein Vortragsprogramm erweitern, das bisher auf Texte von Homer beschränkt ist. Dazu sieht er sich jedoch nicht in der Lage, weil die homerischen Texte die einzigen sind, die er versteht. Schließlich, so erklärt Sokrates, »kann doch keiner ein Rhapsode sein, wenn er nicht versteht, was der Dichter meint«²⁴². Warum aber, fragt sich Ion verzweifelt, ist Homer der einzige ihm zugängliche Dichter? Das weiß Sokrates zu beantworten:

Nämlich dies wohnt dir nicht als Kunst bei, gut über den Homeros zu reden, wie ich eben sagte, sondern als göttliche Kraft, welche dich bewegt, wie in dem Steine der vom Euripides der Magnet, gewöhnlich aber der Herakleische genannt wird. Denn auch dieser Stein zieht nicht nur selbst die eisernen Ringe, sondern er teilt auch den Ringen die Kraft mit, daß sie eben dieses tun können wie der Stein selbst, nämlich andere Ringe ziehen, so daß bisweilen eine ganze lange Reihe von Eisen und Ringen aneinander hängt; allen diesen aber ist ihre Kraft von jenem Stein angehängt. Ebenso auch macht zuerst die Muse selbst Begeisterte, und an diesen hängt eine ganze Reihe anderer durch sie sich Begeisternder.²⁴³

Nach Sokrates' Inspirationsmodell kann man sich literarische Texte nicht mithilfe einer rational-kognitiven Anstrengung bzw. eines technischen Könnens (»Kunst«; *téchne*) erschließen, man kann sie nur affektiv nachvollziehen, indem man sich von der ihnen innewohnenden ›Begeisterung‹ anstecken, inspirieren lässt. Diese ›Begeisterung‹ breitet sich dabei unaufhaltsam wie die Kraft des Magneten aus: Sie springt von der göttlichen Muse auf den Dichter über, vom Dichter auf den Text, vom Text

241 Vgl. Quintilianus: *Ausbildung des Redners*, III 5, 1.

242 Platon: *Ion*. In: ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 1: *Apologie des Sokrates, Kriton, Ion, Hippias II, Theages, Alkibiades, Laches, Charmides, Euthyphron, Protagoras, Gorgias, Menon, Hippias I, Euthydemons, Menexenos*. Übers. v. Friedrich Schleiermacher. Hg. v. Ursula Wolf. Reinbek bei Hamburg ³³2015, S. 65–82, hier: 530c.

243 Ebd., 533e–534a.

auf den Rhapsoden, vom Rhapsoden auf dessen Zuhörer*innen usw.²⁴⁴ Der literarische Text erzeugt ein affektives Magnetfeld, er affiziert alle, die sich innerhalb des Wirkungsbereichs befinden. Literatur wird so zum Medium, das die Simulation von Affekten ermöglicht. Ion nennt Beispiele: »Wenn ich nämlich etwas Klägliches vortrage: so füllen sich mir die Augen mit Tränen, wenn aber etwas Furchtbares und Schreckliches, so sträuben sich die Haare aufwärts vor Furcht, und das Herz pocht.«²⁴⁵ In exakt diese Richtung deutet Bodmer etwa den platonischen Begriff des Rhapsoden in seiner zusammen mit Wieland²⁴⁶ verfassten Kritiker-Satire *Edward Grandisons Geschichte in Görlitz* von 1755 (vgl. EGG, 40 f. u. bes. 52 ff.).

Longinus greift in seinem Lehrwerk *Vom Erhabenen* (1. Jh. n. Chr.), das fester Bestandteil des Bodmer'schen Theoriekanons und insbesondere für die *Poetischen Gemälde* maßgeblich ist,²⁴⁷ die platonische Magnet-Theorie auf.²⁴⁸ Auch bei Longinus fungiert das literarische Werk als ein Magnet. Es lädt seine Rezipient*innen mit einem spezifischen Affektcocktail auf, dessen Chiffre bei Longinus das Erhabene ist.²⁴⁹ Daher empfiehlt Longinus die *imitatio majorum* als poetologisches Hausmittel, das bei der Ausbildung eines erhabenen Schreibstils hilft. Denn aus den Werken der großen Dichter übertragen sich die erhabenen Affekte auf die Nachahmer: »So strömen vom Genius der Alten wie aus heiligem Quell geheimnisvolle Einflüsse in die Seele ihrer Bewunderer; durch sie

244 Vgl. ebd., 535d-536a.

245 Ebd., 535c.

246 Fries spricht unspezifisch von der gemeinsamen Verfasserschaft Bodmers und Wielands (vgl. Fries: *Poetische Palimpseste*, S. 10 u. 151 ff.). Dagegen hält Bodmers Tagebuchs fest: »Im November schrieb ich Grandisons Aufenthalt in Görlitz.« (Bodmer: »Auszüge aus meinem Tagebuch«, S. 193) Baechtold hält dazu in den Anmerkungen fest: »Bodmer ist der Verfasser. Wieland besorgte die Drucklegung.« (Bodmer: »Auszüge aus meinem Tagebuch«, S. 193, Anm. 5)

247 In der immer wieder als Vorlage für die *Poetischen Gemälde* dienenden Untersuchung *Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungs=Krafft* widmet Bodmer etwa das gesamte letzte Kapitel einer Longinus-Lektüre (vgl. EGE, 236-246); vgl. auch Alt: *Aufklärung*, S. 81 f.; Powers: »Where are the Mountains?«, S. 199 f.; Marilyn K. Torbruegge: »Bodmer and Longinus«. In: *Monatshefte* 63 (1971), S. 341-357; Zelle: *Die doppelte Ästhetik der Moderne*, S. 136.

248 Vgl. Otto Schönberger: »Nachwort«. In: Longinus: *Vom Erhabenen. Griechisch/Deutsch*. Übers. u. hg. von Otto Schönberger. Stuttgart 1988, S. 135-155, hier: S. 153.

249 Longinus bestimmt die »starke, begeisterte Leidenschaft« als eine der fünf Quellen des Erhabenen (vgl. Longinus: *Vom Erhabenen. Griechisch/Deutsch*. Übers. u. hg. von Otto Schönberger. Stuttgart 1988, S. 19 u. 77).

werden auch nicht gerade enthusiastische Naturen angehaucht und sind begeisterte Genossen fremder Größe.«²⁵⁰

Als ein solcher Speicher von Affekten, als den die philosophische, rhetorische und poetologische Tradition ihn immer wieder gesehen hat, wird der literarische Text auch bei Bodmer zu einer Affektsimulation. Bodmer implementiert die Affektsimulation dabei an der rhetorisch durch das *movere* markierten wirkungsästhetischen Schnittstelle in seine ästhetische Theorie – und macht genau dadurch wiederum deutlich, dass es um Affektsimulation geht, um die gute, d. h. die natürliche und ästhetisch wirkungsvolle Simulation von Affekten durch den Text und für die Leser*innen.

²⁵⁰ Ebd., S. 41.

5 Zusammenfassung

In Bodmers poetologischen, kritischen und moralischen Schriften spielt Natürlichkeit nahezu überall eine Rolle. Das liegt in der Natur der Sache. Nicht zu umfassen ist der Begriff der Natürlichkeit, unerschöpflich seine semantische und begriffsgeschichtliche Fülle. Möchte man ein weiteres Mal die Metapher des Felds bemühen, kann man sagen: Natürlichkeit ist für den ästhetischen Arbeiter Bodmer eines der ertragreichsten Felder, auf dem er einen Großteil seiner ästhetischen Theorie erwirtschaftet. Den Gegenstand der Arbeit und Rohstoff der daraus entstehenden Ästhetik bilden dabei jene Praktiken, die Bodmer hinsichtlich ihrer Natürlichkeit bzw. Unnatürlichkeit untersucht. Immer wieder stellt Bodmer bei seinen Beschreibungen von menschlichen Verhaltensweisen, Fähigkeiten, Tätigkeiten, Körpern und Gesinnungen die Frage nach deren (Un-)Natürlichkeit. In dieser Form, d. h. in Form der Auseinandersetzung mit *Praktiken* der Natürlichkeit, findet Bodmers Beschäftigung mit dem begrifflichen Giganten der Natürlichkeit statt. Wie die anderen Spielfelder, auf die sich Bodmers Diskurspraktik erstreckt, ist dabei auch das Feld der Natürlichkeit eines, auf dem nach moralischen Regeln gespielt wird. Wenn Bodmer das Feld der Natürlichkeit als Ort der Arbeit an Praktiken wählt, ist es unausweichlich, dass die Praktiken auch aus einer ethischen Perspektive verhandelt werden. Handelt es sich um gute natürliche oder um schlechte unnatürliche Praktiken? Mit dem Betreten des Felds der Natürlichkeit wird die darauf stattfindende ästhetische Begriffsarbeit ethisch eingefärbt, es kommt zur charakteristischen hybriden Verflechtung von Ethik und Ästhetik. Im zurückliegenden Kapitel wurde versucht, die auf dem Feld der Natürlichkeit zur Debatte stehenden Praktiken in drei Gruppen einzuteilen: Praktiken der natürlichen Wahrnehmung, Praktiken der gegenderten natürlichen Körperlichkeit und Praktiken der natürlichen Affekte. Dabei galt es, exemplarisch sichtbar zu machen, wie in Auseinandersetzung mit diesen Praktiken und unter unentwegter Produktion von ethisch-ästhetischer Hybridität zentrale ästhetische Begriffe und Theoreme entwickelt werden: Geschmack, Naturnachahmung, Mögliches, Neues, Wunderbares, Wahrscheinliches, Wirkung, Schönheit, Phantasie und Affekt. Wendet man sich auf diese Art den Praktiken der Natürlichkeit zu, kann der unsystematische Charakter von Bodmers ästhetischer Theorie sichtbar gemacht werden. Natürlichkeit fungiert in Bodmers ästhetischer Theorie nicht als philosophische oder begriffliche Prämisse. Stattdessen stößt man mit den Praktiken der Natürlichkeit auf die Orte eines weiten, vom Horizont der Moral eingefassten Felds, an denen die Arbeit an der Ästhetik auf Hochtouren läuft.

V Praktiken der Empathie

1 Einleitung

In seinen *Litterarischen Pamphleten. Aus der Schweiz. Nebst Briefen an Bodmern* lässt Bodmer, der sich zum Erscheinungszeitpunkt dieser Schrift (1781) am Ende eines langen Dichterlebens wähnt, sein dramatisches Œuvre Revue passieren. In einem mit »Bodmers Protagonisten« betitelten Text entwirft er folgendes Szenario: Bodmer, in Ich-Form berichtend, sitzt »[u]eber dem grünen hügel, wo ich mit eigener hand mir / Habe das grab gegraben, darein die gebeine zu legen« (LP, 17). In dieser elegischen Lage schläft er ein und träumt. In seinem Traum treten edle Gestalten auf, die in dem alten Dichter den energischen Sittenrichter aufleben lassen: »Männer von solcher hoheit zu sehn, dem adel der seele / Ward mir in meinem zeitpunkt versagt, in unseligen tagen, / Die von tugenden leer, von stolz und eitelkeit voll sind.« (LP, 17) Zwar kann Bodmer die Traumgestalten sogleich moralisch bewerten, aber identifizieren kann er sie nicht. Zum Glück erscheint ihm deshalb Melpomene, die Muse der tragischen Dichtung, der er, der tragische Dichter, sich vertraut genug fühlt, um sie um Hilfe und Eingebung zu bitten. »Kühn von der güte gemacht, die sie mir zu beweisen gewohnt war« (LP, 18), erfragt Bodmer von Melpomene Auskunft über die Traumgestalten. Und er wird erhört:

Gütig erwiederte sie: Ich stieg deßwegen vom Pindus,
Daß ich dein verlangen erfüllte, sie sind dir bekannter
Als du vermuthest, mit manchem hast du dich lange
In gedanken besprochen, du bist mit deinem gemüthe
In ihr gemüth gedrungen, du fühltest und dachtest mit ihnen,
Wenn das taube geschick sie mit dem eisernen stab schlug. (LP, 18)

Die Traumgestalten sind Bodmer, so klärt Melpomene ihn auf, nur scheinbar unvertraut. Es handelt sich nämlich, wie der Titel besagt, um »Bodmers Protagonisten«, die sich als die Hauptfiguren seiner Tragödien identifizieren lassen, da doch das tragische »taube geschick sie mit dem eisernen stab schlug«. Bodmer träumt damit an dieser Stelle einmal mehr, was Jan-Dirk Müller treffend als den »Traum der Humanisten« bezeichnet hat: »das Gespräch mit den Alten über die Grenzen der Zeit hinweg«.¹

1 Müller: »J.J. Bodmers Poetik und die Wiederentdeckung der mittelhochdeutschen Epen«, S. 339.

Die Traumgestalten sind Bodmer daher zwar in ihrer äußerlichen, körperlichen »gestalt« unbekannt. Ihr »gemüthe«, ihre Gedanken und Gefühle, kennt er aber sehr wohl und sehr gut. Woher kennt er sie, darf man fragen, und es gibt nur eine Antwort darauf, die naheliegt: Kennengelernt hat Bodmer seine tragischen Protagonisten durch seine Tragödien. Denn die Tragödien, so erklärt es die Muse dem Dichter, realisieren eine Praktik der Empathie, über die Bodmer Bekanntschaft mit Bodmers Protagonisten machte. Mittels seiner Tragödien habe er, Bodmer, sich mit seinen Protagonisten »[i]n gedanken besprochen, du bist mit deinem gemüthe / In ihr gemüth gedrungen, du fühltest und dachtest mit ihnen«. Und da es ihm mithilfe der Tragödien gelungen ist, solche Empathie gegenüber seinen Protagonisten zu praktizieren, möchte Melpomene ihn nun, zur Belohnung, mit dem Äußeren der tragischen Charaktere bekannt machen: »Wie du mit ihrem geist bekenntschafft lange her pflegest, / Sollst du in ihrer gestalt sie sehn, den zügen des mundes, / Ihrem wuchse des körpers, und ihrer würde der glieder. / Lenke den blick auf die, die ich mit dem finger bezeichne.« (LP, 18) Stolz adelt Bodmer so sein tragisches Werk dadurch, dass er es als Teil, als zentrales Verfahren einer Praktik der Empathie ausgibt. Am Ende eines langen und produktiven Dichterlebens steht als Ergebnis die erfolgreiche Praktizierung von Empathie: die ultimative, leibhaftige Begegnung mit Bodmers Protagonisten. Der Text aus den *Litterarischen Pamphleten* ist dabei nicht das einzige Mal, dass Bodmer die Praktizierung von Empathie zum Ziel seiner literarischen Tätigkeit stilisiert. Exemplarisch sei auf eine Stelle aus den *Persönlichen Anekdoten* verwiesen, in der Bodmer ausführlich seine Lesebiographie thematisiert und die Lektüre dabei zu einem veritablen Verfahren einer Praktik der Empathie erhebt (vgl. PA, 96).

Die Stelle aus den *Litterarischen Pamphleten* ist ein besonders anschauliches Beispiel für ein grundsätzliches und tiefgreifendes Phänomen: Immer wieder ist das Feld der Empathie die Grundlage, auf der Bodmers Diskurspraktik sich entfaltet. Konkret heißt das: Bodmers Verhandlung von Praktiken findet zu einem bedeutenden Teil auf dem Feld der Empathie statt; es sind Praktiken der Empathie, die verhandelt werden. Und so wie die Empathie in »Bodmers Protagonisten« von den Tragödien abhängt, stellt auch die Diskurspraktik die Abhängigkeit der Praktiken der Empathie von konkreten rhetorischen, narrativen, szenischen und semiotischen Verfahren heraus, indem sie die Praktiken mittels der Verfahren performativ vorführt. In diesem Kapitel soll es darum gehen, diese Praktiken zu identifizieren, die Verfahren, mithilfe derer sie vorgeführt und verhandelt werden, genau zu beschreiben und zu zeigen, wie Bodmer zentrale Bestandteile seiner Ästhetik entwickelt, indem er Praktiken der Empathie thematisiert.

Ich möchte vier ästhetische Begriffe und Theoreme herausgreifen, die sich Bodmer durch die Abarbeitung an Praktiken der Empathie erschließt: Werk, Individualität, Vollkommenheit und Charakter. Hauptsächlich anhand der *Abhandlung von dem Wunderbaren* soll es im ersten Teil dieses Kapitels zunächst um Praktiken der Empathie gehen, die als unverzichtbarer Teil der angemessenen Haltung gegenüber literarischen Werken präsentiert werden (2), weil sie die Voraussetzung sind, um die dem Werk eingeschriebene Individualität seines Autors (2.1) und die Vollkommenheit des literarischen Werks (2.2) zu berücksichtigen. Anschließend (3) rücken Praktiken der Empathie in den Blick, die Bodmer anschaulich in ihrer lebensweltlichen Verwurzelung reflektiert (3.1) und anhand derer er den wichtigen ästhetischen Begriff des Charakters profiliert (3.2), wobei insbesondere das Konzept der tragischen Charaktere relevant ist (3.2.1) sowie die Verfahren des Übersetzens, Zitierens und Plagiiers (3.2.2), anhand derer Praktiken der Empathie vorgeführt werden, die für gute Charaktere und insbesondere gute Charakterrede unerlässlich sind.

Auch die Auseinandersetzung mit Praktiken der Empathie erzeugt eine ausgeprägte ethisch-ästhetische Hybridität. Ästhetische Begriffe und Theoreme werden in diesem Fall anhand von Praktiken profiliert, deren starke ethische Konnotation evident ist. In Bodmers Ästhetik wird dadurch eine Ethik der Empathie eingeschrieben, deren Stellenwert nicht zu überschätzen ist. Zwar ist Empathie in Bezug auf das hier verhandelte Textkorpus ein anachronistischer, nichtsdestoweniger aber ein heuristisch überaus wertvoller Begriff. Denn der Blick auf die Praktiken der Empathie kann dabei helfen, sich bewusst zu halten, dass Bodmer – obwohl ihm die Sozialisierung im rationalistischen Milieu der Frühaufklärung allenthalben deutlich anzumerken ist – in seiner ästhetischen Theorie dennoch nicht dem intellektuellen, rationalen Erkennen den uneingeschränkten Primat einräumt. Indem er nämlich die ästhetischen Begriffe des literarischen Werks und des Charakters an Praktiken der Empathie knüpft, stellt er dem rationalen Erkennen ästhetischer Grundprinzipien ein empathisches Einlassen auf die von der Ästhetik betrachteten Phänomene – zu denen etwa literarische Werke und deren Charaktere gehören – an die Seite. Literarische Werke und Charaktere können nicht rein rational erkannt, ›begriffen‹ werden; sie erfordern ein empathisches Einlassen. Bodmers von diesen Begriffen maßgeblich geprägte Ästhetik kann demnach auch nicht rationalistisch genannt werden. Denn ebenso stark wie von der rationalen Erkenntnis hängt sie von Praktiken des empathischen Einlassens ab und erhält dadurch eine ethische Schlagseite. Zielt das rationale Erkennen nämlich auf die intellektuelle

Aneignung und Durchdringung eines betrachteten Gegenstands (etwa eines literarischen Werks oder eines Charakters), so betonen die Praktiken der Empathie stattdessen den Respekt vor dessen Eigen- und Andersartigkeit, sie stellen eine dezidiert ethische Perspektive auf ihn ein. Damit ist derjenige Punkt angedeutet, der für Bodmers Praktiken der Empathie vielleicht am charakteristischsten ist. Denn diese Praktiken setzen sich von anderen gängigen Empathiekonzepten in einem bemerkenswerten Punkt ab:² Praktiken der Empathie begreift Bodmer nicht als Operationen der emotionalen oder intellektuellen Annäherung, sondern als Akte der rücksichtsvollen Distanzgebung – und damit als Praktiken mit einem dezidiert ethischen Index. Angemessener also als die teleologische Festlegung Bodmers auf die Rolle eines Vorläufers jener ›anderen‹ Erkenntnis, die 1750 mit Baumgarten in den aufklärerischen Diskurs eingeführt werden wird, scheint es also zu sein, das Einlassen auf das Andere zu betonen, das in Form der Auseinandersetzung mit Praktiken der Empathie in Bodmers ästhetische Theorie einfließt und auf der Ebene der Diskurspraktik die charakteristische ethisch-ästhetische Hybridität erzeugt. Denn neben den ästhetischen Diskurs tritt damit die ethische Diskussion von Praktiken der Empathie.

2 Für einen informativen Überblick über verschiedene Konzepte von Empathie siehe Fritz Breithaupt: *Kulturen der Empathie*. Frankfurt a. M. 2009.

2 Empathie mit Texten

2.1 Individualität

Nicht mehr als ein Jahr vor dem Erscheinen seiner *Poetischen Gemälde* veröffentlicht Bodmer 1740 eine andere, ebenfalls sehr umfangreiche poetologische Abhandlung. Sie handelt, so verkündet es das Titelblatt, *Von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen*. Das klingt abstrakt und nach trockener ästhetischer Begriffsarbeit. Den eigentlichen Inhalt des Buchs trifft allerdings dessen Untertitel genauer, der eine *Vertheidigung des Gedichtes Joh. Miltons von dem verlohrenen Paradiese* verspricht. Nun ist freilich auch ›Verteidigung‹ im 18. Jahrhundert ein philologisches Codewort für eine akribische, pedantisch detaillierte, mühselige Stellenkritik. Und tatsächlich besteht der weitaus größte Teil von Bodmers Text aus einer detaillierten Rechtfertigung einzelner Passagen und Formulierungen, Themen und Motive aus Miltons religiösem Epos *Paradise Lost*. Wundert man sich, woher Bodmer bloß die Motivation für eine solche Arbeit hernahm, darf man wohl sagen: Er konnte nicht anders. Denn nach jahrelanger Arbeit und nachdem er sich das schwierige biblisch-epische Englisch des Originaltexts autodidaktisch erschlossen hatte, publizierte Bodmer 1732 seine Übersetzung von Miltons Epos – nur um dann zu erleben, wie diese von Gottsched harsch unter Verweis auf die Lächerlichkeit der von Milton erzählten Geschichte abgekanzelt wurde. Nichts weniger als der Anlass für den Literaturstreit zwischen Leipzig und Zürich ist mit dieser Causa Milton gegeben (siehe ausführlicher dazu *VI Praktiken der Kritik*). Es ist dieser Kontext, auf den der Untertitel von Bodmers *Vertheidigung* verweist. »Ich habe an diesen Ort die Beantwortung eines seltsamen Einwurffes wider das erhabene Gedicht Miltons verspart«, so beginnt denn auch die der Abhandlung vorangestellte »Vorrede des Verfassers an die deutsche Welt« (WW, unpaginierte Vorrede).

Auch das erste Kapitel seines Buchs eröffnet Bodmer mit einem grammatischen Satz:

Ich habe diese Arbeit unternommen, so wohl meiner Hochachtung gegen diesen erhabenen Geist ein Genügen zu thun, und auch bey andern eine gleichmässige zu erwecken, als meine Lehren von dem Verwundersamen und dessen nothwendigen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen, insonderheit in Absicht auf die unsichtbare Welt der Geister, auf eine angenehmere und lebhaftere Weise vorzutragen.
(WW, 4)

Dem titelgebenden Thema, der Lehre vom Wunderbaren und Wahrscheinlichen, stellt Bodmer eine zweite Intention an die Seite: die Betonung seiner »Hochachtung« für Milton, die er gerne allgemein verbreitet sähe. Wie im Titel wird also auch hier mit dem literaturtheoretischen Vorhaben – der Poetik des Wunderbaren – ein literaturkritisches verbunden: die Apologie von Miltons unterschätztem Epos *Paradise Lost*. Dass Bodmer den beiden Vorhaben gleiches Gewicht einräumt, stellt dabei die mehrteilige Konjunktion »so wohl [...] als« deutlich heraus. Auch die Forschung hat immer wieder deutlich auf die literaturkritische Agenda von Bodmers Text verwiesen und in diesem Zusammenhang die Genrebezeichnung der »Milton-Apologie«³ geprägt – ein Begriff, der geradezu als Epitheton der *Abhandlung von dem Wunderbaren* gelten darf. Aus der dominanten Forschungsperspektive ergibt sich dabei eine klare Rollenverteilung von Literaturkritik und ästhetischer Theorie: Das apologetische Moment der Milton-Exegese entstehe aus einer kulturellen, religiösen und geschmacklichen Prädisposition Bodmers, zu deren vorgeblicher Rechtfertigung er den ästhetischen Argumentationsstrang rund um das Konzept des Wunderbaren ersinne. Salopp ausgedrückt: Bodmer ist Milton-Fan, weil er wie der alte englische Dichter einer latent voraufklärerischen, christlich-religiösen Weltansicht anhängt,⁴ die er etwa im Literaturstreit mit den progressiveren Aufklärern aus Leipzig nur rechtfertigen kann, indem er ihr durch die Untermauerung mit »modernen« ästhetischen Begriffen den Schein der Legitimität verleiht. Schon Hans Bodmer hat in diesem Sinn festgehalten, dass im Fall seines Namensvetters keineswegs bloß ein literarisches, sondern auch ein eminent »religiöses Interesse«⁵

3 Steffen Martus: *Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George*. Berlin, New York 2007, S. 146 und passim; vgl. z. B. Wolfgang Bender: »Nachwort von Wolfgang Bender«. In: Johann Jakob Bodmer: *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1740. Mit einem Nachwort von Wolfgang Bender*. Stuttgart 1966, S. 3*-28*, hier: S. 25*f.; Tomas Sommadossi: »Natur- und Gottesbezug in der Poetik Gottscheds und der Schweizer«. In: Eric Achermann (Hg.): *Johann Christoph Gottsched (1700-1766). Philosophie, Poetik und Wissenschaft*. Berlin 2014, S. 183-201, hier: S. 193.

4 Christoph Siegrist spricht von »ideologischer Verwandtschaft« (Siegrist: »Poetik und Ästhetik von Gottsched bis Baumgarten«, S. 295). Zur theologischen Dimension von Bodmers Abhandlung vgl. Bernd Auerochs: *Die Entstehung der Kunstreligion*. Göttingen 2006, S. 133-150; Straub: *Der Briefwechsel Calepio – Bodmer*, S. 48; auch Zurbuchen: »Aufklärung im Dienst der Republik«, S. 397-403.

5 Hans Bodmer: »Die Anfänge des zürcherischen Milton«. In: *Studien zur Literaturgeschichte. Michael Bernays gewidmet von Schülern und Freunden*. Hamburg, Leipzig 1893, S. 177-199, hier: S. 196.

an Milton bestand. Aus dieser Perspektive hat die Forschung zum Literaturstreit hinter der literaturtheoretischen Kontroverse einen ideologischen Zank ausgemacht: »[E]s war im Prinzip ein Streit über Weltanschauungen, die aber selbst nicht explizit erörtert wurden, sondern lediglich künstlerisch, in der Literatur dargestellt zur Sprache kamen und als poetische Kategorien verhandelt und propagiert wurden.«⁶

Für Bodmers *Abhandlung von dem Wunderbaren* gilt jedoch: Wenn das literaturkritische Moment dem ästhetischen Diskurs als etwas Äußerliches vorgeschaltet wird, bleibt auch Entscheidendes außen vor. Denn Bodmer stellt seine Literaturkritik hier in die Tradition der aufklärerischen Programmatik der Kritik, für die das Ideal einer vernunftbasierten und objektiven, mit den Begriffen der Ästhetik operierenden Kritik maßgeblich ist (ausführlicher dazu und zu einer genaueren Bestimmung des Verhältnisses von Ästhetik und Kritik siehe *VI Praktiken der Kritik*). Mit anderen Worten: Die Literaturkritik der *Abhandlung von dem Wunderbaren* legt nicht nur von literarischen Vorlieben oder weltanschaulichen Positionen Zeugnis ab. Sie ist nicht bloß Ausdruck einer stark theologisch imprägnierten Ideologie, die zur Ursache des Literaturstreits und in diesem durch vorgeschobene ästhetische Prinzipien kaschiert wird. Bodmers Literaturkritik entspringt auch einem Kernmoment seiner Ästhetik. Denn die Forderung, welche diese Ästhetik – prinzipiell – an die Leser*innen stellt, ist identisch mit Bodmers literaturkritischem Appell, der »Hochachtung« Milton gegenüber verlangt. *Paradise Lost* erfordert also aufgrund seiner Großartigkeit nichts anderes als das, was jedes literarische Werk schon aus der Perspektive der Ästhetik von seinen Rezipient*innen fordert: eben »Hochachtung«.

Diese »Hochachtung« ist ein deutliches Indiz. Ein Indiz dafür, dass in der *Abhandlung von dem Wunderbaren* Praktiken der Empathie verhandelt werden. In der Auseinandersetzung mit diesen Praktiken erarbeitet Bodmer zentrale ästhetische Begriffe und Theoreme, unter anderem den ästhetischen Begriff des literarischen Werks, das sich wiederum maßgeblich über zwei untergeordnete Begriffe und Theoreme näher bestimmt: 1. das Theorem einer dem Werk eingeschriebenen inkommensurablen Individualität seines Autors und 2. den Begriff der Vollkommenheit des literarischen Werks. In Bodmers ästhetischer Theorie erhalten diese beiden Begriffe, die für sein Verständnis des literarischen Werks insgesamt entscheidend sind, nun dadurch einen charakteristischen Zuschnitt, dass Bodmer sie über die Auseinandersetzung mit Praktiken der Empathie

6 Reiling: *Die Genese der idealen Gesellschaft*, S. 82; vgl. Döring: »Der Literaturstreit«, S. 89 ff.; Meyer: »Restaurative Innovation«, S. 59 ff.; Sommadossi: »Natur- und Gottesbezug«, S. 193.

profiliert, Praktiken nämlich, welche Empathie gegenüber der dem literarischen Werk eingeschriebenen Individualität seines Autors und gegenüber der Vollkommenheit des literarischen Werks als unverzichtbaren Bestandteil einer ethisch ebenso wie ästhetisch guten, angemessenen Haltung gegenüber dem literarischen Werk erkennbar machen. Ethisch-ästhetische Hybridität erzeugt Bodmers Diskurspraktik an dieser Stelle somit, indem sie ästhetische Begriffe und Theoreme mittels Praktiken der Empathie verhandelt, die auch eine unverkennbar ethische Dimension aufweisen. Gebunden sind die Praktiken der Empathie dabei erneut an rhetorische, narrative, szenische und semiotische Verfahren, mittels derer sie in Bodmers Diskurspraktik vorgeführt werden.

Die grundlegenden ästhetischen Überlegungen zur dem literarischen Werk eingeschriebenen Individualität seines Autors und zur Vollkommenheit des literarischen Werks behandelt Bodmer in der *Abhandlung von dem Wunderbaren* also, indem er Praktiken der Empathie verhandelt. Die Folge ist eine ästhetische Theorie, deren Zugehörigkeit zum sogenannten Rationalismus infrage zu stellen ist, und zwar, weil sie nicht nur auf der rationalen Erkenntnis und intellektuellen Aneignung eines literarischen Werks beruht, sondern stattdessen die Empathie gegenüber diesem Werk in den Blick rückt. Bei Bodmer spielt neben dem intellektuellen Erkennen eines literarischen Werks auch die Empathie diesem Werk gegenüber eine wichtige Rolle: Empathie wohlgerichtet, die den Anspruch auf vollständige intellektuelle Erkennbarkeit gerade suspendiert zugunsten eines Einlassens auf seine Vollkommenheit sowie die ihm eingeschriebene Individualität seines Autors – ein Einlassen, das immer sowohl ethisch als auch ästhetisch geboten ist. Den wichtigsten (und inzwischen schon etwas älteren) Anknüpfungspunkt in der Forschung für einen solchen Blick auf Bodmers ästhetische Theorie bietet ohne Zweifel Wehrli, der niemals müde wurde, Bodmers proto-historisches Verständnis für das geschichtlich Spezifische oder Individuelle eines literarischen Werks, seines Verfassers und auch der Charaktere zu betonen (ich werde darauf noch einige Male zurückkommen).⁷ In der neueren Forschung hat es, soweit ich sehe, lediglich Matthias Janßen gewagt, in diesem Sinn die »Individualität des Autors«⁸ als eine für Bodmers ästhetische Theorie entscheidende Größe begrifflich auf den Punkt zu bringen.

7 Vgl. Wehrli: *Johann Jakob Bodmer und die Geschichte der Literatur*, z. B. S. II, 15, 24, 65 u. passim; ders.: »J. J. Bodmer entdeckt Dante«, S. 276-281.

8 Matthias Janßen: »Findet den, der es gemacht hat! Über Autor, Text und Edition bei J. J. Bodmer und J. Grimm«. In: Christiane Henkes (Hg.): *Text und Autor. Beiträge aus dem Venedig-Symposium 1998 des Graduiertenkollegs ›Textkritik‹ München*. Tübingen 2000, S. 5-32, hier: S. 16.

In der *Abhandlung von dem Wunderbaren* widmet Bodmer einen großen Teil des ersten Kapitels der Aufgabe, die Notwendigkeit einer ›hochachtungsvollen‹, empathischen Haltung gegenüber literarischen Werken herauszustellen. Er beginnt dabei, ohne Umschweife, mit einem Appell:

Eh ich aber den Anfang zu dieser Arbeit mache, wünschete ich das Gemüthe meines Lesers in den gehörigen Zustand der Bedachtsamkeit und Bescheidenheit setzen zu können, womit die Erwegung solcher Arten Werke [d. h. solcher wie *Paradise Lost*, J. H. P.], welche zu verfertigen unleugbar die höchste Kraft des menschlichen Geistes erfordert wird, billig sollte vorgenommen werden. (WW, 5)

›Bedachtsamkeit und Bescheidenheit‹ werden hier als unverzichtbare Praktiken gefordert. Aufgerufen sind damit in erster Linie religiös verwurzelte Haltungen der Pietät und Devotheit angesichts eines Epos, das sakrosankten biblischen Stoff verhandelt. Folglich bedürfe die Forderung nach ›Bedachtsamkeit und Bescheidenheit‹, so Bodmer selbstbewusst, auch ›keines Beweises‹, da sie theologisch verbürgt ist, ›sondern nur einer weitem Ausführung‹ (WW, 5). Diese Ausführung fokussiert zunächst die epistemologische Dimension der ›Bescheidenheit‹, indem sie die ›bescheidene‹ Haltung auf eine andere Klasse von Gegenständen anwendet. ›Bescheidenheit‹ stellt nämlich nicht nur angesichts religiös-literarischer Texte, sondern erst recht angesichts göttlicher ›Werke‹ die adäquate Haltung dar, und zwar aus einem einfachen Grund: ›[U]nsere Kräfte fallen in der Erkenntniß derselben unendlich zu kurz.‹ (WW, 5) Die göttlichen Werke werden so in Analogie zu den literarischen Werken *à la* Milton gestellt: Beide können nicht intellektuell begriffen werden – und, so der darin enthaltene Appell, sollen auch gar nicht begriffen werden.

Sollen sie aber überhaupt ›irgendwie‹ begriffen werden, und wenn ja, auf welche Weise? Zur Beantwortung dieser Fragen geht Bodmer dazu über, grundsätzlich die epistemologischen Voraussetzungen und Erfolgchancen der ›bescheidenen‹ Erkenntnis Gottes durch seine Werke zu erwägen, wie z. B. Theodizee und Physiko-Theologie sie je verschieden verhandeln. Seine Antwort greift an der vorliegenden Stelle in der topischen ›intellektuellen Bescheidenheitspose‹⁹ der frühen Aufklärung eher die agnostizistischen Tendenzen der Theodizee als den Anthropozentrismus der Physiko-Theologie auf. Betont wird die Schwierigkeit der theologischen Erkenntnis, sodass am Ende über Gott nur festgehalten werden

9 Arthur O. Lovejoy: *Die große Kette der Wesen. Geschichte eines Gedankens*. Übers. v. Dieter Turck. Frankfurt a. M. 1985, S. 17.

kann, »daß seine Wege nicht [sind], wie unsre Wege, und seine Gedanken nicht wie unsre Gedancken« (WW, 5). Gott ist das Paradigma der Unbegreiflichkeit, und seine Werke das Modell für die Unbegreiflichkeit menschlicher literarischer Werke. Beide, göttliche sowohl als literarische Werke, erfordern Praktiken der intellektuellen »Bescheidenheit«. Das Wissen der Betrachter*innen oder Leser*innen um das eigene Unwissen ist ihre epistemologische Voraussetzung.

Ideengeschichtlich greift Bodmer an dieser Stelle eine lange Tradition auf, die sich exemplarisch in Platons *Charmides* (um 380 v. Chr.) wiederfinden lässt. »Bedachtsamkeit und Bescheidenheit« treten dort in Form der sokratischen Tugend der Besonnenheit (σωφροσύνη, *sophrosyne*) auf. Dem fragenden Würgegriff des Sokrates unterworfen bringt der junge Charmides in Platons Dialog auf die Frage »Was ist Besonnenheit?« schließlich die von seinem Onkel Kritas übernommene Definition vor: Besonnenheit sei Selbsterkenntnis, insbesondere die Erkenntnis des Eigenen (Nicht-)Wissens.¹⁰ Sokrates, selbstredend, widerlegt diese These mit argumentativer Virtuosität, sodass am Ende nur die genretypische Aporie zu diagnostizieren bleibt: Ein Widerspruch ergibt sich aus jeder versuchten Definition der Besonnenheit.¹¹ Dann allerdings kommt es zu einem bemerkenswerten performativen Twist:

Darauf sagte Charmides: Aber beim Zeus, Sokrates, ich weiß ja nicht, ob ich sie [die Besonnenheit, J. H.P.] habe oder ob ich sie nicht habe. Wie sollte ich es auch wohl wissen, da ja nicht einmal ihr imstande seid herauszufinden, was sie wohl ist, wie du sagst. Ich meines Teiles jedoch glaube dir eben nicht sehr und meine von mir selbst, Sokrates, daß ich der Besprechung gar sehr bedarf; auch soll von meiner Seite nichts hindern, daß ich mich von dir besprechen lasse alle Tage, bis du sagst, es sei genug. – Wohl, sagte Kritas, denn wenn du dies tust, Charmides, das wird mir ein Beweis sein, daß du besonnen bist, wenn du dich dem Sokrates hingibst, um dich von ihm besprechen zu lassen, und nicht von ihm läßt weder viel noch wenig.¹²

10 Vgl. Platon: *Charmides*. In: ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 1: *Apologie des Sokrates, Kriton, Ion, Hippias II, Theages, Alkibiades, Laches, Charmides, Euthyphron, Protagoras, Gorgias, Menon, Hippias I, Euthydemons, Menexenos*. Übers. v. Friedrich Schleiermacher. Hg. v. Ursula Wolf. Reinbek bei Hamburg 332015, S. 215-245, hier: 164c ff. u. 167a.

11 Vgl. ebd., 175a-d.

12 Ebd., 176a-b.

Gerade dadurch, dass Charmides nun nicht länger glaubt zu wissen, was Besonnenheit ist, zeigt er sich als besonnen. Indem er sich am Ende des Dialogs erbittet, von Sokrates unterrichtet zu werden, liefert er den »Beweis« seiner Besonnenheit. Dieser Beweis nimmt die Form der Handlung an: Die Bitte um Aufnahme in die sokratische Schülerschaft demonstriert die Besonnenheit des Charmides, weil dieser dadurch eingesteht, nicht zu wissen, »was sie wohl ist«. Die Besonnenheit wird in Platons Dialog zwar nicht begrifflich seziert, wohl aber performativ vorgeführt. Besonnenheit erscheint so zuletzt doch als eine sehr spezifische Form der Selbsterkenntnis: Nicht als theoretische und propositionale Erkenntnis des eigenen (Nicht-)Wissens (*know that*), sondern als eine Praktik des dem eigenen Wissen adäquaten, besonnenen Handelns (*know how*).¹³

Zurück zu Bodmer. Denn so wie bei Platon die Besonnenheit von einem propositionalen *know-that*-Wissen zu einem praktischen *know-how*-Wissen gewendet wird, offenbart auch bei Bodmer die intellektuelle »Bescheidenheit« eine zweite – und zwar ebenfalls eine praktische – Seite: die empathische »Bedachtsamkeit«. In den Blick bekommt man diese andere Seite bei genauerer Untersuchung der Erklärung, mit der Bodmer untermauert, warum den Menschen ein ›bescheidenes‹ Zurückschrauben der Erkenntniserwartungen angesichts göttlicher und auch menschlicher literarischer Werke ansteht. Aus folgendem Grund ist das so: »Die Wesen von einem höhern Stand und einer vornehmern Natur als die menschliche ist, würcken auf eine ganz andere Weise und nach eigenen Gesetzen.« (WW, 5) Die intellektuell uneinholbare Differenz wird hier mit dem »höhern Stand und einer vornehmern Natur« sowie mit den »eigenen Gesetzen« der Urheber göttlicher und menschlicher literarischer Werke begründet. Deren Individualität wird als uneinnehmbare Bastion gegen den menschlichen Verstand errichtet. Diese Betonung der Individualität, die ›eigenen Gesetzen‹ folgt, hebt hervor, dass die unmögliche Aufgabe, göttliche und menschliche literarische Werke durch den Verstand vollständig zu erkennen, mit der Notwendigkeit einer empathischen Haltung gegenüber den Urhebern dieser Werke einhergeht. Die zweite Seite der intellektuellen »Bescheidenheit« wäre somit als eine empathische »Bedachtsamkeit« bestimmbar, als eine Praktik der Empathie, die auf die Reflexion der inkommensurablen Individualität der Anderen zielt und dadurch einen unverkennbar ethischen Zuschnitt erhält.¹⁴ Die Praktik der intellektuellen Bescheidenheit wird um Prak-

13 Zur Rolle dieser Differenz in der praxeologischen Theoriebildung siehe Reckwitz: »Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken«, S. 289.

14 Vgl. Breithaupt: *Kulturen der Empathie*, S. 54-64. Breithaupt identifiziert hier das

tiken der Empathie ergänzt, da gerade am Horizont des Intellekts nicht nur das intellektuell Unerkennbare aufscheint – die göttlichen und literarischen Werke –, sondern auch die Notwendigkeit von Empathie, die sich aus der unvorstellbaren Größe Gottes und ebenso aus der dem literarischen Werk gewissermaßen eingeschriebenen uneinholbaren Individualität seines Autors ergibt. An diesem Punkt zeigt sich, warum Bodmers Ästhetik mit dem Lemma ›Rationalismus‹ nicht hinreichend gekennzeichnet ist: Sie betont Praktiken der Empathie ebenso stark wie rationale Erkenntnis.

Um solche Praktiken der Empathie dreht sich das Eingangskapitel der *Abhandlung von dem Wunderbaren* in seinem weiteren Verlauf hauptsächlich. Diese Praktiken werden dort zunächst fokussiert, indem Bodmer erneut die Begegnung mit göttlichen Werken in den Blick nimmt, die für die Begegnung von Mensch und Literatur einsteht (eine Begegnung, mit der die Rezeption von Literatur gemeint sein kann, aber ebenso die ästhetische Theoriebildung):

Welche Unbesonnenheit, wann man die höchste Weißheit nach unsren eingeschränckten und undeutlichen Begriffen meistern wollte! Wir müssen deßwegen die göttlichen Wercke der Gerichtbarkeit des menschlichen Urtheiles entziehen, doch nicht so weit, daß wir sie von der ehrerbiethigen Betrachtung der Menschen, welche in gewissem Sinn auch eine Beurtheilung ist, ausschliessen; wann diese nur mit Verstand und reifem Nachsinnen und ohne Tadelsucht geschicht. Die Wercke des höchsten sind alleine unsrer Betrachtung und Bewunderung, aber nicht unsrem richterlichen Ausspruch unterworfen. (WW, 6)

Gefordert wird erneut »Bescheidenheit« in der intellektuellen Auseinandersetzung mit den göttlichen Werken. Der Mensch hat die epistemologische »Unbesonnenheit« einzusehen, die in der Vorstellung mitschwingt, er könne diese Werke begreifen. Mehr noch: Das Vorhaben des Begreifens erscheint auch deswegen als eine Anmaßung, weil es untrennbar mit einer Form der Herrschaftsausübung einher geht. Begreifen bedeutet auch, »meistern« zu wollen, »Gerichtbarkeit« und »richterlichen Aus-

Jahrzehnt zwischen 1770 und 1780 als den Zeitraum, in dem die Individualität des ›Ich‹ als eine mitunter nicht zu bewältigende Herausforderung für die empathische Einfühlung entdeckt wird. Die folgenden Ausführungen zu Bodmer können damit als eine Ergänzung dieses interessanten Befunds um weiteres historisches Material gelesen werden.

spruch« auszuüben. All das führt zuletzt zur Suspendierung der Erkenntnis zugunsten einer frommen und andächtigen »Betrachtung und Bewunderung«, die von Tendenzen zur Herrschaftsausübung, wie sie der Vernunft immanent sind und sich etwa in der »Tadelsucht« niederschlagen, freigesprochen wird.¹⁵ Niemals darf man den göttlichen Werken gegenüber den Anspruch auf rationale Erkenntnis hegen, da darin ein autoritärer Impuls enthalten ist. Gefordert sind Praktiken der Empathie im Sinn einer Anerkennung der Unbegreiflichkeit Gottes, die den Drang zu erkennen und zu verurteilen regulieren, sich stattdessen mit der reinen »Betrachtung und Bewunderung« zufriedengeben und somit eine auch aus ethischer Perspektive gute Haltung darstellen. Nur auf der Grundlage dieser auf Praktiken der Empathie beruhenden Haltung gegenüber Gottes unaufhebbarer Alterität ist zuletzt »in gewissem Sinn auch eine Beurteilung« möglich, deren »mit Verstand und reifem Nachsinnen und ohne Tadelsucht« gesprochener Urteilspruch wohl in nichts anderem bestehen kann als in der ›betrachtenden und bewundernden‹ Anerkennung der göttlichen Andersartigkeit. Anhand des Beispiels der Begegnung zwischen Mensch und Gott entwirft Bodmer somit das Modell einer Haltung, die von zwei wichtigen Praktiken gesteuert wird: Praktiken der ›bescheidenen‹ rationalen Erkenntnis und der ›bedachtsamen‹ Empathie.

Es ist diese anhand von ethisch indizierten Praktiken der Empathie gewonnene Haltung, die auch für Bodmers ästhetischen Begriff des literarischen Werks maßgeblich ist, was zu einer genuin hybriden Vermischung von Ethik und Ästhetik führt. Eine solchermaßen Empathie praktizierende, d. h. die dem literarischen Werk eingeschriebene Individualität seines Autors sowie die ›Vollkommenheit‹ des Werks berücksichtigende, Haltung beschreibt Bodmer in der *Abhandlung von dem Wunderbaren* daraufhin, indem weitere Praktiken der Empathie verhandelt – und mittels der Verfahren der Diskurspraktik auch vorgeführt – werden. Dabei richtet sich der Blick zunächst auf die Praktiken der Empathie gegenüber der dem literarischen Werk eingeschriebenen Individualität seines Autors, wobei Bodmer mit der Widerlegung der Gegenthese beginnt und sein Argument also nach der Gedankenfigur gliedert, die Quintilian als »*Vorwegnehmen*«¹⁶ bezeichnet. Auf den ersten Blick, so Bodmer, scheinen bei der Lektüre von menschlichen im Unterschied zu

15 Schon Wehrli spricht mit Blick auf diese Stelle von einer »Selbstbeschränkung« des »Verstandesurteils [...], die die Größe des Aufklärungsrationalismus erst ausmacht« (Wehrli: *Johann Jakob Bodmer und die Geschichte der Literatur*, S. 44).

16 Quintilianus: *Ausbildung des Redners*, IX 2, 16 u. IV 1, 49.

göttlichen Werken weder Praktiken der intellektuellen »Bescheidenheit« noch der empathischen »Bedachtsamkeit« angebracht zu sein. Aus nachvollziehbaren Gründen übersteigen die Werke von Menschen die intellektuelle »menschliche Fähigkeit« (WW, 6) nicht und können deshalb der »freyen Beurtheilung« (WW, 7) unterworfen werden. Epistemologische Zweifel an ihrer Begreifbarkeit sind ebenso überflüssig wie Skrupel angesichts eines durch das Begreifen (implizit) ausgeübten Akts der Beherrschung und Beurteilung, Praktiken der Empathie daher unnötig. Das rhetorische Verfahren des Vorwegnehmens rückt dabei zunächst deutlich die menschlichen Werke in ihrer Differenz zu den göttlichen in den Vordergrund. Das Verfahren stellt ein Bewusstsein für die Andersartigkeit des Menschen gegenüber dem Göttlichen her – ein Bewusstsein, das sich im Folgenden dann aber gerade zu einer Praktik der Empathie gegenüber der Eigenheit des Menschen umkehrt. Denn genau für eine solche Praktik argumentiert Bodmer, wenn er seine Vorwegnahme der Gegenposition in das folgende Argument münden lässt: Die Ablehnung von intellektueller Bescheidenheit und empathischer Bedachtsamkeit angesichts menschlicher literarischer Werke beruhe auf falschen Prämissen. Sie beruft sich auf die Gleichheit oder zumindest Ähnlichkeit der Menschen, insbesondere hinsichtlich ihrer intellektuellen Vermögen. Diese Annahme erweist sich jedoch als kurzsichtig, und zwar bei genauer Erwägung des

ungleiche[n] Fortgang[s] der Menschen in den Künsten und Wissenschaften, welcher so groß ist, daß man eben so viele verschiedene Classen der Menschen setzen könnte, nicht nur als Künste und Wissenschaften, sondern als absonderliche Theile derselben sind; da unter diesen Classen allemahl eine die andere in den Graden ihrer Kunst und Wissenschaft übertrifft, und dieses öfters so mercklich daß es scheint, als ob es unter den Menschen, ungeachtet sie sämtlich von einer Art sind, so viele Arten gebe, als viele dergleichen Classen sind. (WW, 7f.)

Differenz, gerade keine Ähnlichkeit und erst recht keine Gleichheit, kennzeichnet das Verhältnis der Menschen zueinander. Grund der Differenz sind dabei die variierenden intellektuellen Vermögen der Menschen, die so zahlreich und verschieden sind wie die »Classen« der »Künste und Wissenschaften«. Es gilt daher, den Blick von der oberflächlichen Gleichheit aller Menschen abzuwenden und stattdessen die entscheidenden Unterschiede zu fokussieren, welche sich aus den unterschiedlichen intellektuellen Verfasstheiten ergeben. Die zahllosen »Arten«, in welche sich die »Art« der Menschheit unterteilt, sind hervorzuheben. Bodmer

figuriert diese Forderung nach einer Praktik des empathischen Einlassens auf die Eigenheiten der Menschen zu einem Polypoton, sodass sich die Inhaltsebene im Darstellungsverfahren spiegelt und die Praktik der Empathie auf ein rhetorisches Verfahren verpflichtet wird. Letzteres führt durch die unscheinbare Verschiebung vom Singular in den Plural vor, was auf der Ebene der Aussage programmatisch gefordert wird: eine Praktik der Empathie in Form der Beachtung der infinitesimal gestaffelten, kleinen, aber feinen Unterschiede. Das empathische Einlassen auf die verschiedenen »Arten« der Menschen funktioniert dabei über ein weiteres Polypoton, es besteht nämlich auch in der empathischen Anerkennung »ihrer Kunst und Wissenschaft« (Hervorh. J. H.P.), d. h. derjenigen, die einem Menschen unter *allen* »Künsten und Wissenschaften« als eine ihm eigene zukommt.

Als morphologische Figur ist das Polypoton dabei gewissermaßen das oberflächliche Symptom darunterliegender Gedankenfiguren, die in der zitierten Stelle weitere wichtige Verfahren darstellen, durch die Bodmers Diskurspraktik die Praktik des empathischen Einlassens vorführt. So kann der Sprechakt, der in Form des Polypotons vorgenommen wird, zunächst als *Correctio* beschrieben werden: Die Arten (nicht die Art) und die Künste (nicht die Kunst) der Menschen sind zu beachten, so lautet Bodmers Korrektur. Die Gedankenfigur führt dabei die Praktik des empathischen Einlassens auf die feinen kleinen Unterschiede vor, indem sie diese als die entscheidenden Korrekturen in den Blick nimmt: Die Unterschiede sind so fein, dass sie nur durch das Verfahren der andauernden Korrektur, der andauernden Verfeinerung der Wahrnehmung scharf gestellt werden können. Empathisches Einlassen auf Menschen braucht das Verfahren der Korrektur, das andauernde Herausarbeiten des Umstands, dass die Menschen so verschieden »nicht nur als Künste und Wissenschaften, sondern als absonderliche Theile derselben sind«.

Aufgrund dieser enormen intellektuellen Unterschiede zwischen den Menschen können nun, so Bodmers Folgerung, die von Menschen geschaffenen literarischen Werke ebenso unbegreiflich sein wie die Werke Gottes. Der Grund dafür ist die diesen Werken eingeschriebene Individualität ihrer Autoren, d. h. deren jeweilige intellektuelle Konstitution, in Bodmers Wortwahl: die »Grade[]« ihrer »Künste[] und Wissenschaften«. Letztlich sind die Wissensunterschiede zwischen den Menschen, relativ gesehen, fast ebenso groß wie der absolute Unterschied zwischen Mensch und Gott (vgl. WW, 10).

Hieraus folget, daß wir den anfangs angeführten Grundsatz nicht nur von den Wercken höherer Wesen, sondern auch von den Wercken der

Menschlichen Kunst und Wissenschaft annehmen, und also geben müssen: Je weiter die Verfertigung eines Werckes die Fähigkeit eines besondern Menschen übersteiget, je behutsamer und bescheidener muß er davon urtheilen. (WW, 8)

Epistemologische Vorbehalte also auch hier. Intellektuelle »Bescheidenheit« ist auch bei der Lektüre menschengemachter Werke zu üben. Ja mehr noch: Die intellektuell bedingte Differenz zwischen den Menschen ist derart umfassend, dass sie in Form einer Praktik der empathischen »Bedachtsamkeit« immer präsent zu halten ist. Wie zuvor die Überlegungen zur Überlegenheit des göttlichen Verstandes dazu geführt hatten, die Individualität Gottes – seine »eigenen Gesetze[]« und »seine Gedanken« – zu reflektieren, so überführt Bodmer, fast unmerklich, auch hier die Lehre von den intellektuellen Unterschieden zwischen den Menschen in eine von der individuellen Verschiedenheit. Hierzu evoziert er die alte kosmologische Ordnungsvorstellung einer »Leiter«, auf der alles Seiende, von den Steinen bis zu Gott, hierarchisch angeordnet ist:¹⁷

Die unterste Stafel von dieser Leiter setzt die Menschen bis zu den Thieren hinunter, man wird den Unterscheid zwischen dem dümmsten Menschen, und dem schlauesten Thier sehr klein finden, von da erhebet sich die Leiter nach und nach, eine unendliche Menge Stufen steigt über einander hinauf, biß zu derjenigen, die auf der Spitze der Leiter stehet, und mit denen Wesen, von dem höhern Rang, der auf die Menschen folget, am nächsten gränztet. Wie es an dem untern Ende Leute von so groben Sinnen giebt, daß die Kräfte der Seele, von welchen die Würdigkeit des Menschen entstehet, davon unterdrucket werden, und sie mit dem Menschen nichts weiter als die Gestalt, alles übrige mit den Thieren gemein haben, also hat es an dem obern Ende solche Männer, welche in einem menschlichen Leib über die Natur der Menschen erhoben zu seyn scheinen. (WW, 9)

Bodmers Leiter ist besonders. Der Mensch findet sich auf ihr nicht etwa nur auf einer einzigen Sprosse, wo dann die »Art« der Menschheit einzutragen wäre. Vielmehr besetzen die menschlichen »Individua« in Abhängigkeit von ihrer »unermessliche[n] Verschiedenheit« (WW, 9) einen gewaltigen Bereich von Sprossen, der zwischen den »Tieren« und dem Gebiet der »Wesen, von dem höhern Rang« liegt, an deren Spitze Gott steht. Auch hier also eine Differenzierungsbewegung, eine Fokussierung

¹⁷ Vgl. Lovejoy: *Die große Kette der Wesen*.

der Differenzen. Bodmer zoomt gewissermaßen in die alte Metapher der Stufenleiter der Wesen hinein, um im scheinbar homogenen Bereich des Menschlichen eine »unendliche Menge« an Abstufungen zu entdecken, die bei der Auseinandersetzung mit Menschen und ihren literarischen Werken nicht nur eine sorgfältige Erkenntnisanstrengung des Verstandes nötig machen, sondern auch eine sorgfältige Praktik der empathischen Einfühlung, ein Bewusstsein von der Differenz, Alterität und Individualität der Anderen.¹⁸ Diese Praktik der Empathie, welche die Differenz und Individualität jedes Menschen ernst nimmt, knüpft Bodmer in der vorliegenden Stelle dabei an das rhetorische Verfahren der *Expolitio*, indem er die Praktik mittels des Verfahrens vorführt. Bodmer zoomt in das Bild der Leiter hinein, und zeigt so, dass nur ein solches Verfahren der Nahaufnahme als Teil einer Praktik der Empathie der Individualität der Menschen gerecht wird. Denn die Menschen sind aufgrund ihrer großen individuellen Verschiedenheit auf einer Vielzahl unterschiedlicher Stufen der ›Wesenleiter‹ anzusiedeln. Das empathische Einlassen auf diese individuelle Verschiedenheit führt Bodmers Diskurspraktik mittels des Verfahrens des bildlichen Ausmalens der Leiter vor. Bodmer beschreibt, wie sich ausgehend von der »unterste[n] Stafel von dieser Leiter«, auf der die Menschen den »Thieren« nahekommen, »die Leiter nach und nach [erhebt], eine unendliche Menge Stufen steigt über einander hinauf, biß zu derjenigen, die auf der Spitze der Leiter stehet«. Dass es sich um eine *Expolitio* handelt, zeigt sich hier deutlich in dem sukzessiven (»nach und nach«) Entlangschreiten der Leiter, das einem visuellen Abschreiten der Stufenfolge gleichkommt.

An dieser Stelle überführt Bodmer die bis dahin angestellten methodologischen Vorüberlegungen in die Praxis. Er wendet sich Miltons *Paradise Lost* zu, um an diesem Beispiel die gute Haltung gegenüber einem literarischen Werk zu exemplifizieren. Miltons Epos fordert Praktiken der intellektuellen »Bescheidenheit«, denn »es erzehlet uns von lauter hohen und göttlichen Dingen, welche ausser unserer Sphär liegen« (WW, 11). Aber auch Praktiken der empathischen »Bedachtsamkeit« sind geboten, »berichtet« wird schließlich »von den Verrichtungen, Gedancken

18 Als einziger hat meines Wissens Wehrli darauf aufmerksam gemacht, welche zentrale Rolle das Modell der unendlich fein gestaffelten »Stufenleiter der Wesen« für Bodmers Verständnis des literarischen Werks spielt. Das Modell sei gewissermaßen die Voraussetzung für Bodmers ästhetische Begriffe des Wunderbaren und Phantastischen, indem es den Menschen in den »Mittelpunkt eines ins Unabsehbare sich dehnenden Weltalls« setze (Wehrli: »J. J. Bodmer entdeckt Dante«, S. 278f.).

und Sitten entweder unsichtbarer Wesen, oder gantz *anderer* Menschen« (WW, 11, Hervorh. J. H.P.). Nötig ist, um Milton zu verstehen, zudem eine Annäherung an seine »Gemüthes=Art« (WW, 11) sowie die Fähigkeit, sich der eigenen »Gewohnheiten und Lebens=Arten zu entschlagen, und in die Sitten fremder, vornehmlich alter Völcker zu schicken« (WW, 12). Loslassen und dann empathisches Einlassen lauten die Maximen. Zur Illustration *ex negativo* der gegenüber *Paradise Lost* angemessenen Haltung zieht Bodmer das Beispiel der »Franzosen« heran, die Milton kritisch betrachteten. Er bezieht sich hier vor allem auf Constantin de Magnys *Dissertation critique sur le Paradis perdu, Poème heroique de Milton* (1729) sowie auf Voltaires »Essai sur la poésie épique« (1726). Miltons »weitläufige[s] Reich von Verwundersamem erweckte bey ihnen [den Franzosen, J. H.P.] keine Neugier es zu verkundschaften; und sie wollten lieber diese gantze grosse Ecke des poetischen Gebiethes, eine gantze Welt, wüst und ungebauet stehen lassen.« (WW, 12) Diese Haltung kritisiert Bodmer aufgrund der Ermangelung von »Neugier«, aus der ein empathisches Defizit unmittelbar folgt: Ohne die neugierige Erkundung bleibt »eine gantze Welt[] wüst und ungebauet«, das poetische Werk mitsamt seinem Verfasser wird missachtet. Demgegenüber steht eine Haltung, die auf Praktiken des intellektuellen Erkennens und vor allem des empathischen Einlassens gründet. Empathisch gefühlt werden muss auch, warum es notwendig ist, zu erkennen: weil sonst die eine Welt wüst bleibt und ein literarisches Werk sowie die diesem eingeschriebene Individualität seines Urhebers nicht die Anerkennung erhalten, die sie verdienen. Bodmers gesamte *Abhandlung von dem Wunderbaren* ist der Versuch eines ebenso genauen intellektuellen Begreifens von Miltons Werk wie eines empathischen Einlassens darauf. So wird dem unterschätzten Text eine Chance gegeben und seine Großartigkeit, aber auch seine Eigenheit und Besonderheit, gegenüber der unfairen Kritik seitens Magnys und Voltaires – und vor allem seitens Gottscheds – anerkannt.

Ich möchte mich an dieser Stelle von Bodmers *Abhandlung von dem Wunderbaren* abwenden und stattdessen zwei weitere Texte mit Blick auf die dort verhandelten Praktiken der Empathie untersuchen: die Vorreden zu den beiden von Bodmer und Breitinger herausgebrachten Auflagen ihrer Edition der Gedichte von Martin Opitz. Die erste Auflage stammt von 1745, die zweite erscheint unter verändertem Titel und um ein neues Vorwort ergänzt 1755.¹⁹ Bodmer und Breitinger gelingt mit dieser Herausgabe eine wegweisende philologische Meisterleistung, nichts

19 Vgl. Barbara Mahlmann-Bauer: »Die Opitz-Edition Bodmers und Breitingers (1745)«. In: *Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge* 27/1 (2017), S. 53-68, hier: S. 59.

Geringeres als »die bedeutendste Opitz-Ausgabe, die vor Erscheinen der kritischen Editionen hergestellt wurde«, so urteilt Klaus Garber.²⁰ Barbara Mahlmann-Bauer hat dargelegt, wie sich zentrale ästhetische Theoreme Bodmers – etwa die proto-historistische Betrachtungsweise von Literatur – in diesem Editionsprojekt niederschlagen, das zudem im Literaturstreit mit Gottsched die Funktion erfülle, die von dem Leipziger reklamierte sprachnormative Autorität zu untergraben.²¹ Wie Wehrli gezeigt hat und insbesondere Martus betont, begründen die beiden Schweizer in den methodischen Präliminarien ihrer ambitionierten Herausgabe eine revolutionäre Wende in der Editionsphilologie, indem sie sich zu strikter und akribischer Texttreue verpflichten und von ›Verbesserungen‹, ›Korrekturen‹ oder Kürzungen des Ausgangstexts absehen, wie sie in der editorischen Praxis des Barock gang und gäbe waren.²² Bodmer und Breitingen thematisieren diese von ihnen vertretenen ›modernen‹ editionsphilologischen Prinzipien auch ausführlich 1747 in *Der Gemißhandelte Opitz in der Trillerischen Ausfertigung seiner Gedichte*, wo sie scharfe Kritik an der von Daniel Wilhelm Triller unternommenen Opitz-Ausgabe üben (*Teutsche Gedichte, in vier Bände abgetheilet*, 1746).

Gleich der erste Satz der »Neuen Vorrede vom Jahre 1755« aus der zweiten Auflage der Edition resümiert die neue Programmatik in drei einprägsamen Schlagworten. Es gehe ihnen darum, so Bodmer und Breitingen, die »verschiedenen Lesarten«, d. h. die Varianten des Textlauts, wiederzugeben, und diese mit »critischen Anmerkungen« sowie »histori-

20 Klaus Garber: *Martin Opitz, der »Vater der deutschen Dichtung«*. Eine kritische Studie zur Wissenschaftsgeschichte der deutschen Germanistik. Stuttgart 1976, S. 56.

21 Vgl. Mahlmann-Bauer: »Die Opitz-Edition Bodmers und Breitingers (1745)«.

22 Vgl. Martus: *Werkpolitik*, S. 28 f.; Jill Anne Kowalik: *The Poetics of Historical Perspective: Breitingen's Critische Dichtkunst and the Neoclassic Tradition*. Chapel Hill, London 1992, S. 34 ff.; Mahlmann-Bauer: »Die Opitz-Edition Bodmers und Breitingers«, S. 56. Schon 1936 hebt Wehrli, der weder von Martus noch von Kowalik und auch nicht von Mahlmann-Bauer zitiert wird, die Rolle der Opitz-Edition hervor: »Es erhebt sich die Forderung, die dichterischen Texte in würdigen und möglichst reinen Ausgaben wiederherzustellen; die Methoden und Segnungen der klassischen Philologie werden von nun an grundsätzlich jedem Dichter, auch dem geringsten unter ihnen, zugewendet. Die Opitzausgabe, ein Werk vor allem des Philologen Breitingen, stellt die erste historisch-kritische Ausgabe eines modernen deutschen Dichters dar.« (Wehrli: *Johann Jakob Bodmer und die Geschichte der Literatur*, S. 47) Eine interessante Probe aufs Exempel macht zudem Janßen, der anhand der von Bodmer bewerkstelligten Ausgabe des Nibelungenlieds Bodmers editorische Prinzipien herausarbeitet sowie die ästhetischen Theorien und Konzepte, auf denen diese beruhen (vgl. Janßen: »Findet den, der es gemacht hat!«, S. 8-18).

schen Vorberichten« zu erläutern, d. h. sie philologisch, hermeneutisch und historisch zu kommentieren.²³ Das Ziel dieser detailverliebten Auseinandersetzung mit dem »Text selbst« ist es dabei, »das Naturell« des Dichters zu zeigen.²⁴ Thematisiert wird also wieder eine Praktik der empathischen Annäherung an Opitz, freilich nicht an das historische Individuum als vielmehr an die dem Werk eingeschriebene Individualität seines Urhebers. Mit ihrer Ausgabe geht es Bodmer und Breitinger um ›Opitz‹ im metonymischen Doppelsinn des Wortes: Es geht ihnen – erstens – um philologische »Treue« zum Werk des Dichters, mit der sie – zweitens – eine Annäherung an die diesem Werk eingeschriebene Individualität seines Urhebers bezwecken wollen. Diese Annäherung wird von Bodmer und Breitinger dabei dadurch verhandelt, dass ihre Diskurspraktik eine Praktik der Empathie vorführt.

Ziel ihrer hermeneutisch-editorischen Tätigkeit ist es, so resümieren Bodmer und Breitinger, »den Ort, wo der Poet bei der Verfertigung eines Gedichtes gewesen«, »die Zeit und das Alter, da er es geschrieben«, ferner »seine Glückesbeschaffenheit, seinen körperlichen und Gemüthes=Zustand« sowie etwaige »Person[en]«, mit denen er »in einem besonderen Verhältnis gestanden wäre«, herauszuarbeiten.²⁵ Gestützt durch solche Recherchen wird die Lektüre von Opitz' Gedichten schließlich zu einem »Schlüssel«²⁶, der gewissermaßen einen ultimativen Schriftsinn offenbart:

Es wird uns nicht schwer fallen, wenn wir auf diese Art mit den sämtlichen Schriften des Dichters werden verfahren haben, am Ende unsers Werckes das Leben desselben in einer genauen und chronologischen Verknüpfung zu verfassen; und solches so vollständig auszuführen, daß die Umstände davon, die Opitz in seinen Werken zerstreuet hat, an dem gehörigen Orte angezogen, die Schriften, die er jedes Jahr verfertigt hat, angezeigt, und überdieses, was zu seinen Lebenszeiten in Deutschland wichtiges begegnet ist, wovon er einige Meldung gethan hat, eingestruet werde. Dadurch wird der Leser das Vergnügen

23 Johann Jakob Bodmer u. Johann Jakob Breitinger: »Neue Vorrede vom Jahre 1755«. In: dies. (Hg.): *Martin Opitzens Von Boberfeld Lobgedichte*. Zürich 1755, unpaginiert.

24 Johann Jakob Bodmer u. Johann Jakob Breitinger: »Vorrede der Herausgeber«. In: dies. (Hg.): *Martin Opitzens Von Boberfeld Gedichte. Erster Theil*. Zürich 1745, unpaginiert.

25 Ebd.

26 Ebd.

haben, mit einem Blicke zu sehen, was der Poet in der Zeit, da er schrieb, vor Augen gehabt, und was vor Schriften er bey einem solchen Anlasse verfertigt hat.²⁷

Bodmer und Breitinger profilieren hier ihren ästhetischen Begriff der dem literarischen Werk eingeschriebenen Individualität seines Urhebers durch die Verhandlung von Praktiken der Empathie mit diesem Urheber. Dabei kommt eine Praktik der Empathie in den Blick, die einen leicht veränderten Zuschnitt aufweist, insofern sie weniger auf die respektvolle Anerkennung der Individualität eines Anderen zielt (wie in der *Abhandlung von dem Wunderbaren*) als vielmehr auf ein Sich-Hineinversetzen in den Anderen. Was dabei auf den ersten Blick als naive biographische und psychologische Lesart erscheint, entpuppt sich aber bei genauerem Hinsehen als eine komplexe Praktik der Empathie, die auf mehrere anspruchsvolle Verfahren angewiesen ist.

Eines dieser Verfahren ist das semiotische Verfahren des philologisch, hermeneutisch und historisch geschulten Lesens, das aber letztlich nur die Voraussetzung bildet für die eigentlich entscheidenden Verfahren. Denn am Ende des genauen Lesens steht zunächst wieder das Schreiben. So geben Bodmer und Breitinger an, das Ziel ihrer minutiösen philologischen Arbeit sei es, eine »genaue[] und chronologische[]« Lebensbeschreibung »zu verfassen«: eine Biographie. Dieses narrative Verfahren des *bio-graphiein*, des Leben-Schreibens, zielt dabei auf eine Praktik der Empathie. Denn nicht irgendeine Biographie schwebt Bodmer und Breitinger vor, sondern die perfekte oder jedenfalls eine besonders gute Biographie: nämlich eine, die »vollständig« ist, die alle Stationen von Opitz' Leben in chronologischer Reihenfolge zeigt und dabei die Werke des Dichters auf ihre Verwurzelung in diesen Stationen hin ebenso durchsichtig macht wie die Verortung der einzelnen Lebensabschnitte innerhalb ihres zeitgeschichtlichen Kontexts. Es ist eigentlich eine Opitz-Simulation, auf die Bodmers und Breitingers *bio-graphiein* zielt: »Dadurch wird der Leser das Vergnügen haben, mit einem Blicke zu sehen, was der Poet in der Zeit, da er schrieb, vor Augen gehabt, und was vor Schriften er bei einem solchen Anlasse verfertigt hat.« Die Biographie wird zur VR-Brille. Sie erlaubt es dem »Leser«, in Opitz hineinzuschlüpfen, dessen Leben nachzuerleben und »mit einem Blicke zu sehen«, was er »vor Augen gehabt«. Das narrative Verfahren des *bio-graphiein*, durch das die Praktik der Empathie vorgeführt wird, greift dabei insbesondere auf das

27 Ebd.

rhetorische Verfahren des »Unmittelbar-vor-Augen-Stellen[s]«²⁸ zurück, das eine Anschaulichkeit (Hypotyposis/Evidentia) erzeugt, die eine genuin literarische Konnotation aufweist.²⁹ Dieser letztgenannte Punkt wird in Bodmers und Breitingers Vorrede dadurch besonders deutlich, dass hier für die Biographie eine deutlich betonte interne Fokalisierung veranschlagt wird. Die Leser*innen der Biographie übernehmen den Blick eines Anderen; das narrative Verfahren des *bio-graphieren* und die diesem zugehörigen Verfahren der internen Fokalisierung und der Erzeugung von Evidenz führen so eine Praktik der Empathie vor.

In ihrer Vorrede beschäftigen sich Bodmer und Breitinger also mit Praktiken der Empathie, um ihre ästhetischen Begriffe des literarischen Werks und der diesem eingeschriebenen Individualität seines Autors zu entwerfen. Ohne den Begriff der Empathie zu verwenden, geht Martus bei seiner Lektüre der Opitz-Edition der Schweizer in eine ähnliche Richtung. An der Edition zeigten sich das »Prinzip der zeitintensiven Beobachtung von Werken«, »die Ausbildung von hermeneutischen Kompetenzen fürs Besondere« und »Lesekompetenzen« wie »Genauigkeit, die Versenkung in Kleinigkeiten sowie das Interesse am Werk selbst«.³⁰ Martus' Beschreibung umkreist regelrecht die Praktiken der Empathie, die für die Vorreden Bodmers und Breitingers zentral sind, und reflektiert in gewisser Weise sogar deren Angewiesenheit auf narrative und rhetorische Verfahren (so erinnert »die Versenkung in Kleinigkeiten« etwa an die oben schon einmal erwähnte *Expolitio*). Bezeichnenderweise fällt der Begriff der Empathie bei Martus dann auch kurz darauf – allerdings nicht mehr im Kontext der Schweizer Opitz-Edition, sondern bei der Diskussion der Autonomieästhetik Moritz'scher Prägung.³¹ »Der Begriff des ›emphatischen‹ und ›empathischen‹ Werkverständnisses ist hier zutreffend«³², hält Martus fest. Allerdings nicht nur »hier«, so müsste man ergänzen, sondern auch schon bei Bodmer und Breitinger. Diese Feststellung versäumt Martus, stattdessen lässt sich bei ihm deutlich die Implikation ablesen, dass Empathie als ein autonomieästhetisch konnotierter Begriff im Kontext der Frühaufklärung, dem die Schweizer zuzu-

28 Quintilianus: *Ausbildung des Redners*, IX 2, 40, Hervorh. im Original.

29 Vgl. Italo Calvino: *Sechs Vorschläge für das neue Jahrtausend. Harvard-Vorlesungen*. München, Wien 1991, S. 118; Gottfried Willems: *Anschaulichkeit. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils*. Tübingen 1989, S. 65.

30 Martus: *Werkpolitik*, S. 28f.

31 Vgl. ebd., S. 31-34.

32 Ebd., S. 33.

rechnen sind, anachronistisch ist. Der Nachweis, dass Praktiken der Empathie und deren Verfahren bei Bodmer (und Breitinger) – und nicht nur in der Opitz-Edition – sehr wohl eine wichtige Rolle spielen, kann somit auch helfen, unhaltbare und unreflektierte Grenzziehungen zwischen Heteronomie- und Autonomieästhetik zu korrigieren.

2.2 Vollkommenheit

In seinem gleichermaßen ethisch wie ästhetisch engagierten Bemühen um den ästhetischen Begriff des literarischen Werks arbeitet sich Bodmer nicht nur an Praktiken der Empathie ab, die der dem literarischen Werk eingeschriebenen Individualität seines Autors gelten, sondern auch an Praktiken der Empathie, die sich auf die Vollkommenheit des literarischen Werks richten. Dass dessen Vollkommenheit Praktiken der Empathie schlechterdings erfordert, ja erzwingt, ist dabei, wie ich zu zeigen hoffe, Bodmers genuiner Beitrag zum in der frühen Aufklärung weitverbreiteten kunstmetaphysischen Theorem der Vollkommenheit, der erneut verdeutlicht, wie sehr Bodmers Diskurspraktik von ethisch-ästhetischer Hybridität geprägt ist. Grob gesprochen kommt es dabei darauf an, diejenigen Aspekte dieses Konzepts in den Blick zu nehmen, an denen ein Umschlag von Tradition zu Innovation stattfindet. Der Tradition bleibt Bodmer treu, da er das literarische Werk in rationalistischer Manner als ein vollkommenes Ganzes beschreibt. Aber er gewinnt dieser traditionellen Beschreibung innovative Akzente ab, indem er sein Hauptaugenmerk nicht auf den philosophischen Wahrheitsgehalt richtet, welchen dieses in seinen Grundzügen rationalistische ästhetische Theorem dem literarischen Werk zuerkennt, als vielmehr auf die Praktiken der Empathie, die deshalb eine entscheidende Bedingung des vollkommenen literarischen Werks sind, weil sich dieses als vollkommenes Ganzes jedem nicht empathischen Zugang, etwa einer partikularen, von einseitigem Interesse geleiteten Lektüre, entzieht.

Eine ebenso kurze wie grundsätzliche und programmatische Auseinandersetzung mit dem ästhetischen Theorem des vollkommenen Werks findet sich in Bodmers auf den ersten Blick unscheinbarer »Vorrede des Herausgebers« zu Breitingers *Critischer Abhandlung Von der Natur den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse. Mit Beyspielen aus den Schriften der berühmtesten alten und neuen Scribenten erläutert. Durch Johann Jacob Bodmer besorget und zum Drucke befördert* (1740). Dort reflektiert Bodmer, wie ein vollkommenes Werk auszusehen hat und warum ihm eine Aufforderung zur Empathie immanent ist. Dabei dient ihm die Untersuchung seines Freundes in doppelter Hinsicht als mustergültiges

Beispiel. Denn Breitingers Abhandlung formuliert das Theorem des vollkommenen Werks und führt zudem eine Praktik des empathischen Einlassens auf solche vollkommenen Werke vor. Bodmer schließt daran an, indem er beides wiederholt, und zwar am Beispiel von Breitingers Gleichnis-Abhandlung, deren Vollkommenheit Bodmer preist. Wie aus diesem Werk seines Freundes angemessene Praktik der Empathie auszu- sehen hat – genau das demonstriert Bodmer in seiner Vorrede, indem er die Praktik mittels eines rhetorischen und eines semiotischen Verfahrens vorführt.

Bodmer beginnt sein Vorwort mit einer persönlichen Note, mit der Schilderung seiner weit zurückreichenden und intimen Vertrautheit mit Breitingers Buch, »welche mir der Verfasser [...] verschaffet hat, indem er mir dasselbe von seinem ersten und rohen Saamen bis zu seiner Zeitigung in allen denen verschiedenen Graden des Wahsthums gewiesen, durch welche es hat fortgehen müssen«³³. Und als bedürfe seine durch die Wachstumsmetaphorik bezeugte liebevolle Zuneigung zu dem in Rede stehenden Text weiterer Belege, schlüpft der Vorredner in metonymischer Arrondierung des Bilds sogleich auch noch in die Rollen eines »Pfleghater[s] dieses Critischen Werckes« und einer Geburtshelferin der Gedanken, die sich des sokratischen Vorbilds verpflichtet weiß.³⁴ Bodmer verwendet die Metaphern von organischem Wachstum und Vaterschaft dabei nicht, um ein in Form von abstrakten Propositionen prä-existentes Theorem des vollkommenen Werks lediglich zu bebildern; er verwendet es, um ein solches Theorem allererst zu konstituieren.³⁵

Bodmer nutzt die Metapher nun ganz offensichtlich, um durch die Imagination des Werks als Kind die gegenüber diesem Werk angemessene Praktik der Empathie zu thematisieren – bzw. sie mittels des rhetorischen Verfahrens gleich selbst zu praktizieren, vorzuführen. Wenn der »Pfleghater« Bodmer es als seine Pflicht erachtet, sich um das »Schicksal«³⁶

33 Johann Jakob Bodmer: »Vorrede des Herausgebers«. In: Johann Jakob Breitinger: *Critische Abhandlung Von der Natur den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse. Mit Beyspielen aus den Schriften der berühmtesten alten und neuen Scribenten erläutert. Durch Johann Jacob Bodmer besorget und zum Drucke befördert*. Zürich 1740, unpaginiert.

34 Ebd.

35 Allgemein dazu siehe David E. Wellbery: »Kunst – Zeugung – Geburt. Überlegungen zu einer anthropologischen Grundfigur«. In: Christian Begemann u. David E. Wellbery (Hg.): *Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit*. Freiburg i.Br. 2002, S. 9-36, hier: S. 13.

36 Bodmer: »Vorrede des Herausgebers«. In: Breitinger: *Critische Abhandlung Von der Natur den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse*, unpaginiert.

des Text-Kinds zu kümmern, ahnt man: Wenn ein Werk ein Kind ist, das ein »Schicksal« hat, dann hat der Umgang mit diesem Werk sorgsam und empathisch zu sein – Hebamme und »Pfleger« sind hier die Vorbilder. Die Haltung gegenüber dem Werk geht mit der Mindestanforderung eines empathischen Einlassens einher, das sich wie schon in der *Abhandlung von dem Wunderbaren* als ein Akt der respektvollen Anerkennung umschreiben ließe.

Die von Bodmer gewählte Zeugungsmetapher aktiviert neben dem des Kinds einen zweiten Bildbereich, auf dem sich die Annäherung an das Theorem des vollkommenen Werks über die Beschäftigung mit Praktiken der Empathie andeutet. Wenn etwa vom langsamen, aber stetigen »Wachsthum[]«³⁷ des Breitingerschen Texts die Rede ist, wird ein organisches Modell evoziert.³⁸ Die Idee aber, dass ein Werk gewachsen und Teil der natürlichen, organischen Lebenswelt ist, impliziert seine Verwandtschaft mit dem Prozess der göttlichen Schöpfung. »Ich betrachte den Dichter als einen Schöpfer«³⁹, auf diese lakonische, an Shaftesbury angelehnte Formel bringt dann auch Breitinger diesen Zusammenhang. Aufgrund seines Berührungspunkts mit dem Bereich des Göttlichen folgt aus dem organischen Modell des literarischen Werks daher die Vorstellung seiner »Vollkommenheit«⁴⁰, die eines der in der Frühaufklärung wichtigsten Attribute des philosophischen Kunstbegriffs benennt. Aus rationalistischer Perspektive spiegelt die Kunst die »vollkommene« metaphysische Ordnung der göttlichen Schöpfung – eine Vorstellung, die bis auf die pythagoreische *harmonia* als »Eintracht des so Verschiedenen«⁴¹ zurückgeht und ausgehend von Gottfried Wilhelm Leibniz die prominenten Kunsttheorien der Aufklärung bis hin zu Baumgartens *Aesthetica* (1750/1758) durchzieht. Auch Bodmer greift das in seiner organischen Metaphorik angelegte Vollkommenheitstheorem im weiteren Verlauf der »Vorrede« auf, allerdings, wie ich nun aufzeigen möchte, mit einer entscheidenden Akzentuierung.

37 Ebd.

38 Vgl. Albert Meier: *Dramaturgie der Bewunderung. Untersuchungen zur politisch-klassizistischen Tragödie des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M. 1993, S. 120.

39 Johann Jakob Breitinger: *Critische Abhandlung Von der Natur den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse. Mit Beyspielen aus den Schriften der berühmtesten alten und neuen Scribenten erläutert. Durch Johann Jacob Bodmer besorget und zum Drucke befördert*. Zürich 1740, S. 310.

40 Bodmer: »Vorrede des Herausgebers«. In: Breitinger: *Critische Abhandlung Von der Natur den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse*, unpaginiert.

41 So formuliert es Quintilianus: *Ausbildung des Redners*, I 10, 12.

Bodmer verwendet das kunstmetaphysische Theorem der Vollkommenheit, um ausgehend davon das Verhältnis von Literatur und ästhetischer Theorie zu bestimmen. An dieser Stelle wird das semiotische Verfahren ersichtlich, mit dem Bodmers Vorrede eine Praktik der Empathie gegenüber Breitingers ›vollkommener‹ Abhandlung demonstriert. Denn Bodmer versucht sich nun an einer möglichst exakten ›Bezeichnung‹ dessen, was eine gute ästhetische Theorie ausmache. Durch dieses semiotische Verfahren profiliert er dabei die Ästhetik als eine Disziplin, für die es entscheidend ist, ihr Verhältnis zu ihrem Gegenstand – der Literatur – unter die Ägide einer Praktik der Empathie zu stellen. Bodmers Diskurspraktik bezeichnet die Ästhetik als eine Praktik der empathischen Begegnung mit dem vollkommenen Werk. Dabei ist es das Ziel dieses semiotischen Verfahrens, Bodmers eigene Vorrede als Exempel einer solchen guten Ästhetik, einer Praktik der Empathie vorzuführen.

Bodmer beginnt mit der Feststellung, dass das literarische Werk der von der ästhetischen Theorie vorgenommenen Ausformulierung der Regeln, Begriffe und Theoreme, die dem Werk zugrunde liegen, stets vorangeht: »Man kan überhaupt auch bey andern Nationen anmercken, daß die vortrefflichsten Wercke in der Poesie und der Wohlredenheit vor den Regeln, nach welchen sie geschrieben worden, an den Tag gekommen sind.«⁴² Explizit bestimmt sind zudem meistens sogar nur die »Hauptsätze[] und allgemeinen Regeln«⁴³, nicht aber die feineren Verfahren des literarischen Schaffens. Grund genug, Literatur und Ästhetik direkt nebeneinander zu halten:

Es gehöret in der That eine grosse Geschicklichkeit dazu, die allgemeinen Regeln in besondern Umständen, und nach besondern Absichten anzuwenden; und das Verhältniß der Theile unter einander und aller Stücke gegen das Gantze mit ihrer Symmetrie gegen der Haupt=Absicht einzusehen. Die Schwierigkeit dieser Arbeit rühret daher, weil die absonderlichen Absichten, welche den Hauptzweck befördern sollen, unzählbar und unendlich verschieden sind, denn jede absonderliche

42 Bodmer: »Vorrede des Herausgebers«. In: Breitinger: *Critische Abhandlung Von der Natur den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse*, unpaginiert. Eine zu den Ergebnissen meiner Lektüre konträre Auffassung des Verhältnisses von literarischem Phänomen und Ästhetik bei Bodmer vertritt Martus: *Werkpolitik*, S. 150; eine ähnliche wie die hier vertretene Argumentation formuliert dagegen Scherpe: *Gattungspoetik im 18. Jahrhundert*, S. 186 f.

43 Bodmer: »Vorrede des Herausgebers«. In: Breitinger: *Critische Abhandlung Von der Natur den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse*, unpaginiert.

Absicht, jeder absonderliche Eindruck erfordert ihre eigenen und eben so absonderlichen Umstände, und daher entstehen eben so unzählige, und unendlich verschiedene Gesetze und Regeln, nach welchen das Urtheil sich in der Wahl und Verbindung dieser Umstände zu richten hat. Daraus ist wohl zu verstehen, wie leicht es sey, in der Bestimmung dieser Absichten und Eindrücke zu fehlen, und wie viel irrige Urtheile entstehen müssen, wenn die Kunstrichter von besondern Stellen nicht nach deren besondern Absichten, sondern nach allgemeinen Absichten und allgemeinen Regeln urtheilen.⁴⁴

Bei der Formulierung einer ästhetischen Theorie ist »Geschicklichkeit« gefragt. Diese muss darauf achten, dass die von ihr formulierten Regeln, Begriffe und Theoreme nicht über die »besondern Umstände[]« und die »besondern Absichten« des literarischen Werks hinweg rollen. Nicht nur auf die »Haupt=Absicht« darf die Ästhetik ihre Aufmerksamkeit richten, sie muss auch »das Verhältniß der Theile unter einander und aller Stücke gegen das Gantze« berücksichtigen. Die »Schwierigkeit«, die damit einhergeht, ist enorm, denn die Details des Werks sind »unzählbar und unendlich verschieden«, sodass der Ästhetik nichts anderes übrig bleibt, als mit »eben so unzählige[n], und unendlich verschiedene[n] Gesetze[n] und Regeln« zu reagieren. Die Details, die das Ganze bilden, müssen also zugleich in ihrer Individualität wie in ihrem Bezug auf das Ganze verstanden werden. Genau die Tatsache, dass das literarische Werk aus unendlich vielen in ihrer Individualität unergründlichen Details besteht und diese Details sich dennoch zu einem Ganzen fügen, konstituiert das kunstphilosophische Attribut der Vollkommenheit.⁴⁵ Da ästhetische Regeln, Begriffe und Theoreme meist auf das Ganze des Werks ausgerichtet sind, sich aber mit der Bestimmung der unzählbaren Teile schwer tun, wird die Problematik, die sich zwischen Literatur und Ästhetik auf tut, damit zuletzt als ein Aufeinandertreffen von »besondern Stellen« und »allgemeinen Regeln« bestimmbar. Dem literarischen Werk gerecht zu werden, bedeutet dabei, den Versuchungen einer naiven, strikt regel-poetischen Ästhetik zu widerstehen und die komplexen literarischen Details nicht simplifizierend zu beschreiben, d. h. so, dass die Details lediglich in Relation zum Ganzen erfasst werden. Aus der Vollkommenheit der Literatur folgt ihre Uneinholbarkeit durch eine ästhetische Theorie, die es sich zu einfach macht.

44 Ebd.

45 Vgl. Bender: »Rhetorische Tradition und Ästhetik im 18. Jahrhundert«, S. 489.

Nun führt all das natürlich nicht dazu, dass Bodmer prinzipiell gegen die Möglichkeit einer Ästhetik optiert. Vielmehr versucht er, auf Grundlage seiner Überlegungen ein adäquates Konzept von Ästhetik zu bestimmen. Eine solche gute Ästhetik zeichnet sich für ihn genau dadurch aus, dass sie die unzählbaren Details des literarischen Werks, die dessen Vollkommenheit ausmachen, nicht gewaltsam unter grob verallgemeinernde Regeln, Begriffe und Theoreme subsumiert, sondern sich mittels Praktiken der Empathie dem metaphysisch, ethisch und ästhetisch begründeten Eigenrecht des vollkommenen Werks nähert. In ihrer ›Vollkommenheit‹ spiegelt die Literatur die göttliche metaphysische Ordnung. Für Bodmer folgt für die Ästhetik aus dieser Struktur ihres Untersuchungsgegenstands nun weniger die philosophische Aufgabe des deutlichen Erkennens und Begreifens der Vollkommenheit, sondern vielmehr die ethisch indizierte Praktik der Empathie, das existenzielle Eigenrecht anzuerkennen, das der Literatur aufgrund ihrer – gewissermaßen gesetzten oder apostrophierten – Vollkommenheit zukommt. Empathie wird so zur praktischen Folge der Vollkommenheit der Literatur. Dies gilt auch umgekehrt: Empathie ist unmöglich ohne die Fähigkeit, das zu verstehende Gegenüber als vollkommen anerkennen zu können; das ästhetische Konzept der Vollkommenheit lässt sich in diesem Sinne auch als integraler Bestandteil jeder gelungenen Praktik der Empathie bestimmen. Empathie bedeutet, nicht nach vollständigem kognitivem Erkennen zu streben, keine intellektuelle Appropriation zu betreiben, und ist daher die angemessene Verhaltensform gegenüber dem Vollkommenen. Letztlich rückt Bodmers Literaturbegriff dadurch in die Nähe einer modernen Alteritätsästhetik, welche die ästhetische Rezeption auf das Modell einer immer auch ethisch indizierten Annäherung an ›Fremdes‹ verpflichtet.⁴⁶ Die Begegnung mit dem literarischen Werk markiert bei Bodmer paradigmatisch die Begegnung mit einem Anderen, da das Werk vollkommen ist. Die Notwendigkeit einer Praktik der Empathie ist die Konsequenz, die Bodmer für seine Ästhetik daraus zieht. Bodmers Diskurspraktik führt eine solche Praktik der Empathie vor, indem sie sich in einem ausführlichen semiotischen Verfahren selbst als Exempel einer ästhetischen Theorie bezeichnet, deren tragende Stütze nicht nur ein *empathischer* Begriff ihres Gegenstands – des vollkommenen literarischen Werks – ist, sondern auch eine *empathische* Haltung gegenüber diesem. Mit diesem semiotischen Verfahren installiert Bodmer Praktiken der

46 Vgl. Dietrich Krusche u. Alois Wierlacher (Hg.): *Hermeneutik der Fremde*. München 1990.

Empathie, die der Vollkommenheit des literarischen Werks gelten, als das *signum* einer guten Ästhetik.

Bodmer weiß zudem ein Beispiel für eine Ästhetik anzuführen, welche die Forderung nach solchen Praktiken der Empathie zu erfüllen vermag: Es ist – unschwer zu erraten – die Abhandlung seines Freundes Breitinger. Breitingers Abhandlung, so Bodmer, zeuge eben von der »Geschicklichkeit«, sowohl den »Hauptzweck«, d. h. das Ganze eines untersuchten literarischen Werks, als auch den jeweiligen »gehörigen Umstand«, d. h. die Details, »zu bemerken«.47 Deshalb lese sich die Untersuchung über die Gleichnisse auch wie die Simulation einer empathischen Begegnung mit den Autoren, deren Werke in ihr besprochen werden: »Man dünkte, daß er mit denen vornehmen Verfassern, die er so genau kenne, zu Rathe gegangen wäre, und daß er ihren Betrachtungen, nach welchen sie die geringsten Stücke ihrer Schriften mit den vornehmsten Theilen derselben in einem geschickten Ebenmasse zusammen gefüget, beygewohnt hätte.«48 Indem also die Gleichnis-Abhandlung den untersuchten Werken gegenüber die von Bodmer vorgeführte Praktik der Empathie walten lässt, gelingt ihr zugleich eine empathische Annäherung an die diesen Werken eingeschriebene Individualität ihrer Autoren. Damit berücksichtigt Breitingers poetologisches Traktat beide Empathiepraktiken, die Bodmers Diskurspraktik vorführt und die für seine Ästhetik grundlegend sind: die empathische Annäherung an die dem literarischen Werk eingeschriebene Individualität seines Autors ebenso wie die empathische Annäherung an das literarische Werk, das dieses aufgrund seiner Vollkommenheit verlangt.

Zum Schluss schlägt Bodmers Vorrede noch eine letzte Volte: Die Huldigung der Breitinger'schen Abhandlung beruht auf der starken (Fehl-)Lektüre (*misreading*) des Texts durch Bodmer.49 Denn dieser ist es ja, der in seiner Vorrede das Werk seines Freundes als Beispiel einer guten empathischen Ästhetik, die der Vollkommenheit der Literatur gerecht wird, apostrophiert. Damit profiliert sich Bodmer selbst als empathischer Leser der Abhandlung Breitingers, der ihre Bedeutung erkannt hat und sich deshalb mit seinem passionierten Plädoyer zum Retter ihres »Schicksals«50 aufwirft. Bodmer macht sich also die Praktiken der Em-

47 Bodmer: »Vorrede des Herausgebers«. In: Breitinger: *Critische Abhandlung Von der Natur den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse*, unpaginiert.

48 Ebd.

49 Zum Begriff des *misreadings* siehe Harold Bloom: *Einflußangst. Eine Theorie der Dichtung*. Übers. v. Angelika Schweikhart. Basel 1995.

50 Bodmer: »Vorrede des Herausgebers«. In: Breitinger: *Critische Abhandlung Von der Natur den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse*, unpaginiert.

pathie, die er im Buch von den Gleichnissen programmatisch verkörpert sieht, zu eigen, indem er sie im Vorwort performativ umsetzt, und zwar durch die rekursive Anwendung auf den programmatischen Text. Die für diesen Text proklamierte Empathie überblendet Bodmers Vorrede dadurch allerdings regelrecht durch die ostentative Aufführung seiner eigenen Praktiken der Empathie. Die Einsicht, dass damit die Proklamation und Praktizierung der empathischen Ästhetik mit ihrer paradoxen Selbstwiderlegung zusammenfällt, überlässt das Vorwort freilich seinen eigenen einfühlsamen Leser*innen.

3 Empathie mit Menschen

Bisher wurde gezeigt, wie Bodmer durch die Vorführung und Verhandlung von Praktiken der Empathie den ästhetischen Begriff des literarischen Werks entwirft, bei dem es vor allem darum geht, der dem Werk eingeschriebenen Individualität seines Autors sowie der Vollkommenheit des Werks gerecht zu werden. Hat Bodmer also nur mit Texten Empathie? Nein, ganz eindeutig geht es in seinen poetologischen, kritischen und moralischen Schriften auch um Empathie mit Menschen. Um nachzuzeichnen, inwiefern Bodmers Ästhetik in der Auseinandersetzung mit *solchen* Praktiken der Empathie entsteht, ist es sinnvoll, bei einer einfachen Ausgangsbeobachtung einzusteigen: Bodmer beschäftigt sich auch mit den ganz alltäglichen Formen von Empathie zwischen Menschen, beispielsweise mit den Empathiepraktiken, die nötig sind, damit Freundschaften, Partnerschaften und Familien entstehen und gedeihen können (3.1). Zugleich dient aber auch diese Beschäftigung mit Praktiken der zwischenmenschlichen Empathie der Profilierung eines zentralen ästhetischen Begriffs: dem Charakter (3.2). Bodmer prägt diesen Begriff, indem er Praktiken der Empathie vorführt und verhandelt. Der Schwerpunkt liegt dabei neben dem gattungspoetologischen Begriff des Charakters auch auf dem des tragischen Charakters, also der Charaktere oder Figuren in Tragödien (3.2.1). Dabei werden auch hier die Praktiken der Empathie mittels Verfahren vorgeführt, von denen ich den Verfahren des Übersetzens, Zitierens und Plagiiens besondere Aufmerksamkeit widmen will (3.2.2).

3.1 Freundschaft, Liebe und Familie

Eine gelungene Beziehung zwischen Menschen, sei sie freundschaftlicher, partnerschaftlicher oder familiärer Natur, hat bei Bodmer eine wesentliche Voraussetzung: Praktiken der Empathie. Freundschaft, Liebe und Familie funktionieren nicht ohne sie. Bodmers Auseinandersetzung mit der Relevanz dieser Praktiken für Freunde, Verliebte und Familien soll in diesem Abschnitt exemplarisch rekonstruiert werden. Dabei ist die Rekonstruktion kein Selbstzweck, sondern dient als Indiz für eine These. Es ist die These, dass Bodmers Auseinandersetzung mit Praktiken der freundschaftlichen, partnerschaftlichen und familiären Empathie im Kontext seines wichtigen und wegweisenden ästhetischen Begriffs des Charakters verortet werden kann. Indem Freunde, Verliebte und Familien (und dort insbesondere Väter) zu Empathie ermahnt werden, erhebt Bodmer die empathische Annäherung zur ethischen *conditio sine qua non*

für jeden guten zwischenmenschlichen Umgang. Praktiken der Empathie sind zwischen Menschen unverzichtbar und haben daher eine ethische Dimension. Indem Bodmer den ästhetischen Begriff des Charakters über die Auseinandersetzung mit solchen Praktiken der Empathie generiert, verleiht er ihm seinen spezifischen Zuschnitt, der sich durch die Hervorhebung der inkommensurablen Individualität des Charakters auszeichnet. Charakter wird dadurch zu einem ästhetischen Begriff, der auf einer Diskurspraktik beruht, die ethisch-ästhetische Hybridität produziert. Bodmers auf den ersten Blick nur anekdotisch amüsante Beschäftigung mit Freunden, Verliebten und Vätern ist Teil der Diskurspraktik, die durch die Auseinandersetzung mit Praktiken der Empathie zwischen Menschen den ästhetischen Begriff des Charakters erarbeitet.

Bodmers Arbeit an Praktiken zwischenmenschlicher Empathie ist weitverzweigt und kann hier nur exemplarisch beleuchtet werden. Eines der eingängigsten Beispiele bietet die kritische Untersuchung des Begriffs der Freundschaft, die Bodmer alias Rubeen im 47. Blatt des *Sittenmahlers* führt. Der Erzähler beginnt dabei mit den »großsprechenden Beschreibungen der wahren Freundschaft beym Plato, Cicero, Lucian« (MS I, 540). Dieses antike Freundschaftskonzept entlarvt Rubeen, der Aufklärer, als Kitsch und Klischee. Es handele sich um eine bloße Utopie der Freundschaft: einen »Traum« aus dem »Reiche der poetischen Lustbarkeit« (MS I, 540) und der »Phantasie« (MS I, 541), ebenso realitätsnah wie Platons »chimerische[] Republik« (MS I, 541) und lediglich von der »Beredsamkeit« (MS I, 541) erzeugt, d. h. erfunden, erdichtet und erlogen. Seinen aufgeklärten »Zweifel« (MS I, 541) macht der Erzähler dabei an den wichtigsten Charakteristika des antiken Freundschaftsmodells fest, das die völlige »Gleichheit der Naturelle«, des »Willen[s]« und der »Seelen« (MS I, 541 f.) zu den Kernkompetenzen erfolgreicher Freunde erklärt. Es ist eine Vorstellung von Freundschaft, wie sie noch in Montaignes Essay *Über die Freundschaft* (1580) präsent ist. Es sei, so Montaigne, die »Gleichgestimmtheit [...], aus der die wahre, die vollkommene Freundschaft hervorwächst«⁵¹. Und weiter heißt es: »[I]n einer Freundschaft, wie ich sie meine, geht eine so vollständige Verschmelzung der Seelen miteinander vor sich, daß an dem Punkte, wo sie sich treffen, keine Naht mehr zu entdecken ist. Die Zweiheit ist verschwunden.«⁵² Rubeen überzeugt diese Vorstellung der Freundschaft als die von jedem

51 Michel de Montaigne: »Über die Freundschaft«. In: ders.: *Essais. Ausgewählt, übertragen und eingeleitet von Arthur Franz*. Ditzingen 1969. Übers. v. Arthur Franz. Ditzingen 1969, S. 100-106, hier: S. 101.

52 Ebd., S. 103.

Missverständnis freie Kommunikation makelloser Tugendmenschen (vgl. MS II, 222 f.) überhaupt nicht. Sie beruhe eindeutig »auf einer blossen Chimere«, denn »[d]er vollkommen Tugendhafte hat keine andere Würcklichkeit als diejenige, die es diesem Redner beliebt hat, demselben in seiner Phantasie zu geben« (MS I, 543).

In den *Discursen der Mahler* hatte das noch anders geklungen. In der Moralischen Wochenschrift, deren Artikel Bodmer gut zwanzig Jahre nach ihrem ersten Erscheinen für ihre gesammelte Neuauflage im *Sittenmahler* überarbeitet, wurde die vollständige Gemütsisomorphie noch unkritisch als die Idealform der Freundschaft vorgestellt. Freundschaft wird in der frühen Abhandlung mit reibungsloser Kommunikation gleichgesetzt, bei der es weder Missverständnisse noch Informationsdivergenzen zwischen Sender und Empfänger gibt. So etwa, wenn Bodmer⁵³ bzw. der Erzähler Dürer seine Freundschaft mit Phidias als eine »vollkommene[] Communication aller Gedancken« beschreibt:

Alle Anschläge und Projecte die wir gemacht, sind uns gemein gewesen. Er hat Antheil an den meinen genommen, und ich habe mir eine Freude gemacht, die seinen zubeförderen. Ein jeder von uns hat sein Interesse mit des andern seinem vermischen, und keinen Unterscheid darunter gemacht. Es ware als wenn ich mich mit meinem eigenen Hertze berathschlaget, wenn ich mit ihm eine Conferentz gehalten.
(DM I, 12 f.)

Von dieser trauten Eintracht ist im *Sittenmahler* nichts mehr übrig. Hier konzentriert sich Rubeen im Gegenteil darauf, den Freundschaftsbegriff von jeglichem trügerischen idealischen Schein zu befreien. Freundschaft, so lautet der kritische Tenor, beruhe nicht auf reiner tugendhafter Zuneigung, sondern auf Eigennutz (vgl. MS I, 544 f.; MS II, 229 f.) sowie »Selbstliebe« (MS I, 545). Keine phantastische überpersönliche Harmonie im Denken und Fühlen, sondern die Triebe des Egoismus bestimmen die Freundschaft. Die Prämisse einer völligen Gleichheit zweier Menschen widerlegt Rubeen, indem er betont, dass alle Menschen einer »steten Veränderung« (MS I, 545 u. 547) unterworfen seien. Erneut wird damit die Vorstellung der unhintergehbaren Verschiedenheit und Individualität der Menschen evoziert, die am Anfang der *Abhandlung von dem Wunderbaren* im Bild der Leiter der Wesen Ausdruck findet. Die wahre menschliche Natur, so Rubeens Resümee, macht jedenfalls die ideale Freundschaft, die die antiken Autoren anpreisen, unmöglich: »Vergleichen ihr

53 Vgl. Vetter: *Der Spectator als Quelle*, S. 19.

dieses Gemählde mit den Beschreibungen der wahren und vollkommenen Freundschaft, so werdet ihr gleich sehen, daß dieselbe unter Menschen keinen Platz findet, und nichts anders ist, als eine angenehme Idee der Einbildungskraft.« (MS I, 546)

Es bleibt nicht bei diesem ausschließlich negativen Befund. Im Anschluss an die Demontage des trügerischen Freundschaftsideals widmet sich der Erzähler der Beschaffenheit ›wahrer‹, d. h. realistischer Freundschaft. Zunächst hält er dabei fest, dass eine solche ›echte‹ Freundschaft viel spannender ist als die utopische Idealvorstellung, die die absolute charakterliche Gleichheit der Freunde postuliert: »Ich wünschte mir keinen solchen Freund, der nicht mehr gesehen und nichts anders gehöret, als was ich gesehen und gehöret habe. Denn wie trocken und kahl würden unsere Gespräche seyn?« (MS I, 547f.) Gerade nicht auf Gleichheit, sondern auf Verschiedenheit fußt demnach die Verbindung zwischen den Menschen, die nicht »trocken und kahl« daherkommt und sich zu veritabler Freundschaft entwickeln kann: »Inmassen eben die Unterschiedenheit der Naturelle, der Absichten, die ungleiche Vertheilung der Güter des Glückes, der Stärke, der Schönheit, der Gesundheit, des Reichthums [...] das Band ist, welches diese Gesellschaft so fest zusammen hält.« (MS I, 548) Ein echtes freundschaftliches Kennen und »[V]ertrauen« (MS I, 548) ergibt sich nicht aus schlichter Gemütsisomorphie, sondern aus einer anstrengenden Praktik des gegenseitigen kritisch-empathischen Aufeinander-Eingehens – »Vorsichtigkeit« (MS I, 550) ist die Chiffre, die der Erzähler für diese Praktik der Empathie verwendet. Freundschaft wird hier zu einem dynamischen Prozess, einer Praktik der Empathie, die auf die Überbrückung von Unterschieden zielt – und nicht auf ein Verharren in Gleichheit.

Daneben gibt es aber eine weitere unerlässliche Voraussetzung für die ›echte‹ Freundschaft: Das Bewusstsein von der Falschheit und Gefährlichkeit der utopischen antiken Freundschaftskonzeption. Fehlt nämlich ein solches Bewusstsein, können die falschen Vorstellungen von der Freundschaft schnell zu enttäuschten Hoffnungen führen. Daher bekennt Rubeen:

Wenn ich die Klagen verlassener Freunde höre, so überfällt mich ein innigliches Mitleiden; ich werde böse, nicht so fast auf die treulosen Freunde, als vielmehr auf diejenigen Scribenten, welche diese guten Leute, durch ihre bezaubernde Beschreibungen über das Capitel von der Beständigkeit der Freundschaft eingeschläfert haben. (MS I, 549f.)

Wichtig ist es zunächst, die idyllische, aber trügerische Idealvorstellung der Freundschaft zu desavouieren und es damit zu ermöglichen, sie durch

Praktiken eines anstrengenden, aber lohnenden empathischen Einlassens zu ersetzen. Diese Desavouierung, die Praktiken des empathischen Einlassens und damit die unerlässliche Bedingung ›echter‹ Freundschaft erst ermöglicht, ist nur über rhetorische und narrative Verfahren zu leisten. Denn es gilt die Propagandisten falscher Freundschaft als das zu entlarven, was sie sind: »Scribenten«, die mittels »einschläfernder« und »bezaubernder« Beschreibungen zu einer Freundschaft verführen wollen, die es nicht gibt. ›Echte‹ Freundschaft und die mit ihr einhergehende Praktik eines empathischen Einlassens – »innigliche[s] Mitleiden« empfindet Rubeen mit den »verlassene[n] Freunde[n]« im obigen Zitat – ist damit unmöglich ohne die Erkenntnis der rhetorischen und narrativen Verfahren, die solcher ›echter‹ Freundschaft zunächst im Weg stehen, indem sie eine trügerische Freundschaftsvorstellung hochhalten. Nur in der ständigen, kritischen Auseinandersetzung mit diesen Verfahren der Verschleierung von Freundschaft sind ›echte‹ Freundschaften und Praktiken der Empathie möglich. Besonders deutlich wird das immer dann, wenn sich Rubeens Abhandlung über wahre und falsche Freundschaft selbst als literarischer Text profiliert, etwa indem er offenkundig fiktionale Beispiele wie die Freundschaft zwischen dem Erzähler und »Phidias« (MS I, 143 ff.) heranzieht oder für die Demontage des falschen Freundschaftsbegriffs das literarische Mittel der Satire wählt, die wahre Freundschaft also gleichsam mit rhetorischen und narrativen Mitteln verteidigt (vgl. MS I, 547).

Auch in diesem Punkt schließt Bodmer an die von ihm erwähnten antiken Quellen an, aus denen sich das falsche Freundschaftsideal speise. Exemplarisch kann hier Platons Dialog *Lysis* (ca. 380 v. Chr.) herangezogen werden, in dem ebenfalls die Verfahren des Texts das falsche Ideal korrigieren und wahre Freundschaft im Umkehrschluss also gerade in Abhängigkeit von textuellen Verfahren entsteht. In Platons Dialog zitiert Sokrates die idealische Modellvorstellung der Freundschaft: »Und Freunden ist ja alles gemein, wie man sagt.«⁵⁴ Dieses Modell wird sodann einerseits widerlegt und andererseits performativ weiterentwickelt. Zunächst werden die Aporien des auf Gleichheit beruhenden Freundschaftsbegriffs von Sokrates seziert,⁵⁵ was diesen dann dazu bringt zu resümieren, dass er zwar nicht wisse, was Freundschaft ist, aber er habe Freunde: »Diesmal, o Lysis und Menexenos, haben wir uns lächerlich ge-

54 Platon: *Lysis*. In: ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 2: *Lysis, Symposion, Phaidon, Kleitophon, Politeia, Phaidros*. Übers. v. Friedrich Schleiermacher. Hg. v. Ursula Wolf. Reinbek bei Hamburg ³⁵2015, S. 11-36, hier: 207c.

55 Vgl. ebd., 222e.

macht, ich, der alte Mann, und ihr. Denn diese, wenn sie nun gehen, werden sagen, wir bildeten uns ein, Freunde zu sein, nämlich ich rechne auch mich mit zu euch; was aber ein Freund sei, hätten wir noch nicht vermocht auszufinden.«⁵⁶ Damit entzieht Sokrates die Freundschaft einem begrifflichen Wissen (*know that*), um sie einem praktischen Wissen (*know how*) anzunähern. Vielleicht braucht man auch gar nicht zu wissen, was Freundschaft ist, weil sie eine Praktik ist – mit dieser Pointe schließt Platon seinen Dialog. Bei Platon wird so durch die performativen Verfahren seines Dialogs das trügerische Freundschaftsideal korrigiert, und zwar zu einer Freundschaft, die auf Praktiken angewiesen ist. Und Praktiken, nämlich solche eines empathischen Einlassens, macht auch Bodmer zur Voraussetzung guter Freundschaft. Und auch bei Bodmer beruhen diese Praktiken auf rhetorischen und narrativen Verfahren, welche das trügerische Freundschaftsideal enttarnen und damit die Voraussetzung dafür sind, dass empathische Freundschaft überhaupt erst möglich wird.

Der gleichen kritischen Revision, die Ruben dem Freundschaftsbegriff angeeignet lässt, wird in den *Discoursen der Mahler* auch das Konzept der Liebe bzw. der Ehe unterzogen. Auch diesem nähert sich Bodmer durch die Auseinandersetzung mit Praktiken der Empathie, wobei die Diskurspraktik ebenfalls die rhetorischen und narrativen Verfahren exponiert, auf welche diese Praktiken angewiesen sind. Dass neben der freundschaftlichen auch die partnerschaftliche Beziehung zwischen Menschen von Praktiken der Empathie geprägt wird (oder geprägt werden sollte), liegt für Bodmer alias Dürer schon deshalb nahe, weil Freundschaft und Liebe (bzw. Ehe als die institutionalisierte Form der Liebe) strukturisomorph sind. Einzig dadurch, dass die eine »zwischen Leuten von differentem Geschlechte« stattfindet, die andere »zwischen Personen von gleichem Sexe« (DM I, 14), würden sich Liebe bzw. Ehe und Freundschaft unterscheiden. Da aber, so merkt der Erzähler Dürer illusionslos an, Ehen ebenso zu Bruch gehen, wie Freundschaften enden, scheint ein skeptischer Blick auf das Konzept der Ehe geboten. Einen solchen entwickelt der vierte Discours des vierten und letzten Bands der *Discourse*, den die *Chronick* Bodmer und Breitinger zuschreibt und für den sie die Überschrift »Verhältniß von Mann und Frau«⁵⁷ wählt. Der Text setzt mit dem Brief eines frisch verheirateten Mannes ein, der sich von den Malern Rat in Eheangelegenheiten erbittet. Der junge Bräutigam, Manneß, ist verzweifelt angesichts der völlig unerwarteten schlechten Wendung, die

⁵⁶ Ebd., 223b.

⁵⁷ Meister: *Chronick der Gesellschaft der Mahler*, S. 80.

seine Beziehung mit Freytraut genommen hat, sobald diese von einer Geliebten zu seiner Frau wurde. In der Zeit, da sie seine »Maitresse« (DM IV, 19) war, hätten seine Liebe und Verehrung nicht stärker sein können, wie Manneß schildert, indem er ausgiebig auf eine topische barocke Liebesmetaphorik zurückgreift, die etwa an Christian Hoffmann von Hoffmannswaldaus Sonnet »Beschreibung vollkommener Schönheit« (ca. 1678) erinnert: Die Schönheit der Angebeteten habe ihn in »Fesseln« gelegt und zu einem »Sclaven« gemacht, und das nehme ja auch nicht Wunder, wären doch ihre Blicke »so brennend als die Sonne«, ihr Atem »wolriechender [...] als alle Specereyen aus America«, ihre Hände weißer als »Schnee«, ihre »Lippen« röter als die röttesten »Rosen« und »Corallen« und jeder ihrer »Zähnchen« wie ein »Demant« (DM IV, 18). Worte böten für eine solche überwältigende Schönheit ohnehin »nur eine schwache Beschreibung« (DM IV, 18) und auch die kraftvollsten »Metaphoren« (DM IV, 19) reichten nicht aus – zuletzt gipfeln Manneß' verliebte Reminiszenzen im Topos der Unsagbarkeit. Dieser Taumel der Verliebtheit mündet schließlich in eine Ehe. Zu deren Beschreibung findet Manneß zwar Worte, ratlos bleibt er aber trotzdem:

Es sind nunmehr vierzehnen Monathe verlauffen, daß ich mit Freytraut in dem Ehestande lebe. Aber ach! welche Catastrophe verursachete derselbe! Ich kan bezeugen, daß von der ersten Stunde desselben meine Ehrfurcht abgenommen hat. Dießmahlen ist sie auf dem untersten Grade; wenn ihr uns jetzo sehen würdet, so köntet ihr nicht glauben, daß ich euch droben die Wahrheit gesagt habe. (DM IV, 19)

Nach der Liebe kam die Ehe. Aber wieso verschwindet die Liebe mit der Ehe, die doch gerade ihre Ewigkeit kodifizieren soll? Den Malern ist diese ihnen aufgegebenen Frage zu heikel, sie geben sie daher an den Zirkel aufstrebender sittenkritischer Publizistinnen ab, die unter dem Namen der »Mahlerinnen« (DM IV, 19) firmieren. Deren Antwort, die als intradiegetische Erzählung in den Discours eingelassen ist, hat emblematische Struktur; sie besteht aus einem Gleichnis samt zugehöriger *subscriptio*. In ihrem Gleichnis erzählen die Malerinnen von einem jungen Verlobten, der bei einem Maler eine allegorische Darstellung in Auftrag gibt, die Hymen, den Gott der Ehe, zeigen soll. Wie Manneß in prä-ehelichem Liebesenthusiasmus schwelgend, trägt der Verlobte dem Maler auf, das Gemälde so schön und prachtvoll wie möglich zu gestalten, um dem Begriff der ehelichen Liebe gerecht zu werden. Der Maler malt und liefert das Bild pünktlich am Abend vor der Trauung ab. Aber der Auftraggeber ist enttäuscht: Die Allegorie leistet in den Augen des Verlobten

keine hinreichende Darstellung der Ehe, da sie, so sein Urteil, von nur »mittelmässige[r] Schönheit« (DM IV, 20) ist. Der Maler zieht daraufhin nicht etwa brüskiert ab, sondern schlägt dem Kunden einen Deal vor: Er will ihm das Bild in »etlichen Monathen« (DM IV, 21) zur erneuten Begutachtung vorlegen. Gesagt, getan. Die Zeit vergeht, die Ehe wird geschlossen und der Maler kommt zum zweiten Mal. Und dieses Mal ist alles anders: Das Bild kommt dem nunmehr Frischvermählten nicht mehr zu hässlich vor; es ist vielmehr zu schön: »zu lebhaft«, mit zu viel »Feuer« und »Frölichkeit«, zu »ernsthafft[.]«, »zu ungezwungen« und auch mit einer »gewisse[n] Zierlichkeit in dem Schmuck [...], den der Hymen nicht hat« (DM IV, 21). Der Maler weiß dem jungen Mann das scheinbare Wunder zu erklären: »Der Hymen ist jetzund in euerer Einbildung minder schön als in meinem Bild; Vor dreyen Monathen ware das Gegentheil, nicht mein Gemähld sondern euere Idee hat sich verändert, dazumahlen waret ihr ein Buhler, jetzt seydt ihr ein Ehemann.« (DM IV, 21f.) Die einzig angemessene Form der Darstellung des Hymen ist daher, so belehrt der Maler den verblüfften Ehemann, ein Kippbild, das den Gott der Ehe aus der Ferne »charmant« erscheinen lässt, aus der Nähe aber »nichts dergleichen« (DM IV, 22).

Auf den ersten Blick reproduziert und illustriert das Hymen-Gleichnis lediglich das Dilemma, mit dem sich der Leserbriefschreiber Manneß an die Maler gewandt hatte: das unvermeidliche Versiegen der Liebe, sobald sie durch die Ehe verewigt werden soll. Die Parabel nimmt aber eine wichtige Präzisierung vor, indem sie darauf hindeutet, dass der Schwund der Liebe, die der Ehemann nach der Hochzeit erfährt, nicht etwa in einer Veränderung begründet ist, die die Frau nach der Trauung plötzlich ergreift; Schuld ist vielmehr der spezifisch männliche Blick auf die Frau.⁵⁸ Auf dieser Erkenntnis bauen die Malerinnen in ihrer Deutung des Gleichnisses ihren Vorschlag für einen Ausweg aus der Kippbild-Logik der Liebesehe auf. Der männliche Blick auf die Frau, so die Kritik der Malerinnen, ist durch eine gleich doppelte Unzulänglichkeit gekennzeichnet, denn sowohl das Bild, das sich die Männer vor ihrer Hochzeit von ihrer Geliebten machen, als auch dasjenige, das ihnen später von ihrer Ehefrau vorschwebt, ist fehlgeleitet:

⁵⁸ Diese Kritik der Malerinnen an einem durch einen ungerechten männlichen Blick erzeugten Frauenbild ist in den *Discoursen* ein nicht nur thematisch wichtiges, sondern, wie Carolin Rocks nachdrücklich gezeigt hat, ein genre- und strukturbildendes Moment (vgl. Rocks: »Bodmers Mahlerinnen«). Zu den einschlägigen *Discoursen* gehören etwa: DM III, 4. *Discours*; DM IV, 3. *Discours*; DM IV, 20. *Discours*; MS II, 104. Blatt.

Vor der Verlobung begeben sie sich nicht nur der Hochheit welche sie über das weibliche Geschlecht zu haben pretendiren, sondern machen sich gar zu den Slaven ihrer Schönen; sie verehren sie als Göttinnen die von einer edlern Natur sind als sie selbst, und keinen menschlichen Schwachheiten unterworfen: Hernach aber, wann sie ihre Frauen bey der engen Familiaritet des Ehestandes näher angeschauet, so suchen sie das vermeinte Vorrecht des männlichen Geschlechtes wieder hervor, und wollen es behaupten. Sie stossen die Canonisation ihrer Göttinnen wider um, und wollen zugleich Herz und Gemahl seyn. Beyde mahle ohne Recht. Zuvor waren ihre Buhlschafften keine Göttinnen; jetzt sind ihre Eheweiber auch keine Dienerinnen. (DM IV, 23)

Die schwärmerische Anbetung der Geliebten vor der Hochzeit und die von schnöde bis herrschsüchtig reichende Respektlosigkeit gegenüber der Ehefrau sind also nur scheinbar das genaue Gegenteil voneinander. In Wahrheit fließen beide aus einer Quelle: nämlich einem unangemessenen Bild, das Männer von Frauen haben. Die eine Hälfte dieses Frauenbilds – die Ehefrau als Haushaltssklavin – ist dabei in Form des »Wahn[s]« (DM IV, 23) von der natürlichen Überlegenheit des Mannes in sozialen Strukturen und gesellschaftlichen Diskursen verankert. Die andere Hälfte – die Geliebte als (Sex-)Göttin – entsteht als Konstrukt der »Fantasie« (DM IV, 23). Dass darunter maßgeblich auch die literarische »Fantasie« verstanden werden muss, wird nirgends deutlicher als in Manneß' Schilderung seiner Geliebten, mit welcher der verzweifelte Leserbriefschreiber und Ehemann die Diskussion über Ehe und Eheprobleme in Gang bringt. Quillt diese Schilderung, wie gezeigt wurde, doch geradezu über von einer klischeehaften barocken Liebesmetaphorik, deren schwärmerisch-verliebte Allgemeinplätze lediglich dazu taugen, ein vorgeformtes Konzept einer Geliebten zu reproduzieren, nicht aber, eine geliebte Frau in ihrer Individualität zu schildern.

Um eine glückliche Ehe führen zu können, bedarf es also zunächst auf männlicher Seite einer Revision des Frauenbilds; mit diesem Fazit beschließen die Malerinnen ihre Abhandlung. Nötig ist eine Selbstkritik der Männer, die diese zu der Erkenntnis führt, dass es ihr eigenes Frauenbild ist, welches ihnen das glückliche eheliche Zusammenleben deshalb verunmöglicht, weil es jegliches empathische Eingehen auf die Partnerin verhindert und den Umgang mit ihr stattdessen vorgefertigten Denk- und Handlungsschemata unterwirft. Unverzichtbare Bestandteile einer solchen ideologischen Selbstdurchleuchtung sind sowohl die Destruktion der im gesellschaftlichen Diskurs und in sozialen Strukturen wurzelnden Auffassung von der Ehefrau als Dienerin des Mannes als

auch die Destruktion der literarisch disseminierten Konzeption der Geliebten als Lust- und Schmuckobjekt des männlichen Blicks und Gebrauchs. Ein adäquates, realistisches Frauenbild, das allein die Grundlage einer funktionierenden Ehe sein kann, setzt mitunter gesellschaftliche, soziale und diskursive (Selbst-)Kritik nicht minder voraus als einen kritischen ästhetischen Geschmack und ein reflektiertes Verständnis der Liebeslyrik und ihrer Verfahren. Nicht zuletzt greifen die Malerinnen ja selbst auf ein narratives Verfahren zurück – die Gleichniserzählung von dem Gemälde des Hymen –, um den Prozess der männlichen Selbsterkenntnis in Gang zu setzen bzw. eine Sensibilität für die Notwendigkeit eines solchen Prozesses zuallererst zu generieren. Die ›richtige‹ Lektüre des Hymen-Gleichnisses, die ästhetischen Geschmack und rezeptive literarische Kompetenz voraussetzt, bildet den Anstoß eines Prozesses der Selbstkritik, der die unabdingbare und auf männlicher Seite zu erbringende Voraussetzung für den Erwerb ehelicher Grundkompetenzen darstellt, welche die Malerinnen wie folgt umreißen:

Schätzt sie [die Ehefrau, J.H.P.] so hoch als ihr von ihr wollet gehalten werden. Sie ist ein Mensch von eurer Natur; sie hat eben so viel Fähigkeit; einen so guten Genie, eine so vollkommene Seele, als ihr habet. [...] Erst wenn ihr dieses erkennet, werdet ihr anfangen die Plaisirs der Ehe genießen; Zuvor machet euch dießfalls keine Hoffnung. (DM IV, 23 f.)

Das Plädoyer der Malerinnen ist emanzipatorisch: Respekt und Hochachtung für die Partnerin als Grundlage einer guten Ehe bedeutet, diese nicht in vorgefertigte Rollenmuster einzuzwängen, sondern empathisch auf sie als gleichbegabten und -gestellten »Mensch[en]« einzugehen.⁵⁹ Es ist aufseiten der Männer nötig, dass sie lernen, über den eigenen Horizont, der durch diskursiv, sozial, kulturell, literarisch, sprachlich und metaphorisch genormte Frauenbilder eng begrenzt wird, hinauszusehen, um dahinter in humanistischer Tradition einen anderen Menschen zu erblicken, dem man nur gerecht wird, wenn man persönlich und empathisch auf ihn eingeht. Es sind Praktiken der Empathie, die für gute Ehen nötig sind. Angewiesen sind solche Praktiken, wie Bodmers Diskurspraktik vorführt, auf narrative und rhetorische Verfahren wie das Hymen-Gleichnis, da diese es erlauben, Empathie blockierende Praktiken des

59 Es ist dies ein Thema, das in den *Discoursen* immer wieder variiert wird, vgl. z. B.: DM IV, 9. Discours u. 14. Discours.

Umgangs mit Frauen zu desavouieren, die selbst wiederum auf rhetorischen Verfahren basieren, in der Logik des Discourses etwa die exzessive und doch oberflächliche barocke Liebesmetaphorik.

Von einer ähnlichen Empathieblockade wie die Liebe zwischen Eheleuten ist auch die Liebe zwischen Vater und Sohn bedroht, so führt es das 59. Blatt des *Sittenmahlers* aus, das auf dem 14. Discours des 1. Bands der *Discourse* beruht. Und auch in diesem Fall sind die rettenden Praktiken der Empathie auf narrative Verfahren angewiesen, die Bodmers Diskurspraktik vorführt: das Schreiben von intimen autobiographischen Briefen.⁶⁰ Der Ausgangspunkt des Blattes ist das »patriarchalische Regiment« (MS II, 78), welches zum Bedauern des Erzählers Rubeen nach wie vor die Mehrzahl der Vater-Sohn-Konstellationen beherrsche. Denn durch die strikt hierarchische Ordnung der familiären Verhältnisse sind tiefgreifende, spaltende und verletzende Konflikte vorgeprägt, die vor allem dann eintreten, wenn die »Neigungen« des Sohnes den Befehlen des Vaters zuwiderlaufen. So ist es den »patriarchalisch« gesinnten Vätern eine Selbstverständlichkeit, ihren Söhnen per unumstößlichem Dekret einen persönlichen und beruflichen Lebensweg zu verordnen und sich so »Herrschaft über den Verstand und den Willen ihrer Kinder an[zu]massen« (MS II, 79). Das Hochproblematische dieses Erziehungsstils erklärt Rubeen wie folgt:

Hätten sie [die Väter, J. H.P.] ihnen [den Söhnen, J. H.P.] mit dem Geblüte auch ihre Begriffe, ihre Begierden und Neigungen eingepropfet, und wäre der gantze Vater mit alle seinem Verstand, und dessen eigener Art und allen seinen absonderlichen Leidenschaften in dem Sohn auf ein neues abgedrückt und abgegossen worden, so wäre es für diese eine leichte Sache ihnen zu gehorsamen. Aber was vor ein Zwang ist es, wenn der Sohn die Sachen nach einer eigenen Art ansieht, wenn er für sich denket, wenn ihn seine Neigungen auf andere Sachen führen? (MS II, 79)

Manchmal fällt der Apfel eben doch weit vom Stamm. Ein Sohn ist weder ein biologischer Klon seines Vaters (»eingepropfet«) noch dessen mechanisch geformte psychologische Kopie (»abgedrückt und abgegossen«); er ist ein Mensch mit eigenen affektiven »Neigungen« und intellektuellen Interessen und Veranlagungen. Wird er aber vom Vater nicht als sol-

60 Zur Rolle, die Briefe darüber hinaus auch für Freundschaftspraktiken spielen, siehe Albrecht Koschorke: *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*. München 1999, S. 191-196.

cher behandelt, sondern als bloße Projektionsfläche für eigene – und im Befehlston formulierte – Wünsche und Ziele, so kommt es zu schwerwiegenden Entfremdungen:

Durch dieses strenge Verfahren wird alle Vertraulichkeit zwischen Vater und Sohn abgeschnitten, der Sohn hat die Erlaubniß und den Muth nicht, zu der Höhe solches beherrschenden Vaters hinaufzusteigen, und ihn in der Nähe anzusehen, dem Vater erlaubt seine Würde nicht, sich zu der Tiefe des Sohnes hinunter zu lassen; also können sie einander nimmer begegnen. (MS II, 80)

Streng hierarchisch und patriarchalisch geprägte Familienverhältnisse blockieren Praktiken der Empathie zwischen Vater und Sohn, es kommt zu keiner »Vertraulichkeit«, ja noch nicht einmal dazu, dass sie sich »begegnen«: »Der Vater [...] giebt sich nur keine Mühe, das Gemüthe seines Sohnes auszuforschen« (MS II, 81). Dass das aber nötig wäre, liegt für Rubeen klar auf der Hand, es zeige sich nämlich in der traurigen Tatsache, dass viele Menschen in den Laufbahnen und Lebenswegen, die ihnen eine autoritäre Erziehung aufgezwungen hat, unglücklich sind (vgl. MS II, 81f.). Vor allem der Vater ist dabei in der Pflicht. Er muss eine gewisse empathische Rücksichtnahme auf die individuellen Neigungen und Veranlagungen seines Sohnes entwickeln und »erkennen, daß sein Sohn ein Gemüthe und ein Hertz für sich hat, die sich nicht nach eines andern, (auch nicht eines Vaters,) zwingen lassen, wenn er nicht unglücklich werden soll« (MS II, 82).

Praktiken der Empathie zwischen den Familienmitgliedern sind also dringend geboten. Sie sind dabei aber keine triviale Aufgabe, sondern an ein komplexes narratives Verfahren gebunden: das Briefeschreiben, »in welchem ein Sohn seinem Vater die Lenkung seines Gemüthes, auf welche der Vater wenig Achtung gegeben, umständlich entdeket« (MS II, 82). Natürlich lässt Rubeen es sich nicht nehmen, seiner Abhandlung sogleich ein Beispiel für einen solchen Brief hinzuzufügen. In diesem schildert Bernhielm seinem Vater aufs Genaueste sein »Gemüthe«, das melancholisch kontemplativer Natur ist (vgl. MS II, 83 ff.). Erst diese sorgfältige Introspektion in Form des Briefs ermöglicht dem Vater einen empathisch-verständnisvollen Umgang mit seinem Sohn, der darin besteht, sich nach seinem »absonderlichen Gemüthesschwung [...] zu bequemen«, seinen »unschuldigen und ehrlichen Neigungen [...] nachzugeben, und ihm zu einer Art der Glückseligkeit zu verhelffen« (MS II, 89). Vaterliebe, die Rubeen präzise mit von Empathie geprägten Erziehungspraktiken identifiziert, hängt also vom narrativen Verfahren des intimen

Briefeschreibens ab: keine Praktiken der Empathie ohne Briefe, und keine gelingende Erziehung ohne Praktiken der Empathie.

Bodmers Ausführungen zu ›echten‹ oder ›falschen‹ Freundschaften, prekären Partnerschaften und Familienbeziehungen kommen also darin überein, dass sie Auseinandersetzungen mit Praktiken der Empathie sind, die unerlässlich für den guten Umgang mit Freunden, Partnern und sogar Söhnen sind. Die ethische Stoßrichtung, mit der diese Praktiken diskutiert werden, ist dabei unübersehbar. Sie schlägt sich darin nieder, dass die Anerkennung der inkommensurablen Individualität von Freunden, Ehefrauen und Söhnen als der für zwischenmenschliche Beziehungen entscheidende Gewinn hervorgehoben wird, den allein Praktiken der Empathie zu erwirtschaften vermögen. Genau diese spezifische, sich im Begriff der Individualität niederschlagende ethische Dimension rückt Bodmers Auseinandersetzung mit den Praktiken der zwischenmenschlichen Empathie aber auch in die Nähe des ästhetischen Begriffs des Charakters. Auch Bodmers Bestimmung dieses für ihn eminent wichtigen und von ihm maßgeblich geprägten Begriffs wird von der Auseinandersetzung mit Praktiken der Empathie getrieben, und auch dabei ist die ethisch grundierte Betonung der inkommensurablen Individualität des Charakters entscheidend, wodurch Bodmers Diskurspraktik ihren spezifischen ethisch-ästhetischen Zuschnitt erhält.

3.2 Charaktere

Der Begriff des Charakters ist zentral in Bodmers Ästhetik; wie kaum ein anderer, so hält auch Wolfgang Martens fest, widmet Bodmer ihm Raum und Aufmerksamkeit.⁶¹ Der Bedeutungsumfang des Begriffs ist dabei beträchtlich. Mit ›Charakter‹ meint Bodmer die Beschreibung des charakterlichen Profils, eben die Charakterisierung

- einzelner Menschen (persönliche Charaktere),
- ganzer nationalstaatlich gedachter kultureller Gemeinschaften (Nationalcharaktere),
- von Typen, die exemplarisch für ein bestimmtes Laster oder eine bestimmte Tugend stehen (moralische Charaktere).

61 Vgl. Wolfgang Martens: »Moralische Charaktere«. In: Wolfram Groddeck u. Ulrich Stadler (Hg.): *Physiognomie und Pathognomie. Zur literarischen Darstellung von Individualität. Festschrift für Karl Pestalozzi zum 65. Geburtstag*. Berlin, New York 1994, S. 1-15, hier: S. 2; Reiling: *Die Genese der idealen Gesellschaft*, S. 30.

Wichtig ist dabei, dass sich Bodmers Charaktere sowohl auf die Beschreibung der typischen als auch der individuellen, besonderen Eigenschaften der charakterisierten Personen oder Entitäten richten.⁶² Die individuelle Besonderheit einer Ausnahmeerscheinung wie des römischen Verbrechers Catilina als Gegenstand eines persönlichen Charakters tritt neben die Naturverbundenheit der Schweizer als Gegenstand, den ein Nationalcharakter des helvetischen Alpenvolks mit Mut zur Wiederholung zu präsentieren hat. Charaktere versteht Bodmer dabei insgesamt im für die Aufklärung typischen Sinn als »Mittel« der »Menschen-darstellung«⁶³, das poetischen, historiographischen oder moraldidaktischen Zielen zu dienen vermag. Der Begriff wird hauptsächlich gattungspoetologisch verwendet, was in Bodmers häufigen Verweisen auf die Charakterschilderungen des Theophrast deutlich wird, die das antike Gattungsvorbild bereitstellen, sowie auf Jean de La Bruyères *Les caractères de Théophraste* (1688) als Nacheiferer Theophrasts. Neben das gattungspoetologische tritt aber auch ein gewissermaßen figurentheoretisches Interesse für den Begriff, was besonders in Bodmers Überlegungen zum Begriff des tragischen Charakters, also der Charaktere in Tragödien, deutlich wird.⁶⁴

Auf alle diese Verästelungen und Bedeutungsvarianten des Bodmer'schen Charakterbegriffs ist im Folgenden genauer einzugehen. Die Untersuchung des Charakterbegriffs ist dabei der These verpflichtet, dass auch dieser für Bodmer zentrale ästhetische Begriff durch die Verhandlung und Vorführung von Praktiken der Empathie profiliert wird. Indem er sich mit solchen Praktiken auseinandersetzt und diese mittels der Verfahren seiner Diskurspraktik vorführt, definiert – und unterscheidet – Bodmer die verschiedenen Arten der Charakterschilderungen. Dabei sorgt Bodmers hybride, ethisch-ästhetische Diskurspraktik für eine besondere Betonung der inkommensurablen Individualität der Charaktere und verleiht dem ästhetischen Begriff so einen spezifischen Zuschnitt.

62 Dieser Polarität widmet sich umfassender und aus diachroner Perspektive Monika Sproll: *Das ›Charakteristische‹. Studien zu ›Charakter‹-Konzepten und zur Ästhetik des ›Charakteristischen‹ von Leibniz bis Hölderlin*. Würzburg 2020.

63 Ute Schneider: *Der moralische Charakter, ein Mittel aufklärerischer Menschen-darstellung in den frühen deutschen Wochenschriften*. Stuttgart 1976.

64 Zu dieser Auffächerung des Charakterbegriffs in Genre und Figur vgl. Bernhard Asmuth: Art. »Charakter«. In: Georg Braungart et al. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, Bd. I: A – G. Hg. v. Klaus Weimar et al. Berlin, New York 2007, S. 297-299.

Ein Indiz für die Plausibilität dieser These lässt sich schon in Forschungsbeiträgen zu Bodmers Charakterbegriff entdecken, denn die Forschung verbucht Individualität immer wieder als das herausragende Merkmal des Bodmer'schen Charakterbegriffs. Bodmers Nachdenken über Charaktere dreht sich um deren Individualität – und, diesen Punkt möchte die vorliegende Arbeit ergänzen, genau deswegen auch um die Praktiken der Empathie, die es braucht, um solchen individuellen Charakteren gerecht zu werden. Individualität mutet mit Blick auf den Schweizer Aufklärer zunächst wie eine anachronistische Kategorie an. Umso mehr erstaunt es, dass die Bodmer-Forschung der Sache, aber auch dem Begriff nach oft um dieses Thema kreist. So schreibt etwa schon Leonhard Meister in seinem Porträt:

Immer war er [Bodmer, J.H.P.] bemüht, durch historische Beobachtungen auf die Menschheit aufmerksam zu machen; der Mensch war allemal sein Hauptgegenstand. Für ihn war es das interessanteste Schauspiel, denselben unter allen, auch den sonderbarsten Gestalten zu sehen. Gerne trat er aus seinem Weltalter, aus seiner Zone heraus; und indem er die Meynungen und Sitten der Zeitgenossen von sich schüttelte, erhob er sich zur reinen Menschheit. Was für so manchen blosser Handarbeit ist, war für ihn Experimental=Seelenlehre; Muth genug hatte er, unter dem Urkundenstaube die Ahnen und die Vorwelt gleichsam aus dem Grabe zu wecken, indem er ihre Sitten und Gesetze, ihren Geist und ihre Sprache in jeder noch so verblichenen Farbenmischung studirte.⁶⁵

Charaktere – nichts anderes meint Meister mit der ›Beobachtung‹ der Menschen – hätten Bodmer so sehr interessiert, weil sie die Betrachtung der »sonderbarsten Gestalten« und »jeder noch so verblichenen Farbenmischung« der Menschen erlauben. Charaktere sind also, so lässt sich Meisters Beschreibung paraphrasieren, bei Bodmer an der Individualität und Besonderheit der Menschen orientiert. *Expressis verbis* auf den Begriff der Individualität wird Bodmer dann nachdrücklich bei Wehrli verpflichtet, der sich für das Geschichtsverständnis Bodmers interessiert und an diesem gerade das sensible Bewusstsein für die Individualität

65 Leonhard Meister: *Über Bodmern. Von Leonhard Meister, öffentlichem Lehrer der Sittenlehre und der Geschichte an der Kunstschule zu Zürich. Nebst Fragmenten aus seinen Briefen*. Zürich 1783, S. 21; vgl. Barbara Mahlmann-Bauer: »Einleitung, Johann Jakob Bodmer in neuer Perspektive«. In: *Zürcher Taschenbuch 2008. Neue Folge. Hundertachtundzwanzigster Jahrgang*. Zürich 2007, S. 380-386, hier: S. 385 f.

historisch und national spezifischer Charaktere hervorhebt. Bei der Begründung dieser These argumentiert Wehrli etwas umständlich, indem er dieses bemerkenswerte Geschichtsverständnis an Bodmers Sprachkonzeption abliest. Bei dieser dürfe über ihrer rationalistischen Anlage »eine neue Ehrfurcht vor der Sprache«⁶⁶ nicht übersehen werden: »Jedes Wort hat nur eine Seele und jede Seele nur einen Wortleib, und eines davon geht ohne das andere zugrunde. Jedes Wort soll in seiner eigentümlichen Kraft und seinem einmaligen Leben verantwortungsvoll gepflegt werden.«⁶⁷ Die Vorstellung einer inkommensurablen Individualität der Worte zeichne Bodmers Sprachverständnis aus. Worte lohnten eine genaue Betrachtung, an ihnen lasse sich mehr ablesen als eine abstrakte, in logischer Form auszudrückende Bedeutung. Was lässt sich ablesen? Eine »eigentümliche[] Kraft« und vor allem ein »einmalige[s] Leben«, was Wehrli kurz darauf noch einmal anders paraphrasiert: Für Bodmer mache die Sprache eine »eigenwertige geschichtliche Individualität«⁶⁸ erkennbar. Gemeint sei damit nicht die Individualität eines einzelnen Menschen,⁶⁹ sondern eben die Individualität historisch und national spezifischer Charaktere, in deren getreuer Darstellung der epistemologische Wert der Sprache liege. In Wehrlis Lektüre wird Sprache so zu einem veritablen Verfahren zur Herstellung historiographischer Empathie, zum Verfahren einer Praktik der Empathie mit – individuellen – historischen Charakteren. An diesem Punkt lässt Wehrli dann auch Geschichte und Literatur bei Bodmer konvergieren – eine Lesart, die auch in der jüngsten Forschung etwa bei Reiling noch konsensfähig ist.⁷⁰ Um der Individualität historischer und national spezifischer Charaktere gerecht werden zu können, braucht es Sprache und Literatur: »Denn die eigentliche Aufgabe eines Gedichts wie des Verlorenen Paradieses oder der Göttlichen Komödie ist nicht die – allzu umständliche – Darlegung eines moralischen Satzes, sondern die Schilderung der Welt und vor allem ›die wahre Vorstellung des menschlichen Lebens‹«⁷¹, schreibt Wehrli und ergänzt als Beleg ein weiteres Bodmer-Zitat aus dem siebten Brief der *Critischen Briefe*: »Die Handlung, welche von den Alten die Fabel

66 Wehrli: *Johann Jakob Bodmer und die Geschichte der Literatur*, S. 61.

67 Ebd.

68 Ebd., S. 65.

69 Vgl. ebd., S. 79: »[D]er Wert des Individuums wird angesichts seiner objektiven Aufgaben doch zu gering angeschlagen, als daß die Betrachtung der persönlichen Individualität an sich als moralisch und sinnvoll zu verantworten wäre.«

70 Vgl. Reiling: *Die Genese der idealen Gesellschaft*, S. 50.

71 Wehrli: *Johann Jakob Bodmer und die Geschichte der Literatur*, S. 69 f.

genannt worden, ist zum Dienste der Charakter erfunden; sie steht unter denselben.« (CB, 126).

Man kann Wehrli nur zustimmen – und dabei zugleich ergänzen: In der Tat interessiert Bodmer sich für die Individualität von Charakteren, aber anders als Wehrli meint, erstreckt sich dieses Interesse nicht nur auf die Individualität historisch und national spezifischer Charaktere, sondern durchaus auch auf die individuellen Besonderheiten in den Charakterschilderungen einzelner Menschen. Anschaulich zeigt sich das etwa im folgenden Beispiel Bodmers für gute Charaktere:

Ein Scribent von Friedrichs des I. oder II. Zeiten habe nur mit der damaligen Sprache getreulich geschildert, was er gesehen, und empfunden, so muß sein Werk anmuthig und nachdrücklich seyn. Seine Vorstellung einfältiger und natürlicher Sitten, wird uns einnehmen, sie wird uns das Bedürfniß und die Empfindungen der Menschen zeigen, sie wird uns die Bewegungen eines unverstellten Gemüthes vorweisen, wir werden darinnen sehen, was in unsern Hertzen vorgeht, und was vor Wege wir brauchen, wenn wir unsern Neigungen nachgeben. Es ergetzet uns dergleichen zu lesen, weil wir gerne mit Leuten umgehen, denen wir ins Hertze sehen, die nichts vor uns Verborgenes haben.⁷²

Deutlich dient die Charakterschilderung hier der historischen und moralischen Erkenntnis. Die gelungene Charakterdarstellung zeigt »das Bedürfniß und die Empfindungen der Menschen« eines bestimmten geschichtlichen Zeitpunkts, sie demonstriert »einfältige[] und natürliche[] Sitten« und stößt dadurch einen Prozess moralischer Selbstreflexion und Erkenntnis an, wenn nämlich die Leser*innen so sehen, was »in unsern Hertzen vorgeht, und was vor Wege wir brauchen, wenn wir unsern Neigungen nachgeben«. Aber unverkennbar ist in der Passage auch das Interesse für die Individualität jedes einzelnen Charakters, die letztlich als das eigentliche Faszinosum hinter der historisch und moralisch lehrreichen Auseinandersetzung mit geschichtlichen Charakteren steht. Denn: »Es ergetzet uns dergleichen zu lesen, weil wir gerne mit Leuten umgehen, denen wir ins Hertze sehen, die nichts vor uns Verborgenes haben.« Bodmers Interesse für Individualität zeichnet seinen Begriff des Charakters aus. Und am klarsten bekommt man das in den Blick, indem man her-

72 Johann Jakob Bodmer: »Von den vortrefflichen Umständen für die Poesie unter den Kaisern aus dem schwäbischen Hause«. In: Max Wehrli (Hg.): *Das geistige Zürich im 18. Jahrhundert. Texte und Dokumente von Gotthard Heidegger bis Heinrich Pestalozzi*. Basel 1989, S. 65-72, hier: S. 68.

ausarbeitet, dass die Erarbeitung dieses wichtigen ästhetischen Schlüsselbegriffs in der Auseinandersetzung mit Praktiken der Empathie stattfindet. Die Diskussion der Charaktere wird so zu einem anschaulichen Beispiel für die unauflösbare ethisch-ästhetische Hybridität, die bei Bodmers Arbeit an der Ästhetik entsteht.

Wichtige Vorüberlegungen zum Begriff des Charakters legt Bodmer im zweiten Kapitel der *Poetischen Gemähld*e dar,⁷³ das sich der klassischen poetologischen Disziplin des Paragone widmet. Mit Blick auf ihr wirkungsästhetisches und mimetisches Potenzial vergleicht Bodmer hier Literatur und Malerei. Betont wird dabei, dass die Abbilder, welche die mimetisch orientierten Künste produzieren, die gleiche affektive Wirkung auf die Rezipient*innen entfalten wie ihre Vorbilder in der Wirklichkeit (vgl. PG, 3I; 4I; 43). So hebt Bodmer für die Literatur hervor, dass diese anders als die Malerei nicht nur sinnliche, konkrete Eindrücke abbilden könne, sondern auch »Verrichtungen des Gemüthes« und »Gedanken« (PG, 34). Der Dichter ist dem Maler durch die Möglichkeit überlegen, auch »Unsichtbares« nachzuahmen: die Gedanken und Gefühle, kurz, den »Character eines Menschen« (PG, 37). So wenig originell dieses in der poetologischen Tradition wohletablierte Argument zur Zementierung eines vermeintlichen Primats der Dichtung über die bildenden Künste ist, so zentral sind die Implikationen, die es für den Begriff des Charakters hat. Denn Bodmer forciert die Intimität der Verbindung von Literatur und Gemüt maßgeblich. Der literarische Text ist für Bodmer nicht einfach Medium und Methode zur Darstellung von Gefühlen und Gedanken. Er stellt vielmehr wesentliche rhetorische, narrative, szenische und semiotische Verfahren bereit, mittels derer (wie Bodmers Diskurspraktik vorführt) Praktiken der empathischen Auseinandersetzung mit den Gefühlen und Gedanken Anderer möglich werden. Nur vor dem Hintergrund solcher Praktiken wird Bodmers auf Individualität abzielender Begriff des Charakters schließlich denkbar, wodurch er auch eine Affinität zum Bereich des Literarischen erhält.

Der Dichter malt in die »Phantasien« (PG, 34) seiner Leser*innen hinein, so konzipiert es Bodmer im zweiten Kapitel der *Poetischen Gemähld*e. Mit der Leinwand-Metapher leistet Bodmer zunächst argumentative Schützenhilfe für die Literatur im »Schwesternstreit« mit der Male-

73 Vgl. dazu besonders die klugen Überlegungen von Roland Spalinger: »Ethopoeia. Charakterpraktiken zwischen Anthropologie und Rhetorik in Johann Jacob Bodmers *Critischen Betrachtungen über die Poetischen Gemähld*e der Dichter (1741)«. In: Berndt, Hees-Pelikan u. Rocks (Hg.): *Johann Jacob Bodmers Praktiken*, S. 113-133.

rei. Untermauert werden soll die Tatsache, dass auch die Sprachkunst sinnliche Vorstellungen bei den Rezipient*innen zu evozieren vermag und damit der Malerei in ihrer Wirkkraft nicht nachsteht, wenn auch die sinnlichen Eindrücke, welche die Dichtung hervorruft, imaginärer und nicht gegenständlicher Natur sind wie die der bildenden Künste (vgl. PG, 37 f.). Darüber hinaus entfaltet die Leinwand-Metapher aber einen weiteren entscheidenden Impuls. Bodmer denkt das Bild vom Zugriff qua Kunst auf die Phantasie der Rezipient*innen weiter, und zwar so: Die Leinwand-Metapher verdeutlicht zum einen, dass der Umgang mit anderen Menschen dieselbe empathische Haltung erfordert, die für Bodmer auch den guten Umgang mit literarischen Werken auszeichnet. Konsequenterweise zu Ende gedacht zeigt die Metapher zum anderen, dass Menschen in Bodmers Vorstellung nicht ohne die von Literatur und Kunst bereitgestellten Verfahren zu denken sind. Denn empathisch sind Menschen nur von denjenigen zu verstehen, die ihre ästhetische Verfasstheit anzuerkennen vermögen.⁷⁴ Wenn Kunst und Literatur die geistige Leinwand ihrer Rezipient*innen bemalen, dann sind deren Seelen voll von phantastischen Bildern. Es folgt daraus, dass der empathische Blick in eine menschliche Seele zur Rezeption eines Kunstwerks wird.

Nach dieser Weise, die Sache zu begreifen, ist die Wissenschaft eines Menschen überhaupt Hanß Aspers gemahletem Tische gleich, der auf hiesiger Kunstkammer gezeigt wird, auf welcher hundert Geschäfte des menschlichen Lebens in einer unzähligen Menge von Bildern, Figuren und Gestalten, derer Verbindung überaus zart und schier unvermercklich ist, abgemahlet sind. (PG, 39 f.)

Das Innenleben eines Menschen versteht nur, wer die dort gelagerten Bilder zu erkennen und zu enträtseln vermag. Bodmer veranschaulicht diesen Gedanken mit einem konkreten Vergleich: Der Blick in die Seele eines Menschen (»die Wissenschaft eines Menschen überhaupt«) sei wie die Betrachtung von, beispielsweise, »Hanß Aspers gemahletem Tische«. Der damit von Bodmer gemachte und zunächst kryptisch anmutende intermediale Bezug lässt sich entschlüsseln, wenn man eine Stelle aus den *Discoursen* heranzieht, welche die Vorlage für die hier zitierte Passage aus den *Poetischen Gemälden* bildet. Statt von einem ominösen Hans Asper

⁷⁴ Berndt weist diese Vorstellung bereits in der frühen Abhandlung *Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungs=Krafft* nach, wo sie die »Einbruchstelle des Topos im allgemeinen und der Werke der bildenden Kunst im besonderen ins Innere des Subjekts« markiert (Berndt: *Anamnesis*, S. 43).

schreibt Bodmer dort (im 21. Discours des dritten Bands) nämlich von dem »gemahlten Tisch von des Holbeins Arbeit der auf der Wasser=Kirche stehet« (DM III, 166). Bodmer hat also offensichtlich den sogenannten Holbeintisch vor Augen. Dabei handelt es sich um ein seltenes Exemplar einer »Modeströmung in der Malerei des 16. Jahrhunderts«⁷⁵, aufgrund der sich begüterte Bürger kunstvoll bemalte Tische anfertigen ließen. Der Holbeintisch, zu dem Lukas Wüthrich alles Wissenswerte dargelegt hat,⁷⁶ verdankt seinen Namen dem Irrtum, dass er lange Zeit Hans Holbein d. J. zugeschrieben wurde; eigentlich stellt er aber ein Werk des Basler Malers Hans Herbst dar. Auch Bodmers Angabe, dass dieses Kunstwerk in der Kunstkammer zu besichtigen sei, die in der Zürcher Wasserkirche untergebracht war, lässt sich verifizieren;⁷⁷ es wird heute im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich verwahrt. Jahrhundertelanger Gebrauch hat der wohl 1515 entstandenen bemalten Tischplatte schwer zugesetzt; einer aufwendigen Restaurierung ist es aber gelungen, das Bild wieder sichtbar zu machen (Abb. 4).

Wenn das Einlassen auf den Seelenzustand eines Menschen – auf seine im täglichen Ringen mit dem Dasein entstandenen Versehrtheiten, Eigentümlichkeiten und Befindlichkeiten – eine Praktik ist, die der Betrachtung dieses Bilds gleicht, dann macht das mehreres deutlich. In der Tat muss eine solche Praktik des Einlassens eine Praktik der Empathie sein. Schier unendliche Empathie und Geduld scheinen vonnöten zu sein, um jedes einzelne Motiv des Bilds zu erkennen und zu betrachten, von deren »Verbindung[en]« ganz zu schweigen, die, so Bodmer bewundernd, »überaus zart und schier unvermercklich« seien. Bemerkenswert ist insbesondere die auch von Wüthrich angestellte Beobachtung, dass die Betrachtung aller Bildmotive einen »Rundgang um den Tisch«⁷⁸ nötig macht, womit der Vorgang des empathischen Einlassens auf das Bild dezidiert zu einer praktischen Tätigkeit, einem langsamen Umrunden des Bilds wird.

75 Lukas Wüthrich: *Der sogenannte »Holbein-Tisch«. Geschichte und Inhalt der bemalten Tischplatte des Basler Malers Hans Herbst von 1515. Ein frühes Geschenk an die Burger-Bibliothek Zürich, 1633. Vom »Niemand«, vom bestohlenen Krämer und von den Lustbarkeiten des Lebens.* Zürich 1990, S. 13.

76 Vgl. ebd.

77 Vgl. Christine Barraud Wiener u. Peter Jezler: »Die Kunstkammer der Bürgerbibliothek in der Wasserkirche in Zürich. Eine Fallstudie zur gelehrten Gesellschaft als Sammlerin«. In: Andreas Grote (Hg.): *Macrocosmo in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800.* Wiesbaden 1994, S. 763-798, hier: S. 772 f.

78 Wüthrich: *Der sogenannte »Holbein-Tisch«, S. 76.*



DER HOLBEINTISCH.

Abb. 4: Victor Jasper: *Der Holbeintisch* (1878). Schweizerisches Nationalmuseum.

Vorausgesetzt nun, man wäre zu solcher Empathie auch gegenüber anderen Menschen in der Lage, was bekäme man in deren Seelen zu sehen? Bodmers Antwort könnte konkreter nicht sein: Der Anblick eines Bilds wie desjenigen des Holbeintischs wäre der Lohn für eine solche Praktik der Empathie. Für dieses Bild sind aber die in ihm zur Anwendung kommenden künstlerischen Verfahren konstitutiv, beispielsweise das Verfahren der topischen Strukturierung des Bildmaterials, das Wüthrich übersichtlich darstellt, indem er die Einteilung der Tischplatte in Felder sichtbar macht, denen jeweils ein eigenes Bildszenario zugeordnet ist: Der obere Bildbereich versammelt Motive der Jagd, rechts geht es um Fisch- und links um Vogelfang usw.⁷⁹ Damit erhöht sich der Stellenwert, den Bodmer Kunst und Literatur beim empathischen Umgang mit Menschen zumisst, noch einmal ganz erheblich. Literatur und Kunst die-

⁷⁹ Vgl. ebd., S. 75f.

nen nicht lediglich als Beispiele für Objekte, denen gegenüber jene Praktiken der Empathie angebracht sind, welche auch bei Begegnungen mit Menschen erforderlich sind. Ebenso wenig sind Literatur und Kunst bloße Mittel der Darstellung von Menschen und deren Seelen, Gefühlen und Gedanken. Vielmehr attestiert Bodmer den Menschen selbst eine ästhetische Verfasstheit, weshalb jeder empathische Umgang mit ihnen auf jene rhetorischen, narrativen, szenischen und semiotischen Verfahren angewiesen ist, die diese ästhetische Verfasstheit allererst zuwege bringen. Es ist dieser Gedanke, mit dem Bodmer das zweite Kapitel der *Poetischen Gemählde* unmittelbar im Anschluss an die Erwähnung des Holbeintischs fortsetzt. Denn dort wird nun in exemplarisch-satirischer Absicht vorgeführt, wie Bodmer einen empathischen Blick in die »Phantasie eines gelehrten Scharlatans« (PG, 40) wirft, wo er ein wildes, barockes Konglomerat vorfindet:

[H]ier eine zerfallene Stadt, zerbrochene Säulen, niedergeworfene Pforten, umgekehrte Pyramiden; einen Boden von buntgefärbten Muscheln, versteinerten Schuppen, Scheeren, Schalen, Zähnen, Fischhörnern, wie durch musaische Arbeit zusammengepflastert; altes Haußgeräte auf einen Haufen geworffen, Bader=Würffel, alte Schauben und Schuhe, griechische Stifel, Schilde, *Deos lares*, *Vejoves*, Gothiche Kinder=Puppen, Syrische Rechenpfenninge: Vielleicht an einem absonderlichen erhabenen Orte ein schönes Monstrum mit Haaren von Seiden, Augen von Sternen, Nase von Helfenbein, Lippen von Corallen, Halß von Alabaster. (PG, 40, Hervorh. im Original)

Ziel der Satire ist in diesem Fall der berühmte Naturgelehrte Johann Jakob Scheuchzer,⁸⁰ der übrigens als Curator der Zürcher Bürgerbibliothek auch über den in der Wasserkirche ausgestellten Holbeintisch wachte.⁸¹ Bodmer hält diesen, das gibt seine von beißender Ironie zusammengehaltene Liste überaus deutlich zu erkennen, für einen barocken Schwurbler und Wirrkopf. Dessen abstruses Seeleninventar lasse daran keinen Zweifel. Ein beredtes Beispiel ist etwa das Oxymoron des »schöne[n] Monstrum[s]«, mit dem ein anti-petrarkistischer Diskurs aufgerufen wird. Bei der Schilderung des Monstrums greift Bodmer auf Bestandteile einer stereotypisierten barocken Liebesmetaphorik zurück, häuft die metaphorischen Attribuierungen einer »schönen Frau« aber in

80 Bodmer: *Die Gesellschaft der Maler in Zürich und ihre Diskurse*, S. 65 f.

81 Vgl. Wiener u. Jezler: »Die Kunstkammer der Bürgerbibliothek in der Wasserkirche in Zürich«, S. 766.

solchem Maß, dass sie sich durch ihre divergenten Bildlogiken gegenseitig blockieren und sich nicht mehr zu einem kohärenten Bild fügen lassen. Die quasi dekonstruktivistische Kritik solcher überbordender Bildlichkeit ist eine für Bodmer typische Lektüre- und Argumentationsbewegung, die er beispielsweise in *Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungs=Krafft* anhand eines Gedichts von Lohenstein demonstriert, das in seinen Augen ebenfalls an Bilderverwirrung leidet:

Wenn gleich die einen von diesen verblühten Gleichnissen angehen könnten
so sie für sich allein stehen; so machet doch die hyperbolische Verschwendung derselben
und die Vermischung so vieler Kostbarkeiten einen verwirrten Begriff [...]. (EGE, 48)

Zu viel Bildlichkeit erzeugt katachretische Absurdität (vgl. EGE, 133). Im zitierten Beispiel aus den *Poetischen Gemälden* läuft das darauf hinaus, dass die übertragenen und die eigentlichen Bedeutungen der metaphorischen Schilderungen nebeneinander bestehen bleiben. Die Haare der »schönen Frau« sind nicht nur seidenglatt, sie sind auch aus Seide; ihre Augen funkeln nicht nur sternengleich, sie sind Sterne; und die Frau ist dann zwar immer noch schön, aber eben auch ein »Monstrum«. Der mentale Inhalt des parodierten »Scharlatans« beruht auf den Verfahren des Oxymorons und der Katachrese. Wer das obskure »Frauenbild« dieses »Scharlatans« verstehen will, muss den Umschlag von der Metapher zur Katachrese, der diesem Bild immanent ist, einsehen können.

Literatur ist also qua ihrer Verfahren konstitutiv für integrale Geistesinhalte, für das charakteristische Profil einer Person. Neben dem geistigen Wirrwarr eines barocken Gelehrten kennt Bodmer dabei auch Positivbeispiele für die prägende Kraft der Kunst, in einem Brief an Laurenz Zellweger führt er ein besonders schönes an – sich selbst: »Ich ware so emsig, die *Miltonischen* Ideen in meinen Kopf einzupregen, dass ich glaube, mein Gehirn sei nunmehr in die gleichen Falten und *Traces* gebogen wie Miltons *gewesen*, der, damit ich Malerisch rede, die Taffel meines gehirnes mit den farbenstrichen, bildnissen etc. gemahlen, wie *Miltons* gemahlen ware.«⁸² Im Umgang mit einer solchen von literarischen Bildern erfüllten Person ist man dann verständlicherweise darauf angewiesen, sich empathisch auf die in ihr gespeicherten literarischen

82 Bodmer an Zellweger. Zitiert nach: Bodmer: *Die Gesellschaft der Maler in Zürich und ihre Diskurse*, S. 45, Hervorh. im Original.

Phantasiebilder einzulassen. Da dies aber wiederum nur von denjenigen erreicht werden kann, die die ästhetische ›Gemachtheit‹ nachvollziehen können, sind die Praktiken der Empathie zuletzt an die von der Literatur exemplifizierten Verfahren gebunden. Es sind solche Praktiken der Empathie, die Zugang zum individuellen Charakter eines Anderen ermöglichen, aus deren Vorführung und Verhandlung Bodmers Diskurspraktik den ästhetischen Begriff des Charakters gewinnt. Im Folgenden soll das näher ausgeführt werden.

Bodmers Beschäftigung mit dem Begriff des Charakters erstreckt sich über einen Zeitraum von mehr als zwanzig Jahren; entsprechend reichhaltig sind seine Ausführungen, die ich im Folgenden weder in ihrer systematischen Breite noch ihrem Wandel rekonstruieren will,⁸³ sondern nur punktuell, eben mit Blick auf Praktiken der Empathie. Einen passenden Einstieg auch aus chronologischer Sicht bietet der zwölfte Discours im dritten Band der *Discourse der Mahler*. Hier wird zunächst die Notwendigkeit von individuellen Charakterschilderungen vor dem Hintergrund einer statischen Anthropologie begründet. Denn obwohl alle Menschen von »West« bis »Ost« in einem gattungsspezifischen Sinn »einander gleich« sind (DM III, 91), lassen sich zwischen konkreten Individuen gewichtige Unterschiede feststellen:

Aber wenn man einen Menschen neben einen andern stellt, so nimmt man zwischen ihnen einen Unterscheid wahr, der von der ungleichen Vermengung der Passionen von denen sie regiert werden verursacht worden. Diese Vermischung der Passionen geschieht auf so viele und mannigfaltige Weisen, daß sich von einem jeden Menschen ein Charactere entwerffen läßt, der ihm allein und keiner andern Person ähnlich ist. (DM III, 92)

Jeder Mensch bezieht eine unabweisliche Individualität aus der Mischung der ihn einnehmenden Affekte. Interessanterweise betont Bodmer, dass diese Individualität nicht so sehr vom Einzelnen empfunden als vielmehr von einem Dritten beobachtet wird, nämlich indem »man einen Menschen neben einen andern stellt«. Erst die Distanz eines solchen Beobachters macht die inkommensurable Affektmischung, die jeden Einzelnen auszeichnet, überhaupt sichtbar. Die Individualität wird damit schlechterdings untrennbar von ihrer technischen und medialen Rahmung. Und exakt diesen Rahmen identifiziert Bodmer als das entscheidende Verfahren, das eine Praktik der Empathie möglich macht –

83 Siehe dazu Reiling: *Die Genese der idealen Gesellschaft*, S. 25-63.

und damit auch die Individualität, die Bodmers Charaktere auszeichnet: »Wir nennen diese Beschreibungen der Paßionen die einen Menschen regieren, und der Graden, in welchen sie sich bey ihm befinden, historische, oder Personal=Characteren, und es ist ein tieffsinniges Nachspühren vonnöthen, solche zu machen.« (DM III, 92) Hinter den »historische[n], oder Personal=Characteren« stehen Verfahren der »Beschreibungen der Paßionen«, die Praktiken der Empathie (»ein tieffsinniges Nachspühren«) ermöglichen und damit die Individualität des Charakters sichtbar machen. Mit dem »tieffsinnigen Nachspühren« legt Bodmer dabei einen dezidierten Fokus auf die Praktiken der Empathie. »Tiefsinnigkeit«, so kann man es etwa in Wolffs *Deutscher Ethik* nachlesen, bezeichnet in der zeitgenössischen philosophischen Terminologie das Vermögen des Verstandes, Unterschiede zwischen Gegenständen zu erkennen. Der Begriff ist damit ein Synonym für den gängigeren Begriff des Scharfsinns.⁸⁴ Die Charaktere werden so einerseits als Resultate kognitiver Leistungen beschrieben, denn Tiefsinnigkeit oder Scharfsinn gehören als Teile des Verstandes zum höheren Seelenvermögen. Andererseits erwähnt Bodmer die Tiefsinnigkeit als Adjektivattribut des »Nachspührens«, wodurch eine Praktik angesprochen ist, die die kognitive Operation des Unterscheidens ergänzt. Neben die Prozesse des unterscheidenden Verstandes treten so Praktiken der Empathie, die hinsichtlich ihrer Verfahren betrachtet werden. Erst durch solche Verfahren, für die etwa die narrative Rahmung seitens eines Beobachters entscheidend ist, kann die Individualität eines Charakters überhaupt wahrnehmbar gemacht werden. Kein Individuum ohne einen Anderen und keine Individualität der Charaktere ohne Praktiken der Empathie, die über spezifische Verfahren hergestellt werden. Diese Praktiken werden so zur Existenzbedingung von Individualität und zu einem wichtigen Strang der DNA von Bodmers ästhetischem Begriff des Charakters.

Von den historischen und personalen Charakteren – also den Schilderungen von konkreten geschichtlichen Individuen – werden im zwölften Discours die Nationalcharaktere abgegrenzt: die »Charactere unsrer Nation« (DM III, 96). Während Bodmer den Beschreibungen historischer Persönlichkeiten einen Nutzen im Bereich der politischen Geschichtsschreibung attestiert (vgl. DM III, 92; PG, 390 ff.; MS I, 477 ff.; NCB, 432 f.),⁸⁵ dienen die Nationalcharaktere der Erkenntnis der prägenden kulturellen Eigenheiten einer Nation (wobei diese nationenspezifische kulturelle Prägung wiederum Teil der individuellen Persönlichkeit

84 Vgl. Wolff: *Vernünfftige Gedancken von der Menschen Thun und Lassen*, § 279.

85 Vgl. Reiling: *Die Genese der idealen Gesellschaft*, S. 25 ff.

ist, auf die sich die personalen Charaktere richten, wie Reiling hervorhebt).⁸⁶ Die moralischen Charaktere, die allgemeine Tugenden und Laster in personifizierter Form darstellen (vgl. PG, 365 ff.), komplettieren die Typologie, die Bodmer am übersichtlichsten in seinen *Poetischen Gemälden* darlegt, wo jedem Charaktertypus ein eigenes Kapitel gewidmet wird. Dort taucht im 13. Kapitel eine spannende Unterart der Charaktere auf: der poetische Charakter. Dieser wird in systematischer Hinsicht zunächst mit dem historischen oder personalen Charakter in Verbindung gebracht:

Dergleichen persönliche Character haben ihren eigenen Platz in der Historie, wo sie uns eine genaue Einsicht in die Unternehmungen einer Person verschaffen, und indem sie uns das Hertz derselben vor den Augen aufschliessen, die Handlungen, die von ihr erzehlet werden, beglaubigen, und uns voraussehen lassen, was sie weiter zu thun fähig ist. Sie bringen ein so helles Leben in die Erzählung, daß solche einem theatralischen Aufzuge gleich uns die Platzhalter vor Augen führt. (PG, 390 f.)

Der genauen Charakterschilderung eines Individuums erkennt Bodmer einen Nutzen für die (politische) Geschichtsschreibung zu, weil ein solcher personaler Charakter eine genaue und eindrückliche Erkenntnis der Beweggründe liefert, die das (historisch bedeutsame) Tun einer Person antreiben.⁸⁷ An diesem Punkt hatte Wehrli Bodmers Interesse für die Individualität von Charakteren verortet, die als charakteristische Vertreter

⁸⁶ Vgl. ebd., S. 37 f.

⁸⁷ Besonders anschaulich ist Bodmers Plädoyer für den persönlichen Charakter als überlegenes Instrument der Historiographie etwa auch im 61. Brief der *Neuen Critischen Briefe*: »Ich lese eben so gern Diplomata von Vergabungen an Kirchen und Klöster, Sammlungen von Rechten und Gesezen, den Johannes Vitoduranus, und was von dieser Art aus den finstern Jahrhunderten übrig geblieben ist, als die zierlichen Geschichtbeschreibungen der heutigen Scribenten, darf ich es sagen, auch der alten Schönschreiber. [...] Und warum soll mirs nicht gefallen, wenn mir die Einfalt jener Zeiten an statt allgemeiner Beschreibungen durch Erzählung ganz besonderer Fälle das Innerste der Beschaffenheit der damahligen Leute entdeckt? Die kleinen Histörgen, mit welchen kein neuer, vielleicht auch kein alter Geschichtschreiber seine Historie befleken wollten, welche mir Johannes von Winterthur von Graf Rudolf erzählt, leuchten mir besser vom Charakter dieses Herrn zu urtheilen, als zween Bogen voll Generalia von seinem Charakter, und sie sind mir lieber als zween Quartanten von seinem Kriegsglück wider den böhmischen Ottaker.« (NCB, 432 f.)

einer distinkten geschichtlichen Situation zu verstehen seien. Wichtig sind aber die Voraussetzungen, die dafür bestehen, dass die Charaktere ihr Leistungspotenzial erfüllen können: Praktiken der Empathie, die wiederum mit Blick auf die für sie unerlässlichen Verfahren betrachtet werden. Bodmers Charakterbegriff wird an dieser Stelle dadurch geprägt, dass solche Praktiken der Empathie mithilfe der Verfahren der Diskurspraktik vorgeführt werden: die »genaue Einsicht« in das individuelle Profil eines Charakters bzw., genauer, der Einblick in dessen »Hertz« bzw., noch genauer, die »Mitsicht« mit diesem Charakter, die es erlaubt, »uns voraussehen lassen«, was der Charakter »weiter zu thun fähig ist«. Dabei fällt sofort auf, wie oft Bodmer in der kurzen Passage auf Formulierungen aus dem Bereich des Visuellen zurückgreift – die Augen, das Sehen, das Licht und sogar der theatralische Aufzug sind hier relevante Stichworte. Die Verfahrensabhängigkeit der Praktiken wird dadurch deutlich, so etwa, wenn Bodmer von der für den Charakter entscheidenden »Einsicht« spricht und diese zudem mit dem bedeutsamen Attribut der Lebendigkeit (des »helle[n] Leben[s]«) ausstattet. Das Attribut verweist auf die Terminologie aus Wolffs *Deutscher Ethik*, in der alle diejenigen Erkenntnisse »lebendig«⁸⁸ genannt werden, die Einfluss auf den Willen des Menschen nehmen, ihn also zu Handlungen motivieren. Analog dazu ist bei Bodmer die Praktik der Empathie, der Ein- und Mitsicht mit dem Charakter, von »hellem Leben« gekennzeichnet, weil sie den Nachvollzug der individuellen Verhaltenslogik der geschilderten historischen Figuren erlaubt. Das »helle Leben« verweist dabei aber auch auf genuin rhetorische Verfahren, durch welche die Praktik der Empathie an dieser Stelle ihren spezifischen Zuschnitt erhält. Angesprochen sind die Verlebendigung (*energeia*) sowie die »Aufhellung« eines Sachverhalts, die Verleihung von Anschaulichkeit (*enargeial evidentia*).⁸⁹ In der zitierten Passage erreicht die »Aufhellung« sogar ein derartiges Maß, dass der Charakter »einem theatralischen Aufzuge gleich uns die Platzhalter vor Augen führt«, wodurch auch szenische Verfahren des Dramas angesprochen sind. Explizit werden die für gute Charaktere entscheidenden Praktiken der Empathie so mittels dieser Verfahren vorgeführt bzw. veranschaulicht. Ebenso deutlich wird das in einer Passage aus *Von dem Einfluß und*

88 Wolff: *Vernünfftige Gedancken von der Menschen Thun und Lassen*, § 169.

89 Explizit führt bekanntlich Baumgarten die Licht-Metaphorik mit rhetorischen Verfahren der Literatur eng, wenn er diese unter dem Begriff der *lux aethetica* versammelt (vgl. Alexander Gottlieb Baumgarten: *Ästhetik*, 2 Bde. Übers. u. hg. v. Dagmar Mirbach. Hamburg 2007, § 618).

Gebrauche der Einbildungs=Krafft, die gewissermaßen die Parallelstelle zu dem obigen Zitat aus den *Poetischen Gemälden* darstellt:

Dergleichen Character der Personen haben in der Historie ihren eigenen Platz/ wo sie als Schlüssel dienen/ uns die Unternehmungen/ so eine Person zu machen fähig ist/ zu beglaubigen und errathen zu lassen: Sie geben der Erzählung ein Leben/ und rühren den Leser so starck/ daß er nicht allein die verschiedenen Personen und Häupter der vorkommenden Rollen sich vor Augen stellt; sondern gar zu sehen meineth/ was sich zugetragen/ und von dem Historie=Schreiber nur erzehlt wird. (EGE, 184)

Auch hier wird der personale Charakter zwar in den Dienst der »Historie« gestellt, zugleich aber auf bezeichnende Weise von ihr abgegrenzt, nämlich durch seine rhetorischen und narrativen Verfahren der Erzeugung von Evidenz, mittels welcher die für den Charakter entscheidende Praktik der Empathie angesprochen wird. Denn während in der historischen Darstellung »nur erzehlt wird«, *zeigt* die Charakterschilderung, indem sie das beschriebene Individuum »vor Augen stellt« und so einen empathischen Zugang zu ihm ermöglicht. In der Schrift zur Einbildungskraft wird mit diesem Verfahren der Evidenz die Praktik der Empathie, die für die Beschreibung des persönlichen Charakters konstitutiv ist, anschließend performativ vorgeführt. Nachdem Bodmer⁹⁰ Sallusts Darstellung des Lucius Catilina ausführlich zitiert hat (vgl. EGE, 185 f.), stellen seine weiteren Ausführungen Praktiken der Empathie aus, die für die Charakterschilderung entscheidend sind und mit Verfahren der Evidenzerzeugung arbeiten. Denn Bodmer widmet sich nun in einer minutiösen, beinahe Wort für Wort vorgehenden Exegese der Schilderung Sallusts (vgl. EGE, 186 ff.). Bodmers Deutungen der Stellen aus dem lateinischen Original zielen dabei auf eine anschauliche Evokation von Catilinas Person und Persönlichkeit, auf eine Praktik der empathischen Annäherung an den berüchtigten Römer:

Ardens in cupiditatibus. Dieses stellt euch einen Menschen vor/ der nicht ruhen kan/ biß er seine Entschlüsse zu Werck gerichtet hat. Ehr=geitz ware seine mächtigste Leidenschafft/ die ihn im höchsten

90 Es wird davon ausgegangen, dass Bodmer der Verfasser ist, weil er die Charakterschilderung Sallusts auch in anderen Texten behandelt, die zweifelsfrei ihm zuzuordnen sind (vgl. PG, 395 ff.).

Grade befasst/ sie verleitete ihn zu lauter grossen/ ungemessenen/ erstaunlichen und unglaublichen Unternehmungen. (EGE, 186f.)

Seitenweise geht es nach diesem Muster fort. Bodmers zitadurchgesetzte Lektüre des antiken Porträts lässt Catilina in den zahlreichen, aus Interpretation des lateinischen Texts gewonnenen, prädikativen Zuschreibungen plastisch präsent werden. Die empathische, historiographisch bedeutsame Einsicht in den persönlichen Charakter wird also mithilfe dieses Verfahrens vorgeführt.

Die Charakterschilderung ist – das deutet sich in der zitierten Passage tentativ an –, indem sie Praktiken der Empathie mittels ihrer Verfahren ausstellt, immer auch eine literarische Schilderung; der personale oder historische Charakter immer auch ein »poetische[r] Character« (PG, 412). So lautet der Begriff, den Bodmer wenig später einführt und mit dem er die Gebundenheit der Charaktere an Praktiken der Empathie und deren ›literaturaffine‹ Verfahren gewissermaßen reflektiert. Der poetische Charakter kann dabei an den persönlichen und historischen, aber auch an den moralischen Charakter angelehnt sein. Ersteres ist der Fall, wenn in der poetischen Charakterschilderung historische Vorbilder überhöht werden; Letzteres, wenn ideale (und gleichwohl wahrscheinliche) Helden erfunden werden (vgl. PG, 412 f.). In den *Poetischen Gemälden* optiert Bodmer tendenziell für die zweite Option, d. h. die Anlehnung des poetischen an den moralischen Charakter. Die Literatur erfindet Charaktere, schildert sie genau und erhält dadurch eine moraldidaktische Funktion. Reiling resümiert die Diskussion der poetischen Charaktere in den *Poetischen Gemälden* daher folgendermaßen:

Die Tendenz der Geschichte des moralischen Characters besteht also in der zunehmenden Literarisierung der Gattung. Damit verbunden ist auch die Übertragung der ursprünglichen Funktion des moralischen Characters als historische Sittenlehre auf die Literatur. Hier deckt sich Bodmers Literaturverständnis weitgehend mit der zeitgenössischen Auffassung von der Nützlichkeit der Literatur, die Einsicht in den großen Nutzen der Literatur bildete sich jedoch bei ihm erst im Verlauf der Jahre heraus.⁹¹

Dieser Befund ist in zweierlei Hinsicht zu ergänzen. Zum einen ist Bodmers Konzept des poetischen Charakters als eine »zunehmende[] Literarisierung« des moralischen Charakters nicht hinreichend bestimmt. Zwar

91 Reiling: *Die Genese der idealen Gesellschaft*, S. 50.

wird der poetische Charakter in den *Poetischen Gemälden* dezidiert an den moralischen Charakter angelehnt; ebenso dezidiert wird diese Theorie jedoch später in den *Neuen Critischen Briefen* einer Revision unterzogen. Mit Verve tritt dort gerade die systematische Analogie zwischen dem poetischen und dem personalen Charakter in den Vordergrund. Zum anderen zeigt sich der »große[] Nutzen der Literatur«, der in Reilings Rekonstruktion ein uneingelöstes Versprechen der Bodmer'schen Charakterpoetik bleibt, gerade in der Konzeption aus den *Neuen Critischen Briefen*, wo der poetische Charakter einen exklusiven Eigenwert erhält.

Diese aufschlussreichen Addenda zur Charakterpoetik aus den *Poetischen Gemälden* finden sich im 30. Brief der *Neuen Critischen Briefe*. Der Verfasser⁹² widmet sich einer Diskussion der sogenannten »Proso-popöie«, womit Personifikationen von Affekten und »Eigenschaften, als Liebe, Ehrfurcht, Großmuth« (NCB, 254), gemeint sind, die in epischen Gedichten eingeführt werden, um die Beweggründe und Handlungen von Figuren zu erklären. Der Briefeschreiber verwirft dieses traditionsreiche literarische Mittel der Motivierung – Engelchen und Teufelchen auf den Schultern des Helden –, da es nicht geeignet sei, die komplexe Bewusstseinsstruktur eines Menschen abzubilden. Denn die menschlichen Entscheidungen und Handlungen würden von so vielfältigen und zahllosen Faktoren – affektiven, rationalen usw. – beeinflusst, dass es einer absurden und unübersichtlichen Zahl an Personifikationen bedürfte, um auch nur die einfachsten Ereignisse auf diese Weise nachvollziehbar darzustellen (vgl. NCB, 255). Nötig wäre gleichsam ein Heer von Engelchen und Teufelchen, und das wiederum ergäbe keine sehr schöne Szene. Anstelle der Personifikationen spricht sich der Verfasser des Briefs deshalb für individuelle Charakterschilderungen, für persönliche Charaktere aus. Diese seien besser geeignet, die Gemütslage eines Menschen einsehbar und seine Handlungen nachvollziehbar zu machen:

92 Wie bereits angemerkt wurde, kann die Verfasserschaft für die einzelnen Beiträge der *Neuen Critischen Briefe* nicht zweifelsfrei festgestellt werden. Der hier zur Diskussion stehende 30. Brief ist mit »G. S.« (NCB, 261) gekennzeichnet, Initialen, hinter denen man Johann Georg Sulzer vermuten könnte, dem Vetter eine Beteiligung an den *Neuen Critischen Briefen* zutraut (vgl. Vetter: »J. J. Bodmer und die englische Litteratur«, S. 340). Da aber, wie Kauffmann jüngst bestätigt hat, die »große Mehrheit der Beiträge [...] doch von Bodmer selbst stammen« dürfte, ist es plausibel, auch solche Beiträge, die Bodmer nicht zweifelsfrei zugeordnet werden können, im Kontext von Bodmers Arbeit an der Ästhetik zu verorten (Kauffmann: »Ein nützlicher Kaufmann«, S. 66). Denn insgesamt sind die *Neuen Critischen Briefe* ein »Bodmer'scher Text«.

Wenn der Poet die Charakter seiner Personen schildert, wenn er ihren Geist und ihr Herz aufschleußt, wenn er aus demselben hervorholet, und uns zu sehen giebt, was und wie sie denken und überlegen, warum sie etwas beschliessen, was für Leidenschaften und in welcher Stärke diese bey ihnen würken, so thut er ohnfehlbar etwas erheblichs und uns angenehmers, als wenn er den Geist der Klugheit, des Ehrgeizes, der Rachsucht, und andere solche erdichtete Wesen anführet, welche den Helden in Bewegung bringen müssen. (NCB, 256)

Um in einem literarischen Text eine überzeugende Motivierung des Figurenhandelns zu schaffen, ist der personale Charakter das Mittel der Wahl. Dieser kann die Handlungen einer literarischen Figur verständlich erscheinen lassen, weil er anders als die Personifikation in der Lage ist, auf den konkreten Einzelnen einzugehen – weil er auf Praktiken der Empathie und ihren Verfahren beruht und damit die Individualität des Charakters ins Zentrum stellt. Nachdem es sich in den *Discoursen der Mahler* schon angedeutet hatte, sieht man denn auch spätestens hier, dass es Bodmer entgegen der Darstellung von Wehrli durchaus auch um die Darstellung der Individualität einzelner Menschen zu tun ist. Der personale Charakter wird so, weil er aufgrund der Praktiken der Empathie, die er mittels ihrer Verfahren vorführt, die geeignete Technik zur Darstellung narrativer Motivierung ist, zum Paradigma des poetischen Charakters, d. h. der Charakterbeschreibung in literarischen Texten. Charaktere definieren sich für Bodmer über ihr Potenzial, Individualität sichtbar zu machen: Sie definieren sich über Praktiken der Empathie.

Eine andere Rolle spielen dagegen die Personifikationen von handlungsleitenden Affekten und Charaktereigenschaften, die an die moralischen Charaktere erinnern. Als Darstellungen von allgemeinen Leidenschaften, Tugenden und Lastern befördern sie abstrakte ethische Erkenntnisse, aber sie helfen nicht dabei, menschliches Handeln und Empfinden in konkreten Einzelfällen einzuordnen, verständlich und nachvollziehbar zu machen, Individualität zum Vorschein zu bringen. Dezidiert grenzt der Briefeschreiber im 30. der *Neuen Critischen Briefe* daher die poetischen und personalen Charaktere von den Personifikationen und den moralischen Charakteren ab:

Die poetischen Wesen [gemeint sind die Personifikationen, J. H. P.] sind eigentlich allgemeine Begriffe von Tugenden oder Lastern, die mit Körpern und Gestalten versehen werden; sie sind deßwegen allzu weitschweifig als daß sie die Ursache einer absonderlichen und bestimmten Handlung erklären könnten: Hingegen wird durch den

eigenen Charakter einer Person, ihr eigenes Maaß des Wizes, der eigene Grad ihres Affektes, völlig wahrscheinlich, und beynahe gewiß gemacht, daß dieselbe in diesen oder jenen Umständen so und nicht anderst gehandelt habe. [...] Bey einem würclichen Menschen, bey einer absonderlichen Person [...] [haben] die Tugenden, die Laster, die Affekte [...] ihr bestimmtes Maaß und ihre Grade; und diese soll uns ein epischer Dichter lieber vor Augen legen, und uns folglich mit seinen Helden vollkommen bekannt machen [...]. (NCB, 260 f.)⁹³

Im Fall von literarischen Texten kommt es bei der Charakterschilderung darauf an, ob diese Individuen gerecht werden kann. Praktiken der Empathie werden so zum Maßstab der Charaktere; durch die Verhandlung und Vorführung solcher Praktiken profiliert Bodmer den ästhetischen Begriff des Charakters. Während Personifikationen bloß moralische Abstrakta reproduzieren können und so bestenfalls in Lehrgedichten einige Berechtigung haben (vgl. NCB, 260), geht der personale poetische Charakter auf die konkreten Umstände des vorliegenden Falls ein: »den *eigenen* Charakter einer Person, ihr *eigenes* Maaß des Wizes, der *eigene* Grad ihres Affektes« (Hervorh. J. H.P.). In den Blick kommt so der »würcliche[] Mensch[]«, mit dem die poetische Charakterschilderung die Leser*innen »vollkommen bekannt« macht. Im Gegensatz dazu fokussiert der moralische Charakter bloß allgemeine, »mögliche« Tugenden und Laster. Der poetische Charakter ist in Bodmers Ästhetik also keineswegs nur ein besonders effektives Instrument der sittlichen Erziehung. Über eine solche moraldidaktische Funktionalisierung weist er deutlich hinaus, und zwar immer dann, wenn sein genuines (und genuin poetisches?) Leistungspotenzial darin gesehen wird, dass er es erlaubt, durch den Rekurs auf Praktiken der Empathie und deren Verfahren einzelnen Individuen gerecht zu werden.

93 Siehe auch die prägnante Abgrenzung, die Bodmer in seiner *Anklagung Des vererbten Geschmacks, Oder Critische Anmerkungen Über Den Hamburgischen PATRIOTEN, Und Die Hallischen TADLERINNEN* (1728) vornimmt: »Moralische Character bemerken entweder die Grade der Mischung in den herrschenden Neigungen/ und Kräfften des Menschen; oder beschreiben so absonderliche Stücke von den Handlungen/ Worten und Tritten eines Menschen/ daß deren inwendiges Triebwerk daraus unschwer ersehen wird.« (AVG, 91) Demgegenüber werden die persönlichen Charaktere so definiert: »Persönliche Character der Sitten sind diejenigen/ welche nichts übergehen/ was immer eine Person in Ansehung aller ihrer Neigungen/ Fähigkeiten und Handlungen von allen andern unterschiedlich machet. Dergleichen zu schreiben ist die eigentliche Pflicht der Historie.« (AVG, 92)

Tragische Charaktere

Wie bereits erwähnt, interessiert sich Bodmer nicht nur für das Genre der Charakterbeschreibung, das er akribisch in seine verschiedenen Spielformen unterteilt, sondern auch für die Figuren bzw. Charaktere in der Tragödie. Auch hier gilt: Bodmers Ausarbeitung seines Begriffs der tragischen Charaktere, also der Charaktere, die für Tragödien geeignet sind, beruht auf der Auseinandersetzung mit Praktiken der Empathie. Indem er durch die Verhandlung solcher Praktiken zustande kommt, erhält Bodmers Begriff der tragischen Figur bzw. des für Tragödien geeigneten Charakters sein spezifisches und bislang nicht hinreichend gewürdigtes Profil. Auch für die Tragödie fordert Bodmer Charaktere, die durch ihre Individualität bestechen, weshalb es die Verhandlung und Vorführung von Praktiken der Empathie ist, über die Bodmer sich einen solchen Begriff der tragischen Figur erarbeitet. Wie zu zeigen sein wird, schaltet er sich damit an entscheidender Stelle in die Tragödientheorie seiner Zeit ein, die eine der umfangreichsten und kontroversesten ästhetischen Diskussionen der Aufklärungsepoche darstellt.

Hauptsächlich an zwei Stellen widmet sich Bodmer ausführlich seinen ästhetischen Grundüberlegungen zur Tragödie, beide Male mit Bezug zu Thesen und Theorien Calepios. Im *Brief=Wechsel von der Natur des poetischen Geschmacks* äußert sich Bodmer alias Eurisus grundsätzlich affirmativ über die Darlegungen seines Briefpartners;⁹⁴ in den zehn Jahre später erschienenen und zusammen mit Breitinger⁹⁵ verfassten *Critischen Briefen* (1746) hat sich die Lage umgekehrt. Hier stellt Bodmer der Tragödientheorie des italienischen Grafen eine eigene Auffassung gegenüber, die weniger wegen ihrer Originalität bemerkenswert ist als vielmehr aufgrund der Argumente, die Bodmer zu ihrer Unterstützung vorbringt. Da der Beitrag in den *Critischen Briefen* sowohl die beiden Pole als auch den Wandel von Bodmers tragödientheoretischen Positionierungen abbildet, soll er im Folgenden im Fokus der Untersuchung stehen. Es handelt sich dabei um die ersten beiden *Critischen Briefe*, die beide »An Hr. P. L.« (CB, I u. 67) adressiert sind, womit, wie Jana Kittelmann erläutert, Samuel Gotthold Lange gemeint ist: Pastor Lange (P. L.).⁹⁶ Bodmer überträgt an dieser Stelle also »Inhalte und Themen seiner privaten Korrespondenzen in öffentliche Diskurse«⁹⁷.

94 Bodmer gesteht seine »Konversion« zur Theorie von Calepio in einem Brief an Gottsched (vgl. Meier: *Dramaturgie der Bewunderung*, S. 117).

95 Vgl. Kauffmann: »Ein nützlicher Kaufmann«, S. 66.

96 Kittelmann: »Kritische Felder«, S. 429-436.

97 Ebd., S. 429.

Im ersten der *Critischen Briefe* wird das Tragödienkonzept Calepios referiert, größtenteils in Form einer Übersetzung von dessen *Paragone della Poesia tragica d'Italia con quella di Francia* (1732).⁹⁸ Dieses Konzept ist aristotelischen Prämissen verpflichtet. Als »Endzweck« (CB, 3) der Tragödie wird eine kathartische Erfahrung der Rezipient*innen gesetzt. Diese Katharsis bestimmt Calepio als einen Vorgang der Affektregulierung, eine Mäßigung der »Ausschweifungen der Leidenschaften mittelst des Mitleidens und des Schreckens« (CB, 3). Um die heilsamen Empfindungen des Mitleids (*eleos*) und des Schreckens (*phobos*) herbeizurufen, führt die Tragödie den Rezipient*innen einen »Glückeswechsel« (CB, 4) vor Augen: Plötzlich und schicksalhaft bricht ein Unheil über den Protagonisten – Protagonistinnen sind nicht vorgesehen – herein (*peripeteia*), an dem dieser durch einen begangenen »Fehlritte« (CB, 4) (*hamartia*) eine gewisse Mitschuld trägt. Im Einklang mit Aristoteles' Ausführungen im 6. und 14. Kapitel seiner *Poetik* (ca. 335 v. Chr.) installiert Calepio so die Handlung (*mythos*) als wichtigsten Bestandteil der Tragödie. Durch die Handlung, vor allem den »Glückeswechsel«, den der tragische Held zu erleiden hat, entstehen die beiden Tragödienaffekte, durch welche die Rezipient*innen einer affektiven Katharsis entgegengeführt werden. Voraussetzung dafür ist eine gewisse Ähnlichkeit zwischen dem Protagonisten der Tragödie und den Rezipient*innen. Denn nur, wenn der tragische Held hinsichtlich seiner moralischen Tugend- oder Lasterhaftigkeit sowie in seinen lebenspraktischen Umständen wie etwa seiner sozialen Stellung nicht zu weit von den Rezipient*innen entfernt ist, kann es diesen gelingen, sich mit ihm zu identifizieren und dadurch Schrecken, Mitleid und zuletzt eine Katharsis zu erfahren (vgl. CB, 9 f.).

Bodmer antwortet im zweiten der *Critischen Briefe* auf das Tragödienkonzept des italienischen Grafen, und zwar indem er es in nahezu allen Punkten zu widerlegen sucht. Die Tragödie solle, so Bodmer, nicht die individuellen und alltäglichen Affekte der Zuschauer reinigen (vgl. CB, 67 ff.), sondern Exempel von »ausserordentlichen Charakter[n]« (CB, 83) präsentieren, welche den Zuschauern paradigmatische und ideale Tugenden vorführen (vgl. CB, 84 f.). Auf den ersten Blick scheint damit die Rollenverteilung klar zu sein. Bodmer vertritt eine ›Dramaturgie der Bewunderung‹, Calepio eine ›Dramaturgie des Interesses‹. Auf diese Begriffe bringt Albert Meier in seiner wegweisenden Studie von 1993 die beiden maßgeblichen Paradigmen der Tragödientheorie des 18. Jahrhunderts. Während in den einer Bewunderungsdramaturgie verpflichteten Stücken übermenschlich tugendhafte und tapfere Helden

98 Vgl. Meier: *Dramaturgie der Bewunderung*, S. 184, Anm. 14.

aufzutreten, die beim Publikum Bewunderung auslösen, fokussiert die Dramaturgie des Interesses »gemischte«, lebensnahe Charaktere, welche die Rezipient*innen zur Identifikation einladen. Die Begriffe benennen damit auch unterschiedliche und einander ausschließende Wirkungsweisen der Tragödie. Mit der Annahme, dass die Rezipient*innen aus der Betrachtung tugendhafter Vorbilder in der Tradition der heroischen Tragödie des französischen Klassizismus kognitiv auf auch für sie gültige Lebens- und Handlungsmaximen schließen, ruft die Bewunderungstheorie rationalistische Paradigmen auf.⁹⁹ Bodmer referiert an etlichen Stellen durchaus deutlich auf dieses Tragödienmodell, beispielsweise wenn er in den *Poetischen Gemälden* die Heroen der Tragödien zu patriotischen Vorbildern erklärt, die ihrem Publikum eine glühende Vaterlandsliebe effektiv einimpfen (vgl. PG, 432 ff.). Demgegenüber entsteht laut der Theorie des Interesses die Wirkkraft der Tragödie nicht dadurch, dass diese die Rezipient*innen kognitiv zu neuen Einsichten führt, sondern schlicht dadurch, dass sie sie affektiv berührt, worin man emotionalistisch konturierte Prämissen sowie eine Annäherung an die Gattungstradition des Bürgerlichen Trauerspiels erkennen kann.¹⁰⁰ Auf klare Grenzen bedachte Literaturgeschichten tendieren daher dazu, der vermeintlich streng moraldidaktischen Ausrichtung der Bewunderungsdramaturgie das zukunftsweisende Streben nach affektiver Identifikation entgegenzuhalten, das im Zentrum der Dramaturgie des Interesses steht.

Bodmer stellt der aristotelisch grundierten und auf eine Dramaturgie des Interesses abzielenden Tragödientheorie des Italienerers also eine Konzeption entgegen, die sich auf das Bewunderungsmodell beruft. Der Gegensatz zwischen den beiden Tragödienkonzepten ist ihrem Selbstverständnis gemäß äußerst schroff,¹⁰¹ was sich beispielsweise in einem von Bodmers literaturkritischen Verrissen von Gottscheds *Sterbendem Cato* (1732) zeigt. Die Unvereinbarkeit der beiden tragödientheoretischen Paradigmen wird betont, wenn Bodmer Gottscheds Tragödie deswegen kritisiert, weil sie diese Paradigmen zu kombinieren versuche. Im *Sterbenden Cato* sollen die Affekte der Zuschauer, so Bodmer, absurderweise gereinigt werden, indem mit Cato ein bewunderungswürdiger Held präsentiert wird. Der kritische Rezensent bemerkt dazu:

Aber wenn er [Gottsched, J.H.P.] dergleichen Absicht durch diejenigen Mittel zu erhalten gesucht hat, welche Aristoteles vorgeschlagen

99 Vgl. ebd., S. 14 ff.

100 Vgl. ebd.

101 Vgl. ebd., S. 18.

hat, nemlich mittelst des Mitleidens und des Schreckens, so hat er am Cato nicht die rechte Person erwehlet. Catons Standhaftigkeit, sein gesetzter Muth, der über alles Unglück triumphirt, dient gar nicht, diese beyden Bewegungen zu erwecken. [...] Die Hoheit von Catons Tugenden ist so bequeme, Verwunderung und Erstaunen zu erregen, daß die besagten Gemüths=Bewegungen davor nicht aufkommen mögen.¹⁰²

Ein Drama generiert *entweder* Mitleid und Schrecken und reinigt so die Affekte der Rezipient*innen *oder* es löst Bewunderung aus. Das betont antagonistische Verhältnis der beiden Tragödientypen zueinander hat die literarhistorische Forschung immer wieder zu vorschnellen teleologisch grundierten Narrativen verführt. So betont Meier, dass eine stillschweigend auf »darwinistischen«¹⁰³ Prämissen fußende Literaturgeschichtsschreibung den einer Bewunderungsdramaturgie verpflichteten Stücken nicht gerecht werden kann, weil sie diese von vornherein als Verlierer und Auslaufmodelle einer pseudoevolutionären Entwicklung der literarischen Formen darstellt. An dieser Stelle verortet Meier das innovative Potenzial seiner eigenen Arbeit, der es genau um eine von teleologischen Vorurteilen bereinigte Nahaufnahme der Bewunderungsdramaturgie geht.¹⁰⁴ Das Projekt einer solchen Nahaufnahme kann auf Bodmers Tragödientheorie ausgeweitet werden. Denn auch diese ist »bewunderungsgologisch« grundiert und speist sich aus einer Opposition zu emotionalistischen Modellen. Aber sie lässt sich als bloßer – und im teleologisch strukturierten literaturhistorischen Rückblick »schlechterer« – Gegenentwurf zu den auf Mitleidserregung gepolten Dramen eben nicht angemessen verstehen. Es gilt, ein differenzierteres und nicht nur auf negativen

102 Johann Jakob Bodmer: »Von der innerlichen Beschaffenheit des mechanischen Original=Stücks von dem deutschen Cato«. In: ders.: *Critische Betrachtungen und freye Untersuchungen zum Aufnehmen und zur Verbesserung der deutschen Schau=Bühne. Mit einer Zuschrift an die Frau Neuberin*. Bern 1743, S. 59–92, hier: S. 87.

103 Meier: *Dramaturgie der Bewunderung*, S. 18. Ein darwinistisches Denken der Literaturgeschichte attestiert (und korrigiert) davor etwa schon Karl Eibl: »Unser Bild der Literaturgeschichte ist etwas schief, weil wir auch im Bereich der Literaturgeschichte eine Geschichtsschreibung der Sieger betreiben, d.h. eine Geschichtsschreibung der erfolgreichen Paradigmata. Der Pate auch der Literaturgeschichtsschreibung ist Darwin.« (Karl Eibl: »Bürgerliches Trauerspiel«. In: Hans-Friedrich Wessels (Hg.): *Aufklärung. Ein literaturwissenschaftliches Studienbuch*. Königstein i. T. 1984, S. 66–87, hier: S. 81)

104 Vgl. Meier: *Dramaturgie der Bewunderung*, S. 16f.

Bestimmungen basierendes Bild der Bewunderungsdramaturgie zu gewinnen. Meier leistet grundlegende erste Schritte zu einer solchen »Binnengeschichte der Bewunderungsdramaturgie«¹⁰⁵. Eine genaue Untersuchung der Bodmer'schen Tragödientheorie kann diese Geschichte ergänzen. Denn Bodmers Bewunderung ist, wie zu zeigen sein wird, speziell.

Bemerkenswert ist, dass Bodmer seinen tragödientheoretischen Genentwurf nicht etwa dadurch lanciert, dass er die Identifikation von Rezipient*innen und Tragödienprotagonist kritisiert, welche die *differentia specifica* emotionalistischer Tragödientheorien darstellt. Stein des Anstoßes ist für Bodmer vielmehr der auf Aristoteles zurückgehende Handlungsprimat, den der Schweizer in Calepios Theorie aufgegriffen sieht. Für Bodmer ist es die Folge des Handlungsprimats, dass die Charakterzeichnung in der Tragödie über Gebühr leidet. Das Ziel seiner Tragödientheorie ist es dementsprechend, die tragischen Charaktere wieder dahin zu rücken, wo sie seiner Ansicht nach hingehören: nämlich ins Zentrum.¹⁰⁶ Die anti-aristotelische Argumentation, die zum Erreichen dieses Ziels bemüht wird, gründet Bodmer, wie er selbst anmerkt (vgl. CB, 71), auf Henry Pembertons *Observations on Poetry* (1738).¹⁰⁷ Aristoteles habe die Charaktere der Tragödie zu bloßen Ausschmückungen der Handlung erklärt und zu diesem Zweck ein Gleichnis aus der Malerei eingeführt. So wie in einem Gemälde die Farben nur dazu dienen, die abgebildeten Figuren und Gegenstände deutlich werden zu lassen, so sei es auch in der Tragödie die einzige Aufgabe der Charaktere, der dargebotenen Handlung Substanz zu verleihen. Gegen diese funktionalistische Auffassung erhebt Bodmer Einspruch:

Die Charakter sind nicht blosse Farben, wie diejenigen, so der Mahler auf dem Palet liegend hat, es sind schon wirkliche Figuren absonderlicher Stücke, mit allen ihren Stellungen, Mischungen, Licht, Schatten,

105 Ebd., S. 18.

106 Zu dieser Bodmer'schen Theorie des ›Charakterprimats‹ vgl. Scherpe: *Gattungspoetik im 18. Jahrhundert*, S. 181 ff. Einen interessanten Beitrag dazu liefert auch Daniel Kramer, der anhand dreier von Bodmers Dramen exemplarisch zeigt, wie Bodmer seine Theorie des Charakterprimats selbst umzusetzen versucht, indem er seine Protagonisten nach Winckelmanns Ideal des stoischen Helden modelliert (vgl. Daniel Kramer: »Johann Jakob Bodmer and Early Representations of Winckelmann's Greek Ideal on the German Stage«. In: Monika Fick, Carl Niekerk u. Monika Nenon (Hg.): *Lessing Yearbook/Jahrbuch XL 2012/2013*. Göttingen 2013, S. 73-98, bes. S. 74-78).

107 Vgl. Reiling: *Die Genese der idealen Gesellschaft*, S. 58.

und besonderer Proportion, die nichts weiter nöthig haben, als in ein Band zusammen gestellt zu werden. Dieses Band erhebet freylich ihren Werth durch das Ganze, indem sie zusammen eine bessre Figur machen als jedes absonderlich, aber das will nicht sagen, daß das Band selbst, welches sie zusammen füget, mehr werth sey, als sie für sich selbst betrachtet sind. (CB, 72 f.)

Bodmer betont den Eigenwert der tragischen Charaktere. Als bloße ›Handlungsträger‹ sind diese unzureichend beschrieben, da ihnen darüber hinaus eine inkommensurable Individualität zukommt: »[E]s sind schon wirkliche Figuren absonderlicher Stücke, mit allen ihren Stellungen, Mischungen, Licht, Schatten, und besonderer Proportion«. Noch vor jedweden moraldidaktischen Absichten, auf welche die Präsentation edler Exempel in auf Bewunderung gepolten Tragödien gemeinhin verpflichtet wird, ist in Bodmers Konzeption schlicht die exakte Darstellung der Charaktere das erste und nobelste Geschäft der Tragödie. »Eine jegliche Geschichte, welche bequem ist etliche Charakter zu liefern, so der Ausführung werth sind, ist schon genugsam, einen tragischen Poete zum Schreiben zu vermögen.« (CB, 78) Warum? Schon deshalb, weil die inkommensurable Individualität der Charaktere der Tragödie einen Stoff gibt, der »nimmermehr zu erschöpfen« ist (CB, 87).

Bodmer entwickelt dieses auf die Individualität fokussierte Konzept des tragischen Charakters, indem er Praktiken der Empathie vorführt und verhandelt. Das geschieht wiederum (und wieder) durch den performativen Rückgriff auf Verfahren, welche die Vorführung der Praktiken erlauben. In der oben zitierten Passage treten diese Verfahren am deutlichsten zutage, wenn Bodmer das aristotelische Farbengleichnis mit seinen eigenen Waffen zu widerlegen versucht, nämlich indem er dessen Bildlogik in ein Gegengleichnis überführt. Die Charaktere, so Bodmer, seien nicht als »Farben«, sondern als »Figuren« zu verstehen, und dann sehe man auch, dass sie aufgrund ihrer Eigenschaften – »ihren Stellungen, Mischungen, Licht, Schatten, und besonderer Proportion« – an und für sich darstellungswürdig sind. Gleichsam augenzwinkernd schreibt dieser Katalog den Figuren Attribute zu, die eigentlich die »Farben« aus Aristoteles' Ausgangsgleichnis kennzeichnen; insbesondere die »Mischungen«, »Licht« sowie »Schatten« sind hier zu nennen. Wenn aber diese Attribute für eine inkommensurable Individualität des Charakters einstehen, die ihn zu einem würdigen Hauptgegenstand der Tragödie machen, dann ist diese Charakterkonzeption bereits in Aristoteles' Ausgangsgleichnis impliziert, schließlich werden dort die Charaktere als Farben vorgestellt. Bodmers Gegengleichnis positioniert sich somit nicht

einfach als eine ›andere Meinung‹ gegenüber der aristotelischen Gleichnisthese, sondern als eine gedankliche Weiterentwicklung – und zwar wiederum qua Gleichnis. Inszeniert wird ein (Weiter-)Denken in Bildern, das den besonderen (Eigen-)Wert der Charaktere allererst begründet. Über dieses zugleich rhetorische, narrative und semiotische Verfahren – das Weiterdenken qua Gleichnis – kommt so eine Praktik der Empathie gegenüber den Charakteren zustande. Bodmer – so führt es das Verfahren vor – ist derjenige, der die aristotelischen Charaktere ›versteht‹, der ihre Individualität entdeckt, da er ihnen empathisch begegnet. Indem in seiner Diskurspraktik diese Praktik der Empathie vorgeführt wird, erarbeitet Bodmer einen ästhetischen Begriff des tragischen Charakters, der dessen inkommensurable Individualität zentral stellt.

Bodmers zweiter *Critischer Brief* spinnt diesen Gedanken eindrucksvoll fort, indem er aufzeigt, dass auch die Tragödie selbst dadurch ein Konzept des tragischen Charakters entwickelt, dass sie Praktiken der Empathie gegenüber diesem Charakter vorführt. Die Tragödie wird damit als ein Verfahren beschreibbar, das Praktiken der empathischen Annäherung an die dargestellten Charaktere vorführt.¹⁰⁸ Einschlägig ist hier Bodmers Bestimmung der Tragödie als einer psychologischen Versuchsanordnung:

[W]ie in der Physick durch die Kunst Erfahrungen angestellt werden, in welchen man die Kräfte der Natur dahin bringt, daß sie sich unter einer kleinern Verstellung zeigen, als in dem gemeinen Laufe der Dinge geschieht, so können in solchen erdichteten Handlungen und Charaktern, die der Poet aufstellet, die tiefsten Winkel der Seele an den Tag gelegt, und die Affekte dadurch mit mehrer Deutlichkeit gezeigt werden, als in der Historie oder in den alltäglichen Geschäften [...]. (CB, 75)

Die Tragödie ist ein psychologisches Präzisionsinstrument, das kleinste Affekte und feinste Affektmischungen sichtbar macht, sie erlaubt dadurch »eine vollständige Schilderung des menschlichen Lebens« (CB, 76). Bodmer bestimmt damit die dramatische Gattung gleichermaßen als einen ›Ort‹ rhetorischer, narrativer, szenischer und semiotischer Verfahren, die in der Lage sind, Praktiken der Empathie gegenüber den Charakteren des Dramas vorzuführen und damit zu verdeutlichen, wie diese

108 Vgl. Benzi: »Ästhetische Paradigmen und Rhetorik der Einbildungskraft beim frühen Bodmer«, S. 152 f.

Charaktere zu sehen sind: als Charaktere nämlich, die durch ihre inkommensurable Individualität bestechen.

Erst an dieser Systemstelle der tragödientheoretischen Argumentation kommt nun die Bewunderung ins Spiel: Die Charaktere der Tragödie dienen auch der

Vermehrung der Tugend; allermassen diejenige Gemütheskraft, oder Gemüthsbeschaffenheit, nach welcher wir von gewissen Handlungen Hochachtung und Bewunderung, von andern Abscheu und Widerwillen empfinden, (nicht anderst als sich die Empfindungen des Schönen und des Häßlichen von sinnlichen Dingen in dem Gemüthe einstellen,) durch eine fleissige Uebung zu einer grossen Fertigkeit gebracht wird; wozu denn diese poetischen Schriften vielfältig Anlaß und Gelegenheit geben. (CB, 75)

Tragische Charaktere trainieren die ethische Urteilkraft der Rezipient*innen, indem sie diese darauf konditionieren, mit »gewissen Handlungen Hochachtung und Bewunderung« und mit »andern Abscheu und Widerwillen« zu verknüpfen. Diese von den Charakteren ausgelösten Affekte fungieren also – hierin ist Bodmer treuer Wolffianer – als undeutliche Vorstellungen des Guten und Bösen und stellen so vormodellierte Skripts der ethischen Urteilsfindung bereit. Das bedeutet aber auch, dass die Bewunderung nurmehr ein gleichsam sekundäres Merkmal der tragischen Charaktere ist. Bewunderung meint an dieser Stelle nichts weiter als einen möglichen Effekt der Charaktere, durch welchen diese zu einem nützlichen Instrument der ethischen Urteilsfindung werden. Primär betont Bodmer aber nicht diese ethische Nutzbarkeit der tragischen Charaktere, sondern den (ebenfalls ethisch gefärbten) Wert, der diesen an und für sich zukommt. Diese spezifische Akzentuierung des Charakterkonzepts entwickelt Bodmer dadurch, dass in seiner Diskurspraktik Praktiken der Empathie vorgeführt werden, die solchen Charakteren gegenüber angemessen sind. Dabei reflektiert Bodmer auch die Tragödie selbst als eine Möglichkeit der Vorführung dieser Praktiken. Im Zentrum der Charakterdiskussion der *Critischen Briefe* steht somit nicht etwa die reaktionäre ästhetische Forderung nach bewunderungswürdigen Charakteren, sondern zunächst einmal ein grundlegendes Plädoyer dafür, dass nur durch die Auseinandersetzung mit Praktiken der Empathie ein ästhetischer Begriff des tragischen Charakters gewonnen werden kann, der dessen inkommensurable Individualität in den Mittelpunkt rückt und somit auf einer hybriden, ethisch-ästhetischen Diskurspraktik beruht. Vor diesem Hintergrund ist Bodmers Tragödienkonzeption in

den *Critischen Briefen* als eine Bewunderungsdramaturgie 2.0 zu beschreiben. Eine emotionalistische Theorie wird durch die Kritik am Handlungsprimat deutlich abgelehnt. Ebenso wenig steht aber die moraldidaktisch wirksame Bewunderung exemplarischer, prototypischer Tugendhelden im Vordergrund; abgelehnt wird also auch eine Bewunderungsdramaturgie groben Zuschnitts. Bodmers ästhetischem Begriff des tragischen Charakters wird man nur gerecht, wenn man die hinter ihm stehenden Verhandlungen von Praktiken der Empathie berücksichtigt, die der Grund dafür sind, dass Bodmers Tragödienästhetik mit einem starr dichotomisch verstandenen Begriffspaar ›Bewunderung vs. Interesse‹ nicht angemessen beschrieben werden kann.

Bodmer steht hier am Beginn einer tragödientheoretischen Revision des Figur- und Charakterbegriffs, der im weiteren Verlauf des 18. Jahrhunderts u. a. Friedrich Nicolai, Gotthold Ephraim Lessing oder auch Jakob Michael Reinhold Lenz intensiv beschäftigt hat. Bodmers Relevanz für diese Tradition gerät schnell aus dem Blick, wenn man ihn reflexartig einer ›Dramaturgie der Bewunderung‹ zuordnet. Durch einige kursorische Bemerkungen zu Nicolai und Lenz sollen die bemerkenswerten Kongruenzen mit Bodmers Ausführungen zum tragischen Charakter kurz dargestellt werden.

Nicolai spricht sich bereits in seinen *Briefen über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland* für den Primat der Charaktere vor dem aristotelischen Handlungsprimat aus: »Wann viele von ihnen, einen bessern Begriff von der Nothwendigkeit, und der Wichtigkeit der Charaktere hätten, so würden unsere Komödien ein weit besseres Ansehen haben. Wir würden nicht Gefahr laufen, nach allen Regeln Aristoteles eingeschläfert zu werden.«¹⁰⁹ Wie Bodmer macht Nicolai dabei klar, dass es ihm mit den Charakteren nicht um Stereotype wie die der französischen Charakterkomödie geht, sondern um komplexe, individuelle Charaktere, zu denen ein empathisches Verhältnis möglich ist. Beispielhafte Charakterstücke in diesem Sinn sind für ihn die englischen Dramen, in denen individuelle Charaktere auftreten: »Ich sehe in denselben allezeit die Menschen unter den verschiedenen Gestalten, und sehr öfters mit den feinsten Auswickkelungen ihrer Neigungen. In den meisten französischen Komödien, weiß ich schon voraus, was ich sehen werde, einen verliebten Herrn, einen lustigen Diener, und ein Kammermädgen, das wizziger ist als ihre Gebieterin.«¹¹⁰

109 Nicolai: *Briefe über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland*, S. 118.

110 Ebd., S. 120.

Noch einmal zwanzig Jahre später macht der Stürmer und Dränger Lenz seine *Anmerkungen übers Theater* (1774) und wiederholt dabei zunächst einmal jenen Paradigmenwechsel, den auch Bodmer und Nicolai ausgerufen hatten: Charaktere statt Handlung – Aristoteles hat sich geirrt! Lenz bemüht sich dabei, die Ersetzung des Handlungs- durch den Figurenprimat von Aristoteles selbst herzuleiten. Aristoteles, so Lenz, bestimme das Drama als die »Nachahmung einer Handlung«¹¹¹ und folgere daraus, dass das Drama auch die »Sitten« sowie die »Gesinnungen«¹¹² der auftretenden Figuren darstellen müsse, da diese die Ursachen der Handlungen seien. Indem er die Begriffe der Sitte und der Gesinnung unter dem Begriff des Charakters subsummiert, ist Lenz dann in der Lage, einen vermeintlichen Widerspruch in der aristotelischen Theorie aufzuzeigen: »Nachdem er [Aristoteles, J. H. P.] nun selbst zugestanden, daß der Charakter der handelnden Personen den Grund ihrer Handlungen, und also auch der Fabel des Stücks enthalte: sollt es uns fast wundern, daß er in eben diesem Kapitel fortfährt: ‚Das Wichtigste unter allen ist die Zusammensetzung der Begebenheiten.«¹¹³ Aus Aristoteles' Ausführungen selbst folge eigentlich schon ein Primat der Charaktere, wenn er diese als den Grund angibt, aus dem die dramatische Handlung erst entsteht.¹¹⁴ Wie Bodmer kommt Lenz daraufhin auf Aristoteles' Analogie von Charakteren und Handlungen mit Farben und Zeichnung zu sprechen,¹¹⁵ und wie Nicolai führt er Shakespeare als Beispiel für gelungene »Charakterstücke«¹¹⁶ an. Außerdem historisiert er die aristotelische Theorie und erklärt dabei die Charakterdarstellung zum Herzstück einer zeitgemäßen Ästhetik: In der schicksalsgläubigen Antike sei es nicht relevant gewesen, die charakterlichen Ursachen einer Handlung plausibel zu machen.¹¹⁷ Ganz im Gegensatz zu den Menschen der Antike gelte aber für die heutigen, »daß wir den Menschen sehen wollen, wo jene nur das unwandelbare Schicksal und seine geheimen Einflüsse sahen«¹¹⁸. Damit ist die Charakterdarstellung, um die es Lenz geht, zugleich näher bestimmt. Eine Charakterdarstellung ist für ihn dann gelungen, wenn sie es

111 Jakob Michael Reinhold Lenz: »Anmerkungen übers Theater«. In: ders.: *Werke und Briefe in drei Bänden*, Bd. 2. Hg. v. Sigrid Damm. Leipzig 1987, S. 641-671, hier: S. 650.

112 Ebd.

113 Ebd., S. 651.

114 Vgl. ebd., S. 652.

115 Vgl. ebd., S. 654.

116 Ebd., S. 669; vgl. S. 654 u. 664 f.

117 Vgl. ebd., S. 666 f.

118 Ebd., S. 656.

erlaubt, den »Menschen« und insbesondere seine »geheimen Einflüsse« zu »sehen«. Lenz' Hauptkriterium für eine gute Charakterdarstellung ist die psychologische Glaubhaftigkeit (die überzeugende Darstellung der »geheimen Einflüsse«) und damit eine emphatisch betonte »Individualität« des Charakters: »[D]ie Mannigfaltigkeit der Charaktere und Psychologien ist die Fundgrube der Natur, hier allein schlägt die Wünschelrute des Genies an. Und sie allein bestimmt die unendliche Mannigfaltigkeit der Handlungen und Begebenheiten in der Welt. Nur ein Alexander und nach ihm keiner mehr [...].«¹¹⁹

Ein weiterer bemerkenswerter Punkt sei kurz hervorgehoben: Lenz' Figurenkonzept weist eine deutliche Genreaffinität auf. Denn für ihn haben die komplexen, individuellen Charaktere ihren Platz in der Tragödie, nicht aber in der Komödie, wo es nun doch wieder auf die Handlung und nicht die Figuren ankomme. Die individuelle »ganze Person«¹²⁰ ist für Lenz nur als tragische Person vorstellbar; Individualität ohne Tragik ist für ihn nicht denkbar. Diesen gattungspoetologischen Index der individuellen Charaktere arbeitet Lenz allerdings nicht explizit heraus, sondern lediglich *ex negativo*, indem er derlei Charaktere aus der Komödie ausschließt. Es ist interessant, Lenz' Charakterkonzept gerade in diesem Punkt neben dasjenige von Bodmer zu stellen. Denn was bei Lenz mehr oder weniger implizit bleibt, wird von Bodmer betont. Dass der individuelle Charakter auf Praktiken der Empathie angewiesen ist, die ihn erst erkennbar und eine empathische Beziehung zu ihm erst möglich machen und die gerade von den Verfahren der Tragödie ermöglicht werden – genau das steht bei Bodmer, wie gezeigt wurde, immer wieder im Mittelpunkt.

In der Forschung ist die hier betonte *differentia specifica* von Bodmers Begriff des tragischen Charakters bislang unbeachtet geblieben. Auch die differenzierte Auseinandersetzung von Reiling bestimmt Bodmers spezifische Tragödientheorie über ihre Differenz zum emotionalistischen Modell, nicht über die ihr eigenen Modifikationen bewunderungsdramaturgischer Positionen. Reiling beschreibt Bodmers Stellung innerhalb der tragödientheoretischen Grabenkämpfe seiner Zeit wie folgt:

Da nur aufgrund der ›Gleichheit‹ von Dramenfiguren und Zuschauern letztere emotional berührt werden konnten, sollten die Dramenfiguren ›mit uns von gleichem Schrot und Korn‹ und ›vollkommen so denken und handeln [...], als wir in [ihren] Umständen wurden ge-

119 Ebd., S. 661.

120 Ebd., S. 669.

dacht und gehandelt haben, oder wenigstens glauben, das wir hatten denken und handeln müssen. Hier werden nicht mehr bewunderungswürdige Helden für die Bühne gefordert, sondern ›gemischte Charaktere‹. Mit dem Erreichen dieser Position hat sich der ›Übergang vom rationalistischen zum emotionalistischen Trauerspielmodell‹ vollzogen. Statt sich auf den ›Ablauf der exemplarischen Handlung um einen unpersönlichen und artifiziellen Heros‹ zu konzentrieren, richtete man nun sein Augenmerk auf den ›individuelle[n] Charakter‹ der Protagonisten. Der Zuschauer interessierte sich für Figuren, mit denen er sich identifizieren und mit denen er mitleiden konnte. Auch Bodmer lenkte den Blick auf die Protagonisten, die er aber nicht als Individuen, denen die Zuschauer ähnelten, konzipiert wissen wollte, sondern als Helden. Hier zeigt sich Bodmers Übergangsstellung innerhalb der Dramengeschichte: Mit seiner Character-Lehre hat er am Paradigmenwechsel des Theaters im 18. Jahrhundert mitgearbeitet, ihn aber selbst nicht vollzogen.¹²¹

Während die Differenz zu emotionalistischen Theorien klar und treffend herausgearbeitet ist, verpasst es Reilings Analyse meiner Ansicht nach zu betonen, dass sich Bodmers Tragödientheorie eben nicht nur durch einen negativen Akt der Abgrenzung, sondern auch durch eine positive Selbstmodifikation bestimmt. Mit seinem Charakterprimat argumentiert Bodmer keinesfalls emotionalistisch – insoweit ist Reiling zweifelsohne zuzustimmen. Der zweite *Critische Brief* ist zwar kein Plädoyer für »Individuen, denen die Zuschauer ähnel[n]«, aber ebenso wenig eines für »einen unpersönlichen und artifiziellen Heros« als Tragödienprotagonisten, wie es Reilings Lesart nahelegt, wenn am Ende festgehalten wird, Bodmer habe mit seiner Charakterkonzeption »am Paradigmenwechsel des Theaters im 18. Jahrhundert mitgearbeitet, ihn aber selbst nicht vollzogen«. Denn indem in Bodmers Diskurspraktik Praktiken der Empathie vorgeführt und verhandelt werden, die benötigt werden, um tragischen Charakteren gerecht zu werden, wird deren inkommensurabler Individualität Raum gegeben. Durch diese spezifische, sich durch ethisch-ästhetische Hybridität auszeichnende Diskurspraktik verleiht Bodmer dem ästhetischen Begriff des Charakters einen bemerkenswerten eigenen Zuschnitt.

121 Reiling: *Die Genese der idealen Gesellschaft*, S. 60 f.

Charakterrede: übersetzen, zitieren, plagieren

Es gibt einige eher überraschende Verfahren, anhand derer in Bodmers Diskurspraktik im Rahmen der Diskussion der Charaktere Praktiken der Empathie vorgeführt werden: die Übersetzung und ihre ›Grenzformen‹ des Zitats und Plagiats. Überraschend ist dabei vielleicht weniger das Verständnis von Übersetzungen als Verfahren, durch die sich Praktiken der Empathie vorführen lassen, als vielmehr die Tatsache, dass Bodmer in der Verhandlung von Übersetzungen, Zitaten und Plagiaten als Verfahren von Praktiken der Empathie den Begriff des Charakters weiter profiliert. Schnittmengen zwischen Übersetzungen und Empathie sind dagegen ein alter Hut, sie sind sogar der Ausgangspunkt einflussreicher moderner Übersetzungstheorien. Durch die Überbrückung von Sprachbarrieren ermöglichen Übersetzungen eine gegenseitige empathische Begegnung; sie sorgen dafür, so drückt es einer der wohl prominentesten Übersetzungstheoretiker aus, dass »Menschen in Berührung kommen können«¹²². Aus der Formulierung Friedrich Schleiermachers sprechen romantisches Pathos und ein historisch spezifischer Übersetzungsbegriff. Nachdem die Übersetzungstheorien seit der römischen Antike das Dogma einer zielsprachlichen Orientierung vorgegeben hatten, demzufolge ein fremdsprachiger Text so zu übertragen war, dass die Übersetzung alle sprachlichen Normen und stilistischen Tugenden der Zielsprache erfüllte, brach gemäß dem allgemein verbreiteten historischen Narrativ der Forschung erst die Romantik mit dem »Glaube[n] an eine fraglose Übertragbarkeit von Worten und Texten«¹²³. Für den Romantiker Schleiermacher wird das Übersetzen daher zum Verfahren einer prekären Praktik der empathischen Kontaktaufnahme, deren Ziel es ist, ein »Gefühl des Fremden«¹²⁴ zu vermitteln. Dies bedingt ein »Bestreben« des Übersetzers, »den Ton der Sprache fremd zu halten«.¹²⁵ Die Übersetzung wird so zum wichtigen Verfahren einer Praktik der verstehenden Annäherung an das Fremde, die ich genau deswegen als empathisch bezeichnen möchte, weil sie ein anhaltendes Bewusstsein von der Fremdheit, Besonderheit und Individualität des Fremden voraussetzt. Dieses romantische, und nach

122 Friedrich Schleiermacher: »Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens«. In: Hans Joachim Störig (Hg.): *Das Problem des Übersetzens*. Stuttgart 1963, S. 38-70, hier: S. 38.

123 Werner von Koppenfels: »Die literarische Übersetzung«. In: Ulrich Broich u. Manfred Pfister (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen 1985, S. 137-158, hier: S. 144f.

124 Schleiermacher: »Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens«, S. 45.

125 Ebd., S. 55 f.; vgl. Koppenfels: »Die literarische Übersetzung«, S. 142.

wie vor sehr aktuelle Konzept des Übersetzens hat in Bodmer – dafür möchte ich im Folgenden argumentieren – einen frühen Vordenker, der in dieser Rolle bislang nicht erkannt wurde. Denn auch in Bodmers poetologischen, kritischen und moralischen Schriften wird das Verfahren des Übersetzens genutzt, um eine Praktik der Empathie gegenüber dem Fremden vorzuführen. Dabei trägt Bodmers Diskussion der Übersetzung als Verfahren, das der Vorführung von Praktiken der Empathie dient, zur Ausarbeitung seines Charakterbegriffs bei, insbesondere zur Ausarbeitung des Begriffs der Charakterrede. Anhand der Verfahren der Übersetzung, des Zitats und des Plagiats führt Bodmer eine empathische Auseinandersetzung mit Charakteren, bei der erneut deren uneinholbare Individualität betont wird.

In seinen zumeist sporadisch eingestreuten Thesen präsentiert Bodmer die Übersetzung recht eindeutig als ein Verfahren, das auf eine Praktik der Empathie zielt. »[E]in Uebersetzer müsse«, dieses Diktum übernimmt er wörtlich aus Breitingers *Fortsetzung der kritischen Dichtkunst*, »bevor er an die Arbeit gehet, nicht nur mit dem ersten Urheber in genauer Verstandes=Bekanntschaft stehen, sondern auch sich in demjenigen Zustande befinden, in welchem der ursprüngliche Verfasser gewesen«. ¹²⁶ Eine Praktik der Empathie, die Bodmer an dieser Stelle als den rationalen Nachvollzug (»Verstandes=Bekanntschaft«) des »Zustandes« des zu übersetzenden Autors bestimmt, ist Teil jeder guten Übersetzung – moderne Empathietheorien subsumieren solche »rationalistischen« Empathiekonzepte unter dem Label *Theory of Mind*. ¹²⁷ Dies dient dem Ziel, »den Verfasser und nicht den Uebersetzer [zu] lesen« (MS II, 281; vgl. NCB, 294).

Ex negativo bestimmt Bodmer seine Theorie der Übersetzung, indem er sich den aus seiner Sicht schlechten Übersetzungen zuwendet. Deren Merkmal ist es gerade, dass sie Verfahren darstellen, die nicht in Praktiken der Empathie münden. Ganz im Gegenteil: Die schlechten Übersetzungen zeichnen sich durch eine Form der hypertrophen Selbstpräsenz des Übersetzers ¹²⁸ aus, bei der dessen Charakter und Stil den Charakter

126 Johann Jakob Bodmer: »Critische Betrachtungen über Einige Auftritte der vom Herrn Professor Gottscheden übersetzten Iphigenia des Racine«. In: ders.: *Critische Betrachtungen und freye Untersuchungen zum Aufnehmen und zur Verbesserung der deutschen Schau=Bühne*, S. 1-64, hier: S. 39, Anm.; vgl. Breitingen: *Fortsetzung der kritischen Dichtkunst*, S. 142.

127 Vgl. Breithaupt: *Kulturen der Empathie*, Kapitel 2.

128 Da Bodmer durchwegs in der männlichen Form von Übersetzern spricht, verwende ich diese Begriffe in der männlichen Form und damit im Sinn einer historischen Kategorie.

und Stil des zu übersetzenden Autors verdecken (vgl. z. B. NCB, 294). Einen solchen schlechten, von Arroganz, Eitelkeit und Selbstdümel zeugenden Übersetzungsstil pflege etwa Gottsched – wer auch sonst. Es stehe daher zu hoffen, so hält Bodmer wohl vor allem mit Blick auf Gottscheds *Deutsche Schaubühne* (1741-1745) fest, »daß der Eifer zum Uebersetzen in geschicktere Köpfe kommen werde, als des Herr Professor Gottscheds, damit Deutschland künftig den wahren Racine, den wahren Voltaire, und nicht den blossen Gottsched oder die Frau Victoria auf der Schau=Bühne reden höre«¹²⁹. Diese – noch ausstehenden – guten Übersetzungen bereiten also gleichsam eine Bühne, auf der dann der Autor des Originals – der »wahr[] Racine« usw. – sich einem erweiterten Publikumskreis präsentieren kann. Die Übersetzung dient als Plattform, die solchen Menschen eine Begegnung ermöglicht, welche andernfalls durch unüberbrückbare Sprachbarrieren voneinander getrennt wären: Racine, Voltaire und die Deutschen. Die Art der Begegnung, die so zustande kommt, ist dezidiert persönlich. Die Übersetzung stellt den Kontakt mit dem »wahren Racine«, dem »wahren Voltaire« her, ist also ein Verfahren, das nicht einfach irgendeinen, sondern einen empathischen Bezug zwischen Autor und Rezipient*innen vermittelt. Durch eine gute Übersetzung gewinnen Rezipient*innen nicht nur einen vagen Eindruck vom Verfasser des Originals. Vielmehr lernen sie diesen gerade in seinen kulturell bedingten spezifischen Eigentümlichkeiten, seiner Individualität kennen. Die Übersetzung wird dadurch zu einem Verfahren, das hilft, eine Praktik der Empathie zu vollziehen. Der Gegenstand der Übersetzung – der Verfasser des Originals – wird damit zu einem Paradigma für Bodmers Charaktere: zu einem Charakter mit inkommensurabler Individualität nämlich, demgegenüber eine empathische Annäherung geboten ist. Bodmer unterstreicht dieses zentrale Merkmal seines Charakterkonzepts – die inkommensurable Individualität des Charakters –, indem er die Übersetzung als ein anspruchsvolles Verfahren verhandelt, das eine Praktik der Empathie vorführt, die nötig ist, um dem übersetzten Autor gleichsam als Charakter gerecht zu werden.

In exakt diese Richtung weist Bodmers Auseinandersetzung mit der Übersetzung in den *Neuen Critischen Briefen*. Der 37. Brief ist dabei besonders relevant. Ein starkes Indiz dafür, dass Bodmer der Verfasser dieses Briefs ist, stellt die fast wörtliche Wiederholung der – im Verlauf

129 Johann Jakob Bodmer: »Schreiben an die Frau Neuberin, als die Principalin der Neuberischen Gesellschaft«. In: ders.: *Critische Betrachtungen und freye Untersuchungen zum Aufnehmen und zur Verbesserung der deutschen Schau=Bühne*, S. 3-13, hier: S. 10.

dieses Abschnitts noch zu diskutierenden – Wendung vom ›Siegel der Gedanken‹ dar, die schon in den *Poetischen Gemälden* auftaucht (vgl. NCB, 296; PG, 502). In den *Neuen Critischen Briefen* geht es zunächst um die Merkmale einer schlechten Übersetzung. Eine solche »beraubt uns [...] des Vergnügens, welches wir empfinden, die Verschiedenheit der menschlichen Sinnesarten, der Gesichtspunkten, in welche sie einerley Sachen fassen, der Empfindungen, die ein gleiches Ding bey ihnen verursacht, der Art, mit welcher sie einen Affekt offenbaren, zu beobachten« (NCB, 295 f.). Gute Übersetzungen sprechen demgegenüber die »Neugierigkeit« (NCB, 296) der Leser*innen an, sie stillen gerade deren Lust am spezifisch ›Anderen‹ und ›Fremden‹ des fremdsprachigen Texts, das in dessen eigentümlichen, kulturell bedingten sensuellen, rationalen und affektiven Konzeptualisierungen besteht. In exakter Übereinstimmung mit dieser Forderung Bodmers wird Schleiermacher in seiner Vorlesung »Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens« ein halbes Jahrhundert später (1813) festhalten: »[D]er Leser der Übersetzung wird dem besseren Leser des Werks in der Ursprache erst dann gleich kommen, wann er neben dem Geist der Sprache auch den eigenthümlichen Geist des Verfassers in dem Werk zu ahnden und allmählig bestimmt aufzufassen vermag [...].«¹³⁰

Dass es die Aufgabe eines guten Übersetzers ist, die kulturell bedingten individuellen Eigentümlichkeiten des Verfassers der Vorlage und damit die Individualität, die diesem als Charakter zukommt, zu bewahren, zeigt sich an keiner Stelle deutlicher als im 17. Kapitel der *Poetischen Gemälde*, das sich den »*charactermässigen Reden der Nationen*« (PG, 497) widmet. Das Thema des Kapitels ist also die Frage, wie die wörtliche Rede von Nationalcharakteren zu gestalten sei. Die Antwort, die Bodmer gibt, lautet – verkürzt, dafür aber auf den Punkt gebracht –, dass in der Rede der Charaktere deren inkommensurable Individualität ausgedrückt sein müsse und dass die Charakterrede deshalb auf Verfahren der Übersetzung beruhen müsse, mit denen Praktiken der Empathie vorgeführt werden. Genau solche Verfahren diskutiert nun Bodmers 17. Kapitel und profiliert dadurch den ästhetischen Begriff der guten Charakterreden, der wiederum eng mit der Individualität der Charaktere verflochten ist. Bodmer zieht dabei ein konkretes Beispiel heran: die Übersetzung von Redensarten aus dem Hebräischen der Bibel. Nachdem er eine zweiseitige Liste mit beispielhaften Übersetzungen angeführt hat (vgl. PG, 500 ff.), hält er fest, dass sprichwörtliche Formulierungen am besten

130 Schleiermacher: »Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens«, S. 57; vgl. S. 40.

immer so zu übersetzen sind, dass die spezifischen »Bilder und Figuren« (PG, 502 f.) beibehalten werden, obwohl deren wörtliche Übertragung ins Deutsche fremdartig klingt.

Und auf diese Weise muß derjenige übersetzen, dem daran gelegen ist, daß er auch den Character und die Art seines Urhebers ausdrücke; wer nicht nur den nacketen Gedanken desselben, sondern auch die Bilder, darinnen solcher von ihm eingekleidet worden, vorstellen will. Diese sind die Gestalt, und das Siegel der Gedancken. (PG, 503)

Die Übersetzung macht die Rezipient*innen auf intime Weise mit dem Verfasser des originalsprachlichen Werks vertraut, sie bringt ihnen dessen »Character« und seine »Art« nahe. Was gute Charaktere und gute Charakterrede sind, wird also durch die Verhandlung solcher Verfahren der Übersetzung dargestellt, die einen empathischen Zugang zum Charakter des Verfassers eröffnen. Entscheidend ist dabei, wie es der Übersetzung gelingt, zu einem solchen Verfahren einer Praktik der Empathie zu werden, nämlich indem sie sich sorgsam bemüht, die »Bilder« des Ausgangstexts zu bewahren, denn »[d]iese sind die Gestalt, und das Siegel der Gedancken«. Der guten Übersetzung und ihren sprachlichen Verfahren – den Bildern – wird dadurch ein aktiver Beitrag zur Konstitution eines empathischen Verhältnisses zwischen Rezipient*innen und Autor zugeschrieben. Die Übersetzung wird von einem bloßen ›Ort‹, an dem sich die empathische Bezugnahme von Leser*innen auf einen Verfasser vollzieht, zum notwendigen Verfahren, das ein empathisches Einlassen auf die Bildwelten und Bildlogiken des Ausgangstexts ermöglicht. In diesen eigentümlichen Bildern tritt der Verfasser den Leser*innen der Übersetzung gegenüber – er wird zum Gegenstand einer Praktik der Empathie und dadurch zu einem guten, da individuellen, Charakter mit guter Charakterrede.

Durchaus innovativ und eigenständig ist dieser Bodmer'sche Charakterbegriff, das dürfte der vorangehende Abschnitt gezeigt haben. Ebenso eigenständig ist aber auch Bodmers Übersetzungstheorie im aufklärerischen Kontext. Inwiefern sie das ist, deutet sich etwa an, wenn man sie neben eine prägnante kurze Stelle aus Nicolais 13. Brief seiner *Briefe über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland* hält, wo festgehalten wird: »Ich will es unter dreissig Übersezzungen aus dem Französischen, gewiß neun und zwanzigen, ansehen, daß sie aus dem Französischen übersezzet sind.«¹³¹ Das Bewahren sprachlicher Eigen- und

131 Nicolai: *Briefe über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland*, S. 144.

Besonderheiten ist hier gerade nicht das Ziel, sondern ein Manko, auf das Bodmer sehr nachdrücklich auch anhand seines liebsten Feindes Gottsched hinweist, dem er etwa in einer Rezension des *Sterbenden Cato* Folgendes vorwirft:¹³²

Man weiß sonst ohne mein Erinnern, wie Hr. Gottsched auch in denen Schriften, die er so bescheiden ist, vor Uebersetzungen auszugeben, die Bilder und Begriffe nicht in dem Originale, oder der Natur der Sachen selbst, sondern aus seiner Kenntniß der deutschen Sprache hernimmt, und beständig auf das sieht, was sich dem Gebrauche und der Gewohnheit in dieser Sprache gemäß mit Annehmlichkeit geben läßt [...], und wenn er dieses thut, so kömmt meistens ein Ausdruck seiner eigenen Gedancken an den Tag. (SCS VIII, 87 f.)

Ganz anders ist Bodmers Auffassung der Übersetzung als Verfahren, das Praktiken der Empathie demonstriert. Hier stehen die von der Übersetzung reproduzierten ›fremden‹ Bilder materialiter für die Person des Verfassers ein und stellen dessen individuellen Charakter insbesondere über seine Charakterrede heraus. Die Übersetzung konstituiert die Individualität des Verfassers des Ausgangstexts und ermöglicht so die praktische Herstellung eines empathischen Bezugs zu ihm.

In den *Poetischen Gemälden* veranschaulicht Bodmer diese Rolle der distinkten Bildlichkeit eines (übersetzten) Texts performativ, d. h., indem er mit einem Text von »Quintus Curtius« (PG, 504) die Probe aufs Exempel macht. Aber nach nur wenigen Zeilen wird der Übersetzungsversuch bereits wieder abgebrochen und das Scheitern fundiert begründet:

Alleine die Schwierigkeit, den Nachdruck und die Hoheit der Begriffe, die in der Grundschrift liegen, zu erschöpfen, hat mir hernach eingerathen, ich sollte lieber die eigenen Worte des Verfassers in seiner Sprache behalten, als durch einen schwachen Ausdruck derselben, so wohl seinen Gedancken als der Materie, die ich damit erklären will, Nachtheil bringen. (PG, 506)

Daraufhin folgen drei Seiten Zitat, lateinisch: »Si Dii, sagt Curtius« (PG, 506) usw. Der lateinische Text steht in Antiqua und hebt sich somit typographisch deutlich vom in Fraktur gesetzten deutschen Text ab. Das

132 Die Verfasserschaft Bodmers für diesen Text wird etwa von Wehrli vorausgesetzt (Wehrli: *Johann Jakob Bodmer und die Geschichte der Literatur*, S. 45).

Zitat erweckt aufgrund dieser optischen Eigenständigkeit den Eindruck eines Fremdkörpers, der für den distinkten Charakter des Quintus Curtius ebenso einsteht, wie die fremdartigen Bilder einer Übersetzung es für die individuelle Besonderheit der übersetzten Autoren tun. Gerade das Scheitern der Übersetzung verdeutlicht damit *ex negativo*, worin das Leistungspotenzial einer in Bodmers Augen guten Übersetzung besteht: in der Präsentation der Individualität des Verfassers. Es sind die Verfahren der Übersetzung, die diese Individualität ermöglichen (im Fall des lateinischen Zitats etwa durch das semiotische Verfahren der typographisch markierten Beibehaltung idiosynkratischer Ausdrücke und Sprachbilder) und sie zum Gegenstand von Praktiken der Empathie machen.

Das Quintus-Curtius-Beispiel hatte Bodmer 14 Jahre vor dem Erscheinen der *Poetischen Gemähldte* bereits in *Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungs=Krafft* verwendet, allerdings auf signifikant andere Art und Weise. Denn nachdem er ebenfalls ausführlich auf Lateinisch zitiert wird, wird Curtius dort gerade: übersetzt (vgl. EGE, 217 ff.). Die Skrupel, mit denen in den *Poetischen Gemählden* die Übersetzung des lateinischen Autors suspendiert wird, zeugen somit von einer bemerkenswerten Schwerpunktverlagerung in Bodmers theoretischen Entwürfen, die einer stärkeren Gewichtung von Praktiken der Empathie gleichkommt, denen die Verfahren der Übersetzung dienen. In den *Poetischen Gemählden* erscheint es Bodmer nicht länger selbstverständlich, dass er Curtius' Text durch eine Übersetzung gerecht werden kann. Der Versuch, empathisch und angemessen mit dem lateinischen Autor umzugehen, wird in dem späteren poetologischen Traktat deshalb durch das Verfahren des Zitierens vorgeführt. Im Curtius-Beispiel der *Poetischen Gemähldte* wird das Zitieren daher gewissermaßen als Extremfall des Übersetzens bestimmbar. Wenn ein empathisches Einlassen auf den Ausgangstext und seinen Verfasser nicht mehr durch Übersetzen allein herbeigeführt werden kann, heißt es zitieren. Die Übertragung von eigentümlichen Sprachbildern und die (typographisch hervorgehobene) Integration von fremder Rede qua Zitat dienen demselben Ziel: Beide Verfahren sollen einen empathischen Bezug zur Individualität, zum Charakter eines Verfassers ermöglichen.

Ganz dezidiert bestimmt Bodmer das – unmarkierte – Zitieren in diesem Sinn im 66. der *Neuen Critischen Briefe*, dem es um eine Apologie des »Plagiats« (NCB, 455) zu tun ist. »Es ist nicht ohne Verdienst, einen Vers aus dem Orte, wo er gleichsam gewachsen war, herauszunehmen, und in einen andern Boden zu verpflanzen, wo er so gut als in seiner Geburtsstatt aufkömmt« (NCB, 455), schreibt Bodmer und stellt das Verfahren des Plagiiens damit als Bedingung einer empathischen Kon-

taktaufnahme zwischen Eigenem und Fremden, *ego* und *alter*, dar. Die botanische Metaphorik der Verpflanzung betont dabei einerseits die Sorgfalt, die empathische Feinfühligkeit, mit welcher der fremde Vers seiner heimatlichen »Geburtsstatt« entnommen und in einen neuen nährenden »Boden« eingesetzt wird. Andererseits konnotiert das Bild einer zwar behutsam ausgeführten, aber letztlich reibungslos verlaufenden »Umpflanzung« auch die Vorstellung einer vollständigen Assimilation des plagiierten Texts in den eigenen, bei der jedwede Fremdheit getilgt wird. Es scheint zunächst, als wolle Bodmer vor allem diese – wenig empathische – Dimension des Plagiiertens hervorheben, wenn er das Verhältnis des fremden zum eigenen Text als eines von Teil und Ganzem bestimmt (vgl. NCB, 455 f.). Plausibler ist es aber, darin nicht den Versuch zu sehen, einer restlosen Integration der plagiierten Textteile das Wort zu reden. Vielmehr ist die Forderung einer gewissen Kohärenz und Stimmigkeit zwischen den übernommenen und den eigenen Textpassagen wohl als poetologische Vorsichtsmaßnahme gedacht, mit der ausuferndem Plagiiertens vorgebeugt werden soll, das Bodmer, wie er an anderer Stelle beklagt, etwa in der Literatur des Barock wuchern sieht (vgl. MS I, 43; MS II, 36). Insbesondere an zwei Stellen kommt der 66. Brief dann auch dezidiert auf das Plagiiertens als Verfahren zurück, das Praktiken der Empathie vorführt. Zum einen, so betont Bodmer, bleibt der eigene, fremdartige Charakter einer unmarkierten Übernahme gewissermaßen im Tarnkappenmodus präsent. Insbesondere das übersetzende Plagiiertens von fremdsprachigen Texten dient so einer behutsamen Gewöhnung des einheimischen Publikums an neue, ungewohnte Texte, was letztlich auch eine Erziehung zum guten Geschmack bedeutet: »Man will den Geschmack seiner Nation gegen den Geschmack der andern vergleichen, welche über die Sache oder die Stelle, die man für eigen liefert, schon ein Urtheil gefällt hat.« (NCB, 456)¹³³ Zum anderen wird das Plagiiertens in einer bemerkenswerten Passage ganz zum Schluss des Briefs als Sehen mit den Augen eines Anderen beschrieben. Deutlich ist damit eine Form von Empathie angesprochen, die in der modernen Forschung als *Simulation Theory* geführt wird:¹³⁴

Alle Wahrheiten mit allen ihren Bestimmungen, folglich alle grossen und kleinen Gedanken sind in der Natur der Dinge und ihrem Verhältnisse enthalten, daselbst holet sie der Verfasser, der sie für das erste Original ausgiebt. Er findet sie da, weil das Glück sie ihm gezeiget hat,

133 Vgl. dazu insgesamt Kauffmann: »Ein nützlicher Kaufmann«.

134 Vgl. Breithaupt: *Kulturen der Empathie*, S. 68.

indem es ihm so scharfe Augen an die Stirne und in den Verstand gesetzt hat, daß er sie hat erblicken können. Einem andern hat es kein so gutes Gesicht gegeben, aber zum Ersaze dessen hat es die Wahrheiten näher zu ihn herbey gebracht; es hat ihm dieselben in den Schriften des erstern in starken und deutlichen Zügen vor die Augen gelegt. (NCB, 458)

Ein Plagiat ist eine Perspektivübernahme, bei welcher der Plagierende sich zum »Ersaze« seines eigenen Seh- und Denkvermögens die An- und Einsichten des Plagiierten zunutze macht. Die »Schriften« des plagiierten Autors werden dadurch zu den »Augen« des Abschreibenden, indem sie vorgeben, was dieser sieht, es ihm eben »vor die Augen« stellen. Viel empathischer, als sie in diesem Verfahren des Plagierens ist, kann die Beziehung zweier Menschen damit kaum mehr ausfallen. Die beiden sehen durch dieselben Augen und denken dieselben Gedanken: »Gedanken sind von der Natur, daß viele Leute zugleich einen besitzen können.« (NCB, 457)

Plagiat und Zitat sind Extremfälle des Übersetzens. Dass sich in Bodmers Übersetzungstheorie aber auch die herkömmlichen Übersetzungen genau dadurch auszeichnen, dass sie Verfahren darstellen, die Praktiken der Empathie vorführen, wird besonders deutlich im Vergleich mit Breitingers Theorie des Übersetzens. Im zweiten Band bzw. der *Fortsetzung der kritischen Dichtkunst* widmet Breitinger der »Kunst der Uebersetzung«¹³⁵ ein eigenes Kapitel. Bodmer, der keine vergleichbar kohärente Abhandlung über das Übersetzen verfasst hat, verdankt dieser systematischen Darstellung viel; sie ist die ungenannte graue Eminenz hinter den meisten seiner Ausführungen zum Thema. Lütteken geht sogar von einer direkten Beteiligung Bodmers an Breitingers Übersetzungskapitel aus und spricht davon, dass dort »gemeinsam mit Johann Jakob Breitinger erarbeitete[] übersetzungstheoretische[] Positionen«¹³⁶ vorgetragen würden. Es ist daher umso bemerkenswerter – und bislang unbemerkt geblieben –, dass Bodmer in genau einem Punkt seiner Übersetzungskonzeption signifikant von Breitinger abweicht, und zwar gerade bei der Frage nach der Übersetzung von Redewendungen, die auf einer sprach- und kulturspezifischen Bildlichkeit beruhen. Breitingers Ansicht über

135 Breitinger: *Fortsetzung der kritischen Dichtkunst*, S. 136.

136 Anett Lütteken: »Feuerbläser in der Kirche und dem Staat. Samuel Butlers Hudibras und der Satire-Diskurs der Zürcher Aufklärer«. In: Lütteken u. Mahlmann-Bauer (Hg.): *Bodmer und Breitinger im Netzwerk der europäischen Aufklärung*, S. 663-694, hier: S. 671.

diese Frage steht der Bodmer'schen diametral entgegen. Breitinger hält fest, dass

ungleiche Sprachen nicht anderst zu achten seyn, als so viele verschiedene Sammlungen vollkommen gleich viel geltender Wörter und Redensarten, welche mit einander können verwechselt werden, und, da sie alleine in Ansehung ihrer äusserlichen Beschaffenheit des Thones und der Figur von einander abweichen, sonst der Bedeutung nach mit einander völlig übereinstimmen.¹³⁷

Das Verhältnis zwischen der Ausgangs- und der Zielsprache einer Übersetzung beschreibt Breitinger als eines, das von Isomorphie und Kongruenz geprägt ist. Jedes Wort und insbesondere jede Redensart einer Sprache haben eine bedeutungsgleiche Entsprechung in allen anderen Sprachen. Übersetzen wird somit zu einem prinzipiell unproblematischen – gleichwohl technisch höchst anspruchsvollen – Vorgang der interlingualen Zeichensubstitution. Es müssen lediglich die Zeichen des Ausgangstexts in der Zielsprache »mit gleich viel geltenden verwechselt werden«¹³⁸, sodass – ganz im Sinn der oben angeführten Bemerkung von Nicolai – in der Zielsprache zuletzt keine Spuren der Ausgangssprache mehr zu finden sind. Breitinger reiht sich mit dieser Übersetzungskonzeption in den Konsens der Übersetzungstheoretiker der frühen Aufklärung ein. Zugleich ist die Differenz zu Bodmer offensichtlich. Für diesen ist eine solche Zeichensubstitution gerade nicht möglich, wie sich an der eigentümlichen und sprachspezifischen Bildlichkeit und Sprichwörtlichkeit eines Texts zeigt, der sich die Zielsprache niemals vollständig anpassen kann. Stattdessen bleibt in Bodmers Konzeption bei der wörtlichen Übertragung der bildlichen und sprichwörtlichen Ausdrücke ein »fremder Rest« zurück, der die Authentizität der Übersetzung und die kulturell bedingte inkommensurable Individualität des übersetzten Autors verbürgt und zugleich eine empathische Annäherung an diesen ermöglicht.

Bei Breitinger dagegen ist kein Rest vorgesehen, nicht einmal bei der Übersetzung von spracheigentümlichen Redewendungen. Vielmehr ist es in diesem Fall genau das Ziel des Übersetzers, den Ausgangstext in Worte zu überführen, »welche in seiner Sprache *nicht* fremd klingen«¹³⁹. Praktisch folgt daraus das Gegenteil dessen, was Bodmer für die Übersetzung von Redensarten und der sie fundierenden Bildlichkeit anrät, näm-

137 Breitinger: *Fortsetzung der kritischen Dichtkunst*, S. 138.

138 Ebd., S. 139.

139 Ebd., S. 143, Hervorh. J. H.P.

lich, dass diese sich »in andern Sprachen nicht von Wort zu Wort geben lassen, sondern alleine dem Verstande nach erklärt werden müssen«¹⁴⁰. Spracheigene Redewendungen der Ausgangssprache bildet der Übersetzer in der Zielsprache nicht durch wörtliche Übertragungen nach, sondern indem er bedeutungsanaloge Ausdrücke wählt. Dementsprechend kann es in Breitingers Übersetzungstheorie dazu kommen, dass der Übersetzer »sich gezwungen sieht, von seiner Urkunde wegen eines besonderen Idiotismi derselben abzuweichen; dadurch alleine kann er zuwebringen, daß seine Uebersetzung das Ansehen und den Character eines Originals bekommt«¹⁴¹.

In eine ähnliche Richtung weisen die konzeptuellen Vorstellungen des Übersetzens, die Gottsched in einigen Passagen seiner *Critischen Dichtkunst* vertritt, besonders pointiert z. B. in dem ›Schnelltest‹, der zur Qualitätsprüfung von Texten empfohlen wird. Es handelt sich dabei um einen Übersetzungstest, der wie folgt funktioniert: »[A]lles, was sich in eine fremde Sprache übersetzen läßt, und gleichwohl noch die vorige Schönheit behält, das ist ein gründlicher und richtiger Gedanke.«¹⁴² Die Formulierung verbirgt eine Übersetzungstheorie *in nuce*: Beim Übersetzen geht es darum, den Fundus »gründlicher und richtiger Gedanken« eines Texts in eine andere Sprache zu überführen, und das geschieht notwendig, indem man in der Zielsprache die Synonyme, die Wörter mit gleicher semantischer Bedeutung, setzt. Wie für Breitinger beschreibt auch für Gottsched die Übersetzung einen Akt der rational gesteuerten Übertragung eines propositionalen Textgehalts in eine andere Sprache. Den Negativpol einer solchen Übersetzungstheorie bilden bei Gottsched die Wortspiele – bei Breitinger waren es, wie gezeigt wurde, die strukturell ganz ähnlichen Redewendungen. Wortspiele haben keine Chance, Gottscheds strengen Schnelltest zu bestehen, weil sie sich gegen die Ersetzung durch semantisch gleichbedeutende Wörter einer anderen Sprache sträuben. Folglich drücken Wortspiele keine ›gründlichen und richtigen‹ Gedanken aus und gelten Gottsched deshalb, erstens, als Paradigmen der Unübersetzbarkeit sowie, zweitens, als Exempel schlechter Literatur.¹⁴³ Aus ästhetischer Perspektive ist vor Wortspielen ebenso zu warnen wie von einem übersetzungstheoretischen Standpunkt aus, da sie sich der lexikalischen Eins-zu-eins-Übersetzung verwehren.

140 Ebd., S. 144.

141 Ebd., S. 156.

142 Gottsched: *Ausgewählte Werke*, Bd. 6/1: *Versuch einer critischen Dichtkunst*, S. 316.

143 Vgl. ebd., S. 311 ff.

Nun wird natürlich auch Bodmer nicht müde, Wortspiele aller Art aus ästhetischer Sicht wieder und wieder zu verurteilen (vgl. z. B. MS I, 354-383). Aber die Tatsache, dass er auf dem Feld der Übersetzungstheorie die Eins-zu-eins-Übersetzung von idiosynkratischen Ausdrücken wie Redewendungen, Wortspielen oder sprach- bzw. kulturspezifischen Bildern im Unterschied zu Breitinger und Gottsched nicht nur billigt, sondern sogar als Priorität hervorhebt, markiert eine *differentia specifica* seiner Übersetzungstheorie.¹⁴⁴ Die Übersetzungstheorien von Bodmer, Breitinger und Gottsched tragen sich damit in die »Opposition zwischen wort- und sinngetreuer, d. i. wörtlicher und freier Übertragung«¹⁴⁵ ein, die das Feld der Übersetzungstheorien seit der Antike prägt. Während es für Bodmer die Aufgabe der Übersetzung ist, die sprichwörtliche und bildliche Eigentümlichkeit des Originals in ihrer Fremdheit zu bewahren und dadurch eine vorsichtige empathische Annäherung an die Gedankenwelt seines Verfassers zu leisten, läuft das streng rationalistische, an der semantischen Bedeutung der Wörter und der propositionalen Bedeutung der Texte orientierte Übersetzungsideal, das Breitinger und auch Gottsched vertreten, gerade auf die Eliminierung aller solcher Fremdheitseffekte hinaus. Statt auf eine Praktik der Empathie zielt das Übersetzen bei Breitinger und Gottsched also vorwiegend auf eine rationale Operation, bei der es darum geht, dass fremdsprachige Texte »alleine dem Verstande nach erklärt werden«¹⁴⁶. Explizit wird das etwa in der Kritik einer Vergil-Übersetzung in den von Gottsched mitverantworteten *Beyträgen Zur Critischen Historie Der Deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit* (1732-1744) formuliert:

Ein Uebersetzer thut seinem Urheber keinen Gefallen, wenn er bey allen Worten bleibet und in der Sprache der Verdollmetschung nicht eben solche prächtige und deutliche Redensarten aussinnet, als in der Sprache des Originals anzutreffen sind. Redensarten, welche in dem Lateinischen prächtig klingen, lauten deswegen im Deutschen nicht eben also, wenn man sie nur nach dem Wortverstande übersetzt [...].¹⁴⁷

144 Als einer der ersten hat Wehrli auf Bodmers Innovationen im Bereich der Übersetzungstheorie hingewiesen (vgl. Wehrli: *Johann Jakob Bodmer und die Geschichte der Literatur*, S. 48).

145 Koppenfels: »Die literarische Übersetzung«, S. 143.

146 Vgl. George Bajeski: *Praeceptor Germaniae. Johann Christoph Gottsched und die Entstehung des Frühklassizismus in Deutschland*. Frankfurt a. M. 2015, S. 343-372.

147 [Johann Christoph Schwarz]: »IV. Vertheidigung des Versuchs einer Ueberset-

Bodmer hingegen erweist sich zumindest auf dem Feld der Übersetzungstheorie als ein veritabler Proto-Romantiker. Denn das Merkmal der guten Übersetzung besteht für ihn genau wie später für Schleiermacher darin, dass der »Leser immer gegenwärtig behalten soll, daß der Verfasser in einer andern Welt gelebt und in einer andern Sprache geschrieben hat«¹⁴⁸. Teil einer solchen Praktik des empathischen Einlassens auf die Fremdartigkeit und Individualität fremdsprachlicher Autoren wird die Übersetzung bei Bodmer wiederum ebenfalls durch jene Methode, die auch Schleiermacher in seiner Abhandlung als den Königsweg des Übersetzens propagiert: die wörtliche Übersetzung, die sich dadurch auszeichnet, dass »je genauer sich die Übersetzung an die Wendungen der Urschrift anschließe, um desto fremder werde sie schon den Leser gemahnen«¹⁴⁹. Demgegenüber kommen die Übersetzungskonzepte von Breitinger und Gottsched mit denjenigen Arten des Übersetzens überein, die Schleiermacher als defizitär markiert. Zum einen korrespondiert der Vorgang der semantischen und propositionalen Äquivalenzfindung, den Breitinger und Gottsched als den Kern des Übersetzens ansehen, mit Schleiermachers »mechanische[m] Geschäft« des Dolmetschens, das er als eine Verrichtung des alltäglichen (Geschäfts-)Lebens von dem der »Kunst und Wissenschaft« vorbehaltenen Übersetzen gerade abzugrenzen bestrebt ist.¹⁵⁰ Zum anderen favorisieren Breitinger und Gottsched jene Art des Übersetzens, die Schleiermacher als Bewegung des Autors in Richtung der Leser*innen charakterisiert, weil sie darauf abzielt, einen Autor so zu übersetzen, »wie er als Deutscher zu Deutschen würde geredet und geschrieben haben«¹⁵¹, d. h. ohne fremdartige Ausdrücke und Wendungen zu benutzen, wie sie bei der wörtlichen Übersetzung entstehen. Wie für Bodmer ist auch für Schleiermacher diese Übersetzungs-

zung Virgils, gegen einen Ungenannten«. In: Johann Christoph Gottsched et al. (Hg.): *Beyträge Zur Critischen Historie Der Deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit, herausgegeben von einigen Liebhabern der deutschen Litteratur*, Bd. 6: *Ein und zwanzigstes Stück*. Leipzig 1739, S. 69-88, hier: S. 78 f. Online: <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10583414>. Abgerufen am 09.09.2023. Die Zuschreibung der Rezension an Johann Christoph Schwarz findet sich etwa in Johann Christoph Gottsched: *Briefwechsel unter Einschluss des Briefwechsels von Luise Adelgunde Victorie Gottsched*, Bd. 6: *Juli 1739 – Juli 1740*. Hg. v. Detlef Döring et al. Berlin, Boston 2012, S. 735.

148 Schleiermacher: »Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens«, S. 67.

149 Ebd., S. 55.

150 Ebd., S. 39-43.

151 Vgl. ebd., S. 47.

technik »nichtig und leer«¹⁵², weil sie gerade auf das verzichtet, was die Übersetzung wertvoll macht: die Möglichkeit zur empathischen Auseinandersetzung mit anderen unter Wahrung ihrer Individualität und Fremdheit.

Die bedeutende Differenz zwischen Bodmers, Breitingers und Gottscheds Ausführungen zur Übersetzung schlägt sich eindrucksvoll auch in einer Fehllektüre der Breitingerschen Übersetzungstheorie durch Bodmer nieder, mit der dieser Abschnitt beschlossen werden soll. In Bodmers Verriss von Gottscheds *Iphigenie*-Übersetzung aus dem Französischen heißt es:

Man sehe den vierten Abschnitt der Fortsetzung der critischen Dichtkunst (Zürich 1740) p. 142. allwo gefodert wird, ein Uebersetzer müsse, bevor er an die Arbeit gehet, nicht nur mit dem ersten Urheber in genauer Verstandes=Bekanntschaft stehen, sondern auch sich in demjenigen Zustande befinden, in welchem der ursprüngliche Verfasser gewesen, da er sein Werk bey sich wirklich in das gehörige Geschicke gerichtet hatte, und es itzo an dem war, daß er durch einen anständigen Ausdruck die Einbildungskraft seiner Leser dessen theilhaftig machte [...].¹⁵³

Bodmer gibt Breitinger zunächst wörtlich und mit akkurater Zitatnachweis wieder. Er nutzt sodann die affirmierte Breitingersche Position, um auf ihrer Grundlage übersetzungstheoretischen Thesen des »Herr[n] von der Hardt«¹⁵⁴ zu widersprechen; gemeint ist wohl der Orientalist und Bibelgelehrte Hermann von der Hardt. An dessen Übersetzungstheorie kritisiert Bodmer – ohne eine konkrete Quelle anzugeben – die Annahme, ein guter Übersetzer müsse zumindest eine gewisse Zeit lang in »derselben Gegend«¹⁵⁵ wie der zu übersetzende Autor gelebt haben. Dazu sei ein Übersetzer, so Bodmer, keineswegs verpflichtet, »wenn er eine Uebersetzung liefern will, welche nicht nur die Worte erzeulet, sondern den Mund, die Augen, die Affecten, das Herz und alle Bewegungen des Herzens anzeigt und mit gleichgeltenden Worten ausdrucket«¹⁵⁶. Seine Kritik an Hardt schließt Bodmer also, indem er den Kernbestandteil einer

152 Ebd., S. 60.

153 Bodmer: »Critische Betrachtungen über einige Auftritte der vom Herrn Professor Gottscheden übersetzten Iphigenia des Racine«, S. 39, Anm.

154 Ebd.

155 Ebd.

156 Ebd.

guten Übersetzungskonzeption wiederholt und betont, dass Hardts Thesen keine notwendigen Bausteine dieser Konzeption sind. Da unmittelbar zuvor Breitinger affirmativ zitiert wurde, liegt es nahe, eine Verbindung zwischen den beiden positiven übersetzungstheoretischen Äußerungen Bodmers – dem Breitinger-Zitat und der Hardt-Kritik – anzunehmen, und zwar derart, dass die Übersetzungskonzeption, mit der Bodmer Hardt widerlegt, als Paraphrase der Breitingerschen Theorie gelten kann – eine vielsagende Paraphrase. Denn in ihr betont Bodmer genau diejenigen Aspekte des Übersetzens, die in seiner eigenen Theorie prägend sind – aber gerade nicht in derjenigen Breitingers. In seiner Ausdeutung schiebt Bodmer Breitinger seine eigene Theorie unter. Ersichtlich wird das, wenn Bodmer betont, dass es in einer Übersetzung nicht darum geht, dass »Worte erzehlet« werden. Es soll also nicht nur abstrakt der Inhalt des Ausgangstexts wiedergeben werden, was in direktem Gegensatz zu Breitingers Übersetzungsideal steht, demzufolge die Übersetzung um die möglichst lückenlose Reproduktion des propositionalen Textgehalts in einem anderen Sprachgewand bemüht ist. Bodmers Paraphrase betont dagegen die auf die Individualität des Verfassers deutenden Spezifika, welche die Übertragung in die Zielsprache zu berücksichtigen hat: Es sollen der »Mund, die Augen, die Affecten, das Herz und alle Bewegungen des Herzens anzeigen und mit gleichgeltenden Worten ausdrücken« werden. Erneut steht bei Bodmer damit die inkommensurable Individualität des Verfassers im Fokus, die sich in der wörtlichen Übersetzung fremder bildlicher Ausdrucksweisen manifestiert. Wenn die Bodmersche Paraphrase von der Übersetzung die Wiedergabe des Ausgangstexts »mit gleichgeltenden Worten« fordert, darf dies nicht missverstanden werden, wohnt dieser Forderung doch eine unauflösbare Ambiguität inne. Denn gleichlautend können die Worte entweder im Sinne Breitingers hinsichtlich ihres propositionalen Gehalts sein oder im Sinne Bodmers hinsichtlich ihres Bildwerts.

4 Zusammenfassung

Das Ziel dieses Kapitels war es zu zeigen, wie in Bodmers poetologischen, kritischen und moralischen Schriften die ästhetischen Begriffe des literarischen Werks und des Charakters in der Auseinandersetzung mit Praktiken der Empathie entwickelt werden. Durch die Vorführung und Verhandlung solcher Praktiken profiliert und demonstriert Bodmer eine Haltung, die allein geeignet ist, dem literarischen Werk gerecht zu werden, indem sie die diesem eingeschriebene Individualität seines Verfassers sowie die Vollkommenheit des Werks zu berücksichtigen vermag. Den Begriff des Charakters profiliert Bodmer, indem durch die Auseinandersetzung mit und Vorführung von Praktiken der Empathie die inkommensurable Individualität ins Zentrum gestellt wird, die für sein Charakterkonzept entscheidend ist. Die Annäherung an die für Bodmers ästhetische Theorie wichtigen Begriffe *über* die Praktiken der Empathie verdeutlicht dabei, dass Bodmers Diskurspraktik grundlegend im Modus ethisch-ästhetischer Hybridität verfährt. Denn Bodmers ästhetischer Diskurs über das literarische Werk und die Charaktere ist untrennbar mit seiner ethisch grundierten Auseinandersetzung mit Individualität verknüpft, welche Praktiken der Empathie erfordert. Die von Bodmer verhandelten Praktiken der Empathie sind Praktiken der Distanzgebung. Es sind Praktiken, die ein Anderes – sei es ein literarisches Werk oder einen Charakter – allererst erlauben, vor allem dadurch, dass sie der Individualität des Anderen gerecht werden. Bodmer diskutiert die Praktiken der Empathie daher als Praktiken, die ethisch unverzichtbar sind. Um Bodmers ästhetische Begriffe des literarischen Werks und des Charakters angemessen zu verstehen, ist es unverzichtbar, diese Praktiken der Empathie zu betrachten.

VI Praktiken der Kritik

1 Einleitung

Zu den großen Obsessionen der Aufklärung gehört der Begriff der Kritik. Kritiker sind Bodmer, Gottsched, Breitinger und Kollegen, und kritisch sind ihre ›Dichtkünste‹ – es genügt, die Titel der einschlägigen Werke zu lesen, um das zu erkennen. Der Begriff der Kritik führt direkt ins Herz des Selbstverständnisses der aufklärerischen Ästhetik. Es ist eine Ästhetik, die sich als kritisch versteht, weil sie auf einem soliden philosophischen und methodischen Fundament gründet, wie es für die frühe Aufklärung vor allem die Schulphilosophie Wolffs bietet.¹ Bodmer und Breitinger postulieren den in diesem Sinne kritischen Charakter ihrer (freilich erst noch zu schreibenden) ästhetischen Theorie bekanntlich in ihrer Abhandlung *Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungs=Krafft* (siehe *III Praktiken der Einbildungskraft*). Auch Gottsched reklamiert ihn nicht weniger für seine (schon geschriebene) ästhetische Theorie, etwa wenn er seine *Critische Dichtkunst* in einer viel zitierten Passage aus der Vorrede zur zweiten Auflage von 1737 wie folgt ankündigt:

Ich war anfangs Willens, aus meiner ersten Vorrede die Rechtfertigung des Titels, den ich meinem Buche gegeben, da ich es eine critische Dichtkunst genennet, und da ich behauptete, daß das Wesen der Dichtkunst in der Nachahmung bestünde, bey dieser neuen Ausgabe zu wiederholen. Allein bey reiferer Ueberlegung halte ich es für überflüssig. Das Critisieren ist seit einigen Jahren schon gewöhnlicher in Deutschland geworden, als es vorhin gewesen: und dadurch ist auch der wahre Begriff davon schon bekannter geworden. Auch junge Leute wissens nunmehr schon, daß ein Critikus oder Kunstrichter nicht nur mit Sylben und Buchstaben, sondern auch mit den Regeln ganzer Künste und Kunstwerke zu thun hat. Man begreift es schon, daß ein solcher Critikus ein Philosoph seyn [...] müsse [...].²

1 Anhand von Gottsched zeigt das beispielsweise schon Ernst Cassirer: *Die Philosophie der Aufklärung*. Hamburg 2007, S. 288.

2 Vgl. Johann Christoph Gottsched: »Vorrede der zweyten Auflage, von 1737«. In: ders.: *Ausgewählte Werke*, Bd. 6/1: *Versuch einer critischen Dichtkunst*, S. 11-19, hier: S. 16f.

Ein Kritiker³, der in aufgeklärten Zeiten bestehen will, muss Philosoph sein bzw. er muss über eine ästhetische Theorie verfügen, die philosophisch fundiert ist. Für die frühe Aufklärung im deutschsprachigen Raum ist diese Engführung von Ästhetik und Philosophie durch den Begriff der Kritik spezifisch.⁴ Kritik wird so zu einem *terminus technicus* der Aufklärungsästhetik, der vor allem das aus der Philosophie übernommene Methodenideal einer auf rationalen Grundsätzen gebauten Untersuchung bezeichnet,⁵ die zu ästhetischen Theoremen sowie zu Urteilen über Kunst führt, welche auf unbestreitbaren Annahmen gründen. Der Begriff der Kritik markiert so den wissenschaftlichen Anspruch der aufklärerischen Ästhetik. Darüber hinaus kommt mit ihm »ein generelles epistemisches Fundament«⁶ der Aufklärung in den Blick. Kritisches Denken wird zur Haltung der neuzeitlichen Wissenschaften, die von einer intelligiblen Ordnung der Welt entlang rational einsehbarer Prinzipien ausgehen, wie sie z. B. die Newton'schen Naturgesetze mathematisch beschreiben.⁷ In der Aufklärung gipfelt dieses kritische Denken zuletzt in Kant, dessen drei Kritiken zu einer Revision der drei wesentlichen Teilbereiche der Philosophie (Logik, Ethik und Ästhetik) anheben. Mit dieser Aufwertung der Kritik geht ihre Erhebung zu einer politischen und ethischen Größe einher, was am nachdrücklichsten vielleicht Kants berühmte Formulierungen »Sapere aude! Habe Mut, dich deines *eigenen* Verstandes zu bedienen!«⁸ und – deutlicher noch – vom »Zeitalter der Kritik« auf den Punkt bringen:

3 Da Gottsched, Bodmer und die anderen in diesem Kapitel zu besprechenden Autoren durchwegs in der männlichen Form von Kritikern sprechen, greife ich in meiner Analyse auf diesen Begriff als historische Kategorie zurück.

4 Zu diesem oft beschriebenen Zusammenhang (und der zitierten Stelle aus Gottscheds Vorrede) siehe exemplarisch Christoph Siegrist: »Poetik und Ästhetik von Gottsched bis Baumgarten«, S. 280 f.

5 Zur Geschichte und Bedeutung des Begriffs in der Philosophie und der Verquickung der philosophischen Tradition mit der Ästhetik in der Aufklärung siehe Claus von Bormann, Giorgio Tonelli u. Helmut Holzhey: Art. »Kritik«. In: Joachim Ritter u. Karlfried Gründer (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Basel 1971-2007. Online. DOI: 10.24894/HWPh.5649. Abgerufen am 09.09.2023.

6 Ritchi Robertson: »Gedanken von der Notwendigkeit einer Critisierung der neu herausgekommenden Bücher und Schriften«. In: Barry Murnane et al. (Hg.): *Essen, töten, heilen. Praktiken literaturkritischen Schreibens nach 1700*. Göttingen 2019, S. 7-11.

7 Vgl. Martin Fontius: Art. »Kritisch/Kritik«. In: Karlheinz Barck et al. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 3: *Harmonie – Material*. Stuttgart 2001, S. 450-489.

8 Immanuel Kant: »Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?«. In: ders.: *Was*

Unser Zeitalter ist das eigentliche Zeitalter der Kritik, der sich alles unterwerfen muß. *Religion* durch ihre *Heiligkeit* und *Gesetzgebung* durch ihre *Majestät* wollen sich gemeiniglich derselben entziehen. Aber alsdann erregen sie gerechten Verdacht wider sich und können auf unverstellte Achtung nicht Anspruch machen, die die Vernunft nur demjenigen bewilligt, was ihre freie und öffentliche Prüfung hat aushalten können.⁹

Kritisch revidiert werden nicht nur die philosophischen, sondern auch die politischen und moralischen Fundamente, auf welche die Aufklärung baut, wobei es turbulent werden kann: Der Kritik folgt die Krise, so hat es Reinhart Koselleck mit Blick auf die Französische Revolution (und anspielend auf den etymologischen Zusammenhang von Kritik und Krise) provokativ zugespitzt.¹⁰ Auch schon das frühaufklärerische Programm einer kritischen Ästhetik weist politische Implikationen auf. Wie Jürgen Habermas herausgearbeitet hat, wohnt dem Konzept einer kritischen, also philosophisch fundierten, ästhetischen Theorie ein emanzipatorischer Impuls inne, da sie jedem Einzelnen souveräne Urteile über Kunst und Literatur ermöglicht und somit zur »Mündigkeit« anleitet: »In den Institutionen der Kunstkritik, Literatur-, Theater- und Musikkritik einbegriffen, organisiert sich das Laienurteil des mündigen oder zur Mündigkeit sich verstehenden Publikums. Die neue Profession, die dem entspricht, erhält im zeitgenössischen Jargon den Namen des Kunstrichters.«¹¹

Ohne Zweifel gehört Kritik also zur DNA der Aufklärung und ihrer ästhetischen Theorien. Bodmers Schriften sind ideal, um das exemplarisch zu beobachten, wobei es darauf ankommen wird, zu einer möglichst präzisen Bestimmung des Verhältnisses von Ästhetik und Kritik zu

ist Aufklärung? Ausgewählte kleine Schriften. Hg. v. Horst D. Brandt. Hamburg 1999, S. 20-27, hier: S. 20, Hervorh. im Original.

9 Immanuel Kant: *Werkausgabe*, Bd. III: *Kritik der reinen Vernunft I.* Hg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt 1988, S. 13 [A XI, XII, Hervorh. im Original]; vgl. dazu Fontius: Art. »Kritisch/Kritik«, S. 458.

10 Vgl. Reinhart Koselleck: *Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt.* Frankfurt a. M. 1982; zum (nicht nur) etymologischen Zusammenhang von Kritik und Krise vgl. Peter Gebhardt: »Literarische Kritik«. In: Dietrich Harth u. Peter Gebhardt (Hg.): *Erkenntnis der Literatur. Theorien, Konzepte, Methoden der Literaturwissenschaft.* Stuttgart 1982, S. 79-109, hier: S. 79.

11 Jürgen Habermas: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Mit einem Vorwort zur Neuauflage 1990.* Frankfurt a. M. 2018, S. 103.

gelangen. Auch Bodmer reklamiert für sich das Gütesiegel einer kritischen Theorie. Schon die Titel, die er für seine poetologischen Abhandlungen wählt, lassen hier keinen Raum für Missverständnisse: Die *Critischen Betrachtungen über die Poetischen Gemähde der Dichter* wären zu nennen, die *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen* oder auch die *Critischen Briefe*. Ausgedrückt wird in diesen Titeln der wissenschaftliche Anspruch der jeweils formulierten ästhetischen Theorien, die durch die Bezeichnung »kritisch« auf das modernste der verfügbaren philosophisch-methodischen Fundamente gestellt werden. Damit geht ein Anspruch auf wissenschaftliche Solidität einher, aber auch – das ist wichtig – ein Anspruch auf Beurteilungskompetenz über literarische Werke.¹² Denn die Aufklärung ist nicht nur das Zeitalter der Kritik im Sinn eines philosophischen und wissenschaftlichen Denkens. Sie ist auch das Zeitalter der Literaturkritik. So besteht in der Forschung ein breiter Konsens darüber, dass Literaturkritik in ihrer bis heute gängigen Form – d. h. in Form der journalistischen Begleitung und Bewertung tagesaktueller Publikationen – im 18. Jahrhundert quantitativ ein neues Level erreichte.¹³ Kritisch sind die ästhetischen Theorien der Aufklärung also nicht nur dadurch, dass sie sich strenge philosophisch-methodische Standards auf die Fahnen schreiben, sondern ebenso dadurch, dass sie im Kontext konkreter Literaturkritik, konkreter Praktiken der Kritik, angesiedelt sind. Viele der einschlägigen ästhetischen Abhandlungen reflektieren das bereits in ihren Untertiteln. Gottsched etwa gibt an, seine *Critische Dichtkunst* sei »durchgehends mit den Exempeln unserer besten Dichter erläutert«, Bodmer

12 Vgl. z. B. Scherpe: *Gattungspoetik im 18. Jahrhundert*, S. 179.

13 Eine solche Definition von Literaturkritik wurde maßgeblich von Peter Uwe Hohendahl in die Forschung eingeführt, der Kritik als »öffentliche Kommunikation über Literatur« bestimmt (Peter Uwe Hohendahl: *Geschichte der deutschen Literaturkritik (1730-1980)*. Stuttgart 1985, S. 2). Auch Herbert Jaumann schließt explizit daran an, wenn er festhält, »[d]as spezifisch Neue an der neuzeitlichen Literaturkritik ist durch das Aufkommen einer periodisch organisierten kritischen Begleitung der jeweils neu produzierten und publizierten Literatur gegeben: periodisch erscheinende Kritik aktueller, neuer Literaturproduktion« (Herbert Jaumann: *Critica. Untersuchungen zur Geschichte der Literaturkritik zwischen Quintilian und Thomasius*. Leiden, New York, Köln 1995, S. 21). Jaumann plädiert allerdings dafür, dass sich die wesentlichen Züge dieser Form der Literaturkritik schon vor der Aufklärung im 17. Jahrhundert herausgebildet hätten: »Damit trat das Interesse an der frühen Aufklärung merklich in den Hintergrund. Die Vorstellung oder die These, daß diese Epoche auch für die Modernisierung der Kritik etwas spezifisch Neues gebracht habe, will mir heute als nicht mehr haltbar erscheinen.« (ebd., S. xi)

und Breitinger geben für ihre Abhandlung *Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungs=Krafft* an, diese sei eine »genaue Untersuchung aller Arten Beschreibungen/ Worinne die außerlesensten Stellen der berühmtesten Poeten dieser Zeit mit gründlicher Freyheit beurtheilt werden«. In Titeln wie diesen kommt nichts anderes zum Ausdruck als der Anspruch der ästhetischen Theorie, exakte Leitlinien und Regeln zur Verfügung zu stellen, anhand derer eine Kritik literarischer Werke vorgenommen werden kann. Zugrunde liegt die Vorstellung der ästhetischen Theorie als legislativer Gewalt, der sich die Kritik in einer Doppelbesetzung der Rollen von Exekutive und Judikative an die Seite stellt. Der zeitgenössische Begriff des Kunstrichters ist in dieser Hinsicht vielsagend; präzise auf den Punkt gebracht wird dieses Verhältnis von Ästhetik und Kritik etwa auch in einer in der *Deutschen Bibliothek der schönen Wissenschaften* (1767-1771) erschienenen Rezension des von Bodmer veranstalteten *Archiv der schweizerischen Kritik. Von der Mitte des Jahrhunderts bis auf gegenwärtige Zeiten. Erstes Bändchen* (1768): »Bossu, Rapin, und vonehmlich die theure=werthe Kritische Dichtkunst waren die Gesetzbücher, welche alles critische Recht in sich begriffen, und nach welchem man Urthel und Recht sprach.«¹⁴ Das staats-theoretische Modell der drei Gewalten wird dazu genutzt, das Verhältnis von Ästhetik und Kritik zu klären und dadurch die Kritik zu legitimieren: nämlich als neutrale, unparteiische, sachliche und objektive Richterin und Vollstreckerin ästhetischer Theoreme – im nächsten Abschnitt wird darauf ausführlicher zurückzukommen sein.

Dass diese Programmatik der Kritik als schlichte Vollstreckerin ästhetisch wohlbegründeter Urteile im Widerspruch zu den konkreten Praktiken der Kritik steht, ist wenig überraschend. Das Bekenntnis zu fairer und streng sachlich begründeter Kritik kommt den aufgeklärten Kunstrichtern allesamt leicht über die Lippen, bei der tatsächlichen Umsetzung sieht es etwas anders aus.¹⁵ Für Bodmer etwa hält Wehrli lapidar fest: Es war »der Geist des Widerspruchs ein für Bodmer besonders anregender Geist«¹⁶. Dass dieser Geist manchmal durchging mit seinem Herrn, darf

14 [Anonym]: »Archiv der schweizerischen Kritik: von der Mitte des Jahrhunderts bis auf gegenwärtige Zeiten. Erstes Bändchen. Zürich bey Orell Geßner, und Comp. 1768. 270 Seit. Octav«. In: *Deutsche Bibliothek der schönen Wissenschaften herausgegeben von Herrn Kloß. Zweyter Band welcher das 5^{te} bis 8^{te} Stück enthält.* Halle 1768, S. 326-341, hier: S. 327.

15 Das wurde natürlich schon oft bemerkt, etwa bereits von Eva-Maria de Voss: *Die frühe Literaturkritik der Aufklärung. Untersuchungen zu ihrem Selbstverständnis und zu ihrer Funktion im bürgerlichen Emanzipationsprozess.* Bonn 1975, S. 6.

16 Wehrli: »J. J. Bodmer entdeckt Dante«, S. 286.

angenommen werden. Dies resultiert darin, dass die ästhetischen Theoreme in der kritischen Praxis mitnichten einfach angewandt werden. Stattdessen entwickelt die Kritik immer wieder ein polemisches, giftiges Eigenleben, das quer zum hehren Versprechen einer sachlichen, fairen und unvoreingenommenen Beurteilung steht. Um dieses Eigenleben der Kritik zu beschreiben, durch das sie sich von der Ästhetik emanzipiert, ist eine literaturwissenschaftliche Praxeologie das Mittel der Wahl. Denn dieses Eigenleben bekommt man eben nur dann in den Blick, wenn man nicht nur die Programmatik der Kritik als objektive und sachliche RichterIn und VollstreckerIn ästhetischer Maximen fokussiert, sondern wenn man sich den *Praktiken* der Kritik zuwendet, wie es auf instruktive Weise etwa auch die Beiträge des 2019 erschienenen Sammelbands *Essen, töten, heilen. Praktiken literaturkritischen Schreibens nach 1700* tun.¹⁷ Wer die Literaturkritik der Frühaufklärung möglichst umfassend in ihrer »Pluralität«, in ihren »Funktionen« und vor allem in ihren »Ambivalenzen« verstehen möchte, muss sich ihren Praktiken zuwenden.¹⁸ Auch aus philosophischer und sozialwissenschaftlicher Perspektive wurde die Produktivität und Wichtigkeit einer solchen Unterscheidung der Theorie oder Programmatik der Kritik von ihren Praktiken jüngst betont.¹⁹

Für Bodmers Arbeit an der Ästhetik ist das Feld der Kritik also eine unverzichtbare Arbeitsstätte. Einige der entscheidendsten Arbeitsschritte, die auf diesem Feld vonstatten gehen, finden dabei aber in Auseinandersetzung mit Praktiken der Kritik statt, die in dezidiertem Opposition zur kritischen Programmatik stehen. Denn wenn Bodmer kritisiert, dann wendet er – anders als die von ihm vertretene Programmatik der Kritik es will – nicht einfach ästhetische Theoreme zum Zwecke der Kritik an. Vielmehr greift er auf Praktiken der Kritik zurück, die ihrer Programmatik gerade entgegenstehen – die also nicht sachlich, unparteiisch und rational auf der Grundlage ästhetischer Theoreme urteilen. Diese Praktiken der Kritik kommen dabei in den rhetorischen, narrativen, szenischen und semiotischen Verfahren von Bodmers Texten zum Ausdruck. Durch ihre Praktiken demonstriert die Kritik, dass sie eben mitnichten als »Medium der vorurteilsfreien und abwägenden Beurteilung von Werken

17 Barry Murnane et al. (Hg.): *Essen, töten, heilen. Praktiken literaturkritischen Schreibens nach 1700*. Göttingen 2019.

18 Barry Murnane et al.: »Literaturkritik um und nach 1700. Einleitung«. In: dies. (Hg.): *Essen, töten, heilen*, S. 12–27, hier: S. 18f.

19 Vgl. Katia Henriette Backhaus u. David Roth-Isigkeit: »Einleitung: Perspektiven auf Praktiken der Kritik«. In: dies. (Hg.): *Praktiken der Kritik*. Frankfurt a. M., New York 2016, S. 7–24.

dient«²⁰. Das aber ändert das Verhältnis von Ästhetik und Kritik, und es führt auch zu einer Änderung der Ästhetik. Anders als die Programmatik der Kritik es vorsieht, ist die Ästhetik nicht die Grundlage der Kritik, die deren Objektivität zu garantieren vermag. Vielmehr wird die Ästhetik selbst zu einem Instrument, das die Praktiken der Kritik auf eine Art und Weise verwenden, die der kritischen Programmatik in keiner Hinsicht entspricht. Auf der Ebene der Praktiken der Kritik – die nur eine literaturwissenschaftlich-praxeologische Analyse in den Blick zu bekommen vermag – kehrt sich somit das Verhältnis von Ästhetik und Kritik um: Es ist nicht die philosophisch gegründete ästhetische Theorie, welche jene ideale Kritik ermöglicht, zu der sich die Kritiker programmatisch bekennen. Es sind gerade Praktiken der Kritik, die der Programmatik der Kritik entgegenstehen, welche ästhetische Begriffe und Theoreme verwenden, um der Kritik das höchstmögliche Maß an Durchschlagskraft (in einem definitiv destruktiven Sinne) zu verleihen. Das Feld der Kritik wird dadurch als ein Ort bestimmbar, an welchem die Ästhetik eine jener dunklen Seiten offenbart, die auch in Bodmers Auseinandersetzung mit weiblichen Körperpraktiken schon sichtbar wurden (siehe *IV Praktiken der Natürlichkeit*). Denn indem Bodmers Texte vorführen, wie die ästhetische Theorie von Praktiken der Kritik instrumentalisiert wird – und zwar zu Zwecken, die von der Programmatik der Kritik gerade verworfen werden –, wandelt sich die Ästhetik vom Garanten einer guten, sachlichen und unparteiischen Kritik zu einem zerstörerischen Werkzeug, das ethisch zweifelhaften Praktiken der Kritik dient. Indem in Bodmers poetologischen und kritischen Schriften dergestalt die Ästhetik durch die Auseinandersetzung mit Praktiken der Kritik profiliert wird, produziert Bodmers Diskurspraktik eine spezifische ethisch-ästhetische Hybridität, indem sie die Ästhetik fortwährend mit einem hartnäckigen ethischen Malus versieht. Ein wesentlicher – nämlich der dunkle – Teil von Bodmers Arbeit an der Ästhetik findet auf dem Feld der Kritik statt: in Auseinandersetzung mit Praktiken der Kritik.

In der Forschung wird das Verhältnis von Ästhetik und Kritik oft nicht mit dem nötigen Maß an Differenziertheit betrachtet, was hauptsächlich zwei Gründe hat: Erstens fehlt es an einer Unterscheidung der Programmatik der Kritik von ihren Praktiken. Zweitens bleibt unbeachtet, dass auf dem Feld der Praktiken der Kritik eine dunkle Seite der Ästhetik in Erscheinung tritt. So kündigen Thomas Anz und Rainer Baasner beispielsweise im Vorwort ihrer Überblicksdarstellung *Literaturkritik. Ge-*

20 Robertson: »Gedanken von der Notwendigkeit einer Critisirung der neu herausgekommenen Bücher und Schriften«, S. 7.

schichte – Theorie – Praxis von 2007 an, dass das Verhältnis von Kritik und Ästhetik einer exakten Bestimmung bedürfe: »Die engste Verbindung mit der Literaturgeschichte geht die Entwicklung der Kritik dort ein, wo sie ästhetische Konzepte mitgestaltet. Aber sie wird deshalb noch lange nicht zur Propagandistin der jeweils vorherrschenden Positionen, sondern verharrt in einem kritischen Spannungsverhältnis zu ihr.«²¹ Dabei bleibt aber nicht nur vollständig vage, was genau es bedeutet, dass Ästhetik und Kritik »in einem kritischen Spannungsverhältnis« stehen. Vielmehr fällt Baasner in seinem Beitrag zur »Literaturkritik in der Zeit der Aufklärung« hinter die ohnehin bloß angedeutete, aber nicht durchgeführte Differenzierung wieder zurück, indem er das von der aufklärerischen Programmatik der Kritik postulierte Verhältnis zur ästhetischen Theorie einfach »abkauft«:

Die gelehrten Regeln, denen die Literatur dieser Zeit verpflichtet ist, werden in Lehrbüchern dargelegt und legitimiert. Die Begründung erfolgt aus Prinzipien der Vernunft, wie es der Philosophie der Zeit entspricht, sowie aus unumstrittenen Auffassungen einer klassizistischen Tradition, die sich auf die Antike beruft. Diese Grundlegung des Literaturbegriffs ist bis nach der Mitte des 18. Jahrhunderts für alle verpflichtend: Autoren, Publikum und Literaturkritik beziehen sich gleichermaßen auf dieselben Konventionen und erkennen auf deren Basis die Urteilssprüche der Kritiker an.²²

Analysen wie diese wiederholen letztlich nur die Selbstbeschreibung der aufklärerischen Programmatik der Kritik. Kritik und Ästhetik gingen in der Aufklärung Hand in Hand, wobei dieses innige Verhältnis dadurch entstehe, dass die Kritik die von der ästhetischen Theorie formulierten Regeln und Theoreme um- und durchsetzt,²³ oder dadurch, dass die Kritik selbst an den Theorien der Ästhetik mitarbeite, wie etwa Astrid

21 Thomas Anz u. Rainer Baasner: »Vorwort«. In: dies. (Hg.): *Literaturkritik. Geschichte – Theorie – Praxis*. München 2007, S. 7-12, hier: S. 10.

22 Rainer Baasner: »Literaturkritik in der Zeit der Aufklärung«. In: Thomas Anz u. Rainer Baasner (Hg.): *Literaturkritik. Geschichte – Theorie – Praxis*. München 2007, S. 27-36, hier: S. 28; kritisch zum Beitrag von Baasner jüngst auch Klaus Birnstiel: »Kritik und Geschlecht. Register des literarischen Diskurses um und nach 1700«. In: Barry Murnane et al. (Hg.): *Essen, töten, heilen*, S. 153-177, bes. S. 159 u. 172.

23 So sieht es beispielsweise auch Sylvia Heudecker: *Modelle literaturkritischen Schreibens. Dialog, Apologie, Satire vom späten 17. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts*. Tübingen 2005, S. 1, 22 u. passim.

Urban in ihrer Monographie *Kunst der Kritik. Die Gattungsgeschichte der Rezension von der Spätaufklärung bis zur Romantik* (2004) feststellt.²⁴ Zwischen Ästhetik und Kritik herrscht Kollaboration und Arbeitsteilung. Zu diesem Fazit kommt etwa auch Sylvia Heudecker, wenn sie in den letzten Sätzen ihrer Studie *Modelle literaturkritischen Schreibens. Dialog, Apologie, Satire vom späten 17. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts* (2005) mit viel Pathos Folgendes formuliert:

Die hier mit ihren Texten vorgestellten Literaturkritiker suchen das reflektierte Urteil. Damit folgen sie der Vernunft und nicht einer Autorität. Im Dienst der Vernunft beziehen sie Position. Sie verleiht ihnen die Zuversicht, das Richtige und Wahre zu erkennen und öffentlich dafür einzutreten. So legitimiert die Vernunft die Modi der Literaturkritik.²⁵

Totum pro parte steht hier die Vernunft für die Ästhetik, zu deren »Dienst« die Kritik bereitstehe und durch die sie »legitimiert« werde. Im Rahmen der aufklärerischen Programmatik der Kritik ist das goldrichtig: Genauso wird dort das Verhältnis von Ästhetik und Kritik propagiert.

Blickt man aber auf die Praktiken der Kritik, sieht es anders aus. Ein solcher exemplarischer Blick auf die Praktiken, der essenziell ist, um die Spezifik der aufklärerischen Kritik und ihres Verhältnisses zur Ästhetik zu begreifen, soll in den folgenden Überlegungen im Vordergrund stehen. Die Textbasis wird dabei von poetologischen und kritischen Schriften Bodmers und seiner Zeitgenossen gebildet. Dabei möchte ich in drei Schritten vorgehen. Im ersten Schritt soll zunächst die Programmatik der Kritik rekonstruiert werden (2). Schon dabei sind immer wieder diejenigen Punkte hervorzuheben, an denen sich ein Kippen der Programmatik zu ganz und gar nicht mehr programmatikkonformen Praktiken andeutet, womit sich das Verhältnis von Kritik und Ästhetik differenzieren lässt. Die Praktiken der Kritik und ihre Verfahren sollen sodann in einschlägigen Texten beobachtet werden (3). Zum Schluss möchte ich mich mit der Satire einem besonders zentralen Verfahren der Praktiken der Kritik zuwenden (4).

24 Vgl. Astrid Urban: *Kunst der Kritik. Die Gattungsgeschichte der Rezension von der Spätaufklärung bis zur Romantik*. Heidelberg 2004, S. 10. Ähnlich argumentiert auch Falkenhagen: *Werte der Dichtung – Dichtung von Wert*, S. 4.

25 Heudecker: *Modelle literaturkritischen Schreibens*, S. 396.

2 Die Programmatik der Kritik: Demokratie und Rechtsstaatlichkeit

Kritik ist in der frühen Aufklärung oft eine Beschäftigung mit sich selbst – anstelle etwa einer bewertenden Beschäftigung mit Büchern. Mit anderen Worten: Ein wesentlicher Teil der Kritik ist Programmarbeit und besteht darin zu definieren, was gute Kritik ist und wodurch sie sich auszeichnet. (Darauf, dass dann die gute Kritik immer die eigene Kritik und die schlechte die der anderen ist, wird freilich noch zurückzukommen sein.) Die Programmatik der Kritik, die dabei entworfen wird, soll im Folgenden detaillierter vorgestellt werden. Ein guter Einstieg ist Gottscheds vielsagend betitelter Aufsatz »Über die Kunstrichter«. ²⁶ Der Text entstammt dem zweiten Band der *Moralischen Wochenschrift Die Vernünftigen Tadeln* (1725-1726), erfuhr aber Veränderungen über die verschiedenen Auflagen dieser Zeitschrift hinweg. So wird in den ersten Auflagen etwa noch lobend auf Bodmers und Breitingers *Discourse* Bezug genommen, ²⁷ womit dann in der dritten Auflage von 1748 Schluss ist. Dafür findet sich dort am Ende des Texts eine informative Auflistung von acht Punkten, in denen Gottsched die Quintessenz guter Kritik herauszudestillieren gedenkt, um sie »kurz zusammen[zuf]assen, und sie künftigen Kunstrichtern zur Warnung mit[zuf]theilen« ²⁸. Die Programmatik der Kritik, die Gottsched in diesen acht Punkten skizziert, lässt sich wie folgt zusammenfassen: ²⁹

- Gute Kritik zeichnet sich dadurch aus, dass sie objektiv und unparteiisch verfährt, sachbezogen argumentiert und nicht auf persönliche Invektiven, Beleidigungen und Spott setzt (Punkte I, II und V).
- In guter Kritik ist auch Platz für Lob; sie ist nicht auf das Tadeln beschränkt und nicht auf schlechte Bücher fixiert (Punkt II und VII).
- Eine Voraussetzung guter Kritik ist die Kompetenz der Kritiker (Punkt III).
- Diese Kompetenz bemisst sich an der Fähigkeit der Kritiker, nach rational begründeten Regeln zu urteilen (Punkt VI).
- Gute Kritik zeichnet sich dadurch aus, dass ihre Urteile begründet, transparent und dadurch für Leser*innen nachvollziehbar sind. Dazu

²⁶ Vgl. dazu Birnstiel: »Kritik und Geschlecht«, S. 171 ff.

²⁷ Vgl. Johann Christoph Gottsched: *Die Vernünftigen Tadeln. Anderer Jahr=Theil. 1726*. Frankfurt, Leipzig 1740, S. 107 f.

²⁸ Johann Christoph Gottsched: »Über die Kunstrichter«. In: Sascha Michel (Hg.): *Texte zur Theorie der Literaturkritik*. Stuttgart 2008, S. 25-33, hier: S. 32.

²⁹ Für die folgende Zusammenfassung vgl. ebd., S. 32 f.

muss sachlich und textnah (etwa mit Zitaten) argumentiert werden, nicht aber mit der Autorität und dem Ansehen des Kritikers (Punkt IV).

- Gute Kritik ist unabhängig von der vorherrschenden öffentlichen Meinung und der Reputation des kritisierten Autors; sie stellt sich beidem entgegen, wenn es geboten ist (Punkt VIII).
- Gute Kritik dient der Förderung der literarischen und kulturellen Entwicklung einer Nation (pragmatische Stoßrichtung aller acht Punkte Gottscheds).

Für die frühe Aufklärung sind diese von Gottsched formulierten Punkte repräsentativ, sie sind die Kernpunkte der aufklärerischen Programmatik der Kritik.³⁰ Das verbindende Element aller acht Punkte ist dabei, wie im Verlauf dieses Kapitels zunehmend deutlich werden wird, dass sie die Kritik auf eine bestimmte Haltung gegenüber der kritisierten Person und dem kritisierten Gegenstand festlegen und ihr eine andere Haltung verbieten. Entscheidend ist, dass die aufklärerische Programmatik die Kritik auf eine Haltung verpflichtet, die rechtsstaatlichen und demokratischen Prinzipien unterliegt. Im Rahmen der aufklärerischen Programmatik der Kritik ist es die ästhetische Theorie, welche die von der Kritik eingenommene Haltung reguliert: Gut ist jene Kritik, die der ästhetischen Theorie verpflichtet ist, die also einer exekutiven und judikativen Gewalt gleichkommt, indem sie auf der Basis von Gesetzen operiert, welche die ästhetische Theorie erlässt. Die Haltung solcher Kritik ist rechtsstaatlich und demokratisch, weil es jeder Person offensteht, auf der Grundlage der ästhetischen Theorie zu kritisieren, und weil die Maßstäbe, nach denen dabei das Urteil ergeht, transparent und fair sind – es gelten die gleichen Maßstäbe für jede Person, die der Kritik gegenübersteht. Bodmer bringt das an einer Stelle seiner Vorrede zu Breitingers *Critischer Dichtkunst* so auf den Punkt:

Überdieß, ist einem Scribenten wahrhaftig unrecht geschehen, wie leicht kann er selber ein Criticus werden, und der Critick eine andere entgegesetzen? Ein Vortheil, dessen er durch einen Tadel, der sich auf die blosser Erfahrung gründete, beraubet, und des Rechts sich gegen die Beschuldigungen zu vertheidigen entsetzet wäre, wenn die Erfahrung zu einem unbetrüglichen Orackel des Geschmakes aufgeworffen würde!³¹

30 Vgl. etwa Bodmers Vorrede zum ersten Band von Breitingers *Critischer Dichtkunst* oder auch, andersherum, Breitingers Vorrede zu Bodmers *Poetischen Gemälden*, über die im nächsten Abschnitt dieses Kapitels noch zu sprechen sein wird.

31 Bodmer: »Vorrede«. In: Breitinger: *Critische Dichtkunst*, unpaginiert.

In diesem Sinn stellt die aufklärerische Programmatik eine spezifische rechtsstaatliche und demokratische Haltung zentral, die in guter Kritik eingenommen wird.

Diese programmatisch geforderte Haltung der Kritik wird von ihren Praktiken freilich rücksichtslos unterlaufen. Zum Ausdruck kommt die Divergenz zwischen Programmatik und Praktik im Sprachgestus der Kritik, also auf der Ebene des Kritikdiskurses. Diese Ebene rückt insbesondere dadurch in den Blick, dass die Praktiken der Kritik mittels rhetorischer, narrativer, szenischer und semiotischer Verfahren vorgeführt werden. Der Sprachgestus der so vorgeführten Praktiken der Kritik trägt autoritäre Züge und offenbart eine regelrecht gewalttätige Haltung gegenüber den Objekten der Kritik. Solche Kritik ist programmatisch nicht vorgesehen, praktisch aber ubiquitär. Besonders anschaulich zeigt sich das etwa, wenn schlechte Kritiker als Diktatoren bezeichnet werden, deren Urteile nicht durch Gesetze begründet, sondern willkürlich sind, was sich in einem von Autorität und Gewalt geprägten Sprachgestus niederschlägt und nicht mit der aufklärerischen Programmatik der Kritik vereinen lässt. Der »Dictator des deutschen Parnasses« (PC, unpaginierte Vorrede) sei Gottsched – so Bodmer etwa im »Vorbericht des Zürichischen Herausgebers« seiner Satire *Gottsched ein Trauerspiel in Versen oder der parodierte CATO* (1765).

Dass die Praktiken der Kritik fortwährend in einen Sprachgestus verfallen, der die Diskrepanz zur aufklärerischen Programmatik der Kritik enttarnt, zeigt sich schon in Gottscheds Kunstrichter-Aufsatz, wenn dort einer der wichtigsten Punkte der Programmatik der Kritik angesprochen wird: die Vorstellung, dass Kritik, wenn sie gut ist, der Förderung der literarischen und kulturellen Entwicklung dient. Bodmer etwa formuliert diese für das Selbstverständnis aufklärerischer Kritiker fundamentale Überzeugung in seinen *Neuen Critischen Briefen*, wenn er festhält, es sei das Verdienst der Kritik, dass »der Geschmack in Deutschland die Oberhand bekommen hat«, denn Letzteres habe sich ergeben, »nachdem kein elendes Gedichtgen weder mitten in Deutschland, noch in einem Winkel desselben den Kopf empor heben kann, welches nicht augenblicklich ausgepiffen werde« (NCB, 150). Gottsched referiert bei seiner Paraphrase dieses programmatischen Punkts auf ein bemerkenswertes Set von Praktiken und verwendet nicht minder bemerkenswerte rhetorische und szenische Verfahren: Kritiker, so hält er fest, sind »in der Republic der Gelehrten sehr nöthig, um den nachlässigen Scribenten die Schlauffsucht und Sicherheit im Schreiben abzugewöhnen. Sie sind wie ein Wetzstein, welcher zwar selbst nicht schneidet, aber doch den Stahl

schärfet«³². Angesichts solcher Kritiker und ihrer Kritik, so fasst Gottsched es zusammen, »kömmt viele Bücherschreiber Furcht und Zittern an. Sie getrauen sich nicht mehr sogleich ans Licht zu treten, denn sie fürchten sich, einen solchen Momus in die Hände zu fallen«³³. Gottsched beschreibt die pragmatische Funktion guter Kritik durch den Vergleich mit Praktiken des Heilens, des Drohens und des Wetzens; Praktiken also, welche die »Schlaffsucht« heilen, Praktiken, die »Sicherheit« abgewöhnen und »Furcht und Zittern« verbreiten, und zuletzt Praktiken, die mit dem »Wetzstein« arbeiten. Indem er aber diese Praktiken wählt, um durch den Vergleich mit ihnen den pragmatischen Zweck guter Kritik zu beschreiben, zeigen sich auf der Verfahrensebene von Gottscheds Text Praktiken der Kritik, die der Programmatik der Kritik, die Gottsched eigentlich formulieren will, gerade entgegenstehen.

Diese Praktiken der Kritik kommen dabei in den Verfahren zum Ausdruck, die Gottscheds Text nutzt. Gottscheds Formulierungen, das fällt sofort auf, sind martialisch; sie sorgen dafür, dass sich bei Leser*innen des Texts sukzessive Beklemmung und Bedrückung entfalten. Das ist etwa der Fall, wenn der metaphorischen »Schlaffsucht« der »Scribenten«, welche die Kritik heilen soll, die »Sicherheit« sogleich alliterativ beigeordnet wird. Auch diese sollten Autoren »beim Schreiben« nicht verspüren, dafür habe die Kritik zu sorgen. Die zunächst mit der Kritik assoziierte medizinisch-therapeutische Praktik wird dadurch transformiert. Eine Kritik, die nicht mehr nur auf die »Abgewöhnung« pathologischer Schläfrigkeit zielt, sondern auch das Gefühl der Sicherheit beseitigt, ist sicher keine harmlose Wachmacherin mehr. Sie nimmt vielmehr bedrohliche Züge an, was der gleich darauf angestellte Vergleich der Kritik mit der Praktik des Wetzens noch unterstreicht. Subtil ist die damit aufgebaute Drohgebärde, schlüpft die Kritik als Schleifstein doch scheinbar bloß in die Rolle eines nützlichen Werkzeugs, an dem die »Scribenten« ihre Fähigkeiten und Werke zu schärfen vermögen. Aber es bleibt der bedrohliche Unterton, die Nähe des »Wetzsteins« zu Waffen und Gewalt, was spätestens die darauf fallenden Vokabeln »schneiden« und »Stahl« deutlich machen.³⁴ Zwar wird eine »schneidende« Kritik explizit nicht von der Leine gelassen, aber den Stahl, der schneidet, wird von der Kri-

32 Gottsched: »Über die Kunstrichter«, S. 25.

33 Ebd., S. 26.

34 Gottscheds Text ist damit ein Beispiel für die ausgeprägte Tendenz der aufklärerischen Kritik zu einer kriegerischen Metaphorik (vgl. dazu jüngst Annika Hildebrandt: *Die Mobilisierung der Poesie. Literatur und Krieg um 1750*. Berlin, Boston 2019; vgl. auch Martus: *Werkpolitik*, S. 95 ff.).

tik geschärft. Ob dabei das Droh- und Gewaltpotenzial des Stahls eingehegt wird, hängt vom Gelingen einer Metapher ab. Die »Scribenten« und deren Bücher sind der Stahl, den der Wetzstein der Kritik schärft – diese Metapher möchte Gottsched konstruieren. Aber ganz geht das nicht auf, die Bildspender des Schneidens und des Stahls widersetzen sich einem restlosen Aufgehen in dieser Metapher. Denn insbesondere im Kontext einer Kritik, die – wie Gottsched es im Satz zuvor nahelegt – die Sicherheit der Autoren beschneidet, evoziert das Bild des Stahls immer auch ein Schwert, das die »Scribenten« nicht metaphorisch bezeichnet, sondern sie bedroht. Entlarvend ist dann in gewisser Hinsicht die Formel von »Furcht und Zittern«, welche die Kritik verbreitet. Mit dem zuvor metaphorisch suggerierten Bild einer Kritik, die heilt und hilft, ist das nicht mehr in Einklang zu bringen. Zum Vorschein kommt eine Kritik, vor der man sich fürchtet, unter deren Augen »ans Licht zu treten« man sich nicht getraut, aus Angst, ihr »in die Hände zu fallen« – und zwar, weil diese Hände höchstwahrscheinlich ein Schwert aus scharfem Stahl halten. Der Stahl widersetzt sich dem Aufgehen in der Metapher der zu schärfenden (stählernen) »Scribenten«, da er sich weit müheloser in ein anderes Bild fügt: das einer handgreiflichen und ein Schwert in den Händen haltenden Kritik. So schließt sich ein metaphorischer Zirkel, den zu schließen Gottsched wohl niemals beabsichtigte.

Was lässt sich daraus folgern? In den Verfahren des Kunstrichter-Aufsatzes – also vor allem dem Verfahren der unbeabsichtigten Metaphernbildung, aber etwa auch dem der alliterativen Konjunktion von »Schlaffsucht und Sicherheit« – zeigen sich Praktiken der Kritik, die im Widerspruch zur aufklärerischen Programmatik der Kritik stehen, die Gottsched in Form seiner acht Punkte präsentiert. Programmatisch soll die Kritik von jeder autoritären und gewalttätigen Haltung gegenüber ihren Gegenständen absehen: Sie soll sich nicht auf die Autorität des Kritikers noch auf eine etwaige öffentliche Popularität der von ihm vertretenen Meinung berufen, sondern streng sachbezogen argumentieren. Kritik soll gerade nicht mit Autorität und Gewalt arbeiten – etwa der Autorität und Gewalt der Mehrheit oder der Autorität und Gewalt verbaler Invektiven. Welches ›Aber‹ man hier anfügen muss, ist klar: Blickt man – aber – auf die Praktiken der Kritik, die in der oben untersuchten Stelle auf der Verfahrensebene des Texts vorgeführt werden, taucht genau das alles auf, und zwar im Sprachgestus der Kritik: Kritik, die kaum verholen auf Gewalt und autoritäre Repression zurückgreift, indem sie mit metaphorischen Schwertern, Wetzsteinen und starken Händen arbeitet. Für Gottsched selbst gibt es hier freilich keinen Widerspruch, sondern Komplementarität: Die gute Kritik ist unparteiisch, sachlich, ver-

nünftig im Ton wie in der Sache usw., und ihr guter Zweck fügt sich zwanglos in diese Programmatik: Er besteht darin, der Literatur und den Literaten fortzuhelfen. Dass die Mittel sich zu Ungunsten des Zwecks verselbstständigen könnten, steht für Gottsched außer Frage. Genau deswegen ist es nötig, den Blick nicht nur auf die Programmatik der Kritik zu richten, sondern auf ihre Praktiken, die von den Verfahren der Kritiken, der Kritik-Texte, vorgeführt werden. Man bekommt so ein anderes Gesicht der Kritik zu sehen.

Und ebenso ein anderes Gesicht der Ästhetik: Denn berücksichtigt man die Praktiken, verändert sich das Verhältnis von Kritik und Ästhetik, wie es in der aufklärerischen Programmatik der Kritik angelegt ist. Es zeigt sich dann, dass Ästhetik und Kritik nicht harmonisch kooperieren, wie es das von der Programmatik der Kritik bemühte Modell der drei Gewalten Legislative, Exekutive und Judikative nahelegt. Die Praktiken der Kritik instrumentalisieren vielmehr die Ästhetik – und zwar für eine Kritik, die deren programmatischem Ideal nicht entspricht. Die Ästhetik wird zum Instrument von Praktiken der Kritik, die durch ihren Sprachgestus eine autoritäre und gewalttätige Haltung gegenüber den kritisierten Personen und Gegenständen verraten. Indem Bodmer solche Praktiken der Kritik vorführt, leistet er eine transformative Arbeit an der ästhetischen Theorie, die darin besteht, dass sie deren dunkle Seite offenlegt. In Bodmers Diskurspraktik kommt die Ästhetik mit ethisch zweifelhaften Praktiken der Kritik in Berührung. Unter unentwegter Produktion von ethisch-ästhetischer Hybridität weist sie so auf eine dunkle Seite der Ästhetik hin. Es zeigt sich, mit anderen Worten, dass die ästhetische Theorie immer auch als die Gehilfin von Praktiken der Kritik gesehen werden muss.

Auch Bodmer verschreibt sich jener Programmatik der Kritik, die Gottscheds Kunstrichter-Aufsatz skizziert.³⁵ Das kann man z. B. an

35 Das bedeutet natürlich nicht, dass zwischen Gottsched und Bodmer in jedem Punkt Einigkeit darüber besteht, was gute Kritik ist. Abseits der hier beschriebenen Programmatik der Kritik, die um die Verpflichtung der Kritik auf die Regeln, Begriffe und Theoreme der ästhetischen Theorie zentriert ist, setzen Gottsched und Bodmer durchaus individuelle Schwerpunkte. So betont Bodmer beispielsweise des Öfteren eine (proto-)historistische Sensibilität, die für einen guten Kritiker unabdingbar sei. In seinem 1763 in den *Freyemüthigen Nachrichten* veröffentlichten Aufsatz »Ueber das dreyfache Gedicht des Dante« (zur Verfasserschaft Bodmers siehe Wehrli: »J. J. Bodmer entdeckt Dante«, S. 285 ff.) kritisiert Bodmer etwa in diesem Sinn jene Kritik an Dantes *Göttlicher Komödie*, die anachronistisch die eigenen Maßstäbe und die Maßstäbe der Gegenwart an den Text der italienischen Renaissance anlegt: »Das ausserordentliche Gedicht des Dante hat mit

seiner³⁶ 1728 veröffentlichten *Anklagung Des verderbten Geschmacks* sehen. Den Gegenstand ihrer Kritik trägt diese Schrift im Untertitel, in welchem sie ankündigt, *Critische Anmerkungen Uber Den Hamburgischen PATRIOTEN, Und Die Hallischen TADLERINNEN* zu liefern. Bodmer versucht sich also an einer Kritik zweier zeitgenössisch erscheinender Moralischer Wochenschriften: der von Gottsched verantworteten Publikation *Die Vernünftigen Tadlerinnen* und dem in Hamburg erscheinenden *Patrioten* (1724-1726), »die berühmteste deutsche Moralische Wochenschrift der 20er Jahre«³⁷. Dass seine Kritik an den beiden Wochenschriften sich dabei fest der aufklärerischen Programmatik der Kritik verpflichtet fühlt, macht Bodmer von Beginn an deutlich. So ist es etwa schon vielsagend, dass der *Antipatriot* – so die alternative Titelbezeichnung, die für die *Anklagung des verderbten Geschmacks* kursiert – mit einigem Recht als eine Fortsetzung der ein Jahr zuvor erschienenen Abhandlung *Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungs=Krafft* verstanden werden kann, worauf Simon Zeisberg aufmerksam gemacht hat.³⁸ In der *Einbildungskraft*-Schrift – Bodmers und Breitingers erstem Versuch einer kohärenten Formulierung einer ästhetischen Theorie – kündigen die beiden Schweizer an, mit ihrem Werk lediglich den ersten Band zu einem mehrbändigen Kompendium einer ästhetischen Theorie zu liefern (siehe dazu *III Praktiken der Einbildungskraft*). Als zweiten Band des ästhetisch-enzyklopädischen Projekts stellen Bodmer und Breitinger eine Schrift in Aussicht, die sich der »Frage von dem was in den Reden und Schrifften geistreich oder scharffsinnig ist« (EGE, unpaginiertes Widmungsschreiben) widmet. Dieser zweite Band ist (wie alle anderen geplanten Bände auch) nie erschienen. Stattdessen publiziert Bodmer eben den *Antipatrioten*, der ein Kapitel »Von dem Sinnreichen und Scharfsinnigen« (AVG, 43) enthält und dadurch, so das Argument von Zeisberg, die Rolle des in der Abhandlung über die *Einbildungskraft* angekündigten Folgebands einnimmt. Der *Antipatriot* sucht also erkennbar

der Ilias einerley Schicksal gehabt. Man hat beyden vorgerücket, daß sie nicht in unsere Denkart, in den gegenwärtigen Geschmack gedichtet seyn. [...] Die Kunstrichter unserer artigen Welt setzen voraus, daß ihre Zeiten die aufgeklärtesten und gründlichsten seyn, darum nehmen sie ihre Begriffe zum Maßstabe aller Denkartarten und aller Charakter der Völker und Zeiten.« (FN XX, 268; zu Bodmers Dante-Aufsatz siehe auch Scherpe: *Gattungspoetik*, S. 188)

36 Die plausibel erscheinende Autorschaft Bodmers konstatieren etwa Bender: *Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger*, S. 72; Vetter: »Bibliographie«, S. 3f.

37 Martens: *Die Botschaft der Tugend*, S. 112.

38 Vgl. Zeisberg: »Veritas multiplex sententiarum«, S. 53.

den Anschluss an die ästhetische Theorie,³⁹ versteht sich aber – siehe Untertitel – in erster Linie nicht als ästhetische Theorie, sondern als Kritik. Gerade dadurch wird die Kritik aber in dasjenige Verhältnis zur ästhetischen Theorie gerückt, das für die aufklärerische Programmatik der Kritik bezeichnend ist. Denn für die im *Antipatrioten* geübte Kritik ist gerade ihr selbsterklärtes Aufruhen auf der ästhetischen Theorie kennzeichnend. Bodmer möchte seine Kritik an den *Tadlerinnen* und dem *Patrioten* mit den Regeln der ästhetischen Theorie begründen. Indem er das offensiv betont und ostentativ ausstellt, nimmt er die aufklärerische Programmatik der Kritik für sich in Anspruch. Das eingängigste Beispiel dafür ist, dass Bodmer den ästhetischen Begriff des Charakters heranzieht, um seine Kritik zu begründen (zu diesem Begriff siehe *V Praktiken der Empathie*). Mit dem Charakter installiert er einen der ästhetischen Theorie entnommenen Maßstab zur Bewertung der Moralischen Wochenschriften. Bodmers Kritik dreht sich hauptsächlich um die Frage, ob in den *Tadlerinnen* und im *Patrioten* die Konsistenz des Charakters gewahrt ist (vgl. AVG, 27 ff.), ob also das in der einen Zeitschrift auftretende Erzählerinnenkollektiv der Tadlerinnen auch tadelnd daherkommt und der in der Hamburgischen Zeitschrift figurierende Patriot überall spricht, wie es einem Patrioten geziemt. Das Fazit kann wohl vorweggenommen werden, ohne einen großen Verlust an Spannung zu riskieren – immerhin ist schon im Titel die Rede von einer ›Anklagung‹: Die Figur des Patrioten widerspricht dem Konzept eines ›echten‹ Patrioten, und im Fall der Tadlerinnen sieht es nicht besser aus. So seien etwa die geschilderten Reden und Handlungen des Patrioten oftmals unwahrscheinlich und unpassend für den Charakter eines echten Patrioten (vgl. AVG, 30 ff.). »Unser Hamburger«, so das Resümee, »verwirret seinen Character so durcheinander« (AVG, 28). Indem er seiner Kritik also die ästhetische Regel von der zu beachtenden Konsistenz des Charakters zugrunde legt, markiert Bodmer seinen Anspruch, die aufklärerische Programmatik der Kritik einzulösen, d. h., seine Urteile auf der Basis klarer, der ästhetischen Theorie entnommener Kriterien zu fällen und sie dadurch objektiv und nachvollziehbar zu machen.

In einem weiteren Punkt stellt Bodmer diesen Anspruch an seine Kritik überdeutlich aus, nämlich dann, wenn er auf die eigene Moralische Wochenschrift, die *Discourse*, zu sprechen kommt – und auch hier Kritik übt. Solche Selbstkritik ist ein besonders wichtiger Bestandteil der Programmatik der Kritik, dem Bodmer beispielsweise den gesamten ach-

39 Bender bezeichnet den Text entsprechend lapidar als »eine Ästhetik in nuce« (Bender: *Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger*, S. 73).

ten Brief seiner *Neuen Critischen Briefe* widmet, in welchem der Verfasser sich regelrecht darüber echauffiert, dass sein Freund, an den der Brief adressiert ist, sich nicht getraute, gerechte und ausführliche Kritik an seinen (des Verfassers) Schriften zu üben. Der Briefeschreiber hält seinem Freund dabei vor, dass es ihm eine Selbstverständlichkeit sei, seine eigenen Schriften zu kritisieren, was er insbesondere dadurch tue, dass er sie mit anderen ähnlichen Schriften vergleiche (vgl. NCB, 52 f.). Im *Antipatrioten* kommt Bodmer mit Blick auf die *Discourse* zu der selbstkritischen Einschätzung, dass es gut gewesen wäre, wenn man in diesen die Beiträge der einzelnen Maler besser anhand von deren individuellem Stil unterscheiden könnte und diese Stile besser zu den jeweiligen Malern passen würden (vgl. AVG, 22 ff.). Zwar seien Unterschiede zu erkennen – etwa dass Rubens Gebiet die »Critisch=Poetischen« (AVG, 25 u. 73) Abhandlungen sind –, aber das sei nicht ausgeprägt genug: Die »*Character*« seien »nicht genug ausgedrucket/ und abgesondert; da doch ein *Character* so viel Kunstreicher gezogen ist/ je weiter er zu absonderlichen Stücken hinunter steigt« (AVG, 25, Hervorh. im Original). Auch auf seine eigene Wochenschrift wendet Bodmer also die ästhetische Regel von der Konsistenz des Charakters an, um sein Jugendwerk kritisch zu reflektieren. Bodmer kommt dabei schließlich zu der Erkenntnis, dass es nicht nötig gewesen wäre, die *Discourse* auf so viele verschiedene Pseudonyme aufzuteilen (vgl. AVG, 25). Auch dadurch tritt in der *Anklagung des verderbten Geschmackes* Bodmers Bemühen zutage, sich ostentativ als Kritiker zu präsentieren, dem die aufklärerische Programmatik der Kritik in Fleisch und Blut übergegangen ist.

Gerade in der Beschäftigung mit dieser Programmatik lassen sich aber in anderen Texten immer wieder Bruchstellen bemerken, an denen sich ein Umschlagen in Praktiken der Kritik andeutet, welche mit der Programmatik nicht zusammenzubringen sind – ähnlich wie es sich oben schon in Gottscheds Kunstrichter-Aufsatz gezeigt hat. Als erstes Beispiel möchte ich mich einem Aufsatz aus dem zweiten, 1741 erschienenen Band der *Sammlung Critischer, Poetischer, und andrer geistvollen Schriften* zuwenden, den Bodmer⁴⁰ mit »Nachrichten von dem Ursprung und Wachsthum der Critik bey den Deutschen« betitelt. Es handele sich dabei, so resümiert Bodmer gegen Ende seines Texts, um eine »kurtze[] Ge-

40 Die aufgrund von Stil und Inhalt des Texts plausibel erscheinende Verfasserschaft Bodmers konstatieren: Hans Bodmer u. Hermann Bodmer: »J. J. Bodmer. Sein Leben und seine Werke«. In: Stiftung von Schnyder von Wartensee (Hg.): *Johann Jakob Bodmer. Denkschrift zum CC. Geburtstag (19. Juli 1898)*. Zürich 1900, S. 1-48, hier: S. 26.

schichte der Critik« (SCS II, 180). Damit ist klar, wie Bodmer den Text verstanden wissen möchte. Die Genrebezeichnungen der »Geschichte« und der (im Titel auftauchenden) »Nachricht[]« markieren den Anspruch eines sachlichen und objektiven Beitrags zum historischen Verständnis und zur Theorie der Kritik. Angekündigt wird ein historisch fundierter Aufsatz zur Programmatik der Kritik. Von Beginn an ist dabei allerdings auch klar, dass die Leser*innen keine leidenschaftslose und desengagierte theoretische und historische Auseinandersetzung mit der Frage »Was ist gute Kritik, und wann ist sie entstanden?« erwartet. Nicht umsonst betont schließlich schon der Untertitel der *Sammlung Critischer, Poetischer, und andrer geistvollen Schriften*, dass es darin auch um eine »Verbesserung« der »Poesie« gehe.⁴¹ Dass das kaum mit sachlich-gründlicher Programmarbeit allein zu erreichen sein wird, liegt auf der Hand und bestätigt sich etwa in der Funktion, die das Zeitschriftenprojekt in den Jahren um 1740 erfüllt. Das Journal dient, wie oft bemerkt wurde,⁴² fast ausschließlich als Publikationsplattform für Streitschriften aus dem Kontext des Literaturstreits zwischen Leipzig und Zürich. Somit ist klar, dass der intendierte programmatische Beitrag zur Theorie der Kritik immer zugleich eine konkrete praktische Anwendung, eine Praktik der Kritik im Literaturstreit mit Gottsched ist. Dass es dabei zwischen Praktik und Programmatik zu signifikanten Spannungen kommt, ist im Folgenden nachzuzeichnen.

Bodmer beginnt seine »Geschichte der Critik« – ähnlich wie später in *Der Gemißhandelte Opitz in der Trillerischen Ausfertigung seiner Gedichte* – mit Opitz, welcher der erste deutsche Dichter sei, über den man »ohne Schamröthe« (SCS II, 83) reden könne. Die wenig überraschende Lobpreisung von Opitz dient Bodmer sodann dazu, nach der Rolle zu fragen, welche die ästhetische Theorie für den Dichter, d. h. für die praktische Verfertigung literarischer Texte spielt. Braucht ein Dichter, um gut zu schreiben, explizites Wissen über ästhetische Theorien? So lautet Bodmers zentrale Ausgangsfrage, die er beispielsweise auch in seinem »Vorwort« zu Breitingers *Critischer Dichtkunst* ausführlich behandelt und die

41 Der vollständige Titel der Zeitschrift lautet: *Sammlung Critischer, Poetischer, und andrer geistvollen Schriften, Zur Verbesserung des Urtheils und des Wizes in den Wercken der Wolredenheit und der Poesie*.

42 Vgl. z. B. Christoph Deupmann: »Der Leipzig-Zürcher Literaturstreit: G***d, die ›Schweizer‹ und die Dichterkrönung Christoph Otto von Schönaichs«. In: Christoph Jürgensen u. Gerhard Kaiser (Hg.): *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte*. Heidelberg 2011, S. 69-88, hier: S. 80; Wilke: »Der deutsch-schweizerische Literaturstreit«, S. 149 f.

die stark an rationalisierbaren und operationalisierbaren Regeln orientierte aufklärerische Regelpoetik auch insgesamt beschäftigt.⁴³ Bodmer möchte in seiner Antwort eine allzu sehr auf den Regelcharakter der ästhetischen Theorie fixierte Dogmatik vermeiden und betont daher, bei Opitz sei theoretisches Wissen um ästhetische Theoreme »im Werke selbst und in der Ausführung« (SCS II, 83) zu finden – und nicht etwa in Form einer ausformulierten ästhetischen Theorie. Dennoch müssten »Regeln«, die explizit aus der ästhetischen Theorie abgeleitet werden, zum poetischen Talent dazukommen:

Die Regeln sind nur eine Hand, welche den Weg zeigt, den man gehen soll, eine Fackel, welche um uns her helle macht, aber gleichwie die Erkenntniß des Weges einen Lahmen, und eine aufgesteckte Fackel den Blinden nichts nützt, also geben die Regeln einem plumpen und schweren Geist wenig Trost. Aber ohne die Wegweisende Hand und ohne das Licht steht auch ein guter und scharffsehender Läufer in Gefahr irre zu gehen. (SCS II, 84)

Die Regeln, die von der ästhetischen Theorie zur Verfügung gestellt werden, helfen also dem Dichter (auch wenn sie allein ihm nicht helfen können). Offensichtlich greift Bodmer damit die alte *ingenium-ars*-Diskussion der Rhetorik auf.⁴⁴ An dieser Stelle lohnt es sich, kurz innezuhalten und eine Zwischenfrage zu stellen: Was hat eigentlich die Frage nach der Rolle von theoretisch fundierten Regeln für das dichterische Schreiben mit dem Thema der Kritik zu tun? Eine Antwort auf diese Frage gibt Bodmer in der vorliegenden Stelle nur implizit, indem er darlegt, dass die Kenntnis von Regeln nicht nur für die Produktion eines literarischen Werks entscheidend ist, sondern auch für die Bewertung eines solchen. In einer ästhetischen Theorie fundierte Regeln sind nicht nur produktionsästhetisch unabdingbar; sie sind auch als Leitlinien der Kritik unverzichtbar. Dass diese beiden Aspekte fest zusammengehören und voneinander unablässlich sind, wird in der zitierten Passage dadurch dargelegt, dass sie im selben bildlichen Setting eines Gleichnisses platziert werden. Es ist das Gleichnis eines Weges, auf dem der Dichter mithilfe der »Hand« und der »Fackel«, die für die Regeln der ästhetischen Theorie stehen, zu bleiben vermag, und von dem er ohne diese Hand

43 Vgl. Bodmer: »Vorrede«. In: Breitingen: *Critische Dichtkunst*, unpaginiert; vgl. Martus: *Werkpolitik*, S. 150.

44 Vgl. dazu exemplarisch Günter Blumberger: *Das Geheimnis des Schöpferischen oder: Ingenium Est Ineffabile?* Stuttgart 1991.

und Fackel abzukommen bzw. »irre zu gehen« droht. Mittels dieses rhetorischen und narrativen Verfahrens des detailliert ausgemalten Gleichnisses verdeutlicht Bodmer also die Doppelrolle, die den ästhetischen Regeln zukommt: Sie erlauben es dem Dichter, auf dem Weg des guten Dichtens zu bleiben (produktionsästhetische Funktion), und sie erlauben es dem Kritiker zu erkennen, wann ein Dichter diesen Weg verlässt oder schon verlassen hat (kritische Funktion). In Bodmers Gleichnis wird so die für die frühe Aufklärung typische Programmatik der Kritik aufgegriffen. Die Kritik – so sieht es diese Programmatik vor und so drückt es Bodmer im Bild des Weges aus – fußt auf der ästhetischen Theorie, und zwar, weil die kritische Beurteilung eines literarischen Werks sich anhand derselben Regeln vollzieht, die auch die dichterische Produktion des Werks anleiten. Der Dichter in Bodmers Gleichnis reicht, wenn man so will, die linke Hand der ästhetischen Theorie und die rechte der Kritik, damit beide ihn auf dem Weg des guten Dichtens anleiten. In der Logik des Bilds werden so Ästhetik und Kritik fest miteinander verbunden – es ist eben der Dichter, der sie zusammenhält. Zum Ausdruck kommt so die Programmatik einer Kritik, die in der ästhetischen Theorie begründet liegt.

Allerdings gilt auch hier dasselbe wie in der oben untersuchten Stelle aus Gottscheds Aufsatz »Über die Kunstrichter«: Bei genauem Lesen ist unübersehbar, dass die Programmatik der Kritik in dem Moment, in dem Bodmer sie in Form des Gleichnisses ausdrückt, von diesem Gleichnis auch unterlaufen wird. Denn die Kritik hat in der geschilderten Weg- und Wander-Szene nicht nur die Funktion, den Dichter auf den rechten Pfad zu führen. Es ist vielmehr die ästhetische Theorie, die mittels der aus ihr abgeleiteten Regeln diese Funktion erfüllt. Der Kritik kommt demgegenüber eine ganz andere Kompetenz zu: die Kompetenz nämlich, den Dichter vom Weg abzuführen, vom Weg auszuschließen, zu entscheiden und zu beurteilen, wann ein Dichter nicht auf dem Weg ist, sondern »irre [...] gehen« muss. Ausgestattet mit einer solchen Kompetenz ist die Kritik aber nicht bloß eine Dienerin der ästhetischen Theorie, die die Einhaltung von deren Regeln überwacht, die also dafür sorgt, dass der Dichter den richtigen Weg nicht verlässt. Vielmehr *entscheidet* die Kritik, welcher Dichter auf dem richtigen Weg ist, und das heißt nichts anderes als: Es ist die Kritik, die entscheidet, wer die Regeln der Ästhetik einhält. Das ist das exakte Gegenteil der kritischen Programmatik, der zufolge es die ästhetischen Regeln sind, nach denen entschieden wird, wer Kritik erfährt. Oder noch einmal anders: Ohne Kritik nützt dem Dichter alle Ästhetik nichts, denn als Hüterin des Weges ist es die Kritik, die allererst bestimmt, ob ein Dichter den Weg gehen darf, auf dem die

Ästhetik ihm dann die Hand hält. Die Kritik entscheidet, wem sie die Ästhetik an die Hand gibt, und sie kritisiert dann diejenigen, die unbegeleitet unterwegs sind.

Das programmatisch vorgesehene Verhältnis von Kritik und Ästhetik verkehrt sich damit ins Gegenteil. An die Stelle einer auf Ästhetik gegründeten Kritik tritt eine Kritik, die entscheidet, wem ein Einhalten der ästhetischen Regeln bescheinigt werden kann. Diese ihrer Programmatik diametral entgegenstehende Praktik der Kritik zeigt sich bei Bodmer wie zuvor schon bei Gottsched in den Verfahren des Texts. Diese Verfahren dienen eben nicht nur einer anschaulichen Formulierung der Programmatik der Kritik. Vielmehr führen sie Praktiken der Kritik vor, die dieser Programmatik gerade entgegenstehen, was ihr autoritärer Sprachgestus belegt. Das doppelte Gesicht der Kritik enthüllt sich daher nur einer literaturwissenschaftlichen Praxeologie, die in der Lage ist, hinter den programmatischen Formulierungen einer auf die ästhetische Theorie gegründeten Kritik deren Praktiken zu erkennen. Indem Bodmers Diskurspraktik diese Praktiken thematisiert, verändert sich das Verhältnis zwischen ästhetischer Theorie und Kritik. Die in Bodmers Text vorgeführte Praktik der Kritik ist nicht mehr die exekutive Vollstreckerin ästhetischer Regeln. Vielmehr instrumentalisiert die Praktik die Ästhetik, indem sie diese nutzt, um ihre Urteile zu legitimieren. Die Praktik der Kritik verschreibt sich damit aber, anders als die Programmatik es vorsieht, nicht der legislativen Grundlage der ästhetischen Theorie, sondern nutzt diese Theorie als Instrument, das den Ausspruch apodiktischer Urteile, das Vollstrecken autoritärer und gewalttätiger Kritik ermöglicht. Indem sie in ein so geartetes Verhältnis zur Praktik der Kritik gestellt wird, verleiht Bodmers Diskurspraktik der ästhetischen Theorie eine dunkle Seite und produziert ethisch-ästhetische Hybridität. Eine dunkle Seite erhält die Ästhetik dadurch, dass sie zum Instrument einer Praktik der Kritik wird, die in ihrem Sprachgestus eine autoritäre und gewaltbereite Haltung gegenüber den kritisierten Personen und Gegenständen verrät. Die Ästhetik wird so von einer moralisch unzweifelhaften Aufseherin über die Kritik zur moralisch sehr viel weniger unantastbaren Gehilfin von Praktiken der Kritik, welche autoritär über das Potenzial von Autoren und die Qualität von deren Texten entscheiden.

Es ist also wichtig, sich mit den Praktiken der Kritik zu befassen, die Bodmers Diskurspraktik mittels Verfahren vorführt. Dabei findet, wie nun bereits gezeigt wurde, oft schon in den programmatischen Äußerungen zur Kritik ein Umschwung zu Praktiken der Kritik statt, die der kritischen Programmatik diametral entgegenstehen. Der für die Aufklärung charakteristischen ausführlichen Beschäftigung mit der Program-

matik der Kritik soll daher noch ein wenig mehr Aufmerksamkeit entgegengebracht werden.

Bodmer lässt in seinen »Nachrichten von dem Ursprung und Wachsthum der Critik« keinen Zweifel daran, dass ihm der Unterschied zwischen guter und schlechter Kritik glasklar ist. Er tut dies, indem er darlegt, warum die allermeisten der bislang in Erscheinung getretenen deutschen Literaten und Kritiker (Bodmer bezieht sich hier etwa auf die üblichen Verdächtigen wie Benjamin Neukirch, Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau und Daniel Casper von Lohenstein) schlechte Kritiker gewesen seien. Der Grund dafür ist, dass diesen Kritikern der gute Geschmack und klare Regeln dafür, was gut oder schlecht ist, gefehlt hätten, Regeln also, an denen sie ihre Kritik hätten ausrichten können:

Was wir kritisches von ihnen haben, sind kurze Urtheile, flüchtige Lobsprüche, Meinungen, die nicht bewiesen, oder auf gründliche Untersuchungen gebauet, noch zum wenigsten mit Exempeln erläutert werden, sondern schlechthin auf dem Glauben beruhen, den wir von dem Verstande, der Geschicklichkeit, und der Aufrichtigkeit dessen haben, der solche Urtheile gefällt hat. (SCS II, 87 f.)

Dieser Kritik an Kritikern liegt die bekannte Programmatik der Kritik zugrunde. Gut ist dieser Programmatik zufolge eine Kritik, die methodisch und philosophisch in fundierten ästhetischen Theorien abgesichert ist, eine Kritik, die »bewiesen, oder auf gründliche Untersuchungen gebauet« sowie »mit Exempeln erläutert« ist. Schlechte Kritik ist hingegen unsystematisch, undurchdacht und willkürlich. Ihr liegen keine nachvollziehbaren, rationalen Regeln zugrunde, die in einer ästhetischen Theorie kodifiziert wären. Sie beruft sich vielmehr auf die Autorität und das Ansehen des Kritikers – den »Glauben [...], den wir von dem Verstande, der Geschicklichkeit, und der Aufrichtigkeit dessen haben, der solche Urtheile gefällt hat«. Die schlechte Kritik arbeitet nicht mit Argumenten, sondern mit Autorität und Gewalt, d. h., indem sie ihre Position, ihr (vernichtendes) Urteil über ein Werk und seinen Schöpfer autoritär und im Zweifel rücksichtslos durchsetzt. Als mustergültiges Beispiel führt Bodmer in diesem Zusammenhang etwa das Urteil Hoffmannswaldaus über Opitz an: »Welcher diesem flüchtigen Urtheil Glauben zustellen soll, muß das Ansehen Hoffmannswaldaus so viel bey sich gelten lassen, daß er ihm auf sein blosses Wort glaubt.« (SCS II, 90) Schlechte Kritik ist autoritär. An die Stelle von unbestechlicher Sachlichkeit tritt »Parteilichkeit« (SCS II, 91). Die Kritik dient der eigenen Positionierung

im literarischen Feld, etwa indem dessen einflussreiche Gatekeeper umschmeichelt werden. Für schlechte Kritiken gelte, »daß sie von einer überspannten Höflichkeit, in Hoffnung auf eine gleiche Lobeserwiderung, oder aus Furcht vor Unglimpf, Haß, und Lästerungen, die man sich mit Aufrichtigkeit und großmüthiger Freyheit zuziehen möge, entsprungen seyn« (SCS II, 125). So sei beispielsweise bei Lohensteins lobender Kritik an Hoffmannswaldau offensichtlich, dass ihr eigennützige Ziele zugrunde liegen, »weil Lohenstein wahrhaftig sich selbst in Hoffmannswaldau gepriesen hat« (SCS II, 92).

Maßgeblich bestimmt Bodmer schlechte Kritik damit letztlich über ihren agonalen und gewaltbereiten Charakter. Schlecht ist Kritik, insofern sie ausschließlich darauf zielt, auf Kosten anderer die eigene Position auf dem literarischen Feld zu stärken. Gut ist Kritik, die das nicht tut, sondern ausschließlich der Wahrheit ihrer Urteile verpflichtet ist. Allerdings haben die vorherigen Ausführungen bereits gezeigt, dass hier ein genauere zweiter Blick lohnt. Denn wenn Bodmers Definition schlechter Kritik darauf abhebt, dass solche Kritik in eigennützige kritische Streitereien und Fehden ausarte, da sie nur »suchet, die Gegenpartey anzuschwärtzen« (SCS II, 142) oder sich auch in guten Texten manisch und kleinlich auf vereinzelte Fehler versteift (vgl. SCS II, 155), ist darin auch die Implikation enthalten, dass gute Kritik hingegen gerade ohne solchen Streit ablaufe. Streit hat gute Kritik nicht nötig, da ihre Urteile ja bekanntlich auf feste, rational unangreifbare und nachvollziehbare Regeln gegründet sind – worüber also streiten? Implizit bleibt dabei, dass eine solche gute Kritik erdrückend normativ sein muss. Sie duldet nicht nur keinen Widerspruch; sie schließt solchen *per definitionem* aus. Damit aber deutet sich bereits an, dass die Unterscheidung zwischen schlechter und guter Kritik anhand der autoritären und gewalttätigen Haltung der ersteren und der unvoreingenommenen und uneigennützigen Sachlichkeit der letzteren bei genauerem Hinsehen nicht zu halten sein wird. Genaueres Hinsehen bedeutet in diesem Fall vor allem die Beobachtung der Praktiken der Kritik, die hinter ihrer Programmatik in den Verfahren der Diskurspraktik aufscheinen. Denn im Fall der Praktiken der Kritik wird deutlich, dass Autorität und Gewalt kein Proprium schlechter Kritik, sondern jeder Kritik genuin zu eigen sind.

In Bodmers »Nachrichten von dem Ursprung und Wachsthum der Critik« kommen auch gute Kritiker vereinzelt vor. Vor allem Christian Wernicke ist hier zu nennen, den Bodmer regelrecht als den Urvater guter Kritik vorstellt (vgl. SCS II, 103 ff.). In seinem *Poetischen Versuch, In einem Helden=Gedicht Und etlichen Schäffer=Gedichten, Mehrentheils aber*

in *Überschriften bestehend* (1704) habe Wernicke als erster im deutschsprachigen Raum gezeigt, wie gute Kritik aussieht:⁴⁵

Er [Wernicke, J. H. P.] betrachtete die Gedichte der Deutschen ohne Vorurtheile, und sah auf die Wahrheit der Sache, nicht auf das Ansehen, oder den Beyfall andrer. Aufrichtigkeit und Freyheit, mit Bescheidenheit ohne Schmeicheley, führten ihm die Feder. In seinem Versuche von Ueberschriften sind die geschicktesten Exempel von scharffsinnigen Gedancken in grosser Verschiedenheit enthalten, und in den Anmerckungen, die er hinzugesetzt hat, findet man ganz natürliche Grundsätze von dem Witze und der Scharffsinnigkeit, die der selbe manchmahl in Beurtheilung der absonderlichsten Einfälle mit gehöriger Einsicht und Bestimmung anwendet. (SCS II, 103)

Die Grundpfeiler der Programmatik der Kritik sind hier versammelt: erstens die methodisch, philosophisch und ästhetisch gefestigten »Grundsätze«, aus deren »mit gehöriger Einsicht und Bestimmung« vorgenommener Anwendung die Urteile der Kritik hervorgehen; und zweitens die Tugenden, durch die sich gute Kritik in der Folge auszeichnet, unter anderem Vorurteilsfreiheit, Sachbezogenheit und »Freyheit« in der Wahl der kritisierten Objekte und Personen. Bodmer ergänzt diese Programmatik der Kritik sukzessive im weiteren Verlauf seiner Ausführungen und bezieht sich dabei weiterhin auf Wernickes kritische Schriften als mustergültiges Beispiel. Ohne »Neid und Haß« (SCS II, 109) muss die Kritik auskommen. Sie muss auf gründliches und geduldiges Nachdenken gebaut sein, ferner auf Fleiß und die Bereitschaft, auch sich selbst gegenüber kritisch zu sein (vgl. SCS II, 110). Dafür, dass gute Kritik immer auch Selbstkritik bedeutet, ist Wernicke in Bodmers Augen ein besonders nachdrückliches Beispiel, habe er doch immer wieder und ausführlich seine eigenen Arbeiten kritisiert (vgl. SCS II, 109 f.).

Im Anschluss an die Ausführungen zu Wernicke kommt Bodmer auf zwei weitere Kritiker zu sprechen, die er als veritable Inkarnationen guter Kritik darstellt. Es handelt sich bei diesen Kritikern um ihn selbst und Breitinger. Bodmer genehmigt sich und seinem liebsten Ko-Autor einen regelrecht fulminanten Auftritt. Es »erwekete«, so schreibt er,

ein günstiger Stern an einem Orte, wo es niemand vermuthet hatte, dem falschen Geschmacke etliche mächtige Widersacher, welche ihn

45 Zu Wernickes *Versuch* siehe Heudecker: *Modelle literaturkritischen Schreibens*, S. 284-299.

in seinen innersten Brustwehren anfallen durfften. Sie machten zwar den Anfang dazu ohne einen absonderlichen Vorsatz und gleichsam nur beyläufig und im Vorbeygehen: Aber die Umstände führen sie nach und nach auf solche Untersuchungen, welche nicht nur der schlimmen Schreibart den Untergang droheten, sondern zugleich bequem waren, die rechtschaffene Poesie in ihrem natürlichen Licht und Leben herzustellen. Sie nahmen hierzu die ächte und reine Critik, die in Deutschland noch gantz unbekannt war, zu Hülffe. (SCS II, 130)

Anschließend legt Bodmer dann ausführlich dar, warum die Kritik, der Breitinger und er zum Durchbruch verholfen hätten, es verdient, »die ächte und reine Critik« genannt zu werden. Als herausragendes Merkmal Breitingers und seiner Kritik deklariert Bodmer »eine ungewöhnliche Freyheit« (SCS II, 150), die auf den »Character der schweizerischen Nation« (SCS II, 156) zurückzuführen sei und darauf hinauslaufe, dass »Lob und Tadel ohne Ansehen der Personen, sie mogten noch im Leben, oder schon gestorben seyn, nach Verdienen ausgetheilet ward« (SCS II, 150 f.). Er und Breitinger würden – als echte Schweizer – einfach frank und frei ihre Meinung äußern, Kritik nach Verdienst austeilen und dabei »das allgemeine Recht der Menschen zu kritisiren« (SCS II, 175) ausüben. Zu diesem Grundpfeiler der Programmatik der Kritik bekennt Bodmer sich selbstbewusst. Damit einher geht der Anspruch, dass die eigene Kritik als Folge ihrer strengen Sachbezogenheit auch vor Freunden nicht haltmacht – ähnlich wie Wernickes Kritik immer auch Wernicke selbst betraf und im Einklang mit den Forderungen des oben erwähnten achten Briefs der *Neuen Critischen Briefe*. Bodmer zeichnet von sich und Breitinger das Bild zweier kritischer Alleszerstörer: »Manchem schien schon die blosse Freundschaft mit ihnen voller Gefährlichkeit.« (SCS II, 159) Selbstverständlich muss für Kritiker, die ihre Freunde mit fairer, sachlicher Kritik bedenken, im Umkehrschluss ebenfalls gelten, dass sie auch ihren Feinden gegenüber objektive und unvoreingenommene Kritik üben: »Was in der That die Freunde der Zürchischen Kunstrichter am meisten verwirrete, war, daß sie ohne Bedencken diejenigen selbst lobeten und vertheidigten, von welchen man sie berichtete, daß sie ihre Feinde wären [...]« (SCS II, 161) Wie schon beim »ersten guten Kritiker« Wernicke ist es also die Objektivität, Sachbezogenheit und Unvoreingenommenheit der gleichermaßen auf Freunde, Feinde und den Kritiker selbst bezogenen Kritik, die deren entscheidendes Qualitätsmerkmal darstellt. Allerdings ist dabei unübersehbar, dass diese idealische Programmatik der Kritik zunehmend verdächtig wird, je mehr Bodmer sie sich selbst (und Breitinger) auf die Fahnen schreibt. Es ist schlicht zu eindeutig, dass

Bodmer in diesem Punkt nicht praktiziert, was er predigt. Denn ein wirkliches Lob seiner ›Feinde‹ kommt Bodmer in den gesamten »Nachrichten von dem Ursprung und Wachstum der Kritik« nicht über die Lippen. Das zeigt sich in der unversöhnlichen Opposition, die Bodmer zwischen den schlechten Kritikern Neukirch, Hoffmannswaldau und Lohenstein und dem guten Wernicke aufbaut, und noch viel deutlicher zeigt es sich, wenn Bodmer am Ende seines Texts Gottscheds *Critische Dichtkunst* einem erbarmungslosen Verriss von erklecklicher Länge unterzieht, in dem er nicht ein einziges gutes Haar an der Arbeit seines ›Feindes‹ lässt (vgl. SCS II, 163 ff.). An die Stelle der programmatisch vorgesehenen kritischen Objektivität gegenüber sich selbst und jedermann tritt eine Praktik der Kritik, die für ›Feinde‹ nichts anderes als unerbittliche Vernichtung vorzusehen scheint. Gerade das offensive und unbescheidene Insistieren auf der reinen Lehre der Kritik ist es dabei, das Praktiken der Kritik in den Vordergrund rückt, die von der Programmatik der Kritik nicht gedeckt sind, ihr oftmals gerade entgegenstehen.

Immer wieder findet sich in Bodmers programmatischen Äußerungen zur Kritik ein solcher Umschlag, ein Moment, in dem Praktiken der Kritik an die Seite ihrer Programmatik treten. Ich möchte dafür einige weitere Beispiele anführen. Interessant sind in diesem Zusammenhang etwa der 58., 59. und 60. Brief aus den *Neuen Critischen Briefen*. Zu den drei Texten, die jeweils mit »Eubulus« unterzeichnet sind, ist zunächst festzuhalten, dass sie aller Wahrscheinlichkeit nach nicht von Bodmer, sondern von Martin Künzli verfasst wurden – eine Angabe, die Bodmer selbst in seinen *Persönlichen Anekdoten* macht (vgl. PA, 118) und die Vetter von dort übernimmt.⁴⁶ Allerdings eröffnet Eubulus alias Künzli den ersten seiner Briefe mit der Ankündigung, dass es ihm im Folgenden um eine Fortsetzung »unserer letzern Unterredung« (NCB, 402) zu tun ist, um eine Weiterentwicklung von Überlegungen also, die er zuvor zusammen mit dem adressierten Briefpartner angestellt hat. In diesem Briefpartner Bodmer zu vermuten, erscheint mit Blick auf das Thema des Briefs durchaus plausibel: Es geht um Kritik. Eubulus beschäftigt sich in seinem Schreiben mit der Programmatik der Kritik, mit der Frage, was gute Kritik auszeichnet. Hatte er zuvor mit seinem Briefpartner zusammen Überlegungen über diese Programmatik angestellt, so entwickelt er diese Überlegungen nun auf eigene Faust fort – und zwar auf interessante Art und Weise. Denn Eubulus' Briefe können, wie zu zeigen sein wird, gerade als Hinweis darauf verstanden werden, dass der Programmatik der

⁴⁶ Vetter: »J. J. Bodmer und die englische Litteratur«, S. 340; vgl. Kittelmann: »Kritische Felder«, S. 438.

Kritik ein Umschlagpunkt zu Praktiken immanent ist – Praktiken, die mit der Programmatik nicht zusammenzubringen sind.

Eubulus beginnt den 58. Brief mit der Feststellung, dass Kritik zu üben eine hohe Kunst sei. Kritisieren sei schwierig, weil der Kritik eines »ächten **Kunstrichters**, der nach kritischer Gerechtigkeit tadelt« (NCB, 402, Hervorh. im Original), anspruchsvolle ästhetische Theoreme zugrunde liegen: »Denn wer mit Verstand etwas als einen Fehler anrechnen will, der muß von der Vollkommenheit des Ganzen, davon dasselbe ein Theil ist, einen vollständigen Begriff haben.« (NCB, 404) Mit diesem Argument stützt Eubulus sich auf die aufklärerische Programmatik der Kritik, der zufolge die Urteile der Kritik auf Regeln, Begriffen und Theoremen basieren, welche die ästhetische Theorie entwickelt, auf die wiederum Eubulus an dieser Stelle *pars pro toto* mit der angesprochenen kunstmetaphysischen Vorstellung des vollkommenen Werks verweist (siehe dazu *V Praktiken der Empathie*). Dann allerdings nimmt Eubulus eine bezeichnende Modifikation an der so ins Spiel gebrachten Programmatik der Kritik vor. Denn er möchte unbedingt vermeiden, dass Kritik damit zur Sache der herausfordernden, letztlich aber mechanischen Anwendung einer Reihe von ästhetischen Regeln, Begriffen und Theoremen wird. Es soll dem Einwand vorgebeugt werden, »daß man sagt, die Kritik sey bereits mit so vielen Regeln bereichert, daß es nicht viel Kopfzerbrechens brauche, eine jede Schrift nach denselben zu beurtheilen« (NCB, 405). So funktioniere gute Kritik nun gerade nicht, ein solches enges Entlanghangeln an Regeln sei »zu schulgerecht« (NCB, 405). Die von Eubulus vorgeschlagene Alternative ist bemerkenswert: »Das was Lob oder Tadel verdienet, ist oft so sehr verstecket, daß auch das schärfste Aug den Unterscheid kaum bemerket; es wird eine tiefe Einsicht erfordert, damit man das Lob oder den Tadel nach kritischer Gerechtigkeit bestimmen möge; die ist nur grossen Geistern eigen, und dem Pöbel versagt.« (NCB, 404f.) Gute Kritik findet nicht durch die mechanische Anwendung eines fest umrissenen Regelkodexes zu ihren Urteilen, solche Regeln »helfen doch [...] in hundert Fällen wenig oder nichts zu einem gründlichen Urtheil über die oder diese Schrift oder Stelle« (NCB, 405). Stattdessen möchte Eubulus die Kritik eben als eine »grossen Geistern« vorbehaltene Sache verstanden wissen. Er bringt dies wie folgt auf den Punkt:

Grosse Geister die aus Einsicht ihre Freyheit kennen, lassen sich durch keine Regeln in engere Schranken zwingen, als ihnen die Vernunft und Natur sezen. Die Regeln der Kunstrichter sind nicht wie die Gezeze der Engelländer, welche buchstäblich müssen beobachtet werden;

der geringste Unterthan in der Republik der Gelehrten ist in so weit über die Geseze weg, daß er in allen Fällen, darinnen besondere Umstände eine Ausnahme fordern, von solchen abweichen darf; sie folgen hierinn der Natur, die bringet auch immer neue Schönheiten hervor, die nicht nach den Schulregeln der Naturforscher eingerichtet sind. (NCB, 406f.)

In dieser Textstelle wird zunächst eine Begründung dafür gegeben, warum Kritik nicht einfach in der Anwendung und Überprüfung ästhetischer Regeln bestehen kann. Der Grund dafür ist, dass die Kunst und ihre Schöpfer – die »grossen Geister« – sich keineswegs an solche »Regeln der Kunstrichter« halten: Sie »lassen sich durch keine Regeln in engere Schranken zwingen, als ihnen die Vernunft und Natur sezen«. Die »grossen Geister« sind dabei ein polysemischer Ausdruck. In der soeben zitierten Stelle fungiert der Begriff zunächst als eine Art proto-genieästhetische Bezeichnung für die Künstler; in der zuvor zitierten Stelle referiert er jedoch ganz eindeutig auch auf die Kritiker. Durch diese Engführung des Künstlers und des Kritikers in der Figur des »großen Geistes« folgt für die Kritik, dass auch diese mit Abweichungen von den ästhetischen Regeln zu kalkulieren hat, um zu angemessenen Urteilen zu kommen. Wie ein »großer« Künstler hält sich auch ein »großer« Kritiker nicht zwanghaft an kleinliche Regeln. Das aber macht die Kritik in Abweichung von ihrer Programmatik, welche die Orientierung an ästhetischen Regeln vorsieht, letztlich zu einer Praktik der Kritik, die sich nicht an Gesetze zu halten braucht, einer Praktik »großer« und »freier« Geister. Der praktische Charakter einer solchen, zumindest punktuell regelunabhängigen Kritik zeigt sich besonders deutlich auch dann, wenn Eubulus die situative Abhängigkeit einer solchen Kritik betont, die sich nach den jeweiligen besonderen »Fällen, darinnen besondere Umstände eine Ausnahme fordern«, zu richten habe. Im rhetorischen Verfahren der polysemischen Antonomasie (die »großen Geister« als Bezeichnung für Künstler und Kritiker) kommt somit eine Praktik der Kritik zum Vorschein, für die man eine gewisse Inkongruenz mit der kritischen Programmatik annehmen darf. Denn eine Kritik, die als das Aufeinandertreffen »großer Geister« verstanden wird, impliziert, dass diese Kritik, anders als es ihre Programmatik vorsieht, gerade nicht sachlich und regelgeleitet abläuft. Kritik erscheint dann nicht als objektive Beurteilung von Texten anhand ästhetischer Regeln und Kriterien, sondern als agonale Konfrontation großer Egos mit durchaus erahnbarem autoritärem Touch. Deutliche Implikationen in diese Richtung lässt etwa Eubulus' Feststellung erkennen, dass »die Schulregeln eigentlich grossen Geistern nicht gegeben seyn; diese sind

ihnen selber ein Geseze. Wer solche also gründlich beurtheilen wollte, der müßte eben so groß seyn als sie selber« (NCB, 408). Explizit werden an dieser Stelle erneut die proto-genieästhetisch konzipierten Künstler mit den Kritikern enggeführt, wenn Eubulus argumentiert, Letztere müssten »eben so groß seyn« wie die Künstler. Zu beachten ist dabei das Verhältnis, das zwischen diesen ›großen Geistern‹ und den Gesetzen veranschlagt wird: Die ›großen Geister‹ »sind ihnen selber ein Geseze«. Mit dieser These wird die Rolle, welche »Geseze« – also ästhetische Regeln – für die Kritik spielen, radikal neu bestimmt. Erblickt die aufklärerische Programmatik in den Regeln, Begriffen und Theoremen der ästhetischen Theorien das Fundament, auf dem jede Kritik aufbauen muss, so gilt für Eubulus' ›große‹ Kritiker gerade das Gegenteil. Diese beurteilen aufgrund von Gesetzen, die sie selber schreiben, und zwar in einem Prozess der agonal getönten Auseinandersetzung mit den beurteilten Künstlern, die »eben so groß« sind wie die Kritiker selbst. Eubulus sieht für seine Großkritiker damit Praktiken der Kritik vor, die der Programmatik der Kritik offensichtlich zuwiderlaufen.

Dass ein solcher Widerspruch zwischen Praktiken und Programmatik der Kritik in Eubulus' 58. Brief tatsächlich entsteht, wird zu Beginn des 59. Briefs noch einmal bekräftigt. Denn Eubulus eröffnet dieses Schreiben, indem er Einwände aufgreift, die sein Briefpartner offensichtlich gegen die Überlegungen des 58. Briefs vorgebracht hatte (vgl. NCB, 409). Gegolten hatten diese Einwände, wie es scheint, gerade der These des 58. Briefs, dass Kritiker ihre Urteile unabhängig von den Regeln der ästhetischen Theorie fällen. Auch für Eubulus' Briefpartner scheint sich also ein Widerspruch zwischen der Konzeption der ›großen‹ Kritiker und der kanonischen Programmatik der Kritik aufgetan zu haben. Eubulus versucht wiederholt, einen solchen Widerspruch beiseite zu wischen (vgl. NCB, 409-412). Ganz einfach scheint das aber nicht zu sein, denn auch am Anfang des 60. Briefs muss Eubulus sich noch damit auseinandersetzen, dass er seinen Briefpartner nach wie vor nicht überzeugen konnte: »Der Einwurf, den Sie mir gegen meine zweene vorhergehende Briefe machen, überführet mich von der Nothwendigkeit, dasjenige, was ich bisdahin gesagt, in einem besondern Exempel deutlicher zu machen.« (NCB, 418) Dass Eubulus' dritter und letzter Überzeugungsversuch erfolgreicher sein wird, darf allerdings bezweifelt werden. Zu seinem Diktum, »die grossen Geister seyn sich selber ein Gesez« (NCB, 419), hält er fest:

[I]ch verstuhnd es nämlich so: die Vernunft und Natur gewähren ihnen ungleich mehrere Regeln, als alle kritischen Schriftsteller. [...]

Das läßt sich eben auch von einigen grossen Geistern sagen, die weit über andere weggesetzt sind, sie haben in sich eine reiche Quelle daraus sie immer Regeln schöpfen, die neue Schönheiten bestimmen. (NCB, 419 f.)

Eubulus versucht hier, seine Verteidigung um den proto-genieästhetischen Gedanken aufzubauen, dass die Regeln und Gesetze, nach denen die ›großen‹ Kritiker und Künstler arbeiten, zwar von diesen ›großen Geistern‹ selbst geschaffen wurden, aber nicht willkürlich, sondern im Einklang mit »Vernunft und Natur«. Es bleiben aber die deutlichen Anzeichen dafür, dass das zu schön ist, um wahr zu sein. So kommt Eubulus auch an dieser Stelle nicht aus, ohne zu betonen, dass die ›großen‹ Kritiker und Künstler »weit über andere weggesetzt sind«, womit erneut der agonale und gerade nicht durch Regeln und Gesetze klar geregelte und ruhige Verlauf der Kritik betont wird, die von solchen Geistern produziert wird.

Auch im Fall der von Eubulus beschriebenen Großkritiker gilt somit, was sich schon in Gottscheds Aufsatz »Über die Kunstrichter« und in Bodmers »Nachrichten von dem Ursprung und Wachsthum der Critik« gezeigt hat. Wenn die aufklärerische Programmatik der Kritik auf der Verfahrensebene der Texte zu Praktiken der Kritik umschlägt, dann kommt mit diesen Praktiken eine Kritik in den Blick, deren Sprachgestus verrät, dass für sie immer auch Momente des Agonalen, der Konfrontation und der Ausübung von Autorität und Gewalt kennzeichnend sind. Bei Gottsched begegnet die Kritik ihren Objekten mit dem Schwert in der Hand und löst »Furcht und Zittern« aus; bei Bodmer tritt sie als Torhüterin auf, welche dem Dichter den Weg des Erfolgs eröffnet oder verschließt. In ihrem sprachlichen Gestus offenbaren solche Praktiken der Kritik eine autoritäre Haltung, die zum Clash der ›großen Geister‹ führt, zu agonaler und gewalttätiger Konfrontation. Programmatisch wird der Kritik dagegen eine ganz andere Haltung attestiert, ganz deutlich etwa immer dann, wenn ihr die Rolle als exekutive und judikative Vollstreckerin der von der legislativen Gewalt der ästhetischen Theorie beschlossenen Regeln und Gesetze zugeschrieben wird. Denn dieses Modell impliziert, dass die programmatisch vorgesehene Kritik sich gegenüber ihren Gegenständen rechtsstaatlich und demokratisch verhält, indem sie sich den Regeln der ästhetischen Theorie verpflichtet weiß und sich gegenüber den Stimmen anderer Kritiker zu verantworten hat. Besonders anschaulich drückt das eine Stelle im 29. der *Neuen Critischen Briefe* aus, der einen vergleichsweise häufig zitierten Aufsatz Bodmers zu Dante Alighieri beinhaltet. Wehrli zufolge ist Klopstock der Adressat dieses

Briefs, dem Bodmer rät, sich bei Dante nach poetischer Inspiration umzuschauen (vgl. NCB, 242 f.).⁴⁷ Darüber hinaus hebt Bodmer die in Dantes *Göttlicher Komödie* (ca. 1304-1320) geübte Sittenkritik hervor, die ihm als das eigentliche Verdienst des Werks gilt, womit Bodmer den vorherrschenden allegorischen Lesarten eine Absage erteilt.⁴⁸

Wir lernen darinnen [in Dantes Epos, J.H.P.] unsere Hochachtung und Bewunderung, unseren Widerwillen und Abscheu auf die Menschen und Sitten werffen, welche die eine oder die andere verdienen; wir gewöhnen uns die Bewegungen zu empfinden, welche jede Sache von uns erfordert, und lernen also unvermerkt billige und unparteiische Urtheile von den Handlungen und Leidenschaften fassen. Dieser Nutzen dünket mich so groß, daß ich es für eine unnöthige Mühe halte, eine tiefere und verstecktere Lehre unter der historischen Rinde zu suchen, wie die allegoriesüchtigen Italiener thun. (NCB, 248 f.)

Dante führe auf dem Feld der Sitten- und Zeitkritik vor, was es heißt, gute Kritik zu üben, worunter Bodmer Kritik versteht, die der aufklärerischen Programmatik Genüge tut, indem sie »billige und unparteiische Urtheile« fällt. Unmittelbar daraufhin beschreibt Bodmer sodann in einer eindrucklichen Stelle, dass solche Kritik immer auch hinsichtlich der in ihr eingenommenen rechtsstaatlichen und demokratischen Haltung zu betrachten sei:

Man schreibt diese mächtige Beredsamkeit [Dantes, J.H.P.] mit allem Rechte dem Geiste der Unabhängigkeit zu, welcher damals das Volk von Florenz beseelte, den Staat in eine demokratische Republik zu verwandeln; man sah nicht die Edeln allein, sondern auch die Gemeinen, aus Nothwendigkeit ihre Meinung und Parthey zu verfechten, sich in der Kunst üben geschickt und fertig zu reden; und die florentinische Historie ist voll solcher Anreden an das Volk, welche nicht beredter und nachdrücklicher seyn könnten, ob sie gleich nur von Leuten aus dem Pöbel geführt worden. Und eben daher hat Dantes ohne Zweifel die großmüthige Kühnheit genommen, mit welcher er die Fehler seines Weltalters, und vornehmlich seiner Florentiner durchzie-

47 Vgl. Wehrli: »J.J. Bodmer entdeckt Dante«, S. 284 f.

48 Vgl. ebd., S. 285. Ausführlicher zur Tradition einer allegorischen Lesart von Dantes *Göttlicher Komödie* siehe Erich Auerbach: »Figura«. In: Friedrich Balke u. Hanna Engelmeier: *Mimesis und Figura. Mit einer Neuausgabe des »Figura«-Aufsatzes von Erich Auerbach*. Paderborn 2016, S. 121-188, bes. S. 175 ff.

het, und auch denjenigen Päbsten nicht schonet, die sich ihres oberpriesterlichen Amts unwürdig machten. (NCB, 250f.)

In der zitierten Stelle wird zunächst ein Zusammenhang von rhetorisch-poetischer Meisterschaft mit einer demokratischen Staatsverfassung rekapituliert. Rhetorik ist gewissermaßen der Aggregatzustand einer Demokratie, in der alle Bürger*innen gefordert sind, »aus Nothwendigkeit ihre Meinung und Parthey zu verfechten, sich in der Kunst üben geschickt und fertig zu reden«. In einer Demokratie gilt, so bringt es Josef Kopperschmidt auf den Punkt, dass »Politik aufhört, Politik zu sein, wenn sie aufhört, »sprechende Politik« zu sein«⁴⁹. Den historischen Fluchtpunkt solcher Überlegungen bilden gemeinhin die »antiken ›Rede-« oder gar Redner-»Staaten«, also ein »an der ›Polis-Demokratie« Athens orientierte[s] Politikverständnis [...], das in der Tat Politisch-Sein mit öffentlichem Reden identifizierte und Bürger-Sein im emphatischen Wortsinn von öffentlicher Redekompetenz (in der Volksversammlung und vor Gericht) abhängig machte«⁵⁰. Mit hörbarer Begeisterung beschreibt der überzeugte Republikaner Bodmer eine solche, wie er es formuliert, »mächtige Beredsamkeit«, eine Rhetorik also, die unverzichtbare rechtsstaatliche und demokratische Funktionen erfüllt. Neben diese Rhetorik stellt er dann im letzten Satz der zitierten Passage die Kritik. Denn zu einer »democratischen[n] Republik« wie dem Florenz der Renaissance gehört nicht nur die Rhetorik, sondern auch die Kritik, Dantes »Kühnheit«, »mit welcher er die Fehler seines Weltalters, und vornehmlich seiner Florentiner durchziehet«. Wie die Rhetorik erhält damit auch die Kritik eine spezifische rechtsstaatliche und demokratische Dimension. Es ist eine solche rechtsstaatliche und demokratische Haltung, die in der aufklärerischen Programmatik der Kritik zentral gestellt wird.

49 Josef Kopperschmidt: »Zwischen politischer Rhetorik und rhetorischer Politik. Thematisch einleitende Bemerkungen«. In: ders. (Hg.): *Politik und Rhetorik. Funktionsmodelle politischer Rede*. Opladen 1995, S. 7-17, hier: S. 10.

50 Ebd., S. 12.

3 Die Praktiken der Kritik: Zwang, Autorität und Gewalt

Die Praktiken der Kritik offenbaren in ihrem Sprachgestus dagegen eine Haltung, die von der aufklärerischen Programmatik der Kritik gerade ausgeschlossen wird: eine autoritäre Haltung gegenüber ihren Gegenständen, durchaus geneigt, Gewalt anzuwenden. In diesem Abschnitt sollen solche Praktiken exemplarisch untersucht werden. Zu finden sind sie nicht selten in Texten, die sich programmatisch mit der Frage nach guter Kritik auseinandersetzen, und zwar auf der Ebene der Verfahren dieser Texte.

Als Einstiegsbeispiel möchte ich die »Vorrede« untersuchen, die Breitinger zu Bodmers *Poetischen Gemälden* beisteuert. Wie etwa auch die korrespondierende Vorrede Bodmers zu Breitingers *Critischer Dichtkunst* stellt Breitingers Text eine ausführliche programmatische Auseinandersetzung mit Kritik dar. Breitinger beginnt seine Vorrede mit der Absichtserklärung, seine »Gedancken von dem Amt eines rechtschaffenen Critici, und von der unerkannten Nutzbarkeit der Critischen Freyheit« (PG, unpaginierte Vorrede) darlegen zu wollen. Das offensichtliche Ziel der Überlegungen ist es dabei, den Verfasser des Werks, dem die Vorrede gewidmet ist, Bodmer, zu einem »ächten Critici« (PG, unpaginierte Vorrede) zu stilisieren. Verkürzt gesagt ist ein solcher »echter« und »rechtschaffener« Kritiker für Breitinger einer, der die aufklärerische Programmatik der Kritik Punkt für Punkt erfüllt: Er darf keine »Partheylichkeit«, keine »Willkür« und natürlich auch keine »Boßheit« an den Tag legen; er ist stattdessen zu »unparteyische[r] Gerechtigkeit« sowie »Liebe der Wahrheit« verpflichtet; und er muss seine Kompetenz durch die Kenntnis der »Grundregeln der Künste« nachweisen (PG, unpaginierte Vorrede).

Aber wie schon bei den im vorherigen Abschnitt besprochenen Texten lassen sich auch in Breitingers Vorrede Momente bemerken, in denen die Programmatik der Kritik in ihr Gegenteil zu kippen scheint. Es geschieht dies zunächst eher diskret in Breitingers Definition, der zufolge es einem Kritiker »weder am Verstande und Vermögen, noch an dem Willen fehlen« dürfe, »unpartheyisch zu seyn« (PG, unpaginierte Vorrede). Und weiter: »Er [der Kritiker, J.H.P.] muß daneben auch den aufrichtigen Willen und Vorsatz haben, nur dasjenige zu loben, was er als lobenswürdig erkennt, und niemahls was zu tadeln, als was von den Grundregeln des Schönen abweicht. Verstand und Willen müssen hier einander unterstützen.« (PG, unpaginierte Vorrede) Mit dem Begriff des Willens greift Breitinger an dieser Stelle einen prominenten Bestandteil der rationalistischen Vermögenspsychologie auf. Wolff bestimmt den Willen als

»eine Neigung zu einer gewissen Handlung«⁵¹. Der Wille ist also dasjenige Seelenvermögen des Menschen, das ihn zu Taten und Handlungen antreibt, das seine »Bewegungs=Gründe[]«⁵² konstituiert. Da dabei nur ein guter bzw. »vollkommener« Wille in guten Handlungen resultiert, kommt es darauf an, den Willen zu verbessern bzw. zu vervollkommen, was gemäß Wolff letztlich nur mithilfe des Verstands geschehen kann, durch den das Gute erkannt und in der Folge auch gewollt wird.⁵³ Indem er das Wolff'sche Junktum von Verstand und Willen aufgreift, gibt Breitinger deutlich zu erkennen, dass er für den Kritiker einen solchen im Sinne Wolffs durch den Verstand vervollkommenen Willen für nötig erachtet. Die von einem solchen guten Willen getriebene Kritik zeichnet sich dabei gerade dadurch aus, dass sie aus freien Stücken und aus Überzeugung »niemandem unrecht [...] thun« und keine »Boßheit« ausüben will (PG, unpaginierte Vorrede). Korrespondierend dazu hält Wolff fest, dass derjenige, der einen guten Willen hat, »das Gute freywillig [thut] und unterlässet es freywillig«⁵⁴. Allerdings macht Wolff auch klar, dass das nur für einen idealen, durch den Verstand vollkommen perfektionierten Willen gilt. Diesem idealen guten Willen, der durch den Verstand hervorgebracht wird, stellt er einen durch Praktiken des Zwangs, der Autorität und der Gewalt geformten Willen entgegen. Diese Formung des Willens geschieht für Wolff mithilfe von Praktiken wie der, dass »man einen durch Schläge zum Guten zu bringen sich bemühet«. »[S]o erfähret er«, erläutert Wolff weiter, »daß die Unterlassung einer gewissen Handlung oder die Vollziehung einer anderen, Schläge nach sich ziehet«⁵⁵. Wolff betont, dass ein solcher Wille, dem das Gute aufgezwungen wird, eine starke Tendenz aufweist, rückfällig zu werden, sich vom Guten abzuwenden, sobald die Praktiken, die zum Guten zwingen, aufgegeben werden.⁵⁶ Der so durch »Schläge« geformte Wille ist daher gegenüber jenem, der »freywillig« das Gute tut, weniger erstrebenswert. Nichtsdestoweniger steht aber fest, dass eine solche Formung des Willens durch Praktiken des Zwangs, der Autorität und der Gewalt »täglich« statfinde und unter bestimmten Umständen auch ihren »Nutzen« haben könne.⁵⁷

51 Wolff: *Vernünfftige Gedancken von der Menschen Thun und Lassen*, § 374.

52 Ebd., § 372.

53 Vgl. ebd., § 373.

54 Ebd., § 375.

55 Ebd., § 374.

56 Vgl. ebd.

57 Ebd.

Im Fall von Breitingers Ausführungen zur Rolle des Willens in der Kritik ist nun auffällig, dass Breitinger zwar den durch den Verstand perfektionierten guten Willen zur Schlüsselkompetenz des guten Kritikers erklärt. Gewissermaßen im selben Atemzug, in dem er diese Adaption des Wolff'schen Begriffs des Willens für seine Programmatik der Kritik verkündet, greift Breitinger aber auch auf jene Praktiken des Zwangs, der Autorität und der Gewalt zurück, die bei Wolff für die Formung des Willens sorgen. Breitinger verordnet dem Kritiker einen Willen, der »freiwillig Gutes tut, aber er wendet zugleich »Schläge zum Guten« an, um den guten Willen des Kritikers zu formen – und damit jene Methode, die nach Wolff niemals einen wahrhaft guten Willen zu erzeugen vermag. Solche Praktiken des Zwangs, der Autorität und der Gewalt stellt Breitingers Vorwort etwa aus, wenn den Kritikern ein Wille zur Unparteilichkeit, Gerechtigkeit usw. – kurz: zur Programmatik der Kritik – regelrecht verordnet wird, indem Kritiker mit anderem Willen als schlechte und böse Kritiker abgeurteilt und aus dem erlauchten Zirkel der guten Kritiker ausgeschlossen werden. Indem so der durch Zwang geformte Wille des Kritikers vorgeführt wird, weist Breitinger auf eine autoritäre und gewalttätige Dimension hin, die mit der Kritik verbunden ist. Kritik geht mit der Ausübung von Autorität und Gewalt auf den Kritiker einher. Dessen Wille wird dadurch geformt, und geformt werden sollen dabei selbstredend ein guter Wille und ein guter Kritiker, was für Breitinger Grund genug ist, den Mitteln, die bei der Formung zum Einsatz kommen, nicht mit Skepsis zu begegnen. An genau dieser Stelle ist aber der Blick in Wolffs Konzeption des Willens aufschlussreich, die Breitinger als Vorlage dient. Denn wie gezeigt wurde, betont Wolff, dass ein wahrhaft guter Wille nur durch den Verstand geformt werden kann, nie aber durch Praktiken des Zwangs, der Autorität oder der Gewalt. Wie eine Kontrastfolie kann diese Überlegung Wolffs eine Bruchstelle in der von Breitinger postulierten aufklärerischen Programmatik der Kritik markieren, indem sie Praktiken des Zwangs, der Autorität und der Gewalt erkennbar macht. Denn Breitinger verordnet dem guten Kritiker zwei Dinge, die sich bei Wolff ausschließen: einen guten Willen, der durch Zwang, Autorität und Gewalt fixiert ist. Breitingers Begriff des guten Willens des Kritikers geht damit gerade nicht in der idealischen Programmatik der Kritik auf, sondern weist auf Praktiken der Kritik jenseits dieser Programmatik, die sich durch Autorität und Gewalt auszeichnen.

Man findet solche Praktiken im weiteren Verlauf von Breitingers Vorrede. Am aufschlussreichsten ist in diesem Zusammenhang Breitingers ausführliche und (wie bereits erwähnt) in der aufklärerischen Programmatik der Kritik insgesamt weit verbreitete Beschreibung der Kritik mit-

hilfe der staatsrechtlichen Konzepte der Exekutive und Judikative. Dass Breitinger auf diese Analogie zurückgreift, welche die Kritik als die der Ästhetik – der legislativen Gewalt – korrespondierende Exekutive und Judikative darstellt, kündigt sich schon im ersten Satz seiner Vorrede an, wo dem »rechten« Kritiker das Attribut der Rechtschaffenheit verliehen wird. Auch nach diesem ersten Satz prägt das Verfahren der Analogstellung der Kritik mit den Gewalten der modernen Staatstheorie Breitingers Überlegungen. Kritiker bekleiden das »Straf= und Richter=Amt[] unter den Gelehrten« (PG, unpaginierte Vorrede), formuliert er. Ganz offensichtlich wird damit der Kritik eine bestimmte und auch durchaus autoritäre Haltung gegenüber ihren Gegenständen attestiert. Diese Haltung möchte Breitinger allerdings, ähnlich wie Bodmer in seinem bereits untersuchten Aufsatz zu Dante in den *Neuen Critischen Briefen*, als eine gute Haltung darstellen – gut, weil sie durch die Regeln der Ästhetik rechtsstaatlich gebündelt und demokratisch jedem zugänglich ist:

Dieses Straf= und Richter=Amt ist unter den Gelehrten nicht wie in dem politischen Staat an einen gewissen Stand, Rang, oder gewisse Personen gebunden, sondern es kömmt einem jeden rechten Leser oder Kenner mit Recht zu; eben so wohl als ein jeder die Befugniß hat, nach seinem eigenen Geschmack von der Güte der Speisen zu urtheilen. (PG, unpaginierte Vorrede)

Kritik ist das »Recht« zu urteilen, »welches einem jeden nach seinem Verstande, Geschmack und Einsicht zukömmet« (PG, unpaginierte Vorrede), ergänzt Breitinger dazu an anderer Stelle. Kritik ist somit eine Haltung des Urteilens über Werke und Autoren, die einzunehmen allen Leser*innen auf der Grundlage der Regeln und Theoreme der ästhetischen Theorien erlaubt ist. Dass den ästhetischen Theorien dabei die Rolle der Legislative zukommt, dass sie also die Gesetze schreiben, auf denen die Urteile der Kritik aufbauen, macht Breitinger wiederholt klar, zum Beispiel, wenn er in der oben zitierten Stelle festhält, die Kritik urteile aufgrund der Kriterien von »Verstande, Geschmack und Einsicht«, womit zentrale begriffliche Eckpfeiler der nach Objektivität und Klarheit strebenden ästhetischen Theorien der Aufklärung aufgerufen sind. Die Entscheidungskriterien der Kritik sind, wie es wenig später in der Vorrede heißt, die »Regeln der Kunst« und die »Natur des Schönen« (PG, unpaginierte Vorrede). Aufgrund ihrer Verpflichtung auf die objektiven und intersubjektiv nachvollziehbaren »Gesetze« der Ästhetik nimmt die Kritik für Breitinger daher eine gute Haltung gegenüber den kritisierten Gegenständen und Personen ein, d. h. eine rechtsstaatlich eingeebte und

demokratische Haltung, die jeder einzunehmen vermag, solange er die einschlägigen ›Gesetze‹ der Ästhetik befolgt.

Das klingt gut, wie alle programmatischen Überlegungen der Aufklärung zur Kritik. Die Frage ist nur: Ist es auch so? Dass es nicht so ist, dass nämlich Kritik immer auch die Ausübung einer gerade nicht rechtsstaatlichen und demokratischen, sondern – ganz im Gegenteil – gerade einer autoritären und gewalttätigen Haltung ist, zeigt sich genau dann, wenn man die Praktiken der Kritik in den Blick nimmt, die hinter der Programmatik zum Vorschein kommen und von den Texten mittels ihrer Verfahren vorgeführt werden. Im Fall von Breitingers Vorrede erfolgt dieser entscheidende Umschwung von der Programmatik zur Praktik in jener Stelle, in der Breitinger das Recht zu kritisieren mit einer Zugangsbeschränkung versieht: »Wiewohl nun alle Leser ohne Unterscheid das Recht haben, sich in dieses Amt zu mischen, so haben darum nicht alle die Geschicklichkeit solches zu führen, und für ihr Urtheil den Beyfall anderer zu verdienen.« (PG, unpaginierte Vorrede) Gemünzt ist diese Beschränkung, die etwa auch bei Gottsched oder Bodmer regelmäßig zur Sprache kommt,⁵⁸ auf die »[g]emeine[n] Leser«, also diejenigen, welche in der ästhetischen Theorie nicht beschlagen sind und daher keine fundierten Urteile fällen können. Solchen »Lesern« spricht Breitinger das Recht zu kritisieren ab:

Ich will denn solchen Lesern gerne gestatten, daß sie, ein jeder nach seinem Licht, für sich selbst vor die lange Weile urtheilen, wenn sie nur ihr Urtheil andern nicht zum Gesetze und zur Richtschnur aufbürden wollen; eben wie ich gerne zugebe, daß ein jeder denjenigen Speisen den Vorzug giebt, die ihm am besten schmecken. Sie werden nicht blöder seyn, als ein Bauer ist, der sich nicht ärgert, daß sein Juncker sich einen Topf gesottener Rüben nicht eben so gut schmecken läßt, als er selbst. (PG, unpaginierte Vorrede)

Auf den ersten Blick insistiert diese Stelle lediglich auf der Regelgeleitetheit der Kritik. Da sich die Kritik an die Regeln der Ästhetik zu halten hat, ist die Kenntnis dieser Regeln eine legitime Zugangsbeschränkung zum Kreis der Kritiker, so das Argument, das sich in die Programmatik der Kritik einreihet. Zugleich jedoch wird dieses Argument widerlegt, und zwar dadurch, dass die rhetorischen und szenischen Verfahren in der

⁵⁸ Vgl. z. B. Johann Christoph Gottsched: *Ausgewählte Werke*, Bd. 6/2: *Versuch einer kritischen Dichtkunst: Anderer besonderer Theil*. Hg. v. Joachim Birke u. Brigitte Birke. Berlin, New York 1973, S. 279 f.; BW, unpaginierte Vorrede u. 44 ff.

zitierten Stelle Praktiken der Kritik vorführen, die gegenüber der kritischen Programmatik einen performativen Widerspruch darstellen. Solche Praktiken der Kritik kommen in Breitingers Mahnung an die »[g]emeine[n] Leser« zum Ausdruck, diese mögen »ihr Urtheil ändern nicht zum Gesetze und zur Richtschnur aufbürden«. Der Sprechakt⁵⁹ der Mahnung führt eine Praktik der Kritik vor, die genau das tut, was die Mahnung verbietet: Sie diktiert, und zwar auf eine autoritäre Weise – und sie tut damit genau das, was in der aufklärerischen Programmatik der Kritik gerade nicht vorgesehen ist. Indem Breitinger die Kritik der »[g]emeine[n] Leser« apodiktisch unterbindet, installiert er seine eigene Praktik der Kritik gerade zu jenem unumstößlichen »Gesetze« und jener unentrinnbaren »Richtschnur«, die es in Breitingers Programmatik der Kritik gerade nicht gibt. Diese autoritäre Dimension der Breitinger'schen Praktik der Kritik unterstreicht ein weiteres rhetorisches und szenisches Verfahren, mittels welchem die Praktik vorgeführt wird. Gemeint ist die metaphorische Engführung der »[g]emeine[n] Leser« mit der Figur des Bauern und der ästhetisch versierten Kritiker mit derjenigen des Junkers. Bei diesem Vergleich fällt sofort auf, in welchem eklatanten Widerspruch er zu Breitingers zuvor verwendeter und oben bereits zitierter Formulierung steht, der zufolge die Ausübung von Kritik »nicht wie in dem politischen Staat an einen gewissen Stand, Rang, oder gewisse Personen gebunden« sei. Das mag für die Programmatik der Kritik gelten, für ihre Praktiken ist genau das Gegenteil der Fall, wie das szenische Verfahren der Gegenüberstellung von Bauer und Junker klar macht. In dem Verfahren kommt eine Praktik der Kritik zum Vorschein, die sich dadurch auszeichnet, dass sie eine autoritäre Haltung einnimmt, die nicht jedem und jeder möglich ist, sondern nur Personen aus dem Stand des Junkers, nicht aber solchen aus dem Stand des Bauern, eine autoritäre Haltung mithin, die ganz eindeutig »an einen gewissen Stand, Rang, oder gewisse Personen gebunden« ist. Das Verfahren der metaphorischen Gleichsetzung der »[g]emeine[n] Leser« mit Bauern und der gelernten Kritiker mit Junkern offenbart hinter der Programmatik der Kritik Praktiken der Kritik, in denen jene Art von Autorität ausgeübt wird, die der Junker über den Bauer hat: eine Autorität, die auch vor Gewalt nicht zurückschrecken wird.

59 Zur Mahnung als Sprechakt siehe Eberhard Ostermann: Art. »Mahnung«. In: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik Online*. Berlin, Boston 2013. Online: <https://www.degruyter.com/database/HWRO/entry/hwro.io.mahnung/html>. Abgerufen am 09.09.2023.

Es zeigen sich in Breitingers Vorrede somit Praktiken der Kritik, die mit der rechtsstaatlichen und demokratischen Haltung, die der Kritik programmatisch zugeschrieben wird, dezidiert unvereinbar sind. An einigen weiteren Stellen der Vorrede wird dieser performative Widerspruch zwischen der Programmatik der Kritik und ihren Praktiken deutlich. So etwa, wenn Breitinger resümiert: »Es sind darum alle Urtheile, sie gehen auf Lob oder Tadel, billig für verdächtig zu halten, wenn sie in einem befehlenden Thone abgefasset sind, und ihr Begründniß nicht mit überzeugenden Gründen schützen und rechtfertigen können.« (PG, unpaginierte Vorrede) Breitinger verurteilt hier jedwede Kritik, die sich in einem »befehlenden Thone« vernehmbar macht. Eine so klingende Kritik offenbart in ihrem befehlenden Sprachgestus eine autoritäre Haltung. Ihre Methode ist die apodiktische Setzung ihrer Urteile, die keinen Widerspruch zulässt, er sei noch so vernünftig und noch so begründet. Aber auch hier kommt Breitinger nicht umhin, eben jenen »befehlenden Thone« anzuschlagen, den er auszuschließen vorgibt. Gerade seinen programmatischen Ausschluss des »befehlenden Tons« aus der Kritik formuliert er in ebendiesem Ton. Im Verfahren des performativen Widerspruchs zeigt sich hinter der kritischen Programmatik somit eine Praktik der Kritik, die gerade jene Autorität ausübt, die ihr programmatisch untersagt ist. Wie zentral diese konfliktreiche Überkreuzung von Programm und Praktik der Kritik in Breitingers Vorrede ist, demonstriert in der pointiertesten Form vielleicht jener Sprechakt des Urteils, in den Breitingers Überlegungen zur Machtdimension der Kritik münden: »Ich erkläre demnach alle diejenigen des Straf- und Richter=Amts unwürdig, die ihre blossen Aussprüche uns zu Befehlen und Gesetzen machen, und dieselben durch nichts als durch ihr Ansehen zu schützen vermögen.« (PG, unpaginierte Vorrede) Breitinger »erklärt« die »Unwürdigkeit« jeder autoritär verfahrenen Kritik – freilich in Form eines Sprechakts, der autoritärer kaum sein könnte: des Urteils. Auch hier wird also die Programmatik einer Kritik verkündet, die ohne den Einsatz von Autorität auskommt, und zugleich wird im Verfahren des verwendeten Sprechakts eine Praktik der Kritik vorgeführt, für die das Gegenteil wahr ist: eine Kritik nämlich, die jede andere Kritik, die von der Programmatik abweicht, für nichtig erklärt und sich damit zur einzig gültigen Kritik erklärt. Breitingers Vorrede demonstriert somit, dass die Praktiken der Kritik, die auf der Ebene der Textverfahren zum Vorschein kommen, wesentlich von der Programmatik der Kritik abweichen.

Eines der besten Settings für die Beobachtung von Praktiken der Kritik ist der sogenannte Literaturstreit zwischen Leipzig und Zürich. Unter dieser Bezeichnung firmiert die Auseinandersetzung, die zwischen um Gott-

sched auf der einen und Bodmer auf der anderen Seite zentrierten Gelehrten und Schriftstellern ausgetragen wurde. Der ›Dichterkrieg‹ – auf diesen Begriff bringt eine der Auseinandersetzung zugehörige Kampfschrift Gottscheds das Geschehen⁶⁰ – erreichte seinen Höhepunkt in den Jahren um 1740; das Ende des Streits wird von Lütteken auf das Jahr 1760 datiert.⁶¹ Die Entstehungsbedingungen des Literaturstreits sind komplex und die in ihm verhandelten Themen vielfältig. Es ging, wie vor allem Detlef Döring gezeigt hat, keineswegs nur um ästhetische Fragen, sondern auch um solche, welche die religiöse Einstellung oder das Nationalbewusstsein der beteiligten (deutschen und Schweizer) Akteure betrafen.⁶² Christoph Deupmann betont, dass der Literaturstreit zudem im Rahmen von »soziale[n] Konstellationen« begriffen werden müsse, »in denen es auch um Verteilungskonkurrenzen ging«⁶³. Dennoch beschäftigen sich die meisten der dem Literaturstreit entstammenden Pamphlete mit Auseinandersetzungen auf dem Feld der Ästhetik und der Literatur, die demnach, so Reiling, als Symptom verstanden werden können, das andersgelagerte tieferliegende Konflikte markiert.⁶⁴ Den in dieser Hinsicht maßgeblichen Streitpunkt bildet die Frage, um es zunächst sehr allgemein zu formulieren, was gute Literatur ist, was sie kann, was sie darf – und was nicht. Kann, darf oder sollte die Literatur wunderbare, d. h. übernatürliche, oft religiös gefärbte Sujets behandeln? Oder kann, darf und sollte die Literatur sich in aufgeklärten Zeiten nicht vielmehr jeglicher imaginativer Spekulation enthalten und sich stattdessen ausschließlich auf die Vermittlung des erwiesenermaßen Wahren, Guten und Nützlichen beschränken? Entlang dieser Fragen verliefen die Fronten zwischen den Streitparteien in Belangen der Ästhetik.⁶⁵ Den konkreten Anlass für den Ausbruch des Literaturstreits bot dabei, wie es etwa Deupmann anschaulich nacherzählt,⁶⁶ eine Meinungsverschiedenheit zwischen Gottsched und Bodmer mit Blick auf Miltons Epos *Paradise Lost*: Nachdem Gottsched auf Bodmers 1732 erschienene Milton-Übersetzung⁶⁷ mit der wenig freundlichen Nachfrage per Brief reagiert

60 Vgl. Johann Christoph Gottsched: »Der deutsche Dichterkrieg. Erstes Buch«. In: Johann Joachim Schwabe (Hg.): *Belustigungen des Verstandes und des Witzes. Auf das Jahr 1741. Heumonat*. Leipzig 21742, S. 49–66.

61 Vgl. Lütteken: »Zeittafel«, S. 389.

62 Vgl. Döring: »Der Literaturstreit zwischen Leipzig und Zürich«, bes. S. 104.

63 Deupmann: »Der Leipzig-Zürcher Literaturstreit«, S. 71.

64 Vgl. Reiling: *Die Genese der idealen Gesellschaft*, S. 82.

65 Vgl. Döring: »Der Literaturstreit zwischen Leipzig und Zürich«, S. 89 ff.

66 Vgl. Deupmann: »Der Leipzig-Zürcher Literaturstreit«, S. 73 ff.

67 Zu Bodmer und Milton – und Bodmers Milton-Übersetzung – siehe Achermann: »Theo-Poetik«, S. 254 ff.

hatte, er habe »ein verlangen die Regeln zu sehen, nach welchen eine so regellose Einbildungs=Kraft, wie Miltons war, entschuldigt werden kan«⁶⁸, veröffentlichte Bodmer 1740 seine umfassende Verteidigung Miltons in der *Abhandlung von dem Wunderbaren*, die Gottsched wiederum überaus kritisch rezensierte, womit das Tuch zwischen beiden zerrissen war und der Streit seinen Lauf nahm. Wichtig ist hierbei Dörings Beobachtung, dass Bodmer und Gottsched nicht nur aufgrund voneinander abweichender ästhetischer Prämissen und Präferenzen zu divergierenden Einschätzungen der Qualität von *Paradise Lost* gelangten, sondern auch aufgrund ihrer unterschiedlichen religiösen Anschauungen. Es ging, so bringt es Döring auf den Punkt, »auch um den Inhalt dieses Epos«⁶⁹, d. h. um die Frage, ob dessen stark religiöses Sujet in aufgeklärten Zeiten noch zu rechtfertigen sei.

Wenn im Folgenden exemplarisch einige Texte aus dem Kontext des Literaturstreits untersucht werden, soll es dabei nicht primär um die dem Streit zugrunde liegenden ästhetischen Theorien und Programme gehen, die zudem oft so nah beieinanderliegen, dass ein eigentlicher Streitpunkt nur schwer auszumachen ist, worauf Beobachter und Interpreten des Literaturstreits, darunter schon Zeitgenossen Bodmers und Breitingers, auch immer wieder hingewiesen haben.⁷⁰ Statt der ästhetischen Programme der in den Streit involvierten Parteien möchte ich die Praktiken der Kritik untersuchen, die konstitutiv für den Literaturstreit sind. Die ›Dichterkrieger‹ kämpfen mit harten Bandagen. Sie verlassen sich auf Praktiken der Kritik, die nicht nur mit Autorität und Gewalt arbeiten, sondern gerade auch die Programmatik der Kritik und die ästhetische Theorie immer wieder für solche Praktiken instrumentalisieren. Das bedeutet, ganz allgemein formuliert, dass gerade mit dem Verweis auf die programmatische Reinheit der eigenen Kritik deren autoritäre und gewalttätige Haltung gegenüber den Texten der ›feindlichen‹ Autoren begründet wird. Eine solche Dialektik zwischen Programmatik und Praktiken der Kritik ist im Literaturstreit besonders häufig zu beobachten. In den Blick kommt dabei immer wieder eine dunkle Seite der Ästhetik, die in deren ›Komplizenschaft‹ mit Praktiken der Kritik besteht, in denen sich eine autoritäre und gewalttätige Haltung ausdrückt.

68 Johann Jakob Bodmer: Brief »Johann Jakob Bodmer an Gottsched, [Zürich] Ende 1732«. In: Johann Christoph Gottsched: *Briefwechsel unter Einschluß des Briefwechsels von Luise Adelgunde Victorie Gottsched*, Bd. 2: 1731-1733. Hg. v. Detlef Döring, Rüdiger Otto u. Michael Schlott. Berlin, New York 2008, S. 360-362, hier: S. 361.

69 Döring: »Der Literaturstreit zwischen Leipzig und Zürich«, S. 89.

70 Einschlägige Zeugnisse dazu versammelt Deupmann: »Der Leipzig-Zürcher Literaturstreit«, S. 69-73.

Es ist leicht ersichtlich und wurde oft vermerkt, dass es den Kritikern des Literaturstreits statt um sachliche Kritik um die bloße Behauptung der eigenen Meinung geht, wobei letztlich schlechterdings die Vernichtung des die gegenteilige Auffassung vertretenden Gegners das Ziel ist. Deupmann merkt etwa an: »Zu beiden Seiten ging es darum, sich im literarischen Feld als kritische Instanz zu positionieren bzw. zu behaupten. Es ging also um Hegemonieansprüche und literaturkritische Autorität, die Definitionshoheit über die Poesie und die dekrétive Reichweite poetologischer Regeln.«⁷¹ Das Vokabular, das Deupmann verwendet, zeigt deutlich, dass auch er den Literaturstreit als eine Auseinandersetzung begreift, die sich um Macht- statt um Sachfragen dreht. Ausgehandelt werden solche Machtfragen – das ist im Folgenden zu zeigen – dabei mithilfe von Praktiken der Kritik, die auf der Verfahrensebene der Texte in Erscheinung treten. Auch Deupmann deutet in seiner Analyse immer wieder auf solche Praktiken (freilich ohne sie als solche zu benennen), wenn er für die kritischen Pamphlete des Literaturstreits eine »Tendenz zur Unsachlichkeit«⁷² feststellt, bei der es immer auch »um die Person des Gegners«⁷³ geht, etwa in Form einer »Verketzerung des Gegners«⁷⁴, wie sie Immanuel Jakob Pyra in seinem *Erweis, daß die G*ttsh*dianische Sekte den Geschmack verderbe* (1743) betreibt.

Dass für die im Literaturstreit praktizierte Kritik die Medien, Gattungen und insbesondere die Verfahren der kritischen Texte konstitutiv sind, ist der Forschung dabei nicht entgangen. Briefe⁷⁵, Zeitschriftenartikel, monographische Abhandlungen, Rezensionen, Vorworte und literarische Parodien sind die Medien und Gattungen des Literaturstreits, in denen Praktiken der Kritik zum Einsatz kommen, die auf spezifische rhetorische, narrative, szenische und semiotische Verfahren angewiesen sind. Siegfried Seifert spricht in diesem Sinn davon, dass das ›Jahrhundert der Kritik‹ eigentlich das »Jahrhundert der Zeitschrift«⁷⁶ heißen müsse, eben aufgrund der konstitutiven Rolle, die das Medium der Zeit-

71 Ebd., S. 73.

72 Ebd., S. 75.

73 Ebd.

74 Ebd., S. 76.

75 Siehe dazu Kittelmann: »Kritische Felder«, S. 423.

76 Siegfried Seifert: »Man denke sich einmal alle kritischen Blätter hinweg ...«. Die wissenschaftliche Zeitschrift als Trägerin der Literaturkritik und Literaturinformation im 18. Jahrhundert in Deutschland«. In: *Impulse. Aufsätze, Quellen, Berichte zur deutschen Klassik und Romantik. Folge 13*. Berlin, Weimar 1990, S. 247-263, hier: S. 247. Zur Rolle der Zeitschriften als dem Medium der Kritik siehe ferner Wilke: »Der deutsch-schweizerische Literaturstreit«, S. 148 ff.

schrift (und, so kann man ergänzen, die in diesem zum Einsatz kommenden Gattungen und Textverfahren) für die Kritik spielen. Jürgen Wilke beschreibt den spezifischen Fall des Leipzig-Zürcher Literaturstreits als »literarisches Phänomen« in »zweifachem Sinne«: »Denn literarischer Natur ist nicht nur der sachliche Kern der Auseinandersetzung, sondern auch das formale Gewand, in dem er z. T. ausgetragen wurde.«⁷⁷ Eine eingehende Untersuchung dieses ›formalen Gewands‹ des Literaturstreits markiert Wilke als Desiderat, wenn er festhält, dass die im Literaturstreit angewandten »Mittel rhetorischer und psychologischer ›Kriegsführung‹ noch einer eingehenderen Analyse bedürften«⁷⁸. Einen wichtigen Beitrag zu einer solchen Analyse der »formale[n] Seite des Literaturstreits« liefert Alexander Nebrig, der »die spezifische Streitform«⁷⁹ in den Blick nimmt und so eine »agonale Logik«⁸⁰ der Kritik entdeckt, die einen »Widerspruch zwischen rhetorischer Tradition und aufgeklärtem Anspruch«⁸¹ markiere. Auch im Folgenden sollen die Verfahren der Literaturstreit-Texte exemplarisch untersucht werden, wobei es freilich nicht darum geht, diese Verfahren, wie Wilke schreibt, als »Mittel [...] psychologischer Kriegsführung« zu betrachten, sondern als konstitutive Elemente der zum Einsatz kommenden Praktiken der Kritik.

Der erste Text, den ich untersuchen möchte, weist die archetypische Signatur des Literaturstreits auf: Bodmer gegen Gottsched. Es ist Bodmers Aufsatz »Sinnliche Erzählung von der mechanischen Verfertigung des deutschen Original=Stückes von Cato« aus dem achten Band der *Sammlung Critischer, Poetischer, und anderer geistvollen Schriften*, jener Zeitschrift also, in der sich ein großer Teil der Literaturstreit-Schriften der Zürcher Gruppe versammelt.⁸² Wie es der Titel bereits ankündigt, verspottet Bodmer in dem Text Gottscheds berühmtestes Drama, *Sterbender Cato*, und zwar ob dessen ›mechanischer Verfertigung‹. Bodmer porträtiert Gottsched als einen Meister des »Mechanismo der Regeln« (SCS VIII, 80), d. h. als einen Schriftsteller, der seine Texte entlang un-

77 Wilke: »Der deutsch-schweizerische Literaturstreit«, S. 145.

78 Ebd., S. 146.

79 Alexander Nebrig: »Der deutsche Dichterkrieg« und die agonale Selbstreflexion der Literaturkritik im Jahr 1741«. In: Kai Bremer u. Carlos Spoerhase (Hg.): *Gelehrte Polemik. Intellektuelle Konfliktverschärfungen um 1700*. Frankfurt a. M. 2011, S. 388-403, hier: S. 390.

80 Ebd., S. 388.

81 Ebd., S. 403.

82 Der Text weist keine Verfasserangabe auf, wird aber etwa von Wehrli als eine Arbeit Bodmers behandelt (vgl. Wehrli: *Johann Jakob Bodmer und die Geschichte der Literatur*, S. 45).

zureichender äußerlicher Kriterien einrichte, wie etwa dem der französischen *doctrine classique* entnommenen Fünfaktschema oder dem »Verbot der leeren Bühne«⁸³ (vgl. SCS VIII, 81): »Diese und einige andere noch verborgenere Kunst=Regeln hat dieser Kunstlehrer in seinem Cato mit grosser Geschicklichkeit angewendet, und ihn dadurch zu einer Vollkommenheit gebracht, daß er vor ein deutsches Originalstücke gelten kann.« (SCS VIII, 81) Dass dieses Statement kein Lob ist, sondern beißender ironischer Spott, zeigt sich dann allerdings schon im nächsten Satz: »Darum hat er [Gottsched, J. H.P.] sich auch berechtiget gesehen, denselben [den *Sterbenden Cato*, J. H.P.] endlich aus der Liste der Uebersetzungen und Nachahmungen heraus zu nehmen, und mit den **Horaziern**, dem **Timoleon** und andern unter die deutschen Originalstücke zu stellen.« (SCS VIII, 81, Hervorh. im Original) Bodmer referiert hier darauf, dass Gottsched seinen *Sterbenden Cato* 1742 in die von ihm selbst herausgegebene *Deutsche Schaubühne* (1741-1745) aufgenommen hatte und zwar als ein »deutsche[s] Originalstücke« und nicht als Übersetzung.⁸⁴ Damit ist der zentrale Kritikpunkt an Gottscheds Drama benannt, den Bodmer in seinem Aufsatz ausbreitet und mit dem er sich in den Reigen der zeitgenössischen Kritik am *Sterbenden Cato* einreihet: die Frage nach der Originalität dieser Tragödie.⁸⁵ Tatsächlich kann von Originalität in der heute geläufigen Bedeutung dieses Begriffs keine Rede sein. In Übereinstimmung mit der an »Übersetzung und Kompilation« orientierten »gängigen Theaterpraxis«⁸⁶ seiner Zeit bedient sich Gottsched für seinen *Sterbenden Cato* ausgiebig bei Joseph Addisons *Cato* (1713) und François Deschamps' *Caton d'Utique* (1715). Insgesamt »fast 90 %«⁸⁷ seines Texts, so Heide Hollmer, habe Gottsched aus den Dramen von Addison und Deschamps in Form von Übersetzungen übernommen. Es ist diese Kerbe, in die auch Bodmers Kritik schlägt: Schamlos habe Gottsched bei Deschamps und Addison abgeschrieben bzw. deren Werke übersetzt – schlecht übersetzt wohlgemerkt (vgl. SCS VIII, 83 f.). Entscheidend ist dabei nun weniger die argumentative Substanz dieser Bodmer'schen Kritik – Plagiatsvorwürfe mit Blick auf den *Sterbenden*

83 Romana Weiershausen: »Nachwort«. In: Johann Christoph Gottsched: *Sterbender Cato. Mit Auszügen aus der zeitgenössischen Diskussion über Gottscheds Drama im Anhang*. Hg. v. Horst Steinmetz. Stuttgart 2020, S. 157-167, hier: S. 160.

84 Vgl. dazu ebd., S. 164.

85 Vgl. ebd., S. 163 f.

86 Ebd., S. 164.

87 Heide Hollmer: *Anmut und Nutzen. Die Originaltrauerspiele in Gottscheds »Deutscher Schaubühne«*. Tübingen 1994, S. 110.

Cato waren ja alles andere als neu – als vielmehr die Art und Weise, wie er sie vorbringt: die Praktik der Kritik, die sein Text vorführt. Bodmer beschreibt nämlich Gottscheds Übernahmen von Deschamps und Addison als eine Praktik der Amputation, des Verstümmelns und Zerstückelns. In einer »strenge[n] Operation« und »mit einem wohltschneidenden Messer« habe Gottsched Szenen und Stücke aus Deschamps und Addison »herausgeschnitten« (SCS VIII, 84): Manche dieser

abgelösten Stücke warff er vor die Hunde; die andern tractierte er mit der größten Sorgfalt. Es waren disjecta membra von zween verschiedenen Poeten, Stücke von zween gesonderten Körpern, deren einer an seinem Obertheile, der andere an den untern Theilen gestümmelt war. Er probierte jetzo sie in einen Leib auf ein neues zusammensetzen; Allein einige Theile waren in der ersten Operation verschnitten, oder gelähmet, die Gelencke und Muskeln waren hier und dar verletzt worden; darum mußte er, sie zu ergänzen, neue erschaffen, so wie die Göttin Ceres die aufgeessene Schulter des Pelops mit einer helffenbeinern ersetzen mußte. (SCS VIII, 84 f.)

Was er von Gottscheds schriftstellerischer Leistung hält, tut Bodmer hier kund, indem er eine ebenso stümperhafte wie gewaltsame Amputation beschreibt, die er in ein metonymisches Verhältnis zu Gottscheds Umgang mit den *Cato*-Prätexen von Deschamps und Addison stellt. Wie ein skrupelloser Mediziner, der experimentiert, ob sich die Körperteile zweier Menschen zu einem neuen Menschen zusammenfügen lassen, ebenso habe Gottsched aus einzelnen Szenen und Versen seinen *Sterbenden Cato* zusammengesetzt, ohne Rücksicht darauf zu nehmen, dass die Textbausteine bei diesem Vorgang Schaden nehmen – »verschnitten«, »gelähmet« und »verletzet« werden –, und gleichgültig gegenüber dem monströsen Charakter des entstehenden Textgebildes, den der Vergleich mit Pelops und dessen elfenbeinerne Schulter unterstreicht. Hätte er die Wahl gehabt, Bodmer hätte Gottscheds *Cato* statt mit dem verhältnismäßig intakten Pelops wohl eher mit einem Frankenstein'schen Monster mit Schraube im Hals verglichen, ist ihm doch sichtlich daran gelegen, den monströsen und verstümmelten Charakter von Gottscheds Drama so drastisch wie möglich zu schildern, etwa wenn er beschreibt, wie Gottsched seine homunculusartige Tragödie durch den Einbau von »Röhren und Leitungen« (SCS VIII, 93), »Canälen und Röhren« (SCS VIII, 94) verfertigt habe. Die ästhetische Prämisse, die dieser Bodmer'schen Kritik zugrunde liegt, ist das kunstmetaphysische Theorem des vollkommenen Werks, demzufolge ein gutes literarisches Werk sich dadurch auszeich-

net, dass es die Vollkommenheit der göttlichen Schöpfung spiegelt, wofür insbesondere entscheidend ist, dass die einzelnen Teile des Werks sich harmonisch in das Werkganze einfügen. Aber der Vorwurf, der *Sterbende Cato* laufe dieser elementaren ästhetischen Regel zuwider, schwingt lediglich implizit in Bodmers Kritik mit; keineswegs jedoch erschöpft sich die Kritik in diesem Argument. Die in der oben zitierten Stelle geäußerte Kritik lässt sich nicht auf einen sachlich argumentierten Vorwurf reduzieren, Gottscheds Drama lasse die harmonische, vollkommene Zusammenfügung von Teil und Ganzem vermissen. Stattdessen erscheint dieser sachliche Kritikpunkt bloß als vorgeschobene Legitimation für die Diffamierung und Diskreditierung, die Bodmers Rezension hauptsächlich ausmachen. In der Hauptsache beruht Bodmers Kritik nicht auf Überlegungen zur (Un-)Vollkommenheit des *Sterbenden Cato*, sondern auf der Darstellung Gottscheds als eines stümperhaften, grausamen und rücksichtslosen Chirurgen, der Textstücke zusammenwirft wie abgetrennte Gliedmaßen. Genau in diesem metonymischen Verfahren, der Schilderung Gottscheds als eines Metzgermeisters, kommt Bodmers Praktik der Kritik in den Blick, für die ein fundamentaler Widerspruch zentral ist: der Widerspruch, dass sie kopiert und praktiziert, was sie kritisiert. Denn gewalttätig und rücksichtslos gegenüber Deschamps und Addisons ist gar nicht so sehr das Gottsched unterstellte Schreib- bzw. Amputationsverfahren; eigentlich gewalttätig und rücksichtslos ist Bodmers Praktik der Kritik: das Porträtieren Gottscheds als grausamen Chirurgen, der sich mit blutigem Messer über Texte beugt. Zugunsten dieser Praktik, also der exzessiven, mit starken Bildern arbeitenden Verunglimpfung Gottscheds, des brutalen Amputationsarztes, suspendiert Bodmer während seiner gesamten *Cato*-Rezension beinahe jedes sachliche Argument. Neben dem Vollkommenheitstheorem gilt das für einen weiteren der ästhetischen Theorie entstammenden Kritikpunkt, nämlich die Regel von der Integrität der Charaktere, die schon in der obigen Untersuchung des *Antipatrioten* eine Rolle spielte. Auch diese Regel ordnet Bodmer seiner Praktik der Kritik unter, indem er keine sachliche Argumentation bietet, die Gottscheds Abweichung von der Regel der Charakterintegrität darlegt, sondern lediglich den reißerischen Vorwurf äußert, Gottsched amputiere im *Sterbenden Cato* die Figuren des Stücks auf Leiber, die ihnen nicht gehören (vgl. SCS VIII, 87).

In dem metonymischen Verfahren der Schilderung der Amputations-thematik zeigt sich also Bodmers Praktik der Kritik. Der aufklärerischen Programmatik der Kritik steht diese Praktik mindestens in zweifacher Hinsicht entgegen: erstens dadurch, dass sie genau das praktiziert, was nicht nur die Programmatik der Kritik ausschließt, sondern was auch

Bodmers Praktik selbst kritisiert, während sie es zugleich praktiziert. Gemeint ist die Ausübung einer Gewalt, die derjenigen, die ein verbrecherischer Chirurg seinen Opfern antut, in nichts nachsteht. Es ist eine solche Gewalt, die Bodmer Gottsched vorwirft – auf die seine eigene Praktik der Kritik sich aber zugleich selbst verlässt, indem sie sachliche Argumente zugunsten der reißerischen Verunglimpfung Gottscheds suspendiert. Der zweite Widerspruch zwischen der Programmatik der Kritik und Bodmers Praktik betrifft deren Verhältnis zur ästhetischen Theorie. Indem Bodmers Praktik der Kritik implizit auf zentrale ästhetische Theoreme referiert, z. B. den kunstmetaphysischen Begriff der Vollkommenheit, schreibt sie sich die Programmatik der Kritik auf die Fahnen, der zufolge Kritik die bloße Anwendung ästhetischer Regeln, Begriffe oder Theoreme darstellt. Dadurch, dass Bodmers Text aber die sachliche Argumentation auf der Grundlage solcher ästhetischer Regeln, Begriffe oder Theoreme zugunsten der mittels des metonymischen Verfahrens exzessiv betriebenen Verunglimpfung Gottscheds zurückstellt, verkehrt sich das programmatisch vorgesehene Verhältnis zwischen Ästhetik und Kritik in sein exaktes Gegenteil. Bodmers Praktik der Kritik beruht offensichtlich nicht auf einer ästhetisch gedeckten Argumentation und verfährt nicht objektiv oder sachlich. Stattdessen instrumentalisiert die Praktik der Kritik die ästhetischen Theoreme. Nicht die Ästhetik reguliert die Kritik, sondern die Kritik instrumentalisiert die Ästhetik zum Zweck der autoritären und in diesem Fall exzessiv gewalttätigen Verurteilung Gottscheds. Den postulierten Bezug auf ästhetische Theoreme nimmt Bodmers Praktik der Kritik als Legitimation für aggressive Attacken, denen nichts am Hochhalten ästhetischer Theoreme gelegen ist, aber alles am Gewinn von Autorität über den Gegner. Die Ästhetik ist hier nicht das Gesetzbuch der Kritik, sondern das Instrument einer Praktik der Kritik, das Feigenblatt, das die Brutalität dieser Praktik verdecken soll. Das aber läuft zuletzt darauf hinaus, dass die von der Diskurspraktik vorgeführte Praktik der Kritik eine andere und sehr dunkle Seite der Ästhetik in den Blick rückt. Es zeigt sich, dass die ästhetische Theorie in den Händen von Bodmers Praktik der Kritik Zwecken dient, die ethisch mehr als fragwürdig sind: der Ausübung rücksichtsloser Autorität und schierer Gewalt.

Ein Text, der vielleicht besser als jeder andere die kritischen Praktiken des Literaturstreits vorführt und aufzeigt, in welchem Verhältnis diese Praktiken zur kritischen Programmatik stehen, ist das *Schreiben an die Critickverständige Gesellschaft zu Zürich, über die Critischen Beyträge Hr. Prof. Gottscheds*, das 1742 anonym in Zürich erscheint. In diesem Text wird eine Praktik der Kritik mithilfe eines Verfahrens vorgeführt, das ich

›Wi(e)dersprechen‹ nennen möchte. Diese Praktik der Kritik steht im Widerspruch zur aufklärerischen Programmatik der Kritik, denn sie impliziert einen Kritiker bzw. ein Kritiker-Subjekt, das das Gegenteil jenes Kritiker-Subjekts ist, das die Programmatik der Kritik vorsieht. Die Programmatik der Kritik stellt nämlich ein rhetorisches Verfahren zentral, das in vielerlei Hinsicht das exakte Gegenteil des im *Schreiben an die Critickverständige Gesellschaft* zu beobachtenden Wi(e)dersprechens ist: die von Foucault theoretisch erschlossene *parrhesia*.⁸⁸ Der aufklärerischen Programmatik zufolge – das wird zu zeigen sein – ist gute Kritik ein parrhesiastischer Akt, ein parrhesiastisches Sprechen. Der gute Kritiker zeichnet sich dadurch aus, dass er sich aus Liebe zur und Verpflichtung gegenüber der Wahrheit kritisch äußert; in dieser Äußerung konstituiert sich seine Kritiker-Subjektivität. Damit reklamiert die aufklärerische Programmatik der Kritik für den Kritiker eine Sprechhaltung, die sich durch die *parrhesia* im Sinne Foucaults auszeichnet. Und ebendiese Sprechhaltung wird auch im *Schreiben an die Critickverständige Gesellschaft* für die dort auftretende Kritiker-Figur postuliert. Eigentlich praktiziert wird hier aber freilich eine ganz andere Kritik: eine Praktik der Kritik, für die gerade nicht das Verfahren der *parrhesia*, sondern das diesem diametral entgegenstehende des Wi(e)dersprechens konstitutiv ist. Die entscheidende Differenz zwischen *parrhesia* und Wi(e)dersprechen besteht dabei darin, dass Letzteres nicht zur Selbstkonstitution eines Subjekts (als eines parrhesiastischen Subjekts) führt, sondern zur Destruktion des Subjekts. Durch Wi(e)dersprechen wird eine Praktik der Kritik ermöglicht, die eine veritable Demontage des Gegners leistet und zugleich das Kritiker-Subjekt in Mitleidenschaft zieht. So wird eine Praktik der Kritik vorgeführt, die in einem doppelten Widerspruch zur Programmatik steht.

Um zu verstehen, wo es im *Schreiben an die Critickverständige Gesellschaft* zu einem Wi(e)dersprechen kommt, durch das eine Praktik der Kritik vorgeführt wird, ist es nötig, vorab kurz zu umreißen, wer in besagtem Text überhaupt spricht. Zeit- und genretypisch ist die Figurenkonstellation ziemlich kompliziert. Der Text beginnt mit einer »Nachricht des Verlegers«, in der gleich im ersten Satz drei Figurenpositionen markiert werden:

88 Vgl. Michel Foucault: *Diskurs und Wahrheit. Die Problematisierung der Parrhesia. 6 Vorlesungen, gehalten im Herbst 1983 an der Universität von Berkeley/Kalifornien*. Übers. v. Mira Köller. Hg. v. Joseph Pearson. Berlin 1996.

Nachdem mir dieses critische Schreiben eines gebohrnen Obersachsens bey einem von unsern hiesigen Kunstlehrern/ an welche es gestellt ist/ zu Gesichte gekommen/ habe ich von Ihm erhalten/ daß er mir das Vergnügen gönnete/ dasselbe zum öffentlichen Drucke zu befördern. Dazu hat mich vornehmlich die Seltsamkeit desselben vermocht. (SCG, unpaginierte »Nachricht des Verlegers«)

Vom in Ich-Form auftretenden »Verleger[]« wird also ein »Obersachse[]« als Verfasser des *Schreibens an die Critickverständige Gesellschaft* genannt, das wiederum über einen hiesigen, also einen Schweizer, »Kunstlehrer[]« seinen Weg zum Verleger gefunden habe. Auch die vom Verleger betonte »Seltsamkeit« des Texts hat mit seiner komplexen Figurenkonstellation zu tun; zum einen damit, dass der Text eine harsche Kritik an Gottsched darstellt und damit ein Obersachse einem zweiten gegenübersteht. Bemerkenswerter noch als dieses pikante Detail ist in den Augen des Verlegers zum anderen die rhetorische, narrative und semiotische Taktik, die der Obersachse gegen seinen Landsmann Gottsched einsetzt. Diese Taktik zielt darauf ab, Gottsched gegen Gottsched auszuspielen, und zwar indem Thesen aus Gottscheds Zeitschrift *Beyträge Zur Critischen Historie Der Deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit* (1732-1744) mit Lehrsätzen aus seiner *Critischen Dichtkunst* zu widerlegen versucht werden. Es sollen also Selbstwidersprüche in Gottscheds Texten gezeigt werden (vgl. SCG, unpaginierte »Nachricht des Verlegers«). Dadurch wird noch eine vierte Figur eingeführt, und zwar eine, die in sich gedoppelt ist. Aus dem Mund des Verfassers des *Schreibens an die Critickverständige Gesellschaft*, des Gottsched-kritischen Obersachsens, spricht nämlich Gottsched, da der Obersachse ja Äußerungen Gottscheds aus den *Critischen Beyträgen* mit Stellen aus der *Critischen Dichtkunst* konfrontiert, welche diesen Äußerungen widersprechen. Es ist dieses vom Obersachsens gegen Gottsched eingesetzte, zugleich rhetorische, narrative und semiotische Verfahren, das ich als Wi(e)dersprechen bezeichnen möchte: Wieder und wieder wird Gottsched vom Obersachsens als eine sprechende Figur eingeführt, allerdings als eine, die sich selbst, indem sie spricht, *widerspricht*.

Die Figur des doppelten, sich widersprechenden Gottsched deutet dabei bereits an, was für das *Schreiben an die Critickverständige Gesellschaft* insgesamt charakteristisch ist: Die in ihm auftretenden Figuren zeichnen sich durch Ambiguität aus. Die Figurenpositionen sind nicht eindeutig besetzt, die Figuren vielmehr in sich gespalten. Was mit dieser Ambiguität der Figuren gemeint ist, lässt sich schon anhand der Frage nach der Autorschaft anschaulich belegen. Wer spricht im *Schreiben an die Critick-*

verständige Gesellschaft? Wie es in der »Nachricht des Verlegers« heißt, besteht der Anlass des Schreibens in der Empörung des Obersachsen über einen Verriss von dessen Tragödie über die griechische Sagenfigur des Telemach, den Gottscheds *Critische Beyträge* im 25. Stück druckten.⁸⁹ Dieser Umstand legt es nahe, in Johann Friedrich Hauswald den Verfasser des *Schreibens an die Critickverständige Gesellschaft* zu sehen, da dieser mit seiner Tragödie *Die Begebenheiten des Telemachs auf der Insul der Göttin Calypso in einer Tragödie vorgestellt* 1740 einen Text vorlegte, auf den die in Gottscheds *Critischen Beyträgen* publizierte Kritik passt. Auch in Teilen der Forschung wird ein Obersachse als möglicher Verfasser durchaus ernsthaft erwogen, so etwa, wenn Bender und Vetter die bibliographische Angabe des Schreibens jeweils mit dem Zusatz versehen »Von einem Obersachsen«⁹⁰. Zweifellos involviert in das *Schreiben an die Critickverständige Gesellschaft* war aber auch Bodmer; nicht zufällig erscheint die Streitschrift schließlich in dessen Hausverlag. Es ist demnach auch plausibel, die Autorenrolle Bodmer statt Hauswald zuzuschlagen, wie das etwa auch Martus tut, der das Schreiben als ein von Bodmer »fingierte[s] Verteidigungsschreiben eines in den *Critischen Beyträgen* getadelten Tragödienschreibers«⁹¹ qualifiziert.

Zu resümieren bleibt, dass keine der im Text des *Schreibens an die Critickverständige Gesellschaft* markierten Figurenpositionen historisch eindeutig besetzt ist. Entscheidend ist dabei die Einsicht, dass die sich daraus ergebende Ambiguität der Figuren kalkuliert evoziert wird. Denn die unklare Besetzung der Figurenpositionen zeugt nicht nur von im ganzen 18. Jahrhundert populären Konventionen wie der Herausgeber- und Quellenfiktion oder dem – im Einzelfall oft pragmatisch begründeten – Verschanzen hinter Pseudonymen. Vielmehr ist die Offenheit der Verfasserfrage im Fall des *Schreibens an die Critickverständige Gesellschaft* ein Indiz dafür, dass die Figurenpositionen in diesem Text systematisch ambiguiert werden. Die historisch unklare Besetzung der Figurenpositionen findet ihre Zuspitzung nämlich in einem gewissermaßen ontologisch ambigen Status der Figuren. Es ist nicht nur historisch unklar, wer im

89 Vgl. [Anonym]: »Die Begebenheiten des Telemachs auf der Insul der Göttin Calypso in einer Tragödie vorgestellt. Leipzig und Liegnitz 1740«. In: Johann Christoph Gottsched et al. (Hg.): *Beyträge Zur Critischen Historie Der Deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit, herausgegeben von einigen Liebhabern der deutschen Litteratur*, Bd. 7: *Fünf und zwanzigstes Stück*. Leipzig 1741, S. 25–54. Online: <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10583415>. Abgerufen am 09.09.2023.

90 Bender: *Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger*, S. 97; Vetter: »Bibliographie«, S. 391.

91 Martus: *Werkpolitik*, S. 125.

Schreiben an die Critickverständige Gesellschaft zu wem spricht; vielmehr ist, wer auch immer es ist, der spricht, zudem von ontologischer Ambiguität gekennzeichnet. Diese ontologische Ambiguität ist ein Symptom, das auf die im Text vorgeführte Praktik der Kritik weist, denn die Ambiguität resultiert aus dem für die Praktik konstitutiven Verfahren des Wi(e)dersprechens. Durch das Verfahren des Wi(e)dersprechens werden beide Protagonisten des Schreibens – der Obersachse nicht weniger als Gottsched – zu Figuren, denen eine ontologische Ambiguität zukommt. Denn für beide Figuren gilt, dass sie, jedes Mal, wenn sie *wieder* sprechen, sich selbst *widersprechen*. Im Fall der Figur Gottsched, deren widersprüchliche Aussagen zitiert werden, ist das naheliegend. Aber auch die Figur des Obersachsen wird ambiguiert, indem sie ihre Kritik an Gottsched ihm selbst in den Mund legt, wodurch Obersachse und Gottsched gewissermaßen ineinander verschwimmen. Die in dieser Praktik der Kritik entstehenden ambigen Figuren stellen sich damit dem in der Programmatik der Kritik vorgesehenen Kritiker entgegen. Durch ihre auf dem Verfahren des Wi(e)dersprechens beruhende Praktik der Kritik werden die Kritiker des *Schreibens an die Critickverständige Gesellschaft* zu Figuren, die sich gerade nicht dadurch konstituieren, dass sie die Wahrheit sprechen, sondern dadurch, dass sie sich immer und immer wieder selbst widersprechen. Dieser Widerspruch lässt sich insbesondere verdeutlichen, wenn man das für die Praktik der Kritik konstitutive Verfahren des Wi(e)dersprechens mit seinem Gegenteil konfrontiert, der Foucault'schen *parrhesia*, welche für die aufklärerische Programmatik der Kritik zentral ist.

Ich möchte die Ambiguität beider Figuren – Gottscheds und des Obersachsen – näher beleuchten. Zunächst zu Gottsched: Der rhetorisch raffinierte Obersachse widerlegt die von Gottsched in den *Critischen Beyträgen* geäußerten literaturkritischen Invektiven, indem er den Gottsched der 1729 erstpublizierten *Critischen Dichtkunst* wieder zur Sprache kommen lässt, und zwar mit Aussagen, die mit jenen aus den *Critischen Beyträgen* unvereinbar sind. Gottsched widerspricht sich also, indem er wieder – erneut – spricht. Auf den Effekt dieses rhetorischen, narrativen und semiotischen Verfahrens reflektiert der Verleger in seinem Vorwort: Der Autor des Schreibens habe es verstanden,

seine eigne Sache zur Sache seines Gegners zu machen/ und denselben dahin zu bringen/ daß er selbst ihn vertheidigen/ und sich selber ihm zum besten mit sich selber schlagen müssen. Er stellt nemlich den Verfasser der Dichtkunst für die Teutschen als eine besondere Person vor/ und den Verfasser der leipziger Beyträge ebenfalls als eine besondere/

da doch diese beyden Werke von einem und eben demselben berühmten Mann verfertigt worden [Gottsched, J.H.P.]. Zu diesem Verfahren hielt er sich dadurch berechtiget/ weil er in besagten beyden Büchern und öfters auch in einem alleine/ eine ganz merkwürdige Ungleichheit in den Aussprüchen/ den Manieren/ den Meynungen/ Lehren und Exempeln derselben entdeckt/ indem solche einander so zuwider lauffen/ daß sie von zween ganz besondern Menschen von verschiedener und ungleicher Gemüthes=Art/ Verstand/ und Neigungen/ herzurühren scheinen. [...] Nachdem also unser unbekannter Brieff=steller diese beyden Principia cogitationum gesondert/ und jedem eine eigene Person angezogen/ läßt er eine von ihnen die Beschützung seines Schauspiels gegen die andere über sich nehmen. Dadurch wird Hr.G=ttsch=d aus seinem Gegner sein Schützer/ und bleibt doch sein Gegner; streitet itzo für ihn, wie eben er wider ihn gestritten. (SCG, unpaginierte »Nachricht des Verlegers«)

Eindringlich wird in dieser Passage beschrieben, wie die auf dem Verfahren des Wi(e)dersprechens beruhende Praktik der Kritik zu einer Ambiguierung der Figur Gottsched führt. Es kommt zu einer regelrechten Persönlichkeitsspaltung: Gottsched wird aufgeteilt in »zween ganz besondere[] Menschen von verschiedener und ungleicher Gemüthes=Art/ Verstand/ und Neigungen«, er ist sein »Gegner« und »Schützer« zugleich. Gottsched scheint »zwo Seelen in einem Leibe zu beherbergen/ die mit einander in einem beständigen Streite stehen« (SCG, unpaginierte »Nachricht des Verlegers«).

Eine gesplante Persönlichkeit, eine ambige Identität, die durch ostentatives ›Falschsprechen‹ entsteht, ist das Merkmal des Kritikers Gottsched. Diese Ambiguität wird dabei als Argument gegen Gottsched eingesetzt, das darlegen soll, dass und warum Gottsched ein schlechter Kritiker ist: Weil er, jedes Mal, wenn er spricht, sich selbst widerspricht. Die Kritik des Kritikers Gottsched lässt sich somit auf die logische Form $A^{\wedge}\neg A$ zurückführen, deren Verneinung als Satz vom ausgeschlossenen Widerspruch ($\neg(A^{\wedge}\neg A)$) zu den unerschütterlichen Grundsätzen der Aufklärungsphilosophie gehört. Mit seiner auf dem Verfahren des Wi(e)dersprechens basierenden Praktik der Kritik zielt der Obersache damit nicht auf eine einfache Widerlegung von Gottscheds ästhetischen Theoremen und literaturkritischen Äußerungen. Vielmehr führt er einen Angriff auf Gottsched als Kritiker, indem er ihn als eine ambige Figur darstellt, deren Existenzrecht damit zugleich bestritten wird. Denn als ambige Figur, die sich durch das Äußern von Widersprüchen auszeichnet, wird Gottsched eine ontologische Unmöglichkeit attestiert, die sich

im Satz vom ausgeschlossenen Widerspruch begründet. Mit seiner auf Wi(e)dersprechen basierenden Praktik der Kritik zielt der Obersachse demnach nicht darauf ab, Gottscheds literaturkritische und ästhetische Statements zu widerlegen, sondern darauf, Gottsched als Kritiker regelrecht zu zerstören, indem die Ambiguität bzw., genauer, die ontologische Unmöglichkeit der Kritiker-Figur Gottsched demonstriert wird.

Dem schlechten Kritiker Gottsched scheint auf den ersten Blick der Obersachse als guter Kritiker entgegenzustehen. Postuliert wird diese Konstellation etwa, wenn im Vorwort des Verlegers berichtet wird:

Der Verfasser dieses Briefs ist einer von den ersten/ wo nicht der erste selbst unter den Herrn Obersachsen/ der den Muth gehabt hat/ sich dem herrschenden Autor der leipziger Beyträge und des Versuches einer critischen Dichtk. für die Teutschen öffentlich und geradezu zu widersetzen; der sonst bisdahin andre mit seinem bloßen Nahmen/ Machtthon und Ansehn gejagt hatte [...].
(SCG, unpaginierte »Nachricht des Verlegers«)

Die Kriterien, anhand derer hier eine Differenzierung zwischen dem guten und dem schlechten Kritiker geleistet werden soll, entstammen der aufklärerischen Programmatik der Kritik. Der schlechte Kritiker Gottsched arbeitet mit einer autoritären Haltung – »mit seinem bloßen Nahmen/ Machtthon und Ansehn« –, während sich der Obersachse als der gute Kritiker dadurch auszeichnet, dass er den »Muth« hat, sich aus Liebe zur Wahrheit gerade solcher Autorität zu widersetzen. Mit diesem Mut zum verbalen Widerstand wird insbesondere eine bestimmte Sprechhaltung des Obersachsen zum konstitutiven Merkmal des guten Kritikers. Es ist jene Sprechhaltung der *parrhesia*, die von Foucault scharfsinnig beschrieben wurde. *Parrhesia* – also das freie Aussprechen der Wahrheit selbst da, wo es gefährlich ist – begreift Foucault in seinen unter dem Titel *Diskurs und Wahrheit* erschienenen *parrhesia*-Vorlesungen von 1983 als rhetorisches Verfahren mit subjektkonstitutiver Funktion. *Parrhesia* bezeichne eine »Beziehung zwischen dem Sprecher und dem, was er sagt«⁹², und zwar eine Beziehung, die zum Zusammenfall von Sprache und Sprecher*innen führt und dadurch die Sprecher*innen in ihrer spezifischen Subjektivität konstituiert:

Wenn wir zwischen dem sprechenden Subjekt (dem Subjekt des Aussagens) und dem grammatischen Subjekt der Aussage unterscheiden,

92 Foucault: *Diskurs und Wahrheit*, S. 10.

können wir sagen, daß es auch das Subjekt des Auszusagenden (*enunciandum*) gibt, das sich auf den vertretenen Glauben oder die Meinung des Sprechers bezieht.

Bei *parrhesia* hebt der Sprecher die Tatsache hervor, daß er beides ist, nämlich das Subjekt des Aussagens und das Subjekt des Auszusagenden – daß er selbst das Subjekt der Meinung ist, auf die er sich bezieht. Die spezifische ›Sprechfähigkeit‹ des parrhesiastischen Aussagens nimmt somit die folgende Form an:

»Ich bin derjenige, der dieses und jenes denkt.«⁹³

Ein solches parrhesiastisches Subjekt zeichnet sich für Foucault, wie er am Beispiel der sokratischen *parrhesia* darlegt, gerade durch seine ontologische Integrität aus; das parrhesiastische Subjekt ist ein ontologisch intaktes Subjekt, bei dem sich *bios* und *logos* »in harmonischer Übereinstimmung befinden«⁹⁴. *Parrhesia* konstituiert nicht irgendein Subjekt, sondern ein die Wahrheit sprechendes Subjekt. »Die Wahrheit, die der parrhesiastische Diskurs enthüllt, ist die Wahrheit des Lebens eines Menschen«⁹⁵, und, so resümiert Foucault weiter, »*Parrhesia* wird ihrerseits eine ontologische Charakteristik«⁹⁶. Offensichtlich ist dabei, dass dieses parrhesiastische Subjekt das exakte Gegenteil der Figur Gottsched im *Schreiben an die Critickverständige Gesellschaft* darstellt, die sich durch Wi(e)dersprechen konstituiert und damit dem Satz vom ausgeschlossenen Widerspruch zufolge ontologisch unmöglich ist. *Parrhesia* und Wi(e)dersprechen verhalten sich gegensätzlich zueinander.

Auch der im Sinn der aufklärerischen Programmatik gute Kritiker ist ein parrhesiastisches Subjekt. In der Vorrede des Verlegers wird diese Rolle eines guten, sich durch *parrhesia* auszeichnenden Kritikers explizit für den Obersachsen reklamiert, indem diesem der für *parrhesia* charakteristische Mut zum Widerspruch angesichts eines überlegenen Gegners attestiert wird (vgl. die oben bereits zitierte Stelle in SCG, unpaginierte »Nachricht des Verlegers«). Allerdings kommt der Inszenierung des Obersachsen in der Rolle des *parrhesia*-sprechenden idealen Kritikers die Praktik der Kritik und deren Verfahren des Wi(e)dersprechens in die Quere. Mit anderen Worten: Postuliert wird für den Obersachsen zwar, dass er als guter Kritiker voll und ganz der Sprechhaltung der *parrhesia* verpflichtet ist; eigentlich praktiziert wird von ihm freilich eine Kritik,

93 Ebd., S. 11, Hervorh. im Original.

94 Ebd., S. 101.

95 Ebd., S. 104.

96 Ebd.

die sich durch das Verfahren des Wi(e)dersprechens und damit einen ganz anderen Sprachgestus auszeichnet. Das aber bedeutet, dass es dem Obersachsen zuletzt ergeht wie Gottsched. Durch sein Wi(e)dersprechen profiliert sich der Obersachse im *Schreiben an die Critickverständige Gesellschaft* gerade nicht als einer, der die Wahrheit spricht. Er präsentiert sich vielmehr als einer, der ostentativ die Unwahrheit spricht, wenn auch nicht in eigener Person, sondern indem er den sich selbst widersprechenden Gottsched zitiert. Damit aber wird auch der Obersachse schließlich von einer ontologisch intakten, parrhesiastischen Kritiker-Figur zu einer ambigen, ontologisch unmöglichen Figur, die eine dem Wi(e)dersprechen verpflichtete Kritik ausübt. Der Obersachse wird als guter Kritiker, der sich durch *parrhesia* auszeichnet, angekündigt; er praktiziert dann aber gerade eine Kritik, die keine parrhesiastische Sprechhaltung an den Tag legt, sondern eine, die auf Wi(e)dersprechen beruht – und damit dem Gegenteil der *parrhesia*. In der Folge fällt auch der Obersachse hinter die ideale, parrhesiastische Figur des guten Kritikers zurück. Dies lässt sich ebenfalls an der oben bereits zitierten Passage ablesen, an die aufgrund ihrer Wichtigkeit noch einmal erinnert sei:

Der Verfasser dieses Briefs ist einer von den ersten/ wo nicht der erste selbst unter den Herrn Obersachsen/ der den Muth gehabt hat/ sich dem herrschenden Autor der leipziger Beyträge und des Versuches einer critischen Dichtk. für die Teutschen öffentlich und geradezu zu widersetzen; der sonst bisdahin andre mit seinem bloßen Nahmen/ Machtthon und Ansehn gejagt hatte [...].
(SCG, unpaginierte »Nachricht des Verlegers«)

Wie für Gottsched wird in dieser Passage auch für den Obersachsen eine ambige Identität angeboten, indem er zum einen in die Rolle eines gekränkten renitenten Literaten schlüpft, zum anderen aber auch in diejenige von Gottsched selbst. Die Ursache dieser Doppelung ist die auf Wi(e)dersprechen beruhende Praktik der Kritik, Gottsched durch selbstwidersprüchliche Thesen aus dessen eigenen Schriften *ad absurdum* zu führen. Denn durch diese Taktik wird aus dem Stellung gegen Gottsched beziehenden Obersachsen Gottsched selbst. Dadurch, dass Gottsched Gottsched widerspricht, ist der Gottsched widersprechende Obersachse immer auch: Gottsched. In der eben zitierten Passage wird das kleine Wörtchen »wo« zum Relais, das diese ontologisch prekäre identitäre Ambiguität verschaltet. Denn »wo« hat hier mindestens zwei Bedeutungen. Es kann im Sinn von »wenn nicht sogar« verstanden werden, aber auch im Sinn von »obwohl«. Die erste Bedeutung lässt die Identität und den onto-

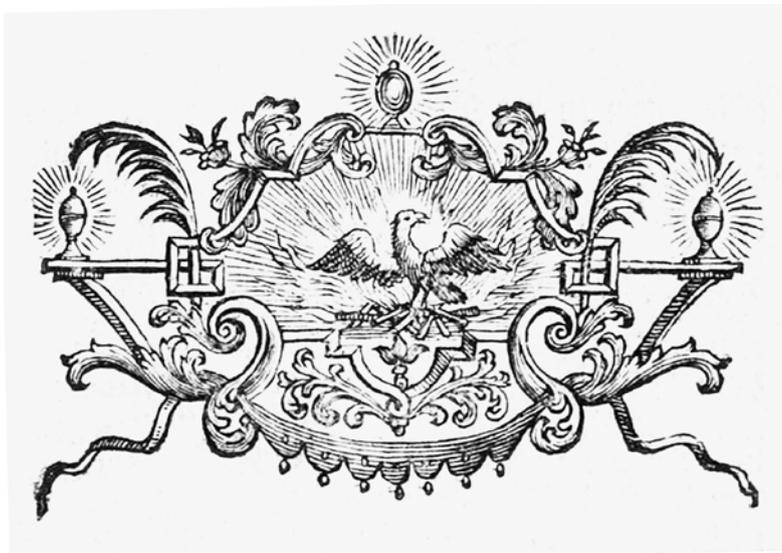


Abb. 5: Vignette in Johann Jakob Bodmer: *Schreiben an die Critickverständige Gesellschaft zu Zürich über die critischen Beyträge Hrn. Prof. Gottscheds.* Zürich 1742. Zentralbibliothek Zürich.

logischen Status des Obersachsen unangetastet, indem sie in Aussicht stellt, dass der Obersachse nicht nur »einer von den ersten«, sondern *sogar der erste selbst* »unter den Herrn Obersachsen« ist, der sich traute, Gottsched Paroli zu bieten. In dieser Bedeutung hebt die Formulierung auf eine potenzielle Wendung des Geschicks im Literaturstreit ab: Wenn bereits Gottscheds eigene Landsleute zum Gegner überlaufen, kann die Niederlage der Leipziger nicht mehr lange auf sich warten lassen. Die zweite Bedeutung des Wortes »wo« an dieser Stelle betont hingegen die Tatsache, dass Gottsched gegen Gottsched ausgespielt wird, indem die Einschränkung formuliert wird, dass der Obersachse zwar »einer von den ersten«, *aber* »nicht der erste selbst unter den Herrn Obersachsen« ist, der Gottsched widerspricht – denn dieser erste ist Gottsched höchstpersönlich. In dieser Version erfährt die Figur des Obersachsen eine ontologische Ambiguierung durch Wi(e)dersprechen. Der Obersachse widerspricht Gottsched – aber nicht, indem er selbst spricht, sondern indem Gottsched wieder – erneut – spricht, und zwar als gegen Gottsched antretender Obersachse.

Diese Ambiguierung der Figur, sozusagen den Zusammenfall von Gottsched und Obersachse, zeigt auf eindrucksvolle Weise auch die

Vignette, die zwischen dem Vorwort des Verlegers und dem eigentlichen Beginn des *Schreibens an die Critickverständige Gesellschaft* platziert ist (Abb. 5). Die Vignette ist auffällig, weil sie nicht, wie meistens, bloß ornamentale Verzierungen zeigt, sondern ein erkennbares Objekt.

Die Vignette zeigt das Bild eines Phönix. Sie verdichtet damit in bildlicher Form die von der Praktik der Kritik und ihrem Verfahren des Wi(e)dersprechens geleistete Ambiguierung der Figuren Gottscheds und des Obersachsens. Wie ein Phönix – allerdings einer, dem seine Wiedergeburt nicht bekommt – geht Gottsched durch das Wi(e)dersprechen aus seinen eigenen Schriften als ein anderer hervor – nämlich als ein Nicht-Gottsched und insbesondere als ein schlechter, ja unmöglicher Kritiker. Und wie ein Phönix wird der Obersachse durch die mittels Wi(e)dersprechen geleistete und gegen Gottsched gerichtete Praktik der Kritik rehabilitiert – allerdings um den Preis seiner eigenen ›Verbrennung‹, seiner ontologischen Ambiguierung bzw. Verunmöglichung.

Das Resultat ist zuletzt, dass keiner der im Schreiben auftretenden Kritiker ein guter Kritiker ist. Auch der Obersachse verfehlt die von ihm explizit reklamierte parrhesiastische Sprechhaltung des guten Kritikers und fällt zurück auf eine Praktik der Kritik, die auf Wi(e)dersprechen beruht. An die Stelle des mutig und aus Überzeugung die Wahrheit vertretenden Kritikers tritt einer, dessen kritische Praxis darin besteht, durch Wi(e)dersprechen ostentativ die Unwahrheit zu sagen und der sich mit dieser Praktik der Kritik auch jene destruktive, die ontologische Kohärenz des Gegners höchstselbst angreifende Kritik aneignet, die er programmatisch zugunsten bloß sachlicher Kritik suspendiert. Das *Schreiben an die Critickverständige Gesellschaft* bietet damit ein anschauliches Beispiel, das zeigt, wie im Literaturstreit zwischen Leipzig und Zürich an die Stelle der aufklärerischen Programmatik der Kritik eine Praktik tritt, die der Programmatik entgegensteht.

Wie anhand von Bodmers *Cato*-Kritik bereits gezeigt wurde, gibt es dabei für das Verhältnis zwischen der Programmatik und den Praktiken der Kritik noch präzisere Bestimmungen als die der bloßen Gegensätzlichkeit. Praktiken der Kritik ersetzen nicht einfach die kritische Programmatik, sie instrumentalisieren sie vielmehr. Dass mit dieser Instrumentalisierung zugleich auch eine ganz spezifische Arbeit an der Ästhetik geleistet wird, möchte ich zum Abschluss dieses Abschnitts exemplarisch noch einmal anhand eines Texts darstellen, den man als eine Art »Vorgeplänkel«⁹⁷ zum Literaturstreit betrachten kann: die Kritik an Bodmer und Breitinger, die Gottsched 1729 im zweiten Band seiner *Mora-*

97 Vgl. Wilke: »Der deutsch-schweizerische Literaturstreit«, S. 142.

lischen Wochenschrift *Der Biedermann* (1727-1729) publiziert. Es wird dort die Zuschrift eines fiktiven Leserbriefschreibers – Philologus – präsentiert, der zum Stammpersonal im Kosmos von Gottscheds Moralischen Wochenschriften gehört.⁹⁸ In seinem Leserbrief im *Biedermann* tritt Philologus als ein strenger Kritiker Bodmers auf. Seine Kritik gilt dabei vor allem der Tatsache, dass Bodmer und Breitinger es in der Vorrede ihrer Abhandlung über die Einbildungskraft gewagt hätten, einen von ihm – also von Philologus – zuvor in den *Vernünfftigen Tadlerinnen* publizierten Leserbrief zu kritisieren.⁹⁹ Der zentrale Vorwurf an Bodmer lautet dabei, dass dieser ein schlechter, weil autoritärer und gewalttätiger Kritiker sei:

Sie [Bodmer und Breitinger, J. H.P.] sind durch das hin und wieder erlangte Lob einiger Tieffsinnigkeit und Gründlichkeit im Beurtheilen der Schrifften, so stolz geworden, daß sie sich nunmehr zu allgemeinen Richtern aufwerfen und die grosse Menge unserer Dichter und anderer Bücherschreiber in ein Bockshorn jagen wollen. Mich dünckt nicht anders, als sähe ich den erboßten **Critick-Verfasser**, (so nennt er selbst seine Handwercksgenossen) **Herrn Rubeen**, mit einem grämischen Gesichte und der Ruthe in der Hand, von seinen beschneyten Alpen herunter gestiegen kommen und mit einem fürchterlichen Thone, in einer lieblichen Schweizerischen Mundart, alle unsre Scribenten in die Critische Acht und Oberacht erklären. Er poltert und störet in unsern Büchern herum und befiehlt uns bald dieses bald jenes vor possierlich, phantastisch, ungereimt, dumm, kalt, schwülstig und lächerlich zu erkennen, unter der angehängten unbarmherzigen Bedrohung, daß er uns den guten Geschmack absprechen wolle, dafern wir das Hertz haben sollten, uns wieder sein Urtheil nur im geringsten aufzulehnen.¹⁰⁰

Deutlich erkennbar versucht Philologus hier, Bodmer – den er unter dessen in den *Discoursen* und im *Sittenmahler* verwendetem Pseudonym Rubeen anspricht – als schlechten Kritiker zu brandmarken, indem er ihm jene Eigenschaften zuschreibt, welche die aufklärerische Programmatik der Kritik verbietet. Die Art, in der Bodmer Kritik äußere, zeuge von einer autoritären Haltung, die sich auf Eitelkeit gründe (»stoltz«) und

98 Vgl. z.B. Johann Christoph Gottsched: *Die Vernünfftigen Tadlerinnen. Erster Jahr=Theil*. 1725. Frankfurt, Leipzig 1725, S. 267-274.

99 Vgl. Gottsched: *Der Biedermann. Zweyter Theil*, S. 22 f.

100 Ebd., S. 21, Hervorh. im Original.

sich in der Auffassung ausdrücke, als »Richter[]« unanzweifelbare, allgemeingültige Urteile zu erlassen. Als ein solcher Kritiker arbeite Bodmer auch mit »der Ruthe in der Hand« und mit Ankündigungen einer »unbarmherzigen Bedrohung«; er schreckt also auch vor Gewalt nicht zurück. Indem Philologus so die von Bodmers Kritik ausgeübte autoritäre und gewalttätige Haltung kritisiert, verwendet er die Programmatik der Kritik für seine eigene Kritik – er kritisiert Bodmer mit dem Argument, dass dieser ein schlechter Kritiker sei. Offensichtlich ist dabei jedoch, dass – mehr noch als Bodmers Kritik – Philologus' eigene Praktik der Kritik im Widerspruch zur kritischen Programmatik steht, etwa durch die szenischen und ironischen Verfahren, mit denen diese Praktik arbeitet und die sich deutlich zeigen, wenn Bodmer als hinterwäldlerischer, in einer »lieblichen Schweitzerischen Mundart« redender Bewohner der »beschneyten Alpen« verspottet wird. Philologus' Kritik bedient sich damit exakt jener unbegründeten Vorurteile, die in der Programmatik der Kritik ausgeschlossen sind. Die präziseste Beschreibung für diese Praktik der Kritik ist folglich die einer Instrumentalisierung der kritischen Programmatik. In seiner Kritik nutzt Philologus die Programmatik, um Kritik an Bodmer zu üben – und zwar Kritik, die dem programmatischen Ideal in keiner Weise entspricht: Kritik, die nicht sachlich argumentiert, sondern auf Verfahren der Diffamierung beruht. Gerade eine Praktik der Kritik, die der Programmatik offensichtlich nicht entspricht, verleibt sich die Programmatik somit gewissermaßen ein.

Damit ist einer der wichtigsten Punkte im Verhältnis von Programmatik und Praktik der Kritik berührt. Fast immer lässt sich für die aufklärerische Programmarbeit, die sich mit der Frage nach guter Kritik befasst, zeigen, dass sie nicht nur darauf zielt, eine überzeugende Programmatik der Kritik zu formulieren, sondern ebenso darauf, die Programmatik für Praktiken der Kritik nutzbar zu machen, die der Programmatik gerade nicht entsprechen. Wie wichtig diese Beobachtung ist, hat jüngst und ebenfalls im Kontext des Leipzig-Zürcher Literaturstreits beispielsweise auch Kristin Eichhorn gezeigt. In einem Aufsatz, den sie »Christlob Mylius' Verhältnis zu Gottsched«¹⁰¹ widmet, stellt Eichhorn für die u. a. von Christlob Mylius mitbegründeten sogenannten Bremer Beiträge (*Neue Beiträge zum Vergnügen des Verstandes und des Witzes*, gegründet 1744)

101 Kristin Eichhorn: »Schwierige Distanzierung. Christoph Mylius' Verhältnis zu Gottsched«. In: *Aufklärung. Interdisziplinäres Jahrbuch zur Erforschung des 18. Jahrhunderts und seiner Wirkungsgeschichte* 31 (2019). Thema: Christoph Mylius. Ein kurzes Leben an den Schaltstellen der deutschsprachigen Aufklärung. Hg. v. Nacim Ghanbari u. Michael Multhammer, S. 65-80.

fest, dass diese sich die in der Programmatik der Kritik hochgehaltene Verpflichtung zu Neutralität und Sachlichkeit groß auf die Fahne schreiben. Ebenso ist auch im Fall der von Mylius zusammen mit Andreas Kramer besorgten *Bemühungen zur Beförderung der Critik und des guten Geschmacks* (1743-1744) auffällig, wie nachdrücklich hier in der Vorrede auf der Objektivität und Unparteilichkeit der Kritik beharrt wird.¹⁰² Bezeichnend ist hier schon die dem ersten Band der *Bemühungen* vorangestellte Widmung, die »[a]llen verständigen und unpartheyischen Kunstrichtern«¹⁰³ gilt. Dabei steht, wie Eichhorn feststellt, diese im Vorwort vorgenommene Selbstverpflichtung der *Bemühungen* auf eine sachliche, faire und objektive Kritik in einem deutlichen Gegensatz zu den dann folgenden Aufsätzen, die alle Partei für Gottsched und gegen die ›Schweizer‹ ergreifen.¹⁰⁴ Eichhorn folgert aus diesem Widerspruch, dass die Vorrede folglich wohl nicht vom überzeugten Gottschedianer Mylius, sondern von Kramer verfasst wurde.¹⁰⁵ Es wird hier aber auch deutlich, dass die aufklärerische Programmatik immer schon als Teil einer Praktik der Kritik verstanden werden muss und dass die Instrumentalisierung der kritischen Programmatik fester Bestandteil des *skill-sets* kritischer Praktiken ist. Um diesen für viele aufklärerische Texte zur Kritik zentralen Punkt berücksichtigen zu können, ist es essenziell, sich die hier vorgenommene Bestimmung des Verhältnisses zwischen Programmatik und Praktik der Kritik bewusst zu halten.

Die Instrumentalisierung der kritischen Programmatik durch mit dieser Programmatik gänzlich unvereinbare Praktiken der Kritik lässt sich, wie bereits erwähnt wurde, auch als eine Arbeit an der Ästhetik begreifen, die dieser eine dunkle Seite verleiht. Denn da die Programmatik der Kritik im Kern darin besteht, für die Kritik das Aufrufen auf unverbrüchlichen Regeln, Begriffen und Theoremen der ästhetischen Theorie zu postulieren, ist eine Instrumentalisierung der kritischen Programmatik durch Praktiken der Kritik immer auch eine Instrumentalisierung der Ästhetik. Die in Praktiken der Kritik wie denjenigen von Gottscheds Philologus gemachten Vorwürfe der Bauart ›Du bist ein schlechter Kritiker!‹ lassen sich immer auch zu ›Du verstehst nicht einmal die Grundlagen der Ästhetik!‹ paraphrasieren. Wenn Praktiken der Kritik die kriti-

102 Vgl. Andreas Kramer u. Christlob Mylius: *Bemühungen zur Beförderung der Critik und des guten Geschmacks. Erstes Stück*. Halle 1743, S. 5-18; Eichhorn: »Schwierige Distanzierung«, S. 71f.

103 Kramer u. Mylius: *Bemühungen*, unpaginiert.

104 Vgl. Eichhorn: »Schwierige Distanzierung«, S. 72.

105 Vgl. ebd., S. 74 ff.

sche Programmatik instrumentalisieren, bedeutet das also auch, dass diese Praktiken die Ästhetik als Waffe zur Hand nehmen, um so aus einer autoritären und gewalttätigen Haltung heraus zu kritisieren. Indem Bodmer sich mit solchen Praktiken der Kritik auseinandersetzt, profiliert er, unter unentwegter Erzeugung ethisch-ästhetischer Hybridität, eine Ästhetik, die eine dunkle Seite aufweist, indem sie Teil autoritärer und gewalttätiger Praktiken wird.

4 Kritik und Satire

Kritik bedeutet im 18. Jahrhundert immer auch: Satire. Und wie die Kritik wird auch die Satire Gegenstand einer umfassenden theoretischen bzw. programmatischen Auseinandersetzung.¹⁰⁶ Dabei wird, ganz allgemein gesprochen, die Satire in die aufklärerische Programmatik der Kritik integriert. Mit anderen Worten: Für eine gute Satire gilt, was auch für die gute Kritik gilt: Sie dient einem hehren Zweck – der Förderung des literarischen und kulturellen Leistungsstands – und darf nicht bloß von Neid, Böswilligkeit oder dem Willen angetrieben sein, einem anderen zu schaden; ihr darf, mit anderen Worten, keine autoritäre und gewalttätige Haltung zugrunde liegen. Etwas spezifischer wird die Satire dabei in die Programmatik der Kritik integriert, indem sie zu einer wichtigen Spielform, einem zentralen Verfahren guter Kritik erklärt wird. Als solche »anderen Orte der Literaturkritik«¹⁰⁷ wurden die Satiren des 18. Jahrhunderts auch von der einschlägigen Forschung beschrieben. Früh schon, etwa von Jürgen Brummack, wurde dabei aber auch die spezifische Aggressivität der Satire bemerkt, die mit der Programmatik der Kritik schwer zu vereinbaren ist. Brummack bringt die Gattung z. B. auf die »Formel«: »Satire ist ästhetisch sozialisierte Aggression (eine Satire ein Werk, das ganz davon geprägt ist). Damit ist nicht gemeint: sublimierter Aggressionstrieb (was alles mögliche sein kann), sondern wirklich vorhandene, am Text ablesbare Aggression.«¹⁰⁸ Von »Angriffsliteratur«¹⁰⁹ spricht Brummack in seinem Eintrag im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Auch Deupmann nimmt seine Untersuchung der Satire aus dieser Perspektive vor, die sich schon am Titel seiner Studie – *Furor satiricus. Verhandlungen über literarische Aggression*

106 Vgl. dazu Christoph Deupmann: *Furor satiricus. Verhandlungen über literarische Aggression im 17. und 18. Jahrhundert*. Tübingen 2002; Heudecker: *Modelle literaturkritischen Schreibens*; neuerdings insbesondere auch: Kathia Kohler: »Schöne Geisterjagd. Die Diskurspraktik des Spottens in Johann Andreas Groschs *Die Regeln der Satyre aus ihren Gründen hergeleitet* (1750)«. In: Frauke Berndt et al. (Hg.): *Ethische Praktiken in ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts*. Hamburg 2023, S. 107-125.

107 Heudecker: *Modelle literaturkritischen Schreibens*, S. 7.

108 Jürgen Brummack: »Zu Begriff und Theorie der Satire«. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 45 (1971), S. 275*-377*, hier: S. 282*.

109 Jürgen Brummack: Art. »Satire«. In: Georg Braungart et al. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, Bd. III: P – Z. Hg. v. Jan-Dirk Müller et al. Berlin, New York 2007. S. 355-360, hier: S. 355.

im 17. und 18. Jahrhundert (2002) – deutlich ablesen lässt. Dabei weist Deupmann insbesondere darauf hin, dass die spezifische aggressive Komponente der Satire ihr Verhältnis zur Kritik problematisiert: »Das Offensiv ihrer kritischen Schreibpraxis nötigt sie in eine Defensive«; das Resultat seien »obsessive[] Legitimations- und Exkulpierungsanstrengungen [...], die der Versuch vereint, aggressive Schreibformen zu den etablierten Instanzen der Kultur ins Verhältnis zu setzen«¹¹⁰. In diesem Sinne sollen sich auch die folgenden Überlegungen um die Frage drehen, wie sich die Satire zur Kritik verhält bzw. an welcher Stelle sie sich zwischen die Programmatik und die Praktiken der Kritik einfügt. Anhand von Bodmers Beschäftigung mit der Satire möchte ich dabei zunächst exemplarisch darlegen, wie die Satire in die Programmatik der Kritik integriert wird, indem sie als ein zentrales Verfahren guter Kritik dargestellt wird. Danach werde ich zeigen, dass es gerade die Verfahren der Satire sind, durch welche die Programmatik der Kritik immer wieder in eine Praktik der Kritik umschlägt, die dem programmatischen Ideal entgegensteht. Denn kraft ihrer spezifischen Verfahren zielt die Satire statt auf eine rationale Argumentation auf eine anklagende Demonstration, deren Ziel eine unwiderrufliche, autoritär und gewaltsam durchgesetzte Aburteilung ist.

Wie viele begabte Satiriker beschäftigt sich auch Bodmer immer wieder theoretisch mit der Satire als Gattung und Schreibverfahren.¹¹¹ Ich möchte exemplarisch einige der einschlägigen Texte untersuchen, beginnend mit dem 57. Blatt des *Sittenmahlers*, bei dem sich besonders gut die Integration der Satire in die aufklärerische Programmatik der Kritik erkennen lässt. In diesem Text, der laut Deupmann »eine freie Prosa-Adaption der IX. Verssatire des Nicolas Boileau-Despréaux«¹¹² darstellt, nimmt Ruben eine Art Selbstreflexion, Selbstbeurteilung oder Selbstkritik seines Werks, d. h. des *Sittenmahlers*, vor:

Ich habe nun lange die Rede an andre Leute gerichtet, es ist Zeit, daß ich einmahl mir selber predige. Ich fühle inwendig in mir einen Kläger, der mir meine Fehler nicht verheulet, wiewohl eben daselbst ein Advocat für meine Gebrechen vorhanden ist, der allemal eine Antwort auf diese Klagen fertig hat. Es scheinet, daß zween Menschen in mir seyn, die sich öfters unter einander anklagen und entschuldigen. Ich will eine von ihren Streitreden mit aller Treue aufschreiben. (MS II, 54)

110 Deupmann: ›*Furor satiricus*‹, S. 9.

111 Die umfassendste Untersuchung von Bodmers Satirepraxis bietet Fries: *Poetische Palimpseste*.

112 Deupmann: ›*Furor satiricus*‹, S. 362.

Rubeen kündigt also ein Streitgespräch zwischen dem Engelchen und dem Teufelchen auf seinen Schultern an. Gegenstand dieses Streitgesprächs ist die Frage, ob die Zeit-, Kultur- und Sittenkritik, die Rubeen als Sittenmaler schonungslos offen äußert, legitim ist. Mit anderen Worten: Es geht um die Frage nach guter Kritik: Ist Rubeens Kritik im *Sittenmabler* gut? Das Teufelchen bzw. der »Kläger« verneint und bezieht sich in der Begründung dieses Urteils deutlich erkennbar auf die Programmatik der Kritik. Schlecht sei Rubeens Kritik, weil Rubeen inkompetent und lediglich von einem »böse[n] Geist« (vgl. MS II, 55), von Eitelkeit (vgl. MS II, 57) und Anmaßung (vgl. MS II, 58f.) getrieben sei. Der Kläger setzt Rubeens Kritik mit einem »satyrische[n] Gift« (MS II, 57) gleich. Damit wird die Satire zum Inbegriff schlechter – aggressiver, gewalttätiger, giftiger – Kritik. Interessant ist nun, dass das Engelchen auf Rubeens Schulter – der »Advocat« – gegen genau diesen Vorwurf die vehementeste Verteidigung aufbaut. Der Advocat argumentiert also nicht nur, dass Rubeens Kritik der Programmatik der Kritik mustergültig entspreche, wobei er im Übrigen für Rubeen jene *parrhesiastische* Sprechhaltung reklamiert, die sich bereits im vorherigen Abschnitt als zentrales Merkmal guter Kritik gezeigt hat (vgl. MS II, 62). Darüber hinaus betont der Advocat zudem den Punkt, dass für solche gute Kritik wie diejenige Rubeens die Verfahren der Ironie und der Satire unverzichtbar seien. Denn wenn dessen Kritik partout nicht akzeptiert wird – wie der Kläger es weiterhin behauptet –, dann bleibe Rubeen nur eine Möglichkeit: »[S]o will ich in einem andern Tone schreiben.« (MS II, 64)

Ich will mich ausdrücklich erklären, daß die Menschen zu meinen Zeiten gerecht, redlich und gütig gewesen, daß sie das Wahre und das Falsche aufs Pünktgen unterscheiden können, daß sie allemahl das böse verworffen und dem guten nachgestrebet haben, daß der Witz, die schöne Schreibart, und der Geschmack auf das höchste gestiegen seyn; ich will schwören, daß Emilia eine gottselige Spielerin, Grammateus ein Aristarch, Faßmann ein Lucianus und ein Fontenelle, Lohenstein ein Virgil, Menantes mehr als Opitz seyn. Ich will bekennen, daß meine Wochenblätter mit Calumnien, Injurien und Dummheit angefüllet sind, daß sie den Haß der ehrbaren Welt, und der geistreichen Köpfe verdienen, und daß ich endlich kein besseres Werck thun kan, als die Feder niederzulegen. (MS II, 64)

Der »ander[e] Tone«, in dem zu schreiben für Rubeen die einzige Möglichkeit besteht, Kritik zu üben, ist ganz offensichtlich der Ton der Ironie und der Satire. Regelrecht satirisch getränkt ist Rubeens zitierte Schilde-

rung der umfassenden Tugend seiner Zeitgenossen. Die Verfahren der Ironie und der Satire werden so zu konstitutiven Bestandteilen der Kritik – Rubeens guter Kritik. Deutlich bringt das auch das Gedicht zum Ausdruck, das den Schluss des 57. Blatts bildet und auf das auch Deupmann seine Lektüre der gesamten Abhandlung als Satiretheorie zulaufen lässt:¹¹³

Wo ist der Mann von Witz und Redlichkeit,
 Der nicht der Dummheit Macht und Ansehn scheut;
 Der Fesseln müd, in kühner Glut entbrandt,
 Zuerst für alle sich allein verbannt;
 Mit Heldenkraft der Dichter Heer durchbricht;
 Sich in der Ironie oft selbst durchsticht;
 Den dichten Lanzenhag im Sterben niederdrückt,
 Und über seinen Leib den Weg zur Freyheit bückt?
 (MS II, 64f.)

Schlaglichtartig werden hier zentrale Punkte der Programmatik der Kritik aufgerufen. Der gute (im Übrigen auch ganz eindeutig zum »Mann« gegenderte) Kritiker besitzt »Witz und Redlichkeit«; er ist kompetent, offen, aufrichtig und ehrlich. Der gute Kritiker scheut »nicht der Dummheit Macht und Ansehn«, sondern ist »der Fesseln müd, in kühner Glut entbrandt«; seine Urteile wurzeln nicht in bloßer Autorität, sondern werden frei und in bloßer Verpflichtung auf die Wahrheit gefällt. Und indem der gute Kritiker »zuerst für alle sich allein verbannt«, stellt er sich aufopferungsvoll in den Dienst seiner nationalen und kulturellen Gemeinschaft, mit dem Ziel, diese zu fördern. Neben diese in den ersten vier Versen beleuchteten, der Programmatik der Kritik entsprechenden moralischen und politischen Tugenden des Kritikers tritt in der zweiten Hälfte des Gedichts das Verfahren der »Ironie«. Zusätzlich zu den genannten Tugenden sei auch dieses für gute Kritik unverzichtbar. Denn es gilt für den guten Kritiker (etwa einen Kritiker der »Dichter«), dass er »[s]ich in der Ironie oft selbst durchsticht«, genau dadurch aber seine Kritik durchzusetzen vermag. Die (auto-)aggressive Komponente dieser mittels Ironie verfahrenen Kritik rückt sie dabei, wie auch Deupmann argumentiert, in die Nähe der Satire.¹¹⁴ Ironische Verfahren, die *pars pro toto* auch für satirische Verfahren als weitere Spielform einer »doppelten Rede« stehen, werden so zu notwendigen Bestandteilen guter Kritik erklärt. Explizit für die Ironie lässt sich das beispielsweise auch an Bodmers

113 Vgl. ebd., S. 45 u. 362-366.

114 Vgl. ebd., S. 45.

»Genau[e] Prüfung Der Gottschedischen Uebersetzung Horazens Von der Dichtkunst« aus dem neunten Band der *Sammlung Critischer, Poetischer, und anderer geistvollen Schriften* beobachten, wo es heißt, dass die Besprechung der Gottsched'schen Übersetzung eine so mühsame Arbeit sei, dass sie nicht ohne »Ironie« und die »andern Figur[en]« (SCS IX, 76) zu bewältigen gewesen wäre.

Dass es in diesem Sinn zu einer Integration der Satire in die Programmatik der Kritik kommt, lässt sich an weiteren theoretischen Überlegungen ablesen, die Bodmer zur Satire anstellt. Es zeigen sich hier deutliche Überschneidungen zwischen der Programmatik der Kritik und der Theorie der Satire. Ein Beispiel ist der 56. der *Neuen Critischen Briefe*. Die Verfasserschaft Bodmers kann für diesen Text nicht mit Sicherheit festgestellt werden, erhält aber eine gewisse Plausibilität dadurch, dass sich darin markante Formulierungen finden (z. B. »mit der Wahrheit beleidigte«; NCB, 397), die auch in der Abhandlung über die Einbildungskraft verwendet werden (vgl. EGE, unpaginiertes Widmungsschreiben). Inhaltlich ist der 56. Brief primär eine Besprechung von Edward Youngs Satire »Liebe des Nachruhms« (NCB, 391), Youngs *Love of Fame* also aus seiner 1728 erschienenen, gleichnamigen Satiren-Sammlung *Love of Fame. The Universal Passion*. Youngs Text wird dabei als vorbildliche Satire verteidigt, anhand derer einige grundlegende theoretische Überlegungen zur Satire vorgestellt werden. So wird etwa der Punkt gemacht, dass einer guten Satire – wie der guten Kritik – nicht lediglich ein destruktiver Impetus zugrunde liegen dürfe; nicht die ›Beleidigung‹, sondern die ›Verbesserung‹ der von der Satire angesprochenen Person sei ihr Ziel (vgl. NCB, 391). Diesen Punkt nimmt auch Bodmers vielleicht ausführlichste systematische Abhandlung über die Satire auf, das 98. Blatt des *Sittenmählers*, in dem eine streng wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Sujet angekündigt wird:

Wir leben in den systematischen Zeiten, wo man von Beschreibungen, Erklärungen, Sätzen, Schlüssen und Erweisen, Ketten und Fesseln schmiedet, die den Wissenschaften angeworfen werden, sie dadurch fest zu halten, daß sie uns nicht so leicht wieder entrinne[n], noch die Gestalt alle Augenblicke, wie der Proteus ändern. Der methodische Verfasser gegenwärtigen Blattes hat dieses mit der Satyre auf eine geschickte und gründliche Art gethan. (MS II, 565 f.)

Dabei wird die Satire fest in die Programmatik der Kritik integriert. Sie darf kein Vehikel zum Ausagieren von Bosheit und Gehässigkeit, von Autorität und Gewalt sein, sondern dient dazu, die Menschen zu »hüten«

und zu »verbessern« (MS II, 568). Hierzu gehört auch, dass Bodmer ausführlich den für weite Teile der Satiretheorie des 18. Jahrhunderts konstitutiven Gemeinplatz bestätigt, dass eine gute Satire in keinem Fall die »bürgerliche[] Ehre« (MS II, 578) verletzen dürfe – ein Begriff, der an dieser Stelle auf Liscows *Samlung Satyrischer und Ernsthafter Schriften* referiert.¹¹⁵ Gemeint ist damit, dass die Satire keinen negativen Effekt auf die rechtliche oder sozialökonomische Stellung der Person haben darf, auf welche sie zielt. Dergleichen schwerwiegende Eingriffe seien nicht die Sache des Satirikers, sondern die der »Obrigkeit« (MS II, 578). So legt Bodmer (zusammen mit Breitingen)¹¹⁶ etwa in dem Aufsatz »Wie die Unvollkommenheit des Gottschedischen Versuches einer Critischen Dichtkunst am sichersten könne entschuldigt und gegen alle Vorwürffe sicher gestellt werden« ausführlich dar, dass es einer Kritik oder Satire niemals erlaubt sei, zu behaupten oder auch nur zu insinuieren, dass die kritisierte Person ein Lügner sei (vgl. SCS VI, 46-53). Bodmer bekräftigt damit das im 18. Jahrhundert konsensfähige »Abstandsgebot von satirischer und justiziellen Zuständigkeiten«¹¹⁷, das der Differenzierung von Satire und Pasquill zugrunde liegt.¹¹⁸ Die Kongruenz dieses Satire-Theorems mit der aufklärerischen Programmatik der Kritik ist offensichtlich: Wie die Kritik darf auch die Satire keine autoritäre und gewalttätige Haltung einnehmen, da die Verfügung über »Leib oder Leben« (MS II, 579) den Institutionen des Staats vorbehalten ist.

Blickt man auf einige konkrete Satiren Bodmers, sieht die Sache freilich anders aus. Die Satire präsentiert sich dann als Verfahren, das gegenüber den kritisierten Personen und Gegenständen sehr wohl eine autoritäre und gewaltsame Haltung einnimmt, die durchaus auch die »bürgerliche Ehre« der Angegriffenen infrage zu stellen bereit ist. Die Verfahren solcher Satiren machen somit sichtbar, wie die Programmatik der Kritik in Praktiken umschlägt, die der Programmatik entgegenstehen. Ein Text, an dem sich so ein Umschlag gut beobachten lässt, stellt bei-

115 Bodmer selbst weist in seiner Abhandlung auf eine Stelle in »Hrn. Liscows satyrischen und ernsthaften Schriften p. 245 und folgenden« (MS II, 579) hin, wo die Einschränkungen der Satire mit Blick auf die »bürgerliche Ehre« ausführlich dargelegt würden. Die von Bodmer angesprochene Stelle findet sich in Liscow: *Samlung Satyrischer und Ernsthafter Schriften*, S. 245 ff.

116 Die gemeinsame Verfasserschaft wird etwa hier konstatiert: Johann Christoph Gottsched: *Ausgewählte Werke*, Bd. 12: *Gottsched-Bibliographie*. Hg. v. P. M. Mitchell. Berlin, New York 1987, S. 381.

117 Deupmann: »*Furor satiricus*«, S. 54.

118 Vgl. dazu Heudecker: *Modelle literaturkritischen Schreibens*, S. 271.

spielsweise Bodmers »Personalsatire«¹¹⁹ *Gottsched ein Trauerspiel in Versen oder der parodirte CATO* (1765) dar. In dieser Satire in der Form eines Dramas lässt Bodmer Gottsched und einige Personen aus dessen Umfeld auftreten. Dabei fällt ein bestimmter selbstreflexiver Zug von Bodmers Text auf, der darin besteht, dass nicht nur eine Satire auf Gottsched dargeboten wird, sondern ebenfalls eine theoretische Auseinandersetzung mit der Satire stattfindet. Das ist etwa der Fall, wenn beklagt wird, dass Gottsched eine Art sture Resilienz gegenüber satirisch an ihn gerichteter Kritik aufweist, womit die Satire mit der Programmatik der Kritik eingeführt und Gottsched zugleich als jemand gezeichnet wird, der nicht in der Lage ist, dieser Programmatik zu entsprechen:

Die Satyrn haben ihn mit vielen Geisselstreichen
 Bisher umsonst versucht. Er steht noch immer vest:
 Weil ihn sein stolzer Muth sich niemals bessern läst.
 Er bleibet gleich gesinnt bey allen ihren Schlägen,
 Und setzet ihrem Zorn nichts als sein Lob, entgegen.
 (PC, 12)

Wie in Bodmers oben erwähnten theoretischen Auseinandersetzungen mit der Satire erscheint diese auch hier als ein Verfahren, das der von der aufklärerischen Programmatik vorgesehenen Kritik dadurch entspricht, dass es auf die Verbesserung des Kritisierten zielt, darauf, diesem zu ›helfen‹. Die Satire wird also auch hier in die Programmatik der Kritik integriert – und Gottsched zugleich aus ihr ausgeschlossen, da er nicht in der Lage ist, Selbstkritik zu üben und Korrekturen oder Verbesserungen anzunehmen. Er beharrt stattdessen auf einem stolzen Eigenlob. Dass sich aber auch Bodmers Satire nicht in einer harmlosen, fairen und sachlichen Kritik erschöpft, zeigt sich kurz darauf in aller Deutlichkeit, wenn Bodmers Satire die Grenze zur Strafbarkeit und zur Verletzung der ›bürgerlichen Ehre‹, wie sie etwa das 98. Blatt des *Sittenmahlers* einzieht, explizit überschreitet, indem Gottsched ein uneheliches Kind angedichtet wird:

Als du Magister warst, ward dir ein junges Kind
 Von deiner Näherinn auf diese Welt gebohren,*
 Die du dir insgeheim zur Liebsten auserkohren,
 Am edlen Pleisestand; und damals ists geschehn,
 Dass deine Liebste du zum letzenmahl gesehn.
 (PC, 14)

119 Fries: *Poetische Palimpseste*, S. 151.

Die Behauptung wird der Figur Grimm in den Mund gelegt und mit einer Fußnote – markiert durch »*« – versehen, die sogleich eine nachdrückliche Einschränkung vornimmt:

So vvahr und vvahrhaftig der Herr Professor kein Poet ist, so vvahr und gevviß ist diese Erzählung des Grimms von dem Magisterkinde eine Fabel, ja, eine blossе Fabel, vvелche ich nur zur Ersetzung einer Episode erfinden müssen. Ich mag kein Verleumder seyn, darum erinнere und bitte ich meine Leser, diese Fabel nicht zu glauben. (PC, 14)

Das mit der Programmatik der Kritik kompatible Ideal einer Satire, die die ›bürgerliche Ehre‹ unangetastet lässt, wird hier zwar hochgehalten – aber zugleich in die Fußnote verbannt. Eigentlich praktiziert wird ein satirisches Verfahren, das gerade das Gegenteil erreicht, indem es Gottscheds ›bürgerliche Ehre‹ dort angreift, wo sie am verwundbarsten ist. Im Vordergrund steht somit jenes Verfahren der Satire, das programmatisch geächtet wird. Zum Ausdruck kommt in ihm eine Praktik der Kritik, die auf die Vernichtung des Gegners um jeden Preis zielt, eine Praktik, die so brutal ist, dass Bodmer sich zu der verschämten, apologetischen Fußnote genötigt sieht, die eine Abschwächung und Legitimation darstellen soll, ohne freilich die brutale satirische Praktik der Kritik zurückzunehmen.

Als letzten Bodmer-Text, der in dieser Arbeit untersucht werden soll, möchte ich eine von Bodmers spektakulärsten kritischen und satirischen (aber in der Forschung wenig beachteten)¹²⁰ Schriften wählen: »Das Complot der herrschenden Poeten u. Kunstrichter«, 1742 im dritten Band der *Sammlung Critischer, Poetischer, und andrer geistvollen Schriften* publiziert. Es ist ein Text, der vielleicht besser als jeder andere vorführt, wie sich durch die Verfahren der Satire die für die aufklärerische Kritik charakteristische Dialektik von Praktik und Programmatik entfaltet. Mit seinem »Complot« reagiert Bodmer auf die ersten beiden, 1741 veröffentlichten Teile von Gottscheds »Der deutsche Dichterkrieg«.¹²¹ In der Manner eines komischen Heldenepos,¹²² dessen Beginn die homerische Mu-

120 Selbst Fries' umfangreiche Studie *Poetische Palimpseste* lässt diesen zentralen Text aus.

121 Gottsched: »Der deutsche Dichterkrieg. Erstes Buch«; Gottsched: »Des deutschen Dichterkrieges. Zweytes Buch«. 1742 veröffentlicht Gottsched dann noch einen dritten Teil: Johann Christoph Gottsched: »Des deutschen Dichterkrieges III. Buch«. In: Johann Joachim Schwabe (Hg.): *Behustigungen des Verstandes und des Witzes. Auf das Jahr 1742. Weinmonat*. Leipzig ²1744, S. 434-463.

122 Für diese Gattungszuschreibung vgl. Wilke: »Der deutsch-schweizerische Literaturstreit«, S. 145.

senanrufung nachbildet, erzählt Gottsched in satirischem Ton, wie die Schweizer Kritiker Merbod und Greibertin (Anagramme, die, wie man leicht erkennt, für Bodmer und Breitinger stehen) sich auf eine Art Teufelspakt mit Eris, der Göttin des Streits, einlassen. Dabei »verkürzte die Göttinn Eris ihre Riesenlänge, als sie die Gestalt der Beurtheilungskunst, oder der göttlichen Critik annehmen wollte, um unter dieser Hülle, dem in dieselbe verliebten Schweizer, desto angenehmer zu erscheinen«¹²³. Der »Schweizer« – Gottsched meint hier Merbod bzw. Bodmer – verwechselt also den bloßen Streit mit echter Kritik und ist deswegen ein schlechter Kritiker. Es ist dieser Vorwurf, der Gottscheds Satire zugrunde liegt.

In seiner Reaktion auf den »Dichterkrieg«, dem »Complot«, versucht Bodmer dann nichts anderes, als den Vorwurf umzukehren und dabei Gottsched mit seinen eigenen Waffen zu schlagen. Er nimmt die bei Gottsched eingeführte generische Struktur des komischen Heldengedichts sowie die topische Motivik der mythologischen und allegorischen Figuren auf und fügt sie zu einer Satire mit gegensätzlicher Zielrichtung zusammen. Analog zu Gottscheds Eris lässt auch Bodmer personifizierte Abstrakta als Göttinnen auftreten: die Göttin »der Beurtheilungskunst« (SCS III, 163) und den Gott des »herrschende[n] Geschmack[s]« (SCS III, 166). Wie Gottscheds »Dichterkrieg« erzählt auch Bodmers »Complot« vom Streit dieser beiden göttlichen Wesen, von der Auseinandersetzung also zwischen dem guten und dem schlechten Geschmack, guten und schlechten Kunstrichtern und Kritikern. Durch die Einführung personifizierter Gottheiten wird dieser Streit im Gattungsgewand des komischen Heldengedichts dargestellt und damit einer Satire unterzogen. Der ohne viele Schnörkel ziemlich geradlinig verlaufende Plot von Bodmers »Complot« besteht darin, dass der in der Kunst und Kritik »herrschende Geschmack« – der in Sachsen beheimatet und folglich verdorben ist – von den Bemühungen der Schweizer Kritiker alarmiert ist. Besorgt wendet sich der personifizierte schlechte Geschmack an Schottged (anagrammatisch für Gottsched) und überzeugt ihn von der Notwendigkeit, Gegenmaßnahmen gegen die Schweizer zu ersinnen. Rat- und schlaflos wälzt Schottged sich daraufhin in seinem Bett umher, »wie wenn Perrault einen fetten Lämmerbraten bey einem grossen Feuer beständig umwendet, und aus Hunger verlanget, daß er bald mögte gahr werden« (SCS III, 167). Schließlich errettet ihn seine Gemahlin, die »weise Muskul« (SCS III, 167) mit der erlösenden Idee: ein »Synodus« (SCS III, 172), auf dem Schottged im engsten Zirkel seiner Vertrauten

123 Gottsched: »Der deutsche Dichterkrieg. Erstes Buch«, S. 54.

darüber beraten soll, was gegen die Schweizer zu tun ist. Dieses Treffen, an dem – bis auf »Göniken« (Johann Ulrich König) und »Korbs« (Barthold Hinrich Brockes), die beide Sympathien für die Schweizer erkennen lassen (SCS III, 173) – die *crème de la crème* der deutschen Dichter und Kritiker teilnimmt, schildert Bodmers »Complot« im Folgenden ausführlich. Dabei stellt Bodmer mit beißendem satirischem Spott dar, wie schlecht die deutschen Kritiker sind. Schlecht ist deren Kritik, weil sie der aufklärerischen Programmatik der Kritik widerspricht. Wie zu zeigen sein wird, kommt dabei aber im Verfahren der Satire zum Ausdruck, dass auch Bodmers »Complot« eine Praktik der Kritik zugrunde liegt, die alles andere als programmattinkompatibel ist. Dadurch entfaltet sich die Dialektik von Praktik und Programmatik der Kritik, d. h., wie es schon in anderen in diesem Kapitel diskutierten Texten beobachtet wurde, instrumentalisiert auch das »Complot« die Programmatik der Kritik für eine kritische Praktik, die darauf zielt, die Schlechtigkeit der deutschen Kritiker zu zeigen, dabei allerdings auf satirische Verfahren zurückgreift, die die Kluft zwischen der praktizierten und der programmatisch postulierten Kritik offensichtlich machen.

In der Schilderung des »Synodus« zielt Bodmers »Complot« darauf ab, so nachdrücklich wie möglich zu zeigen, warum die deutschen Kritiker und Dichter um Schottged schlechte Kritiker und Dichter sind. So etwa, wenn Schottged die Versammlung mit einer Ansprache eröffnet, in welcher er seine ästhetischen Theoreme und Grundüberzeugungen darlegt, die im Kern darin bestehen, dass »[d]er Maßstab des Schönen und Angenehmen [...] in unserer Empfindung [lag]« (SCS III, 175). Schottged hänge also einer sensualistischen Ästhetik und Kunstauffassung an, die sich vor dem Hintergrund der von Bodmer vertretenen rationalistisch grundierten Perspektive den Vorwurf der »Willkür« (SCS III, 175) gefallen lassen muss. Schottged legt dar, dass für den Fall, dass die Schweizer sich durchsetzen, die »Häuser und Güter, Aemter und Weiber« der deutschen Kritiker gefährdet seien. »Das sind die Sachen, die izo auf dem Spiel stehen, und es ist um dieselben geschehen, wenn wir die Herrschaft verlieren; wenn wir uns des willkürlichen Urtheiles von dem, was Geschmack sey, berauben lassen.« (SCS III, 176) Damit zielt Bodmers satirische Darstellung darauf ab, zu enthüllen, dass die deutschen Dichter und Kritiker ihr poetisches und kritisches Wirken an materiellen und machtpolitischen Überlegungen ausrichten. Es geht ihnen darum, die Deutungshoheit in der Frage zu behalten, was gute und was schlechte Dichtung ist, da sie andernfalls in Gefahr stünden, institutionelle und materielle Privilegien zu verlieren. Eine solche Kritik aber ist eine schlechte Kritik, weil ihr Maßstab nicht das Streben nach Wahrheit ist,

sondern der Erhalt von Autorität auf dem Feld der Kritik und damit einhergehend von Macht und Privilegien. Bodmer kritisiert also die deutschen Kritiker und Dichter, indem er sie vor dem Hintergrund der konsensfähigen aufklärerischen Programmatik der Kritik mit den Mitteln der Satire als Figuren zeichnet, die der Programmatik auf eklatante Art und Weise zuwiderhandeln. Die Deutschen sind dabei ignorante, bornierte und gierige Kritiker und Dichter, unfähig dazu, die eigene Meinung zu revidieren. Kritik und Dichtung begreifen sie als eine Frage der Autorität, bei der es darum geht, die Oberhand über die Gegenpartei zu behalten und eine autoritäre und gewalttätige Haltung zu verteidigen. Seine auf diesen Vorwurf hinauslaufende Kritik bringt Bodmer zum Ausdruck, indem er den von Schottged veranstalteten »Synodus« und dessen Teilnehmer satirisch überzeichnet. Einschlägig ist etwa eine Szene, in der die Deutschen zu Beginn ihres Treffens feierlich beschließen, ihre internen Differenzen niederzulegen, um den Schweizern geschlossen entgegentreten zu können (vgl. SCS III, 177). Die deutschen Dichter versuchen, ein unüberwindliches Bollwerk zu bilden: »Sie schwuren mit mächtigen Stimmen [...], daß sie ihren Geschmack, der allein unbetrüglich urtheilte, um keinen Erweis, um keine Vernunftschlüsse, auch um keine Spötterey der satyrischen Critick ändern wollten.« (SCS III, 178) Entgegen der Programmatik der Kritik legen die Deutschen ihrer Kritik keine »Vernunftschlüsse« zugrunde; vielmehr legen sie es darauf an, dass ihre Stimmen die einzigen »mächtigen Stimmen« bleiben, dass ihre Autorität als Kritiker also sakrosankt ist. Die satirische Darstellung dieser verfehlten Kritikauffassung der Deutschen wird noch einmal verstärkt, wenn die Vorschläge geschildert werden, welche die Teilnehmer des »Synodus« zu der Frage machen, was nun gegen die feindlich eingestellten Schweizer zu unternehmen sei. Die vorgebrachten Vorschläge lesen sich allesamt wie Tricks und Winkelzüge aus einem machtpolitischen Handbuch für Autokrat*innen. So plädiert etwa Hekenei (Karl Heinrich von Heineken) dafür, »zu machen, daß sie [die Schweizer, J. H.P.] ungelesen bleiben« (SCS III, 180). Ganz deutlich offenbart sich hierin ein Kritikverständnis, das Kritik als Einnahme einer autoritären und gewalttätigen Haltung imaginiert, die es erlaubt, gegenteilige Meinungen zu unterdrücken. Es interessiert die deutschen Dichter und Kritiker nicht die Frage, wer Recht hat, wessen Kritik begründet ist – die eigene oder die der Schweizer. Stattdessen richten sie die Aufmerksamkeit darauf, wie erreicht werden kann, dass die Schweizer Kritik ergebnislos, ungehört bleibt. Die Auseinandersetzung mit der Schweizer Kritik ist für die Deutschen keine Wahrheits-, sondern eine Machtfrage. »Wie unvorsichtig, wie übel errathen wäre es denn, wenn wir uns mit ihnen ins Schreiben

geben würden! Unsr Antwort, unsre Rettung, liesse ihnen nur unsre Empfindlichkeit sehen. Und das ist das, was sie vornehmlich suchen.« (SCS III, 182) Deutlich bringt das auch die Figur des Waschbe (Johann Joachim Schwabe) zum Ausdruck, die anrät, die Schweizer nicht rational-argumentativ zu widerlegen; besser wäre es vielmehr, sie als Außen-seiter »an[zu]schwärzen« (SCS III, 186). Es ist dies auch der Plan, auf den sich der gesamte »Synodus« zuletzt einigt, nachdem die sich manifestierende Personifikation des herrschenden (schlechten) Geschmacks diesen Vorschlag nachdrücklich unterstützt. Keinesfalls sollten die Deutschen sich auf eine inhaltliche Auseinandersetzung mit den Schweizern einlassen (vgl. SCS III, 203 f.). Viel besser wäre es, diese zu beleidigen und mit Vorurteilen zu beschimpfen, »bis ihr es so weit gebracht habet, daß der blosser Name eines Schweizers zu einem Scheltwort wird« (SCS III, 206). Interessant ist dabei die von Waschbe gemachte Bemerkung, dass für diese Gegenmaßnahmen gegen die Schweizer insbesondere »Fabeln, Erdichtungen, Allegorien, Gleichnisse, und Sinnenbilder treffliche Dienste thun« (SCS III, 188). Der Vorschlag lautet also, mit literarischen Mitteln – mit den generischen Formen und den Verfahren der Literatur – zu arbeiten. Mit exakt einem solchen Mittel, nämlich dem Verfahren der Satire, das die generische Vorlage des komischen Heldengedichts aktiviert, arbeitet aber auch Bodmers »Complot«. Man kann damit an dieser Stelle durchaus eine selbstreflexive – und selbstsubversive – Dimension von Bodmers Text erkennen. Denn anscheinend arbeitet dieser mit exakt denselben Mitteln, die von den Deutschen zur Durchsetzung schlechter Kritik verwendet werden. Auch im »Complot« kommt es dadurch zu der nun schon so oft beobachteten Dialektik zwischen Programmatik und Praktik der Kritik. Bodmers Satire stellt in grellen Farben den krassen Abfall der deutschen Dichter und Kritiker von der Programmatik der Kritik dar. Die Programmatik wird von Bodmer dabei aber wiederum für eine Praktik der Kritik instrumentalisiert, deren hervorstechendstes Merkmal jene satirischen Verfahren sind, deren Nähe zu den kritisierten problematischen Praktiken der Kritik der Deutschen schon im Text des »Complots« selbst reflektiert wird. Tatsächlich ist es ja auch nicht schwer, in Bodmers satirischen Verfahren ebenjene Praktiken der Kritik zu erkennen, die den Deutschen zum Vorwurf gemacht werden: Praktiken, die mit Verleumdungen, Überzeichnungen, Beleidigungen usw. arbeiten – man denke nur an die schon erwähnte Beschreibung des sich schlaflos im Bett wälzenden Schottged als eines sich am Spieß drehenden »Lämmerbraten[s]«. In den satirischen Verfahren ihrer Praktiken zeigt Bodmers Kritik somit selbst jenen Abfall von der Programmatik der Kritik, den das »Complot« den schlechten deutschen Kritikern mit hem-

mungsloser Überspitzung an den Kopf wirft. Auch Bodmers Praktik der Kritik besteht nicht in der rationalen Argumentation gegen Gottsched, sondern in der demonstrativen Darstellung seiner Lächerlichkeit, die das Ziel der satirischen Verfahren ist.¹²⁴ Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang auch eine weitere selbstreflexive und -subversive Stelle des »Complots«, zu finden in der von Bodmer eingeschalteten Nacherzählung von Gottscheds »Dichterkrieg«. Bodmer beklagt sich dort darüber, dass Gottscheds Satire lediglich mit blankem Spott auf die rational und sachlich argumentierenden Texte der Schweizer antworte (vgl. SCS III, 193). Geradezu lautstark entgegen hallt den Leser*innen dabei, dass diese Bodmer'sche Klage in einer Schrift vorgebracht wird, die genau das tut, was sie beklagt: mit beißendem Spott antworten.

124 So zeigt etwa auch Kathia Kohler, welche zentrale Rolle die Evidenz als ein solches auf die Funktion der Demonstration zielendes Verfahren für die Satire spielt (vgl. Kohler: »Schöne Geisterjagd«).

5 Zusammenfassung

Der große, unermüdliche Kritiker Bodmer kritisiert wie ein echter Aufklärer. Das heißt vor allem, dass neben die Rezensionen und die Verrisse von literarischen oder gelehrten Veröffentlichungen seiner Zeitgenossen bei Bodmer immer auch die theoretische Auseinandersetzung mit der Frage tritt: Was ist gute Kritik? Die literaturkritische Praxis findet simultan mit der Arbeit an der aufklärerischen Programmatik der Kritik statt. Bei der Bestimmung der Kernpunkte dieser Programmatik besteht in der deutschen Aufklärung dabei eine verhältnismäßig intakte Einmütigkeit. Gut ist jene Kritik, die ihre Urteilsfindung auf der Grundlage solider ästhetischer Theorien vornimmt; gute Kritik verfährt sachlich, objektiv und fair. Dabei wurde vorgeschlagen, dass diese in der aufklärerischen Programmatik vorgesehene gute Kritik konzise über die von ihr eingenommene Haltung gegenüber den kritisierten Gegenständen und Personen bestimmt werden kann. Gute Kritik, so stellen es die programmatischen Überlegungen der Aufklärung dar, tritt den kritisierten Gegenständen in den Rollen von Exekutive und Judikative gegenüber, welche wiederum der legislativen Gewalt der Ästhetik verpflichtet sind. Gegenüber den kritisierten Autoren und Texten legt sich die Kritik damit auf eine spezifische, nämlich eine rechtsstaatliche und demokratische, Haltung fest. Da die Grundlage kritischer Urteile die rational begründeten und nachvollziehbaren Theoreme der Ästhetik sind (Aspekt der Rechtsstaatlichkeit), ist Kritik nicht die Sache Einzelner, sondern jede*r hat das Recht zu kritisieren (Aspekt der Demokratie).

Zwischen dieser Programmatik und den Praktiken der Kritik lässt sich allerdings – das zu zeigen war eines der zentralen Ziele dieses Kapitels – eine ausgeprägte Diskrepanz, ja eine Dialektik beobachten. Bodmer ebenso wie alle anderen der mit ihm verbündeten oder verfeindeten Kritiker instrumentalisiert die aufklärerische Programmatik der Kritik. Das heißt, die programmatischen Überlegungen zur Frage ›Was ist gute Kritik?‹ dienen nicht selten Praktiken der Kritik, die darin bestehen, der kritisierten Person den Vorwurf zu machen: ›Du bist ein schlechter Kritiker!‹ Solche Praktiken der Kritik, welche eine Analyse der Diskurspraktik in den Blick rücken kann, schreiben sich also die aufklärerische Programmatik der Kritik auf die Fahne, instrumentalisieren diese aber zugleich für eine Kritik, die alles andere als programmattikonform ist. Die Diskrepanz zwischen den Praktiken und der Programmatik der Kritik entsteht dabei daraus, dass die Praktiken in ihrem Sprachgestus von einer gerade nicht rechtsstaatlichen und demokratischen, sondern einer autoritären und gewalttätigen Haltung gegenüber den kritisierten Objekten und Personen zeugen.

Mit der Programmatik der Kritik instrumentalisieren die Praktiken dabei immer auch die (für die Programmatik schlechthin konstitutive) Ästhetik für den Zweck solcher auf Autorität und Gewalt beruhender Kritik. Das macht deutlich, dass ebenso wie Einbildungskraft, Natürlichkeit und Empathie auch die Kritik ein Feld benennt, auf dem Bodmer in Auseinandersetzung mit Praktiken eine ganz wesentliche Arbeit an seinen ästhetischen Begriffen und Theoremen leistet. Diese Arbeit hat eine dunkle Seite der Ästhetik zur Folge, die von der aufklärerischen Programmatik der Kritik verpönt, von deren Praktiken aber geradezu mit Lust an der Zerstörung zelebriert wird.

VII Schluss

Bodmer entwickelt die in seinen poetologischen, kritischen und moralischen Schriften zentralen ästhetischen Begriffe und Theoreme in einem Diskurs, der sich am treffendsten als Diskurspraktik beschreiben lässt, da es sich um einen referenziell ebenso wie performativ auf Praktiken bezogenen Diskurs handelt. Diese charakteristische Art und Weise der ästhetischen Begriffs- und Theoriebildung lässt sich in Form einer Graphik darstellen (Abb. 6).



Abb. 6: Schematische Darstellung der Systematik

Das Schaubild muss von unten nach oben gelesen werden. Alles beginnt mit den Praktiken. Sie sind die Stützen in Bodmers Schriften, das Fundament und der Startpunkt, von dem aus der Schweizer Aufklärer den Weg antritt, der ihn über die Moral zur Ästhetik führt. Am offensichtlichsten zeugen zunächst die Moralischen Wochenschriften *Die Discourse der Mahler* und *Der Mahler der Sitten* von dieser tragenden Rolle der Praktiken. Nicht zuletzt aus der kulturell-historischen Distanz, aus der Leser*innen des 21. Jahrhunderts auf Bodmers Sittengemälde blicken, er-

scheinen diese wie ein *Best-of* von Seltsamkeiten verflussener Jahrhunderte. Lass deinen Garten nicht mit Unkraut zuwachsen, denn das gehört sich nicht und ist nicht schön (vgl. MS II, 55. Blatt)! Lass dir keinen Bart wachsen, denn das gehört sich nicht, ist hässlich und ruiniert die Authentizität deiner Mimik (vgl. MS I, 41. Blatt)! Es sind Praktiken wie die des Gärtnerns oder des Bartragens, denen sich Bodmer alias Rubeen in seinen Zeit- und Sittenkritiken widmet. Neben einem solchen referenziellen Bezug auf Praktiken ist für Bodmers Diskurs aber immer auch der performative Bezug konstitutiv. Bodmer verhandelt Praktiken nicht nur; er führt Praktiken wie die der Einbildungskraft, des affektiven Empfindens oder der Empathie mittels der Verfahren seines Diskurses auch vor. Aufgrund dieser engen, referenziellen wie performativen Bezogenheit auf Praktiken ist der Diskurs, der Bodmers poetologischen, kritischen und moralischen Schriften zugrunde liegt, am präzisesten als Diskurspraktik beschrieben. Der Begriff stellt das Herzstück einer literaturwissenschaftlichen Praxeologie dar. Er erlaubt es nicht nur, Bodmers Beschäftigung mit Praktiken als solche zu benennen, sondern auch, sie in ihrer Spezifik zu untersuchen, nämlich hinsichtlich der narrativen, rhetorischen, szenischen und semiotischen Verfahren, auf die sie angewiesen ist. Mit der Analyse dieser Verfahren leistet eine literaturwissenschaftliche Praxeologie einen unverzichtbaren Beitrag zur Erkenntnis der Bodmer'schen Diskurspraktik. Sie ist in der Lage, das ›Wie‹ dieser Diskurspraktik exakt zu bestimmen.

Untersucht man die Funktion und Funktionsweise der Diskurspraktik dann noch genauer, fällt vor allem die intrikate Art und Weise auf, in der ethische und ästhetische Aspekte miteinander verflochten sind. Dabei führt der Weg zur Ästhetik über die Ethik, die bei Bodmer nicht selten als Moral daherkommt. Denn die in Bodmers Diskurspraktik geleistete referenzielle und performative Vorführung und Verhandlung von Praktiken findet auf vier Feldern – Einbildungskraft, Natürlichkeit, Empathie und Kritik – statt, die ethisch grundiert sind. Bodmers Bearbeitung der Praktiken auf diesen vier Feldern geht mit einer Reflexion der dezidiert ethischen Dimensionen der Praktiken einher. In dieser ethischen Prozessierung der Praktiken auf den einzelnen Feldern werden in Bodmers Diskurspraktik die prägenden Begriffe und Theoreme seiner ästhetischen Theorie produziert. Bodmers Ästhetik steht damit sozusagen am Ende eines Durchgangs durch die ethisch grundierten vier Felder, sie ist nur über diesen Weg, der im Dickicht der Praktiken beginnt und das Reich der Moral durchquert, zu erreichen.

Die für Bodmers Arbeit an der Ästhetik konstitutive Auseinandersetzung mit Praktiken wurde in der vorliegenden Arbeit nur schlaglichtartig

und exemplarisch exponiert. So ließen sich etwa weitere Praktiken neben den hier angesprochenen finden, an denen Bodmer seine Diskurspraktik andockt, um sodann den Weg über die Moral zur Ästhetik zu nehmen. Dass Vollständigkeit dabei nicht zu erreichen ist, liegt aber schon in der Natur der Sache. In einer Welt, die – betrachtet man sie durch die Brille der Praxeologie – aus Praktiken besteht, sind die Praktiken zahllos. Genau deswegen ist aber auch der Einfluss kaum zu überschätzen, den Praktiken auf scheinbar so wenig praktische, so intellektuelle und elfenbeinturmaffine Arbeiten wie die Arbeit an der Ästhetik nehmen. Wie es jüngst etwa für Baumgartens ästhetische Theorie gezeigt wurde,¹ ist auch diejenige Bodmers keine Kopfgeburt. Sie entsteht nicht in einem Reinraum des Denkens, in dem nur mit den kristallklaren Elementen der ideengeschichtlichen und literarischen Überlieferung gearbeitet würde. Ein wenig Platon, Aristoteles, Horaz und Longin, Homer, Milton, Opitz und Klopstock und fertig sind die *Poetischen Gemähld*e? Man wird Bodmers poetologischen, kritischen und moralischen Schriften sowie den darin entwickelten ästhetischen Begriffen und Theoremen sehr viel besser gerecht, wenn man sie über die Praktiken begreift, mit denen sie allenthalben in Berührung stehen. Die ästhetische Theorie, Bodmer macht es unübersehbar, wurzelt wie die Kunst und alles andere, das die Menschen angeht, in deren Leben – einem Leben, in dem Praktiken ubiquitär sind. Und es sind gerade auch ganz alltägliche und nicht selten höchst problematische Praktiken, die hier Relevanz besitzen. Dass im Bereich der Literaturwissenschaft gerade auch für diesen letztgenannten Punkt – problematische, brutale, widerwärtige Praktiken – ein Bewusstsein besteht, ist insbesondere akademischen Disziplinen wie den Gender Studies oder den Postcolonial Studies zu verdanken. Philosophen, die Rassisten sind, und Künstler, die vergewaltigen: Solche Skandale haben auch in jüngster Vergangenheit immer wieder deutlich gemacht, dass intellektuelle und künstlerische Werke in ein dichtes Netz aus Praktiken eingewoben sind, auf welche man gerade dann umso aufmerksamer schauen muss, je abscheulicher sie sind. Auch solche Praktiken sind tief in Bodmers poetologische, kritische und moralische Schriften eingelassen. Ihre Entbergung ist für ihr Verständnis unerlässlich. Bodmer, der an die Stelle seiner verstorbenen Kinder bekanntlich seine Texte setzte, ist im Verhältnis zu seiner ästhetischen Theorie weniger ein Zeus, der die Früchte seines Kopfes erntet, und mehr eine männliche Hebamme mit Blut an den Händen. Die Praktiken dieser Hände zu beobachten, war das Ziel dieser Arbeit.

1 Vgl. Berndt: *Facing Poetry*.

Literaturverzeichnis

Siglen

Die hier gelisteten Texte werden unter Angabe der genannten Siglen sowie einer Band- und/oder Seitenzahl zitiert.

- AVG Bodmer, Johann Jakob: *Anklagung Des verderbten Geschmackes, Oder Critische Anmerkungen Über Den Hamburgischen PATRIOTEN, Und Die Hal-lischen TADLERINNEN*. Frankfurt, Leipzig 1728. Online: <https://doi.org/10.3931/e-rara-15677>. Abgerufen am 09.09.2023.
- BW Bodmer, Johann Jakob: *Brief=Wechsel Von der Natur Des Poetischen Geschmackes. Dazu kömmt eine Untersuchung Wie ferne das Erhabene im Trau-erspiele Statt und Platz haben könne; Wie auch von der Poetischen Gerechtig-keit*. Zürich 1736. Online: <https://doi.org/10.3931/e-rara-15738>. Abgerufen am 09.09.2023.
- CB Bodmer, Johann Jakob et al.: *Critische Briefe*. Zürich 1746. Online: <https://doi.org/10.3931/e-rara-88901>. Abgerufen am 09.09.2023.
- DM I Bodmer, Johann Jakob et al.: *Die Discourse der Mahlern*, Bd. 1. In: dies.: *Die Discourse der Mahlern 1721-1722*. Hg. v. Theodor Vetter. Frauenfeld 1891.
- DM II-IV Bodmer, Johann Jakob et al.: *Die Discourse der Mahlern*, Bde. 2-4. Zürich 1721-1723. Online: <https://doi.org/10.3931/e-rara-86734>. Abgerufen am 09.09.2023.
- EGE Bodmer, Johann Jakob u. Johann Jakob Breitinger: *Von dem Einfluß und Gebrauche Der Einbildungs=Krafft; Zur Ausbesserung des Geschmackes: Oder Genaue Untersuchung Aller Arten Beschreibungen/ Worinne Die außer-lesenste Stellen Der berühmtesten Poeten dieser Zeit mit gründlicher Freyheit beurtheilt werden*. Frankfurt, Leipzig 1727. Online: <https://doi.org/10.3931/e-rara-15855>. Abgerufen am 09.09.2023.
- EGG Bodmer, Johann Jakob u. Christoph Martin Wieland: *Edward Grandisons Geschichte in Görlitz*. Berlin 1755. Online: <https://digitale.bibliothek.uni-halle.de/vd18/content/titleinfo/1655993>. Abgerufen am 09.09.2023.
- FN Bodmer, Johann Jakob et al.: *Freymüthige Nachrichten Von Neuen Büchern, Und Andern zur Gelehrtheit gehörigen Sachen*. 20 Bde. Zürich 1744-1763. Online: <https://doi.org/10.3931/e-rara-84759>. Abgerufen am 09.09.2023.
- LP Bodmer, Johann Jakob: *Litterarische Pamphlete. Aus der Schweiz. Nebst Briefen an Bodmern*. Zürich 1781. Online: <https://doi.org/10.3931/e-rara-15751>. Abgerufen am 09.09.2023.
- MS Bodmer, Johann Jakob: *Der Mahler Der Sitten. Von neuem übersehen und starck vermehret*. 2 Bde. Zürich 1746. Online: <https://doi.org/10.3931/e-rara-15184>. Abgerufen am 09.09.2023.
- NCB Bodmer, Johann Jakob et al.: *Neue Critische Briefe, über ganz verschiedene*

- Sachen, von verschiedenen Verfassern. Mit einigen Gesprächen im Elysium und am Acheron vermehrt. Neue Auflage.* Zürich ²1763. Online: <https://doi.org/10.3931/e-rara-85564>. Abgerufen am 09.09.2023.
- PA Bodmer, Johann Jakob: *Bodmer's Persönliche Anekdoten*. Hg. v. Theodor Vetter. In: *Zürcher Taschenbuch auf das Jahr 1892*. Hg. v. einer Gesellschaft zürcherischer Geschichtsfreunde. Zürich 1892, S. 91-131.
- PC Bodmer, Johann Jakob: *Gottsched ein Trauerspiel in Versen oder der parodirte CATO*. Zürich 1765. Online: <https://doi.org/10.3931/e-rara-88829>. Abgerufen am 09.09.2023.
- PG Bodmer, Johann Jakob: *Critische Betrachtungen über die Poetischen Gemähle Der Dichter*. Zürich 1741. Online: <https://doi.org/10.3931/e-rara-89132>. Abgerufen am 09.09.2023.
- SCG Bodmer, Johann Jakob: *Schreiben an die Critickverständige Gesellschaft zu Zürich, über die Critischen Beyträge Hr. Prof. Gottscheds*. Zürich 1742. Online: <https://doi.org/10.3931/e-rara-15794>. Abgerufen am 09.09.2023.
- SCS Bodmer, Johann Jakob et al.: *Sammlung Critischer, Poetischer, und andrer geistvollen Schriften, Zur Verbesserung des Urtheils und des Wizes in den Wercken der Wolredenheit und der Poesie*. 12 Bde. Zürich 1741-1744. Online: <https://doi.org/10.3931/e-rara-66243>. Abgerufen am 09.09.2023.
- WW Bodmer, Johann Jakob: *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen. In einer Verteidigung des Gedichtes Joh. Miltons von dem verlohrnen Paradiese; Der beygefüget ist Joseph Addisons Abhandlung von den Schönheiten in demselben Gedichte*. Zürich 1740. Online: <https://doi.org/10.3931/e-rara-15659>. Abgerufen am 09.09.2023.

Quellentexte

- [Anonym]: »Archiv der schweizerischen Kritik: von der Mitte des Jahrhunderts bis auf gegenwärtige Zeiten. Erstes Bändchen. Zürich bey Orell Geßner, und Comp. 1768. 270 Seit. Octav«. In: *Deutsche Bibliothek der schönen Wissenschaften herausgegeben von Herrn Kloß. Zweyter Band welcher das 5^{te} bis 8^{te} Stück enthält*. Halle 1768, S. 326-341.
- [Anonym]: »Die Begebenheiten des Telemachs auf der Insul der Göttinn Calypso in einer Tragödie vorgestellt. Leipzig und Liegnitz 1740«. In: Johann Christoph Gottsched et al. (Hg.): *Beyträge Zur Critischen Historie Der Deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit, herausgegeben von einigen Liebhabern der deutschen Litteratur*, Bd. 7: *Fünf und zwanzigstes Stück*. Leipzig 1741, S. 25-54. Online: <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10583415>. Abgerufen am 09.09.2023.
- Addison, Joseph: »No. 92. Friday, June 15, 1711«. In: Donald F. Bond (Hg.): *The Spectator Vol. I*. Oxford ²1987, S. 389-393.
- Addison, Joseph: *The Spectator Vol. III*. Hg. v. Donald F. Bond. Oxford ²1987.
- Adelung, Johann Christoph: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen*, Bd. 1: A – E. Leipzig ²1793.

- Adelung, Johann Christoph: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen*, Bd. 2: F – L. Leipzig 1796.
- Aristoteles: *Rhetorik*. Übers. u. hg. v. Gernot Krapinger. Stuttgart 1999.
- Austin, John L.: *How To Do Things with Words. The William James Lectures Delivered at Harvard University in 1955*. Oxford 1962.
- Austin, John L.: *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words)*. Deutsche Bearbeitung v. Eike von Savigny. Ditzingen 1979.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb: *Ästhetik*, 2 Bde. Übers. u. hg. v. Dagmar Mirbach. Hamburg 2007.
- Bodmer, Johann Jakob: »Auszüge aus meinem Tagebuch«. Hg. v. Jakob Baechtold. In: *Turicensia. Beiträge zur zürcherischen Geschichte durch zürcherische Mitglieder der Allgemeinen Geschichtsforschenden Gesellschaft der Schweiz bei Anlass der Feier der fünfzigjährigen Thätigkeit der Gesellschaft am 14. und 15. September 1891 der in Zürich abgehaltenen sechsundvierzigsten Jahresversammlung gewidmet*. Zürich 1891, S. 190-216.
- Bodmer, Johann Jakob: Brief »Johann Jakob Bodmer an Gottsched, Zürich 28. August 1735«. In: Johann Christoph Gottsched: *Briefwechsel unter Einschluss des Briefwechsels von Luise Adelgunde Victorie Gottsched*, Bd. 3: 1734-1735. Hg. v. Detlef Döring, Rüdiger Otto u. Michael Schott. Berlin, New York 2009, S. 400-403.
- Bodmer, Johann Jakob: Brief »Johann Jakob Bodmer an Gottsched, [Zürich] Ende 1732«. In: Johann Christoph Gottsched: *Briefwechsel unter Einschluss des Briefwechsels von Luise Adelgunde Victorie Gottsched*, Bd. 2: 1731-1733. Hg. v. Detlef Döring, Rüdiger Otto u. Michael Schlott. Berlin, New York 2008, S. 360-362.
- Bodmer, Johann Jakob: »Critische Betrachtungen über Einige Auftritte der vom Herrn Professor Gottscheden übersetzten Iphigenia des Racine«. In: ders.: *Critische Betrachtungen und freye Untersuchungen zum Aufnehmen und zur Verbesserung der deutschen Schau=Bühne. Mit einer Zuschrift an die Frau Neuberin*. Bern 1743, S. 1-64. Online: <https://doi.org/10.3931/e-rara-15672>. Abgerufen am 09.09.2023.
- Bodmer, Johann Jakob: *Gespräche im Elysium und am Acheron. Gesamtausgabe*. Hg. v. Arnd Beise. St. Ingbert 2010.
- Bodmer, Johann Jakob: *Julius Cäsar, ein politisches Trauerspiel (1763)*. Hg. v. Jesko Reiling. Hannover 2009.
- Bodmer, Johann Jakob: »Schreiben an die Frau Neuberin, als die Principalin der Neuberischen Gesellschaft«. In: ders.: *Critische Betrachtungen und freye Untersuchungen zum Aufnehmen und zur Verbesserung der deutschen Schau=Bühne. Mit einer Zuschrift an die Frau Neuberin*. Bern 1743, S. 3-13. Online: <https://doi.org/10.3931/e-rara-15672>. Abgerufen am 09.09.2023.
- Bodmer, Johann Jakob: »Trauergedichte eines Vaters über seinen Sohn«. In: *Der Deutschen Gesellschaft in Leipzig Eigene Schriften und Uebersetzungen in gebundener und ungebundener Schreibart. Der Dritte Theil*. Leipzig 1739, S. 260-269.
- Bodmer, Johann Jakob: »Von den vortrefflichen Umständen für die Poesie unter den Kaisern aus dem schwäbischen Hause«. In: Max Wehrli (Hg.): *Das geistige Zürich im 18. Jahrhundert. Texte und Dokumente von Gotthard Heidegger bis Heinrich Pestalozzi*. Basel 1989, S. 65-72.
- Bodmer, Johann Jakob: »Von der innerlichen Beschaffenheit des mechanischen

- Original=Stückes von dem deutschen Cato«. In: ders.: *Critische Betrachtungen und freye Untersuchungen zum Aufnehmen und zur Verbesserung der deutschen Schau=Bühne. Mit einer Zuschrift an die Frau Neuberin*. Bern 1743, S. 59-92. Online: <https://doi.org/10.3931/e-rara-15672>. Abgerufen am 09.09.2023.
- Bodmer, Johann Jakob: »Vorrede«. In: Johann Jakob Breitinger: *CRITISCHE Dichtkunst Worinnen die Poetische Mählerey in Absicht auf die Erfindung Im Grunde untersucht und mit Beyspielen aus den berühmtesten Alten und Neuern erläutert wird*. Zürich 1740, unpaginiert. Online: <https://doi.org/10.3931/e-rara-25517>. Abgerufen am 09.09.2023.
- Bodmer, Johann Jakob: »Vorrede des Herausgebers«. In: Johann Jakob Breitinger: *Critische Abhandlung Von der Natur den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse. Mit Beyspielen aus den Schriften der berühmtesten alten und neuen Scribenten erläutert. Durch Johann Jacob Bodmer besorget und zum Drucke befördert*. Zürich 1740, unpaginiert. Online: <https://doi.org/10.3931/e-rara-88922>. Abgerufen am 09.09.2023.
- Bodmer, Johann Jakob u. Johann Jakob Breitinger: *Der Gemißhandelte Opiz in der Trillerischen Ausfertigung seiner Gedichte*. o.O. 1747. Online: <https://doi.org/10.3931/e-rara-15777>. Abgerufen am 09.09.2023.
- Bodmer, Johann Jakob u. Johann Jakob Breitinger: »Neue Vorrede vom Jahre 1755«. In: dies. (Hg.): *Martin Opitzens Von Boberfeld Lobgedichte*. Zürich 1755, unpaginiert. Online: <https://doi.org/10.3931/e-rara-15660>. Abgerufen am 09.09.2023.
- Bodmer, Johann Jakob u. Johann Jakob Breitinger: *Schriften zur Literatur*. Hg. v. Volker Meid. Stuttgart 2014.
- Bodmer, Johann Jakob u. Johann Jakob Breitinger: »Vorrede der Herausgeber«. In: dies. (Hg.): *Martin Opitzens Von Boberfeld Gedichte. Erster Theil*. Zürich 1745, unpaginiert. Online: <https://doi.org/10.3931/e-rara-17081>. Abgerufen am 09.09.2023.
- Breitinger, Johann Jakob: *Critische Abhandlung Von der Natur den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse. Mit Beyspielen aus den Schriften der berühmtesten alten und neuen Scribenten erläutert. Durch Johann Jacob Bodmer besorget und zum Drucke befördert*. Zürich 1740. Online: <https://doi.org/10.3931/e-rara-88922>. Abgerufen am 09.09.2023.
- Breitinger, Johann Jakob: *CRITISCHE Dichtkunst Worinnen die Poetische Mählerey in Absicht auf die Erfindung Im Grunde untersucht und mit Beyspielen aus den berühmtesten Alten und Neuern erläutert wird*. Zürich 1740. Online: <https://doi.org/10.3931/e-rara-25517>. Abgerufen am 09.09.2023.
- Breitinger, Johann Jakob: *Fortsetzung Der Critischen Dichtkunst Worinnen die Poetische Mählerey In Absicht auf den Ausdruck und die Farben abgehandelt wird*. Zürich 1740. Online: <https://doi.org/10.3931/e-rara-49239>. Abgerufen am 09.09.2023.
- Foucault, Michel: »Die Ethik der Sorge um sich als Praxis der Freiheit«. Übers. v. Hermann Kocyba. In: ders.: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*, Bd. IV: 1980-1988. Hg. v. Daniel Defert u. François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange. Frankfurt a. M. 2005, S. 875-902.
- Foucault, Michel: »Die Hermeneutik des Subjekts«. Übers. v. Ulrike Bokelmann. In: ders.: *Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst*. Hg. v. Daniel Defert u. François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange. Frankfurt a.M. 2007 [1994], S. 123-136.

- Foucault, Michel: »Die Sorge um die Wahrheit«. Übers. v. Hans-Dieter Gondek. In: ders.: *Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst*. Hg. v. Daniel Defert u. François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange. Frankfurt a.M. 2007 [1994], S. 226-238.
- Foucault, Michel: *Diskurs und Wahrheit. Die Problematisierung der Parrhesia. 6 Vorlesungen, gehalten im Herbst 1983 an der Universität von Berkeley/Kalifornien*. Übers. v. Mira Köller. Hg. v. Joseph Pearson. Berlin 1996.
- Foucault, Michel: »Eine Ästhetik der Existenz«. Übers. v. Hans-Dieter Gondek. In: ders.: *Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst*. Hg. v. Daniel Defert u. François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange. Frankfurt a.M. 2007 [1994], S. 280-286.
- Foucault, Michel: *Histoire de la sexualité*, Bd. 3: *Le souci de soi*. Paris 1984.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*. In: ders.: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Vierzig Bände, Abt. I, Bd. 14: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*. Hg. v. Klaus-Detlef Müller. Frankfurt a.M. 1986.
- Gottsched, Johann Christoph: *Ausgewählte Werke*, Bd. 6/1: *Versuch einer kritischen Dichtkunst: Erster Allgemeiner Theil*. Hg. v. Joachim Birke u. Brigitte Birke. Berlin, New York 1973.
- Gottsched, Johann Christoph: *Ausgewählte Werke*, Bd. 6/2: *Versuch einer kritischen Dichtkunst: Anderer besonderer Theil*. Hg. v. Joachim Birke u. Brigitte Birke. Berlin, New York 1973.
- Gottsched, Johann Christoph: *Ausgewählte Werke*, Bd. 12: *Gottsched-Bibliographie*. Hg. v. P.M. Mitchell. Berlin, New York 1987.
- Gottsched, Johann Christoph: *Briefwechsel unter Einschluss des Briefwechsels von Luise Adelgunde Victorie Gottsched*, Bd. 6: *Juli 1739 – Juli 1740*. Hg. v. Detlef Döring et al. Berlin, Boston 2012.
- Gottsched, Johann Christoph: *Der Biedermann. Zweyter Theil Darinnen gleichfalls Fünfzig wöchentliche Blätter enthalten sind*. Leipzig 1729.
- Gottsched, Johann Christoph: »Der deutsche Dichterkrieg. Erstes Buch«. In: Johann Joachim Schwabe (Hg.): *Belustigungen des Verstandes und des Witzes. Auf das Jahr 1741. Heumonat*. Leipzig ²1742, S. 49-66.
- Gottsched, Johann Christoph: »Des deutschen Dichterkrieges. Zweytes Buch«. In: Johann Joachim Schwabe (Hg.): *Belustigungen des Verstandes und des Witzes. Auf das Jahr 1741. Heumonat*. Leipzig ²1742, S. 518-541.
- Gottsched, Johann Christoph: »Des deutschen Dichterkrieges III. Buch«. In: Johann Joachim Schwabe (Hg.): *Belustigungen des Verstandes und des Witzes. Auf das Jahr 1742. Weinmonat*. Leipzig ²1744, S. 434-463.
- Gottsched, Johann Christoph: *Die Vernünftigen Tadlerinnen. Erster Jahr=Theil*. 1725. Frankfurt, Leipzig 1725.
- Gottsched, Johann Christoph: *Die Vernünftigen Tadlerinnen. Anderer Jahr=Theil*. 1726. Frankfurt, Leipzig 1740.
- Gottsched, Johann Christoph: Rez. »Briefwechsel von der Natur des poetischen Geschmacks. Dazu kömmt eine Untersuchung, wie ferne das Erhabene im Trauerspiele statt haben könne, wie auch von der poetischen Gerechtigkeit«. In: ders. et al. (Hg.): *Beyträge Zur Critischen Historie Der Deutschen Sprache, Poesie und Bered-*

- samkeit, herausgegeben von Einigen Mitgliedern der Deutschen Gesellschaft in Leipzig, Bd. 4: *Dreyzehendes Stück*. Leipzig 1735, S. 444-456. Online: <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10583412>. Abgerufen am 09.09.2023.
- Gottsched, Johann Christoph: »Über die Kunstrichter«. In: Sascha Michel (Hg.): *Texte zur Theorie der Literaturkritik*. Stuttgart 2008, S. 25-33.
- Gottsched, Johann Christoph: »Vorrede der zweyten Auflage, von 1737«. In: ders.: *Ausgewählte Werke*, Bd. 6/1: *Versuch einer critischen Dichtkunst: Erster Allgemeiner Theil*. Hg. v. Joachim Birke u. Brigitte Birke. Berlin, New York 1973, S. 11-19.
- Grimm, Jacob u. Grimm, Wilhelm: Art. »GEMÜTSGEDANKE, m.«. In: dies.: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*. Digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23. Online: <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=G07783>. Abgerufen am 09.09.2023.
- Grimm, Jacob u. Grimm, Wilhelm: Art. »GESCHMACK, m.«. In: dies.: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*. Digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23. Online: <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=G10461>. Abgerufen am 09.09.2023.
- Hagedorn, Friedrich von: *Briefe*. Hg. v. Horst Gronemeyer. Berlin, New York 1997.
- Horaz: *Ars Poetica. Die Dichtkunst. Lateinisch/Deutsch*. Übers. u. hg. v. Eckart Schäfer. Stuttgart 2011.
- Juvenal u. Persius: *Juvenal and Persius*. Übers. u. hg. v. Susanna Morton Braund. Cambridge/MA, London 2004, S. 56/57. Online: https://www.loebclassics.com/view/LCL091/2004/pb_LCL091.iii.xml. Abgerufen am 09.09.2023.
- Kant, Immanuel: »Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?«. In: ders.: *Was ist Aufklärung? Ausgewählte kleine Schriften*. Hg. v. Horst D. Brandt. Hamburg 1999, S. 20-27.
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilkraft*. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt a. M. ¹⁰2020.
- Kant, Immanuel: *Werkausgabe*, Bd. III: *Kritik der reinen Vernunft 1*. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt ¹⁰1988.
- König, Johann Ulrich: *Untersuchung Von dem Guten Geschmack In der Dicht= und Rede=Kunst*. In: Friedrich von Canitz: *Des Freyherrn von Caniz Gedichte, Mehrentheils aus seinen eigenhändigen Schrifften verbessert und vermehret Mit Kupffern und Anmerkungen, Nebst dessen Leben, und Einer Untersuchung Von dem guten Geschmack in der Dicht- und Rede-Kunst*. Hg. v. Johann Ulrich König. Leipzig, Berlin 1727, S. 227-322.
- Kramer, Andreas u. Christlob Mylius: *Bemühungen zur Beförderung der Critik und des guten Geschmacks. Erstes Stück*. Halle 1743.
- Lenz, Jakob Michael Reinhold: »Anmerkungen übers Theater«. In: ders.: *Werke und Briefe in drei Bänden*, Bd. 2. Hg. v. Sigrid Damm. Leipzig 1987, S. 641-671.
- Lichtenberg, Georg Christoph: *Goettinger Taschen Calender vom Jahr 1780*. o. O. 1780.
- Liscow, Christian Ludwig: *Sammlung Satyrischer und Ernsthafter Schrifften*. Frankfurt, Leipzig 1739.
- Longinus: *Vom Erhabenen. Griechisch/Deutsch*. Übers. u. hg. von Otto Schönberger. Stuttgart 1988.

- Montaigne, Michel de: »Über die Erziehung der Kinder«. In: ders.: *Essais*. Übers. v. Arthur Franz. Ditzingen 1969, S. 74-97.
- Montaigne, Michel de: »Über die Freundschaft«. In: ders.: *Essais*. Übers. v. Arthur Franz. Ditzingen 1969, S. 100-106.
- Montaigne, Michel de: »Über die Gewohnheit, und daß man ein Herkommen nur vorsichtig abändern soll«. In: ders.: *Essais*. Übers. v. Arthur Franz. Ditzingen 1969, S. 62-71.
- Moritz, Karl Philipp: »Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff *des in sich selbst vollendeten*«. In: ders.: *Werke in zwei Bänden*, Bd. 2: *Popularphilosophie, Reisen, Ästhetische Theorie*. Hg. v. Heide Hollmer u. Albert Meier. Frankfurt a. M. 1997, S. 943-949.
- Nicolai, Friedrich: *Briefe über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland, corrigé fodes, hoc dicet et hoc mit einer Vorrede von Gottlob Samuel Nicolai, ordentlichem Professor der Philosophie in Frankfurt an der Oder*. Berlin 1755.
- Platon: *Charmides*. In: ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 1: *Apologie des Sokrates, Kriton, Ion, Hippias II, Theages, Alkibiades, Laches, Charmides, Euthyphron, Protagoras, Gorgias, Menon, Hippias I, Euthydemons, Menexenos*. Übers. v. Friedrich Schleiermacher. Hg. v. Ursula Wolf. Reinbek bei Hamburg ³³2015, S. 215-245.
- Platon: *Gorgias*. In: ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 1: *Apologie des Sokrates, Kriton, Ion, Hippias II, Theages, Alkibiades, Laches, Charmides, Euthyphron, Protagoras, Gorgias, Menon, Hippias I, Euthydemons, Menexenos*. Übers. v. Friedrich Schleiermacher. Hg. v. Ursula Wolf. Reinbek bei Hamburg ³³2015, S. 337-452.
- Platon: *Ion*. In: ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 1: *Apologie des Sokrates, Kriton, Ion, Hippias II, Theages, Alkibiades, Laches, Charmides, Euthyphron, Protagoras, Gorgias, Menon, Hippias I, Euthydemons, Menexenos*. Übers. v. Friedrich Schleiermacher. Hg. v. Ursula Wolf. Reinbek bei Hamburg ³³2015, S. 65-82.
- Platon: *Lysis*. In: ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 2: *Lysis, Symposion, Phaidon, Kleitophon, Politeia, Phaidros*. Übers. v. Friedrich Schleiermacher. Hg. v. Ursula Wolf. Reinbek bei Hamburg ³⁵2015, S. II-36.
- Quintilianus, Marcus Fabius: *Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher. Lateinisch und deutsch*. Übers. u. hg. v. Helmut Rahn. Darmstadt ⁶2015.
- Rousseau, Jean-Jacques: *Discours sur les sciences et les arts. Abhandlung über die Wissenschaften und Künste. Französisch/Deutsch*. Übers. v. Doris Butz-Striebel in Zusammenarbeit mit Marie-Line Petrequin. Hg. v. Béatrice Durand. Stuttgart 2012.
- Rousseau, Jean-Jacques: *Johann Jacob Rousseau Bürger zu Genf Abhandlung von dem Ursprunge der Ungleichheit unter den Menschen, und worauf sie sich gründe*. Berlin 1756.
- Schiller, Friedrich: *Die Braut von Messina oder Die feindlichen Brüder. Ein Trauerspiel mit Chören*. In: ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. II: *Dramen 2*. Hg. v. Peter-André Alt. München 2004, S. 813-912.
- Schleiermacher, Friedrich: »Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens«. In: Hans Joachim Störig (Hg.): *Das Problem des Übersetzens*. Stuttgart 1963, S. 38-70.
- [Schwarz, Johann Christoph]: »IV. Vertheidigung des Versuchs einer Uebersetzung Virgils, gegen einen Ungenannten«. In: Johann Christoph Gottsched et al. (Hg.): *Beiträge zur Critischen Historie Der Deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit, herausgegeben von einigen Liebhabern der deutschen Litteratur*, Bd. 6: *Ein und*

- zwanzigstes Stück. Leipzig 1739, S. 69-88. Online: <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10583414>. Abgerufen am 09.09.2023.
- Seneca, L. Annaeus: »24. Brief«. In: ders.: *Philosophische Schriften. Lateinisch und deutsch*, Bd. 3: *An Lucilius. Briefe 1-69*. Übers. u. hg. v. Manfred Rosenbach. Darmstadt ⁴1995, S. 194-215.
- Shaftesbury: *Soliloquy: or, Advice to an Author*. London 1710.
- Sulzer, Johann Georg: *Gesammelte Schriften*, Bd. 10/1: *Johann Georg Sulzer – Johann Jakob Bodmer. Briefwechsel. Kritische Ausgabe*. Hg. v. Elisabeth Décultot u. Jana Kittelmann. Basel 2020.
- Thomasius, Christian: *Von Nachahmung der Franzosen. Nach den Ausgaben von 1687 und 1701*. Stuttgart 1894.
- Winckelmann, Johann Joachim: »Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom«. In: *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* 5/1. Leipzig ²1762, S. 33-41.
- Wolff, Christian: *Vernünfftige Gedancken Von der Menschen Thun und Lassen, Zu Beförderung ihrer Glückseligkeit, den Liebhabern der Wahrheit mitgetheilet*. Halle ³1752.
- Wolff, Christian: *Vernünfftige Gedancken Von GOTT, Der Welt und der Seele des Menschen, Auch allen Dingen überhaupt, Den Liebhabern der Wahrheit mitgetheilet*. Halle ⁴1747.

Literatur

- Achermann, Eric: »Theo-Poetik. J. J. Bodmers Praktiken der Vernunft vor dem Hintergrund philosophisch-theologischer Kontroversen«. In: Frauke Berndt, Johannes Hees-Pelikan u. Carolin Rocks (Hg.): *Johann Jacob Bodmers Praktiken. Zum Zusammenhang von Ethik und Ästhetik im Zeitalter der Aufklärung*. Göttingen 2022, S. 233-287.
- Alt, Peter-André: *Aufklärung. Lehrbuch Germanistik*. Stuttgart, Weimar ³2007.
- Amann, Wilhelm: »Die stille Arbeit des Geschmacks«. *Die Kategorie des Geschmacks in der Ästhetik Schillers und in den Debatten der Aufklärung*. Würzburg 1999.
- Angelis, Simone de: »Lex naturalis, Leges naturae, »Regeln der Moral«. Der Begriff des »Naturgesetzes« und die Entstehung der modernen »Wissenschaften vom Menschen« im naturrechtlichen Zeitalter. In: ders., Florian Gelzer u. Lucas Marco Gisi (Hg.): »Natur«, *Naturrecht und Geschichte. Aspekte eines fundamentalen Begründungsdiskurses der Neuzeit (1600-1900)*. Heidelberg 2010, S. 47-70.
- Anz, Thomas u. Rainer Baasner: »Vorwort«. In: dies. (Hg.): *Literaturkritik. Geschichte – Theorie – Praxis*. München ²2007, S. 7-12.
- Asmuth, Bernhard: Art. »Charakter«. In: Georg Braungart et al. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, Bd. I: A – G. Hg. v. Klaus Weimar et al. Berlin, New York ³2007, S. 297-299.
- Auerbach, Erich: »Figura«. In: Friedrich Balke u. Hanna Engelmeier: *Mimesis und Figura. Mit einer Neuauflage des »Figura«-Aufsatzes von Erich Auerbach*. Paderborn 2016, S. 121-188.

- Auerochs, Bernd: *Die Entstehung der Kunstreligion*. Göttingen 2006.
- Baasner, Rainer: »Literaturkritik in der Zeit der Aufklärung«. In: Thomas Anz u. Rainer Baasner (Hg.): *Literaturkritik. Geschichte – Theorie – Praxis*. München 2007, S. 27-36.
- Bachmann-Medick, Doris: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg 2011.
- Backhaus, Katia Henriette u. David Roth-Isigkeit: »Einleitung: Perspektiven auf Praktiken der Kritik«. In: dies. (Hg.): *Praktiken der Kritik*. Frankfurt a. M., New York 2016, S. 7-24.
- Baechtold, Jakob: *Geschichte der Deutschen Literatur in der Schweiz*. Frauenfeld 1892.
- Bahr, Petra: *Darstellung des Undarstellbaren. Religionstheoretische Studien zum Darstellungsbegriff bei A. G. Baumgarten und I. Kant*. Tübingen 2004.
- Bajeski, George: *Praeceptor Germaniae. Johann Christoph Gottsched und die Entstehung des Frühklassizismus in Deutschland*. Frankfurt a. M. 2015.
- Barraud Wiener, Christine u. Peter Jezler: »Die Kunstkammer der Bürgerbibliothek in der Wasserkirche in Zürich. Eine Fallstudie zur gelehrten Gesellschaft als Sammlerin«. In: Andreas Grote (Hg.): *Macrocosmo in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*. Wiesbaden 1994, S. 763-798.
- Barth, Bernhard: »Die Autonomie der poetischen Einbildungskraft. Bodmer, Breitinger«. In: ders.: *Schellings Philosophie der Kunst. Göttliche Imagination und ästhetische Einbildungskraft*. Freiburg, München 1991, S. 100-106.
- Baudach, Frank: »Die Idee des friedlichen Naturstaates in literarischen Utopien des 17. und 18. Jahrhunderts«. In: Klaus Garber et al. (Hg.): *Erfahrung und Deutung von Krieg und Frieden. Religion – Geschlechter – Natur und Kultur*. München 2001, S. 801-816.
- Baudach, Frank: *Planeten der Unschuld – Kinder der Natur. Die Naturstandutopie in der deutschen und westeuropäischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts*. Tübingen 1993.
- Beetz, Manfred: »Die Körpersprache im Wandel der deutschen Rhetorik vom 17. zum 18. Jahrhundert«. In: Josef Kopperschmidt (Hg.): *Rhetorische Anthropologie. Studien zum Homo rhetoricus*. München 2000, S. 39-68.
- Beise, Arnd: »Für die Demokratie hatte er die vorzüglichste Hochachtung«. Plädoyer für den politischen Stückeschreiber J. J. Bodmer«. In: *Griffel 7* (1998), S. 82-88.
- Beise, Arnd: »Gute Bürger und Patrioten dem Staat zu pflanzen«. Johann Jakob Bodmers ungedruckte Zürich-Dramen«. In: Ulrich Johannes Schneider (Hg.): *Kulturen des Wissens im 18. Jahrhundert*. Berlin 2008, S. 301-308.
- Bender, Wolfgang: *Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger*. Stuttgart 1973.
- Bender, Wolfgang: »Nachwort von Wolfgang Bender«. In: Johann Jakob Bodmer: *Brief-Wechsel von der Natur des Poetischen Geschmacks. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1736. Mit einem Nachwort von Wolfgang Bender*. Stuttgart 1966, S. 1*-26*.
- Bender, Wolfgang: »Nachwort von Wolfgang Bender«. In: Johann Jakob Bodmer: *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1740. Mit einem Nachwort von Wolfgang Bender*. Stuttgart 1966, S. 2*-28*.
- Bender, Wolfgang: »Rhetorische Tradition und Ästhetik im 18. Jahrhundert: Baum-

- garten, Meier und Breitinger«. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 99/4 (1980), S. 481-506.
- Benzi, Laura: »Ästhetische Paradigmen und Rhetorik der Einbildungskraft beim frühen Bodmer: Der Briefwechsel mit dem Grafen Pietro di Calepio«. In: *Aufklärung* 17 (2005), S. 141-154.
- Berndt, Frauke: *Anamnesis. Studien zur Topik der Erinnerung in der erzählenden Literatur zwischen 1800 und 1900 (Moritz – Keller – Raabe)*. Tübingen 1999.
- Berndt, Frauke: »Arbeit des Herzens«. Kardiologische Praktiken in J.J. Bodmers *Pygmalion und Elise* (1747/1749)«. In: Frauke Berndt, Johannes Hees-Pelikan u. Carolin Rocks (Hg.): *Johann Jacob Bodmers Praktiken. Zum Zusammenhang von Ethik und Ästhetik im Zeitalter der Aufklärung*. Göttingen 2022, S. 196-232.
- Berndt, Frauke: »Ex marmore. Evidenz im Ungeformten bei J. J. Winckelmann und A. G. Baumgarten«. In: Birgit Neumann (Hg.): *Präsenz und Evidenz fremder Dinge im Europa des 18. Jahrhunderts*. Göttingen 2015, S. 75-98.
- Berndt, Frauke: *Facing Poetry. Alexander Gottlieb Baumgarten's Theory of Literature*. Übers. v. Anthony Mahler. Berlin, Boston 2020.
- Berndt, Frauke: *Poema/Gedicht. Die epistemische Konfiguration der Literatur um 1750*. Berlin, Boston 2011.
- Berndt, Frauke, Johannes Hees-Pelikan u. Carolin Rocks (Hg.): *Johann Jacob Bodmers Praktiken. Zum Zusammenhang von Ethik und Ästhetik im Zeitalter der Aufklärung*. Göttingen 2022.
- Bhabha, Homi K.: *The Location of Culture*. London, New York 1994.
- Bhabha, Homi K.: *Über kulturelle Hybridität. Tradition und Übersetzung*. Übers. v. Kathrina Menke. Hg. v. Anna Babka u. Gerald Posselt. Wien, Berlin 2012.
- Bing, Susi: *Die Naturnachahmungstheorie bei Gottsched und den Schweizern und ihre Beziehung zu der Dichtungstheorie der Zeit*. Würzburg 1934.
- Birnstiel, Klaus: »Kritik und Geschlecht. Register des literarischen Diskurses um und nach 1700«. In: Barry Murnane et al. (Hg.): *Essen, töten, heilen. Praktiken literaturkritischen Schreibens nach 1700*. Göttingen 2019, S. 153-177.
- Bischoff, Doerte: »Die schöne Stimme und der versehrte Körper. Ovids Philomela und die *eloquentia corporis* im Diskurs der Empfindsamkeit«. In: dies. u. Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): *Weibliche Rede – Rhetorik der Weiblichkeit. Studien zum Verhältnis von Rhetorik und Geschlechterdifferenz*. Freiburg i.Br. 2003, S. 249-282.
- Bischoff, Doerte u. Martina Wagner-Egelhaaf: »Einleitung. Weibliche Rede – Rhetorik der Weiblichkeit«. In: dies. (Hg.): *Weibliche Rede – Rhetorik der Weiblichkeit. Studien zum Verhältnis von Rhetorik und Geschlechterdifferenz*. Freiburg i.Br. 2003, S. 9-40.
- Blamberger, Günter: *Das Geheimnis des Schöpferischen oder: Ingenium Est Ineffabile?* Stuttgart 1991.
- Bloom, Harold: *Einflussangst. Eine Theorie der Dichtung*. Übers. v. Angelika Schweikhart. Basel 1995.
- Bodmer, Hans: »Die Anfänge des zürcherischen Milton«. In: *Studien zur Litteraturgeschichte. Michael Bernays gewidmet von Schülern und Freunden*. Hamburg, Leipzig 1893, S. 177-199.

- Bodmer, Hans: *Die Gesellschaft der Maler in Zürich und ihre Diskurse (1721-1723)*. Frauenfeld 1895.
- Bodmer, Hans u. Hermann Bodmer: »J. J. Bodmer. Sein Leben und seine Werke«. In: Stiftung von Schnyder von Wartensee (Hg.): *Johann Jakob Bodmer. Denkschrift zum CC. Geburtstag (19. Juli 1898)*. Zürich 1900, S. 1-48.
- Bohle, Ulrike u. Ekkehard König: »Zum Begriff des Performativen in der Sprachwissenschaft«. In: *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 10/1 (2001), S. 13-34.
- Bormann, Claus von, Giorgio Tonelli u. Helmut Holzhey: Art. »Kritik«. In: Joachim Ritter u. Karlfried Gründer (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Basel 1971-2007. Online. DOI: 10.24894/HWPh.5649. Abgerufen am 09.09.2023.
- Bovenschen, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt a. M. 2003.
- Breithaupt, Fritz: *Kulturen der Empathie*. Frankfurt a. M. 2009.
- Brown, F. Andrew: »Locke's ›Essay‹ and Bodmer and Breitinger«. In: *Modern Language Quarterly* 10 (1949), S. 16-32.
- Brucklacher, Emma Louise: *Frauensatiren der Frühen Neuzeit. Traditionen, Topoi, Tendenzen*. Berlin, Boston 2023.
- Brückner, Dominik: *Geschmack. Untersuchungen zu Wortsemantik und Begriff im 18. und 19. Jahrhundert. Gleichzeitig ein Beitrag zur Lexikographie von Begriffswörtern*. Berlin 2003.
- Brummack, Jürgen: Art. »Satire«. In: Georg Braungart et al. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, Bd. III: P – Z. Hg. v. Jan-Dirk Müller et al. Berlin, New York 2007. S. 355-360.
- Brummack, Jürgen: »Zu Begriff und Theorie der Satire«. In: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 45 (1971), S. 275*-377*.
- Buchenau, Stefanie: *The Founding of Aesthetics in the German Enlightenment. The Art of Invention and the Invention of Art*. Cambridge 2013.
- Calvino, Italo: *Sechs Vorschläge für das neue Jahrtausend. Harvard-Vorlesungen*. München, Wien 1991.
- Campe, Rüdiger: »Bella evidentia – Der Begriff und die Figur der Evidenz in Baumgartens Ästhetik«. In: ders., Anselm Haverkamp u. Christoph Menke (Hg.): *Baumgarten Studien – Zur Genealogie der Ästhetik*. Berlin, Köln 2014, S. 49-71.
- Cassirer, Ernst: *Die Philosophie der Aufklärung*. Hamburg 2007.
- Charbon, Rémy: »Das achtzehnte Jahrhundert (1700–1830)«. In: Peter Rusterholz u. Andreas Solbach (Hg.): *Schweizer Literaturgeschichte*. Stuttgart, Weimar 2007, S. 49-103.
- Cheneval, Francis: »General Remarks on Rousseauism in Zurich During the Second Half of the 18th Century«. In: Michael Böhler et al. (Hg.): *Republikanische Tugend. Ausbildung eines Schweizer Nationalbewusstseins und Erziehung eines neuen Bürgers. Contribution à une nouvelle approche des Lumières helvétiques. Actes du 16^e Colloque de l'Académie suisse des sciences humaines et sociales (Ascona Monte Verità, Centro Stefano Franscini). 7-11 septembre 1998*. Genf 2000, S. 425-445.
- Culler, Jonathan: »Philosophy and Literature. The Fortunes of the Performative«. In: *Poetics Today* 21/3 (2000), S. 503-519.

- Dahlstrom, Daniel O.: »The Taste for Tragedy. The Briefwechsel of Bodmer and Calepio«. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 59 (1985), S. 206-223.
- Debrunner, Albert M.: *Das goldene schwäbische Alter. Johann Jakob Bodmer und das Mittelalter als Vorbildzeit im 18. Jahrhundert*. Würzburg 1996.
- Décultot, Elisabeth: »Lessing und Du Bos. Zur Funktion des Empfindungsvermögens in der Kunst«. In: Alexander Košenina u. Stefanie Stockhorst (Hg.): *Lessing und die Sinne*. Hannover 2016, S. 81-98.
- Décultot, Elisabeth u. Jana Kittelmann: »Das 18. Jahrhundert im Briefformat. Zur Korrespondenz zwischen Johann Georg Sulzer und Johann Jakob Bodmer«. In: Johann Georg Sulzer: *Gesammelte Schriften*, Bd. 10/1: *Johann Georg Sulzer. Johann Jakob Bodmer. Briefwechsel. Kritische Ausgabe*. Hg. v. Elisabeth Décultot u. Jana Kittelmann. Basel 2020, S. IX-XLVI.
- Deupmann, Christoph: »Der Leipzig-Zürcher Literaturstreit: G***d, die ›Schweizer‹ und die Dichterkrönung Christoph Otto von Schönaichs«. In: Christoph Jürgensen u. Gerhard Kaiser (Hg.): *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte*. Heidelberg 2011, S. 69-88.
- Deupmann, Christoph: *Furor satiricus. Verhandlungen über literarische Aggression im 17. und 18. Jahrhundert*. Tübingen 2002.
- Döring, Detlef: »Der Literaturstreit zwischen Leipzig und Zürich in der Mitte des 18. Jahrhunderts: Neue Untersuchungen zu einem alten Thema«. In: Anett Lüttenken u. Barbara Mahlmann-Bauer (Hg.): *Bodmer und Breitinger im Netzwerk der europäischen Aufklärung*. Göttingen 2009, S. 60-104.
- Durand, Béatrice: »Nachwort«. In: Jean-Jacques Rousseau: *Discours sur les sciences et les arts. Abhandlung über die Wissenschaften und Künste. Französisch/Deutsch*. Übers. v. Doris Butz-Striebel in Zusammenarbeit mit Marie-Line Petrequin. Hg. v. Béatrice Durand. Stuttgart 2012, S. 101-116.
- Dürbeck, Gabriele: *Einbildungskraft und Aufklärung. Perspektiven der Philosophie, Anthropologie und Ästhetik um 1750*. Tübingen 1998.
- Eibl, Karl: »Bürgerliches Trauerspiel«. In: Hans-Friedrich Wessels (Hg.): *Aufklärung. Ein literaturwissenschaftliches Studienbuch*. Königstein i. T. 1984, S. 66-87.
- Eichhorn, Kristin: »Schwierige Distanzierung. Christoph Mylius' Verhältnis zu Gottsched«. In: *Aufklärung. Interdisziplinäres Jahrbuch zur Erforschung des 18. Jahrhunderts und seiner Wirkungsgeschichte* 31 (2019). Thema: Christoph Mylius. Ein kurzes Leben an den Schaltstellen der deutschsprachigen Aufklärung. Hg. v. Nacim Ghanbari u. Michael Multhammer, S. 65-80.
- Elias, Friederike et al.: »Hinführung zum Thema und Zusammenfassung der Beiträge«. In: dies. (Hg.): *Praxeologie. Praxistheoretische Ansätze in den Geistes- und Sozialwissenschaften*. Berlin, Boston 2014, S. 3-12.
- Falkenhagen, Annabel: *Werte der Dichtung – Dichtung von Wert. Eine Rekonstruktion von Maßstäben zur Bewertung von ›Literatur‹ in den Poetiken J. Chr. Gottscheds und J. J. Breitingers (mit einem Ausblick auf C. Fr. Brämer)*. Diss. Göttingen 2008. Online: <https://ediss.uni-goettingen.de/handle/11858/00-1735-0000-0022-6003-C>. Abgerufen am 09.09.2022.
- Felman, Shoshana: *The Literary Speech Act. Don Juan with J. L. Austin or Seduction in Two Languages*. Ithaca/NY 1983.

- Fischer-Lichte, Erika: *Performativität. Eine Einführung*. Bielefeld 2012.
- Fontius, Martin: Art. »Kritisch/Kritik«. In: Karlheinz Barck et al. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 3: *Harmonie – Material*. Stuttgart 2001, S. 450-489.
- Fries, Katja: *Poetische Palimpseste. Parodie und Satire in den literaturkritischen Dichtungen Johann Jakob Bodmers*. Berlin, Boston 2019.
- Fries, Thomas u. Klaus Weimar: Art. »Dialog₂«. In: Georg Braungart et al. (Hg.): *Realexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, Bd. I: *A – G*. Hg. v. Klaus Weimar et al. Berlin, New York 2007, S. 354-356.
- Füssli, Hans Heinrich: »I. Bodmer. Fortsetzung des zweyten Abschnitts. Die Sittenmaler«. In: *Schweizerisches Museum. 1783. Drittes Stück*. Zürich 1783, S. 193-222.
- Garber, Klaus: *Martin Opitz, der »Vater der deutschen Dichtung«. Eine kritische Studie zur Wissenschaftsgeschichte der deutschen Germanistik*. Stuttgart 1976.
- Gardt, Andreas: »Natürlichkeit. Eine strukturelle und pragmatische Kategorie der Sprachnormierung in Texten der frühen Neuzeit«. In: *German Life and Letters* 61/4 (2008), S. 404-419.
- Gebhardt, Peter: »Literarische Kritik«. In: Dietrich Harth u. Peter Gebhardt (Hg.): *Erkenntnis der Literatur. Theorien, Konzepte, Methoden der Literaturwissenschaft*. Stuttgart 1982, S. 79-109.
- Geertz, Clifford: *The Interpretation of Culture. Selected Essays*. New York 1973.
- Geitner, Ursula: *Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert*. Tübingen 1992.
- Gisi, Lucas Marco: *Einbildungskraft und Mythologie. Die Verschränkung von Anthropologie und Geschichte im 18. Jahrhundert*. Berlin 2007.
- Gisi, Lucas Marco: »Ein zurückgehaltenes Bekenntnis zu Rousseau. Bodmers Abhandlung über Wielands *Beyträge zur Geheimen Geschichte des menschlichen Verstandes und Herzens*«. In: Simone de Angelis, Florian Gelzer u. Lucas Marco Gisi (Hg.): »Natur«, *Naturrecht und Geschichte. Aspekte eines fundamentalen Begründungsdiskurses der Neuzeit (1600-1900)*. Heidelberg 2010, S. 361-392.
- Grawe, Christian: Art.: »Naturmensch«. In: Joachim Ritter u. Karlfried Gründer (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Basel 1971-2007. Online. DOI: 10.24894/HWPh.2688. Abgerufen am 09.09.2023.
- Grosse Wiesmann, Hannah: Art. »Blume«. In: Günter Butzer u. Joachim Jacob (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart, Weimar 2010, S. 50-52.
- Gut, Karin: *Das Vaterländische Schauspiel der Schweiz. Geschichte und Erscheinungsformen*. Freiburg i.Br. 1996.
- Guthke, Karl S.: *Letzte Worte. Variationen über ein Thema der Kulturgeschichte des Westens*. München 1990.
- Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Mit einem Vorwort zur Neuauflage 1990*. Frankfurt a. M. 152018.
- Hadot, Pierre: *Exercices spirituels et philosophie antique*. Paris 1981.
- Hadot, Pierre: »Überlegungen zum Begriff der »Selbstkultur««. In: François Ewald u. Bernhard Waldenfels (Hg.): *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*. Frankfurt a. M. 1991, S. 219-228.

- Hahne, Nina: *Essayistik als Selbsttechnik. Wahrheitspraxis im Zeitalter der Aufklärung*. Berlin, Boston 2015.
- Häsner, Bernd et al.: »Text und Performativität«. In: Klaus W. Hempfer u. Jörg Volbers (Hg.): *Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme*. Bielefeld 2011, S. 69-96.
- Hees, Johannes: »Denken und Betrachten. Zur Proto-Ästhetik bei Gottfried Wilhelm Leibniz und Barthold Hinrich Brockes«. In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 64/1 (2019), S. 85-107.
- Hees-Pelikan, Johannes: »Der Phryne-Trick. Schminken und Staunen bei J. J. Bodmer und J. W. Goethe«. In: Kim Hagedorn, Tim Hofmann u. Sarah Möller (Hg.): *Provozierte Bewunderung*. München 2021, S. 149-165.
- Hees-Pelikan, Johannes: »Gespenster und Demenz. Praktiken der dunklen Einbildungskraft bei Bodmer«. In: Frauke Berndt, Johannes Hees-Pelikan u. Carolin Rocks (Hg.): *Johann Jacob Bodmers Praktiken. Zum Zusammenhang von Ethik und Ästhetik im Zeitalter der Aufklärung*. Göttingen 2022, S. 178-195.
- Hees-Pelikan, Johannes: »Johann Jacob Bodmers Praktiken. Einleitung«. In: Frauke Berndt, Johannes Hees-Pelikan u. Carolin Rocks (Hg.): *Johann Jacob Bodmers Praktiken. Zum Zusammenhang von Ethik und Ästhetik im Zeitalter der Aufklärung*. Göttingen 2022, S. 7-37.
- Hees-Pelikan, Johannes: »Über Literatur streiten (Literaturkritik)«. In: Sebastian Meixner u. Carolin Rocks (Hg.): *Gottsched-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, S. 53-59.
- Hempfer, Klaus W. u. Jörg Volbers (Hg.): *Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme*. Bielefeld 2011.
- Herberichs, Cornelia u. Christian Kiening: »Einleitung«. In: dies. (Hg.): *Literarische Performativität. Lektüren vormoderner Texte*. Zürich 2008, S. 9-21.
- Hermann, Britta: *Über den Menschen als Kunstwerk. Zu einer Archäologie des (Post-)Humanen im Diskurs der Moderne (1750-1820)*. Paderborn 2018.
- Herrmann, Hans Peter: *Naturnachahmung und Einbildungskraft. Zur Entwicklung der deutschen Poetik von 1670-1740*. Berlin, Zürich 1967.
- Hetzl, Andreas: »Die Rede ist ein großer Bewirker.« Performativität in der antiken Rhetorik«. In: Jens Kertscher u. Dieter Mersch (Hg.): *Performativität und Praxis*. München 2003, S. 229-246.
- Heudecker, Sylvia: *Modelle literaturkritischen Schreibens. Dialog, Apologie, Satire vom späten 17. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts*. Tübingen 2005.
- Hildebrandt, Annika: *Die Mobilisierung der Poesie. Literatur und Krieg um 1750*. Berlin, Boston 2019.
- Hohendahl, Peter Uwe: *Geschichte der deutschen Literaturkritik (1730-1980)*. Stuttgart 1985.
- Hohner, Ulrich: *Zur Problematik der Naturnachahmung in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts*. Erlangen 1976.
- Hollmer, Heide: *Anmut und Nutzen. Die Originaltrauerspiele in Gottscheds »Deutscher Schaubühne«*. Tübingen 1994.
- Horch, Hans Otto u. Georg-Michael Schulz: *Das Wunderbare und die Poetik der Frühaufklärung*. Darmstadt 1988.
- Hösl, Johannes: *Kleine Geschichte der italienischen Literatur*. München 1995.

- Jacob, Joachim: *Die Schönheit der Literatur. Zur Geschichte eines Problems von Gorgias bis Max Bense*. Tübingen 2007.
- Janßen, Matthias: »Findet den, der es gemacht hat! Über Autor, Text und Edition bei J. J. Bodmer und J. Grimm«. In: Christiane Henkes (Hg.): *Text und Autor. Beiträge aus dem Venedig-Symposium 1998 des Graduiertenkollegs ›Textkritik‹ München*. Tübingen 2000, S. 5-32.
- Jaumann, Herbert: *Critica. Untersuchungen zur Geschichte der Literaturkritik zwischen Quintilian und Thomasius*. Leiden, New York, Köln 1995.
- Kammer, Stephan: *Überlieferung. Das philologisch-antiquarische Wissen im frühen 18. Jahrhundert*. Berlin, Boston 2017.
- Kauffmann, Kai: »Ein nützlicher Kaufmann. Zu Johann Jacob Bodmers Praktiken des europäischen Literaturvergleichs und Kulturaustauschs«. In: Frauke Berndt, Johannes Hees-Pelikan u. Carolin Rocks (Hg.): *Johann Jacob Bodmers Praktiken. Zum Zusammenhang von Ethik und Ästhetik im Zeitalter der Aufklärung*. Göttingen 2022, S. 61-88.
- Kittelmann, Jana: »Kritische Felder. Johann Jakob Bodmers Briefpublizistik im Kontext seiner privaten Korrespondenzen«. In: *Daphnis* 50 (2022), S. 416-442.
- Kohler, Kathia: »Schöne Geisterjagd. Die Diskurspraktik des Spottens in Johann Andreas Groschs *Die Regeln der Satyre aus ihren Gründen hergeleitet* (1750)«. In: Frauke Berndt et al. (Hg.): *Ethische Praktiken in ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts*. Hamburg 2023, S. 107-125.
- Kondylis, Panajotis: *Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus*. Hamburg 2002.
- König, Ekkehard: »Bausteine einer allgemeinen Theorie des Performativen aus linguistischer Perspektive«. In: Klaus W. Hempfer u. Jörg Volbers (Hg.): *Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme*. Bielefeld 2011, S. 43-67.
- Koppenfels, Werner von: »Die literarische Übersetzung«. In: Ulrich Broich u. Manfred Pfister (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen 1985, S. 137-158.
- Kopperschmidt, Josef: »Zwischen politischer Rhetorik und rhetorischer Politik. Thematisch einleitende Bemerkungen«. In: ders. (Hg.): *Politik und Rhetorik. Funktionsmodelle politischer Rede*. Opladen 1995, S. 7-17.
- Koschorke, Albrecht: *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*. München 1999.
- Koselleck, Reinhart: *Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*. Frankfurt a. M. ¹¹2010.
- Košenina, Alexander: Art. »Gebärde«. In: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik Online*. Berlin, Boston 2013. Online: <https://www.degruyter.com/document/database/HWRO/entry/hwro.3.gebaerde/html>. Abgerufen am 09.09.2023.
- Kowalik, Jill Anne: *The Poetics of Historical Perspectivism: Breitinger's Critische Dichtkunst and the Neoclassic Tradition*. Chapel Hill, London 1992.
- Kramer, Daniel: »Johann Jakob Bodmer and Early Representations of Winckelmann's Greek Ideal on the German Stage«. In: Monika Fick, Carl Niekerk u. Monika Nenon (Hg.): *Lessing Yearbook/Jahrbuch XL 2012/2013*. Göttingen 2013, S. 73-98.

- Krämer, Sybille: »Was haben ›Performativität‹ und ›Medialität‹ miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der ›Aisthetisierung‹ gründende Konzeption des Performativen. Zur Einleitung in diesen Band«. In: dies. (Hg.): *Performativität und Medialität*. München 2004, S. 13-32.
- Krämer, Sybille u. Marco Stahlhut: »Das ›Performative‹ als Thema der Sprach- und Kulturphilosophie«. In: *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 10/1 (2001), S. 35-63.
- Krummacher, Hans-Henrik: »Das barocke Epicedium. Rhetorische Tradition und deutsche Gelegenheitsdichtung im 17. Jahrhundert«. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 18 (1974), S. 89-147.
- Krusche, Dietrich u. Alois Wierlacher (Hg.): *Hermeneutik der Fremde*. München 1990.
- Kühlmann, Wilhelm: *Gelehrtenrepublik und Fürstenstaat. Entwicklung und Kritik des deutschen Späthumanismus in der Literatur des Barockzeitalters*. Tübingen 1982.
- Lamy, Bernard: *De l'art de parler/Kunst zu reden*. Hg. v. Ernstpeter Ruhe. München 1980.
- Leibrock, Felix: *Aufklärung und Mittelalter. Bodmer, Gottsched und die mittelalterliche deutsche Literatur*. Frankfurt a. M. 1988.
- Leigh, Matthew: »Quintilian on the Emotions (*Institutio Oratoria* 6 Preface and 1-2)«. In: *The Journal of Roman Studies* 94 (2004), S. 122-140.
- Link-Heer, Ursula: Art. »Rousseauismus«. In: Joachim Ritter u. Karlfried Gründer (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Basel 1971-2007. Online. DOI: 10.24894/HWPh.3640. Abgerufen am 09.09.2023.
- Lovejoy, Arthur O.: *Die große Kette der Wesen. Geschichte eines Gedankens*. Übers. v. Dieter Turck. Frankfurt a. M. 1985.
- Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a. M. 1995.
- Lütteken, Anett: »Feuerbläser in der Kirche und dem Staat«. Samuel Butlers Hudibras und der Satire-Diskurs der Zürcher Aufklärer«. In: Anett Lütteken u. Barbara Mahlmann-Bauer (Hg.): *Bodmer und Breitinger im Netzwerk der europäischen Aufklärung*. Göttingen 2009, S. 663-694.
- Lütteken, Anett: »Freundlich ›gegen jedermann, vertraulich gegen wenig‹. Bodmers Briefwelten«. In: Ulrich Johannes Schneider (Hg.): *Kulturen des Wissens im 18. Jahrhundert*. Berlin 2008, S. 113-122.
- Lütteken, Anett: »Meine Unthätigkeit hat etwas mehr auf sich, als Sie sich vorstellen.« Sulzers Briefwechsel mit Johann Jacob Bodmer im Spannungsfeld von gelehrtem und privatem Austausch«. In: Elisabeth Décultot, Philipp Kampa u. Jana Kittelmann (Hg.): *Johann Georg Sulzer – Aufklärung im Umbruch*. Berlin 2018, S. 210-228.
- Lütteken, Anett: »Sophie hat gewonnen!« – J. J. Bodmers pädagogische Praktiken aus dem Geist der Zürcher Aufklärung«. In: Frauke Berndt, Johannes Hees-Pelikan u. Carolin Rocks (Hg.): *Johann Jacob Bodmers Praktiken. Zum Zusammenhang von Ethik und Ästhetik im Zeitalter der Aufklärung*. Göttingen 2022, S. 38-60.
- Lütteken, Anett: »Zeittafel: Johann Jakob Bodmer – Johann Jakob Breitinger«. In: *Zürcher Taschenbuch 2008. Neue Folge. Hundertachtundzwanzigster Jahrgang*. Zürich 2007, S. 387-394.
- Lütteken, Anett u. Barbara Mahlmann-Bauer (Hg.): *Bodmer und Breitinger im Netzwerk der europäischen Aufklärung*. Göttingen 2009.

- Mahlmann-Bauer, Barbara: »Die Opitz-Edition Bodmers und Breitingers (1745)«. In: *Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge* 27/1 (2017), S. 53-68.
- Mahlmann-Bauer, Barbara: »Einleitung. Johann Jakob Bodmer in neuer Perspektive«. In: *Zürcher Taschenbuch 2008. Neue Folge. Hundertachtundzwanzigster Jahrgang*. Zürich 2007, S. 380-386.
- Mahlmann-Bauer, Barbara: »Johann Jakob Bodmers Rousseau Lektüre«. In: Michèle Crogiez Labarthe, Sandrine Battistini u. Karl Kürtös (Hg.): *Les écrivains suisses Alémaniques et la culture francophone au XVIII^e siècle. Actes du colloque de Berne 24-26 novembre 2004*. Genf 2008, S. 209-272.
- Martens, Wolfgang: *Die Botschaft der Tugend. Die Aufklärung im Spiegel der deutschen moralischen Wochenschriften*. Stuttgart 1968.
- Martens, Wolfgang: »Moralische Charaktere«. In: Wolfram Groddeck u. Ulrich Stadler (Hg.): *Physiognomie und Pathognomie. Zur literarischen Darstellung von Individualität. Festschrift für Karl Pestalozzi zum 65. Geburtstag*. Berlin, New York 1994, S. 1-15.
- Martus, Steffen: »Literaturwissenschaftliche Kooperativität aus praxeologischer Perspektive – am Beispiel der »Brüder Grimm««. In: Vincent Hoppe, Marcel Lepper u. Stefanie Stockhorst (Hg.): *Symphologie. Formen der Kooperation in den Geisteswissenschaften*. Göttingen 2016, S. 47-72.
- Martus, Steffen: *Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George*. Berlin, New York 2007.
- Martus, Steffen u. Carlos Spoerhase: »Praxeologie der Literaturwissenschaft«. In: *Geschichte der Germanistik* 35/36 (2009), S. 89-96.
- Matuschek, Stefan: »*Le bon goût* und *der gute Geschmack*. Ein Versuch, Winckelmann nach Voltaire zu lesen«. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 40 (1990), S. 230-234.
- Meier, Albert: *Dramaturgie der Bewunderung. Untersuchungen zur politisch-klassizistischen Tragödie des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M. 1993.
- Meister, Johannes: *Chronick der Gesellschaft der Maler. 1721-1722*. Hg. v. Theodor Vetter. Frauenfeld 1887.
- Meister, Leonhard: *Über Bodmern. Von Leonhard Meister, öffentlichem Lehrer der Sittenlehre und der Geschichte an der Kunstschule zu Zürich. Nebst Fragmenten aus seinen Briefen*. Zürich 1783.
- Meixner, Sebastian: *Narratologie und Epistemologie. Studien zu Goethes frühen Erzählungen*. Berlin, Boston 2019.
- Mersch, Dieter: »Präsenz und Ethizität der Stimme«. In: Doris Kolesch u. Sybille Krämer (Hg.): *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt 2006, S. 211-236.
- Mertens, Volker: »Bodmer und die Folgen«. In: Gerd Althoff (Hg.): *Die Deutschen und ihr Mittelalter. Themen und Funktionen moderner Geschichtsbilder vom Mittelalter*. Darmstadt 1992, S. 55-80.
- Meyer, Reinhart: »Restaurative Innovation. Theologische Tradition und poetische Freiheit in der Poetik Bodmers und Breitingers«. In: Christa Bürger, Peter Bürger u. Jochen Schulte-Sasse (Hg.): *Aufklärung und literarische Öffentlichkeit*. Frankfurt a.M. 1980, S. 39-82.
- Mohagheghi, Yashar: »Von der Zeitverschwendung zur Muße: Luxuskritik und Zeitdiätetik bei Rousseau«. In: Christine Weder, Ruth Signer u. Peter Wittemann

- (Hg.): *Auszeiten. Temporale Ökonomien des Luxus in Literatur und Kultur der Moderne*. Berlin, Boston 2022, S. 91-112.
- Mücke, Dorothea E. von: *The Practices of the Enlightenment. Aesthetics, Authorship, and the Public*. New York 2015.
- Müller, Jan-Dirk: »J. J. Bodmers Poetik und die Wiederentdeckung der mittelhochdeutschen Epen«. In: *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte* 71 (1977), S. 336-352.
- Murnane, Barry et al. (Hg.): *Essen, töten, heilen. Praktiken literaturkritischen Schreibens nach 1700*. Göttingen 2019.
- Murnane, Barry et al.: »Literaturkritik um und nach 1700. Einleitung«. In: dies. (Hg.): *Essen, töten, heilen. Praktiken literaturkritischen Schreibens nach 1700*. Göttingen 2019, S. 12-27.
- Nebrig, Alexander: »Der deutsche Dichterkrieg; und die agonale Selbstreflexion der Literaturkritik im Jahr 1741«. In: Kai Bremer u. Carlos Spoerhase (Hg.): *Gelehrte Polemik. Intellektuelle Konfliktverschärfungen um 1700*. Frankfurt a. M. 2011, S. 388-403.
- Opitz, Peter: »Aspekte und Tendenzen der theologischen Diskussion in Zürich zur Zeit Breitingers und Bodmers«. In: Anett Lütteken u. Barbara Mahlmann-Bauer (Hg.): *Bodmer und Breitinger im Netzwerk der europäischen Aufklärung*. Göttingen 2009, S. 172-201.
- Ostermann, Eberhard: Art. »Mahnung«. In: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik Online*. Berlin, Boston 2013. Online: <https://www.degruyter.com/database/HWRO/entry/hwro.10.mahnung/html>. Abgerufen am 09.09.2023.
- Pethes, Nicolas: *Zöglinge der Natur. Der literarische Menschenversuch des 18. Jahrhunderts*. Göttingen 2007.
- Pfalzgraf, Annegret: *Eine Deutsche Ilias? Homer und das Nibelungenlied bei Johann Jakob Bodmer. Zu den Anfängen der nationalen Nibelungenrezeption im 18. Jahrhundert*. Marburg 2003.
- Pompe, Hedwig: Art. »Natürlichkeitsideal«. In: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik Online*. Berlin, Boston 2013. Online: <https://www.degruyter.com/database/HWRO/entry/hwro.6.natuerlichkeitsideal/html>. Abgerufen am 09.09.2023.
- Powers, Elizabeth: »Where are the Mountains? Johann Jacob Bodmer and the ›Pre-Kantian‹ Sublime«. In: *Goethe Yearbook* XX (2013), S. 199-222.
- Proß, Wolfgang: »Natur«, Naturrecht und Geschichte. Zur Entwicklung der Naturwissenschaften und der sozialen Selbstinterpretation im Zeitalter des Naturrechts (1600-1800)«. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 3 (1978), S. 38-67.
- Rabbow, Paul: *Seelenführung. Methodik der Exerzitien in der Antike*. München 1954.
- Reckwitz, Andreas: »Auf dem Weg zu einer kultursoziologischen Analytik zwischen Praxeologie und Poststrukturalismus«. In: Monika Wohlrab-Sahr (Hg.): *Kultursoziologie. Paradigmen – Methoden – Fragestellungen*. Wiesbaden 2010, S. 179-205.
- Reckwitz, Andreas: *Erfindung der Kreativität*. Berlin 2012.
- Reckwitz, Andreas: »Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive«. In: *Zeitschrift für Soziologie* 32/4 (2003), S. 282-301.
- Reckwitz, Andreas: »Praktiken und Diskurse. Eine sozialtheoretische und methodologische Relation«. In: Herbert Kalthoff, Stefan Hirschauer u. Gesa Lindemann

- (Hg.): *Theoretische Empirie. Zur Relevanz qualitativer Forschung*. Frankfurt a. M. 2008, S. 188-209.
- Reiling, Jesko: *Die Genese der idealen Gesellschaft. Studien zum literarischen Werk von Johann Jakob Bodmer (1698-1783)*. Berlin, New York 2010.
- Rickenbacher, Sergej: »Der mit Ergötzen essen will, muß bedacht seyn, den Magen zu erleichtern«. Zu J. J. Bodmers Praktiken des Geschmacks«. In: Frauke Berndt, Johannes Hees-Pelikan u. Carolin Rocks (Hg.): *Johann Jacob Bodmers Praktiken. Zum Zusammenhang von Ethik und Ästhetik im Zeitalter der Aufklärung*. Göttingen 2022, S. 156-177.
- Roberts, F. Corey: »German Pietism and the Genesis of Literary Aesthetics. The Discourse of ›Erfahrung‹ in the 1700s«. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 78 (2004), S. 200-228.
- Robertson, Ritchi: »Gedanken von der Notwendigkeit einer Critisirung der neu herausgekommenden Bücher und Schriften«. In: Barry Murnane et al. (Hg.): *Essen, töten, heilen. Praktiken literaturkritischen Schreibens nach 1700*. Göttingen 2019, S. 7-11.
- Rocks, Carolin: »Ästhetisches ethos. Praxeologie, Foucaults ethische Praktiken und die Literaturwissenschaften«. In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 66/1 (2021), S. 69-96.
- Rocks, Carolin: »Bodmers Mahlerinnen. Praktiken der Leserkritik in *Die Discourse der Mahlern* (1721-1723) und *Der Mahler der Sitten* (1746)«. In: Frauke Berndt, Johannes Hees-Pelikan u. Carolin Rocks (Hg.): *Johann Jacob Bodmers Praktiken. Zum Zusammenhang von Ethik und Ästhetik im Zeitalter der Aufklärung*. Göttingen 2022, S. 89-112.
- Rohner, Melanie: »Barbarische Bukolik. Zum Idyllischen in Rousseaus Zeitaltertheorie und Goethes *Werther*«. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 67 (2017), S. 153-166.
- Rohner, Melanie: »Ces tem de barbarie étoient le siècle d'or«. Rousseaus ›Le Lévite d'Ephraïm‹ und Bodmers ›Menelaus bey David‹ im Kontext zeitgenössischer anthropologischer Diskussionen«. In: *Comparation* 8/1 (2016), S. 59-74.
- Sauder, Gerhard: Art. »Briefroman«. In: Georg Braungart et al. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, Bd. I: A – G. Hg. v. Klaus Weimar et al. Berlin, New York 2007, S. 255-257.
- Sauer, August: »Vorbemerkung«. In: Christian Thomasius: *Von Nachahmung der Franzosen. Nach den Ausgaben von 1687 und 1701*. Stuttgart 1894, S. III-IX.
- Schatzki, Theodore: »Sayings, Texts and Discursive Formations«. In: Allison Hui, Theodore Schatzki u. Elizabeth Shove (Hg.): *The Nexus of Practices: Connections, Constellations, Practitioners*. Abington 2017, S. 126-140.
- Scherpe, Klaus R.: *Gattungspoetik im 18. Jahrhundert. Historische Entwicklung von Gottsched bis Herder*. Stuttgart 1968.
- Schneider, Ute: *Der moralische Charakter, ein Mittel aufklärerischer Menschendarstellung in den frühen deutschen Wochenschriften*. Stuttgart 1976.
- Schöll, Julia: *Interessiertes Wohlgefallen. Ethik und Ästhetik um 1800*. Paderborn 2015.
- Schönberger, Otto: »Nachwort«. In: Longinus: *Vom Erhabenen. Griechisch/Deutsch*. Übers. u. hg. von Otto Schönberger. Stuttgart 1988, S. 135-155.
- Schulte-Sasse, Jochen: Art. »Einbildungskraft/Imagination«. In: Karlheinz Barck et

- al. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 2: *Dekadent – Grotesk*. Stuttgart, Weimar 2001, S. 88-120.
- Schulte-Sasse, Jochen: Art. »Phantasie«. In: Karlheinz Barck et al. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 4: *Medien – Populär*. Stuttgart, Weimar 2002, S. 778-798.
- Seifert, Siegfried: »Man denke sich einmal alle kritischen Blätter hinweg ...«. Die wissenschaftliche Zeitschrift als Trägerin der Literaturkritik und Literaturinformation im 18. Jahrhundert in Deutschland«. In: *Impulse. Aufsätze, Quellen, Berichte zur deutschen Klassik und Romantik. Folge 13*. Berlin, Weimar 1990, S. 247-263.
- Siegrist, Christoph: »Frühaufklärerische Trauergedichte zwischen Konvention und Expression«. In: *Text & Kontext* 6.1/6.2 (1978), S. 9-20.
- Siegrist, Christoph: »Poetik und Ästhetik von Gottsched bis Baumgarten«. In: *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Bd. 3: *Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution. 1680-1789*. Hg. v. Rolf Grimminger. München, Wien 1980, S. 280-303.
- Signer, Ruth: »Die Relationalität des Luxus bei Jean-Jacques Rousseau«. In: Bernadette Gruber u. Peter Wittemann (Hg.): *Aufklärung und Exzess. Epistemologie und Ästhetik des Übermäßigen im 18. Jahrhundert*. Berlin, Boston 2022, S. 181-196.
- Soëgard, Michel: *Jean-Jacques Rousseau. Leben und Werk*. München 2012.
- Sommadosi, Tomas: »Letzte ›Zwischenbriefe‹ im Brief-Wechsel von der Natur des poetischen Geschmackes von Johann Jakob Bodmer und Pietro di Calepio«. In: Arnd Beise u. Jochen Strobel (Hg.): *Letzte Briefe. Neue Perspektiven auf das Ende der Kommunikation*. St. Ingbert 2015, S. 41-55.
- Sommadosi, Tomas: »Natur- und Gottesbezug in der Poetik Gottscheds und der Schweizer«. In: Eric Achermann (Hg.): *Johann Christoph Gottsched (1700-1766). Philosophie, Poetik und Wissenschaft*. Berlin 2014, S. 183-201.
- Spalinger, Roland: »Ethopoeia. Charakterpraktiken zwischen Anthropologie und Rhetorik in Johann Jacob Bodmers *Critischen Betrachtungen über die Poetischen Gemälde der Dichter* (1741)«. In: Frauke Berndt, Johannes Hees-Pelikan u. Carolin Rocks (Hg.): *Johann Jacob Bodmers Praktiken. Zum Zusammenhang von Ethik und Ästhetik im Zeitalter der Aufklärung*. Göttingen 2022, S. 113-133.
- Spoerhase, Carlos: *Das Format der Literatur. Praktiken materieller Textualität zwischen 1730 und 1840*. Göttingen 2018.
- Spoerhase, Carlos u. Steffen Martus: »Die Quellen der Praxis. Probleme einer historischen Praxeologie der Philologie. Einleitung«. In: *Zeitschrift für Germanistik* 23/2 (2013), S. 221-225.
- Sproll, Monika: *Das ›Charakteristische‹. Studien zu ›Charakter-Konzepten und zur Ästhetik des ›Charakteristischen‹ von Leibniz bis Hölderlin*. Würzburg 2020.
- Stenzel, Jürgen: »»Si vis me flere ...« – »Musa iocosa mea«. Zwei poetologische Argumente in der deutschen Diskussion des 17. und 18. Jahrhunderts«. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 48 (1974), S. 650-671.
- Straub, Enrico: *Der Briefwechsel Calepio – Bodmer. Ein Beitrag zur Erhellung der Beziehungen zwischen italienischer und deutscher Literatur im 18. Jahrhundert*. Berlin 1965.
- Thums, Barbara: *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und Selbstbegründung von Brockes bis Nietzsche*. München 2008.

- Till, Dietmar: *Transformationen der Rhetorik. Untersuchungen zum Wandel der Rhetoriktheorie im 17. und 18. Jahrhundert*. Tübingen 2004.
- Tonger-Erk, Lily: *Actio. Körper und Geschlecht in der Rhetoriklehre*. Berlin, Boston 2012.
- Torbruegge, Marilyn K.: »Bodmer and Longinus«. In: *Monatshefte* 63 (1971), S. 341-357.
- Urban, Astrid: *Kunst der Kritik. Die Gattungsgeschichte der Rezension von der Spätaufklärung bis zur Romantik*. Heidelberg 2004.
- Velten, Hans Rudolf: »Performativitätsforschung«. In: Jost Schneider (Hg.): *Methodengeschichte der Germanistik*. Berlin, Boston 2009, S. 549-571.
- Verwey, Theodor: »Zur Einführung«. In: ders. (Hg.): *Dichtungstheorien der deutschen Frühaufklärung*. Tübingen 1995, S. IX-XXV.
- Vetter, Theodor: »Bibliographie«. In: Stiftung von Schnyder von Wartensee (Hg.): *Johann Jakob Bodmer. Denkschrift zum CC. Geburtstag (19. Juli 1898)*. Zürich 1900, S. 387-403.
- Vetter, Theodor: *Der Spectator als Quelle der »Discourse der Maler«*. Frauenfeld 1887.
- Vetter, Theodor: »J. J. Bodmer und die englische Litteratur«. In: Stiftung von Schnyder von Wartensee (Hg.): *Johann Jakob Bodmer. Denkschrift zum CC. Geburtstag (19. Juli 1898)*. Zürich 1900, S. 313-386.
- Vetter, Theodor, Hans Bodmer u. Hermann Bodmer: »Vorwort«. In: Stiftung von Schnyder von Wartensee (Hg.): *Johann Jakob Bodmer. Denkschrift zum CC. Geburtstag (19. Juli 1898)*. Zürich 1900, S. V-VII.
- Vieta, Silvio: *Literarische Phantasie. Theorie und Geschichte. Barock und Aufklärung*. Stuttgart 1986.
- Vollhardt, Friedrich: *Selbstliebe und Geselligkeit. Untersuchungen zum Verhältnis von naturrechtlichem Denken und moraldidaktischer Literatur im 17. und 18. Jahrhundert*. Tübingen 2001.
- Voss, Eva-Maria de: *Die frühe Literaturkritik der Aufklärung. Untersuchungen zu ihrem Selbstverständnis und zu ihrer Funktion im bürgerlichen Emanzipationsprozess*. Bonn 1975.
- Wehrli, Max: »Einführung«. In: ders. (Hg.): *Das geistige Zürich im 18. Jahrhundert. Texte und Dokumente von Gotthard Heidegger bis Heinrich Pestalozzi*. Basel 1989, S. 9-32.
- Wehrli, Max: »J. J. Bodmer entdeckt Dante«. In: ders.: *Gegenwart und Erinnerung. Gesammelte Aufsätze*. Hg. v. Fritz Wagner u. Wolfgang Maaz. Hildesheim, Zürich 1998, S. 275-292.
- Wehrli, Max: *Johann Jakob Bodmer und die Geschichte der Literatur*. Frauenfeld 1936.
- Weiershausen, Romana: »Nachwort«. In: Johann Christoph Gottsched: *Sterbender Cato. Mit Auszügen aus der zeitgenössischen Diskussion über Gottscheds Drama im Anhang*. Hg. v. Horst Steinmetz. Stuttgart 2020, S. 157-167.
- Weimar, Klaus u. Friedhelm Solms: Art. »Geschmack«. In: Georg Braungart et al. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, Bd. I: A – G. Hg. v. Klaus Weimar et al. Berlin, New York 2007, S. 714-717.
- Wellbery, David E.: »Kunst – Zeugung – Geburt. Überlegungen zu einer anthropologischen Grundfigur«. In: Christian Begemann u. David E. Wellbery (Hg.):

- Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit.* Freiburg i.Br. 2002, S. 9-36.
- Wetterer, Angelika: *Publikumsbezug und Wahrheitsanspruch. Der Widerspruch zwischen rhetorischem Ansatz und philosophischem Anspruch bei Gottsched und den Schweizern.* Tübingen 1981.
- Wilke, Jürgen: »Der deutsch-schweizerische Literaturstreit«. In: Franz-Josef Worstbrock u. Helmut Koopmann (Hg.): *Formen und Formgeschichte des Streitens. Der Literaturstreit.* Tübingen 1986, S. 140-151.
- Willems, Gottfried: *Anschaulichkeit. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils.* Tübingen 1989.
- Windfuhr, Manfred: *Die barocke Bildlichkeit und ihre Kritiker. Stilhaltungen in der deutschen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts.* Stuttgart 1966.
- Wirth, Uwe (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften.* Frankfurt a. M. 2002.
- Wittkowski, Wolfgang: »Einleitung. Zur Konzeption ästhetischer Autonomie in Deutschland«. In: ders. (Hg.): *Revolution und Autonomie. Deutsche Autonomieästhetik im Zeitalter der Französischen Revolution. Ein Symposium.* Tübingen 1990, S. 1-29.
- Wittkowski, Wolfgang (Hg.): *Revolution und Autonomie. Deutsche Autonomieästhetik im Zeitalter der Französischen Revolution. Ein Symposium.* Tübingen 1990.
- Wolff, Oskar Ludwig Bernhard: *Encyclopädie der deutschen Nationalliteratur oder biographisch=kritisches Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten seit den frühesten Zeiten, nebst Proben aus ihren Werken*, Bd. 1: A und B. Leipzig 1835.
- Woodmannsee, Martha: *The Author, Art, and the Market. Rereading the History of Aesthetics.* New York 1994.
- Wüthrich, Lukas: *Der sogenannte »Holbein-Tisch«. Geschichte und Inhalt der bemalten Tischplatte des Basler Malers Hans Herbst von 1515. Ein frühes Geschenk an die Bürger-Bibliothek Zürich, 1633. Vom »Niemand«, vom bestohlenen Krämer und von den Lustbarkeiten des Lebens.* Zürich 1990.
- Zeisberg, Simon: »Veritas multiplex sententiarum. Zum Problem systematischer Verortung ›Sinnreicher Gedanken‹ in der deutschen Frühaufklärung (Gottsched, Bodmer/Breitinger, Chladenius)«. In: Alice Stašková u. Simon Zeisberg (Hg.): *Sentenz in der Literatur. Perspektiven auf das 18. Jahrhundert.* Göttingen 2014, S. 37-67.
- Zelle, Carsten: »Bodmers und Breitingers ästhetische Schriften«. In: Anett Lütteken u. Barbara Mahlmann-Bauer (Hg.): *Bodmer und Breitinger im Netzwerk der europäischen Aufklärung.* Göttingen 2009, S. 25-41.
- Zelle, Carsten: *Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche.* Stuttgart, Weimar 1995.
- Zelle, Carsten: »Schönheit und Erhabenheit. Der Anfang doppelter Ästhetik bei Boileau, Dennis, Bodmer und Breitinger«. In: Christine Pries (Hg.): *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn.* Weinheim 1989, S. 55-75.
- Zeller, Rosmarie: »Literary Developments in Switzerland from Bodmer, Breitinger, and Haller to Gessner, Rousseau, and Pestalozzi«. In: Barbara Becker-Cantarino (Hg.): *German Literature of the Eighteenth Century. The Enlightenment and Sensibility.* Rochester 2005, S. 131-153.

- Zinsmaier, Thomas: »Quintilian als Deklamator. Die Topik des *parens superstes* im Proömium zu Buch VI der *Institutio oratoria*«. In: Bianca-Jeanette Schröder u. Jens-Peter Schröder (Hg.): *Studium declamatorium. Untersuchungen zu Schulübungen und Prunkreden von der Antike bis zur Neuzeit*. München, Leipzig 2003, S. 153-168.
- Zurbuchen, Simone: »Aufklärung im Dienst der Republik: Bodmers radikal-politischer Patriotismus«. In: Anett Lütteken u. Barbara Mahlmann-Bauer (Hg.): *Bodmer und Breitinger im Netzwerk der europäischen Aufklärung*. Göttingen 2009, S. 386-409.
- Zurbuchen, Simone: *Patriotismus und Kosmopolitismus. Die Schweizer Aufklärung zwischen Tradition und Moderne*. Zürich 2003.

Bildnachweise

- Abb. 1: Foto: © Staatsgalerie Stuttgart. Online: <https://www.staatsgalerie.de/g/sammlung/sammlung-digital/einzelansicht/sgs/werk/einzelansicht/0C28C589DB7B4354AC339C2A1B480701.html>. Abgerufen am 09.09.2023. Public Domain Mark 1.0 Universell (<https://creativecommons.org/publicdomain/mark/1.0/deed.de>).
- Abb. 2: Foto: © Staatsgalerie Stuttgart. Online: <https://www.staatsgalerie.de/g/sammlung/sammlung-digital/einzelansicht/sgs/werk/einzelansicht/2B92E59F1BE44AD7B8C1DF26AA619F80.html>. Abgerufen am 09.09.2023. Public Domain Mark 1.0 Universell (<https://creativecommons.org/publicdomain/mark/1.0/deed.de>).
- Abb. 3: bpk | Hamburger Kunsthalle | Elke Walford.
- Abb. 4: Schweizerisches Nationalmuseum. Online: permalink.nationalmuseum.ch/100209407. Abgerufen am 09.09.2023.
- Abb. 5: Zentralbibliothek Zürich. Online: <https://doi.org/10.3931/e-rara-15794>. Abgerufen am 09.09.2023. Public Domain Mark 1.0 Universell (<https://creativecommons.org/publicdomain/mark/1.0/deed.de>).
- Abb. 6: Eigene Zusammenstellung, J. H. P.

Dank

Mein größter Dank geht an Frauke Berndt. Sie hat den Schreibprozess dieses Buchs in allen seinen Phasen mit Rat und Tat und insbesondere mit aufmunternder Zuversichtlichkeit begleitet. Ohne ihre klugen Kommentare und unermüdlichen Korrekturen wäre keine Seite, wie sie ist. Fritz Breithaupt danke ich ganz herzlich für die Einladung zu einem Forschungsaufenthalt an der Indiana University in Bloomington. Die Gespräche mit ihm waren grundlegend für das Kapitel zu den Praktiken der Empathie. Ein unvergleichliches Forum für das Feilen an einzelnen Kapiteln war darüber hinaus Frauke Berndts Forschungskolloquium. Von vielen klugen Köpfen habe ich dort unzählige Hinweise und Anregungen erhalten. Ana Lupu, Sebastian Meixner, Céline Martins-Thomas, Kathia Müller, Cornelia Pierstorff, Carolin Rocks, Julius Schmidt, Roland Spalinger, Vera Zimmermann und Zoe Zobrist: Euch gebührt mein allergrößter Dank!

Der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des 18. Jahrhunderts danke ich für die Aufnahme des Buchs in die Reihe *Das achtzehnte Jahrhundert – Supplementa*. Für die großzügige Finanzierung der Publikationskosten bedanke ich mich beim Schweizerischen Nationalfonds; bei Andrea Knigge vom Wallstein Verlag für ihre Unterstützung im Publikationsprozess. Marisa Irawan danke ich sehr für das außerordentlich kompetente und sorgfältige Lektorat. Und mein ganz besonderer Dank gilt zuletzt Dominik Spalinger für seine unschätzbare wertvolle Hilfe bei der Einrichtung und Korrektur des Texts.