

Petersen, Jürgen H. und Wagner-Egelhaaf, Martina:
Einführung in die neuere deutsche Literaturwissenschaft.
7. Aufl. Berlin: Schmid 2006.

Poetik ist die Lehre vom Wesen, von den Zielen, Gattungen, Darstellungsmitteln und den Grundgehalten der Dichtung. Als solche berührt sie die **Literaturtheorie**, d. h. die Wissenschaft von dem möglichen Ursprung der Literatur, ihren Voraussetzungen, ihren Absichten, ihren Grenzen etc., sowie die **Ästhetik** als allgemeine Lehre vom Schönen; aber sie hat es auch mit anderen Problemen zu tun, mit solchen der Vergestaltung, der Bauform des Dramas, der Artunterschiede innerhalb der erzählenden, der lyrischen, der dramatischen Dichtung usf. Natürlich gilt das Hauptinteresse der Literaturwissenschaft in der Regel den zentralen Aspekten, vor allem den Aufgaben und Strukturen der Poesie. Deswegen treten die anderen Probleme auch im Folgenden erst dann wirklich in den Vordergrund, wenn sich an ihnen die poetologischen Fundamentalfragen entfalten lassen.

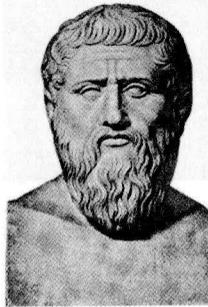
Das Adjektiv ‚poetologisch‘ ist dem Substantiv ‚Poetik‘ zugeordnet, weil das eigentlich abzuleitende ‚poetisch‘ schon zu dem Begriff ‚Poesie‘ gehörte. Man hat aus ‚poetologisch‘ später auch das Substantiv ‚Poetologie‘ gebildet, dem man gelegentlich in der wissenschaftlichen Literatur begegnet, doch besagt es nichts anderes als ‚Poetik‘, weshalb es im Gegensatz zu ‚poetologisch‘ überflüssig ist und hier auch keine Verwendung findet.

Man kann die Geschichte der Poetik (ebenso wie die der Poesie) als einen Prozess darstellen, in dem zwei Prinzipien miteinander streiten: das Prinzip, die Dichtung außerpoetischen, also z. B. politischen, religiösen, gesellschaftlichen Zielen dienstbar zu machen, und das Prinzip vollständiger Autonomie. Allerdings findet der Begriff der **Autonomie** in diesem Zusammenhang eine unterschiedliche Verwendung. Als Gegenbegriff zu ‚Heteronomie‘ bedeutet er, dass Dichtung allein ihren eigenen, nämlich poetischen Prinzipien folgt. Diese Vorstellung von ästhetischer Autonomie wird etwa gegen Ende des 18. Jahrhunderts realisiert. Der Begriff ‚Autonomie‘ wird aber auch in einem noch radikaleren Sinne verwendet, autonome Kunst wird dann als **absolute Kunst** verstanden: Sie löst sich von allem, was nicht Kunst ist, lehnt also nicht nur außerästhetische Anforderungen ab, sondern befreit sich sozusagen von der Welt überhaupt, z. B. von der Natur, der Gesellschaft, den logischen Beziehungen als nicht-ästhetischen Elementen. In diesem Sinne wird der Begriff der Autonomie hier gebraucht, die Geschichte der Poetik als ein widerstreitender Prozess zwischen dem Prinzip der Bindung der Kunst an die Welt und dem ihrer vollständigen Befreiung von der Welt dargestellt.

Die Geschichte der abendländischen Poetik beginnt mit Platons (428/427–348/47 v. Chr.) Äußerungen über Kunst und Literatur in seiner *Politeia* (*Der Staat*), und schon hier zeigt sich, wie vehement der eine gegen den anderen Grundsatz ausgespielt werden kann. Sokrates (um 470–399 v. Chr.), der wichtigste Gesprächspartner in diesem Dialog, stellt die Frage, wie die Poesie dazu beitragen könne, dass

IV

Poetik



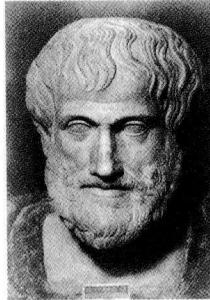
Platon (428–348 v. Chr.)

die Staatsbürger, zumal junge Menschen, zu tüchtigen Mitgliedern der Gesellschaft erzogen werden. Dichtung wird also von vornherein nicht als eine autonome Erscheinung, sondern als ein staatsbürgerlichen Zwecken dienendes Mittel betrachtet. Sofern im Mythos, sofern in den Dichtungen Begebenheiten erzählt werden, die dem Ziel, die Jungen zu mutigen Kriegern und disziplinierten Staatsbürgern zu erziehen, widersprechen, muss man sie unterdrücken und verbieten. Zensur ist durchaus nötig, selbst bei Homer (etwa zwischen 750 und 650 v. Chr.): „Homer und die anderen Dichter mögen uns nicht böse sein, wenn wir diese und alle ähnlichen Stellen wegstreichen, [...] weil sie sich, je dichterischer sie sind, desto weniger für Knaben und Männer eignen, die frei sein und die Knechtschaft mehr als den Tod fürchten sollen.“ (Platon: *Der Staat*, S. 71). Die Geschichte der Bevormundung der Dichtung nach Maßgabe außerliterarischer Vorstellungen hat hier ihren Ursprung, alle Doktrinen, die sich zum Richter über die Poesie machen, die Doktrinen von der Dienerfunktion der Dichtung gegenüber der Theologie, der Moral, der Staatserhaltung, der Nation, der Revolution, der Partei etc. lassen sich auf Platon zurückführen. Schon am Beginn der abendländischen Geschichte poetologischer Überlegungen steht also die Frage, wieweit Kunst im Allgemeinen und Literatur im Besonderen frei ist und nur an ihren eigenen Maßstäben gemessen werden darf.

Im zehnten Buch der *Politeia* kommt Platon in einem doppelten Zusammenhang darauf zu sprechen, dass Dichtung (und Kunst überhaupt) Darstellung (*mimesis*) der vorfindlichen Realität sei. Obwohl man allenthalben hören und lesen kann, Platon spreche hier von **Nachahmung**, ist das keineswegs so ohne weiteres der Fall. **Darstellung** der Wirklichkeit bedeutet ja nicht ausschließlich eine detailgenaue Abbildung des jeweiligen Gegenstandes, wie man bei der Betrachtung vieler Bilder erkennen kann: Der eine Maler stellt ein Dorf möglichst realitätsgetreu dar, der andere zeichnet es eher in Umrissen, der dritte verzichtet auf Farbgenauigkeit und malt die Dächer grün und die Bäume violett – doch alle beziehen sich auf die Wirklichkeit ihres Gegenstandes. Aber auch die bloße Orientierung an der Realität lässt die Poesie in den Augen Platons fragwürdig, ja verwerflich erscheinen, und zwar aus zwei Gründen. Die Frage, warum in der Dichtung meist zögernde, tragische, trauernde, ja weinende Menschen dargestellt werden, beantwortet Sokrates entschlossen mit dem Hinweis auf den „Beifall des Pöbels“ (Platon: *Der Staat*, S. 341). Dieser liebt es, sich selbst dargestellt zu sehen, so dass staatsertreuende Tugenden wie Tapferkeit, Selbstdisziplin, Mannhaftigkeit in der Dichtung zu kurz kommen. Und noch ein anderer Grund spricht gegen Kunst und Literatur: Sie stellen Gegenstände, Menschen und deren Handlungen dar, die in der Wirklichkeit existieren. Diese sind aber nur Erscheinungen. Platon nennt alles Einzelne, sinnlich Erscheinende ein *me*

on, ein nicht in rechter Weise Seiendes, weil es entsteht und vergeht, also mit Nicht-Sein (Noch-nicht-Sein und Nicht-mehr-Sein) behaftet ist. Der einzelne Stuhl, die einzelne Rose entsteht und vergeht, aber deren Wesen, von Platon als *eidos* bezeichnet, das, was alle einzelnen Dinge gleicher Art miteinander verbindet, wenn man von ihren Unterschieden absieht, vergeht nicht, ist ewig und deshalb eigentlich seiend. Sofern Kunst und Literatur aber das sinnlich Erscheinende, nicht dessen Wesen darstellen, sind sie im Bereich des Nichtigen tätig, fehlt es ihnen an wirklichem Gehalt und Wahrhaftigkeit, und es ist bare Ironie, wenn Sokrates am Ende von Platons *Politeia* erklärt: „Trotzdem versichere ich, daß wir zur Aufnahme dieser lustsüchtigen Dichtkunst und Nachahmungskunst gern bereit sind, falls sie die Berechtigung ihres Vorhandenseins innerhalb eines geordneten Staatswesens nachweisen kann.“ (Platon: *Der Staat*, S. 344)

Hermann Koller (1918–1992) hat in seinem Buch *Die Mimesis in der Antike* die Auffassung vertreten, *mimesis* bedeute zumal in der ersten wirklich poetologischen Schrift des Abendlandes, nämlich in der *Poetik* des Aristoteles, nicht Nachahmung im Sinne von Abbildung. Hier sei ‚Darstellung‘ eigentlich immer der angemesseneren Ausdruck. In der Tat lässt sich die Übersetzung von *mimēsthai* als ‚nachahmen‘ im folgenden Satz aus der *Poetik* schon aus logischen Gründen kaum halten: „die Komödie sucht schlechtere, die Tragödie bessere Menschen nachzuahmen, als sie in der Wirklichkeit vorkommen.“ (Aristoteles: *Poetik*, S. 9) Da Aristoteles diesen Gedanken mehrmals variiert, handelt es sich um eine ihm wichtige Bemerkung, und Manfred Fuhrmann (1925–2004), der Übersetzer, hätte schon aus diesem Grunde wohl besser den Begriff der Darstellung benutzt. Denn man kann nun einmal nicht nachahmen, was gar nicht existiert: Komödie und Tragödie stellen mithin vielmehr schlechtere bzw. bessere Menschen dar, als sie in Wirklichkeit vorkommen. Wie sehr Aristoteles in der Dichtung denn auch eine über die bloße Nachahmung hinausgehende Kunst erblickt, zeigt sich in seiner Gegenüberstellung von Dichtung und Geschichtsschreibung. Diese gibt nämlich nur das wirklich Geschehene, jene indes das Mögliche wieder: „Denn der Geschichtsschreiber und der Dichter unterscheiden sich [...] dadurch, daß der eine das wirklich Geschehene mitteilt, der andere, was geschehen könnte.“ (Aristoteles: *Poetik*, S. 29) Später geht er darüber sogar noch weit hinaus: „Wenn ein Dichter Unmögliches darstellt, liegt ein Fehler vor. Doch hat es hiermit gleichwohl seine Richtigkeit, wenn die Dichtung auf diese Weise den ihr eigentümlichen Zweck erreicht“ (Aristoteles: *Poetik*, S. 87). Unter Umständen kann man der Poesie sogar das Recht einräumen, Unmögliches darzustellen und sich damit weit von dem angeblichen und immer wieder behaupteten Postulat zu entfernen, sie müsse Nachahmung der Natur bleiben. Aristoteles insistiert geradezu auf diesem Gedanken, wenn er etwas später erklärt: „Aufs Ganze gesehen muß man das Unmögliche



Aristoteles
(384–322 v. Chr.)

IV
Poetik

rechtfertigen, indem man entweder auf die Erfordernisse der Dichtung oder auf die Absicht, das Bessere darzustellen, oder auf die allgemeine Meinung zurückgreift. Was die Erfordernisse der Dichtung betrifft, so verdient das Unmögliche, das glaubwürdig ist, den Vorzug vor dem Möglichen, das unglaubwürdig ist.“ (Aristoteles: *Poetik*, S. 93) Gewiss redet Aristoteles nicht den völlig ungebundenen Künsten, nicht einem Irrrealismus oder gar Surrealismus das Wort. Aber es lässt sich nicht leugnen, dass in seiner *Poetik* auch der Gedanke an eine Poesie zum Ausdruck kommt, welche die Wirklichkeit zu überschreiten vermag, wenn sie ihre eigenen Ansprüche dadurch in höherem Maße erfüllt, nämlich „wenn die Dichtung auf diese Weise den ihr eigentümlichen Zweck erreicht“. Im Gegensatz zu Platon billigt er ihr das Recht zu, sich außerästhetischen Ansprüchen zu verweigern und sogar die Grenzen der Realität zu überschreiten.

Im Mittelpunkt seiner poetologischen Erörterungen steht die **Tragödie**, die er einerseits mit dem **Epos** in Verbindung bringt, andererseits gegen Epos und **Komödie** abgrenzt. Die folgenden Bestimmungen des Aristoteles haben für die Geschichte der abendländischen Poetik eine besondere Bedeutung gewonnen.

Die Tragödie (wie auch das Epos) spielt unter edlen Menschen, die Komödie unter einfachen. Zwar werden damit nicht ausdrücklich auch soziale Kategorien eingeführt, doch hat man diese Bestimmung des Aristoteles später, z. B. im 17. Jh., als Hinweis auf eine **Ständeklausel** verstanden. Sie besagt, dass die Tragödie prinzipiell in den sozial führenden Schichten, die Komödie unter sozial niedrigen Ständen spielt. Dass dies etwas mit der sozialen, ja politischen Struktur der jeweiligen Gesellschaft zu tun hat, liegt auf der Hand. Es hängt dies aber auch mit dem Tragödienbegriff zusammen. Die Tragödie ist nach Aristoteles eine Dichtungsart, „die Jammer und Schaudern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt.“ (Aristoteles: *Poetik*, S. 19) Wie diese Reinigung, **katharsis**, zustande kommt, hat Aristoteles nicht mehr erläutert. Manfred Fuhrmann bringt sie mit dem Ästhetischen selbst in Zusammenhang: „Aristoteles [...] verknüpfte die Katharsis mit Kunstgenüssen, mit der Musik und der Dichtung“ (Aristoteles: *Poetik*, S. 165). Offenbar verschafft „die Tragödie [...] dem Publikum Gelegenheit, bestimmten Affekten freien Lauf zu lassen, und bereitet ihm durch diese Entladung Vergnügen.“ (Ebd.) Aber es hängt dies wohl auch damit zusammen, dass Aristoteles nur eine solche Figur als tragischen Helden bezeichnet, die „wegen eines Fehlers“ den „Umschlag ins Unglück erlebt“ (Aristoteles: *Poetik*, S. 39). Weder „makellose Männer“ noch „Schufte“, sondern Personen von „sittlicher Größe“, die gleichwohl auch Mängel aufweisen, rufen „Jammer und Schaudern“ hervor und reinigen zugleich von solchen Affekten, weil sie nicht zufällig, son-

dern eben durch ihren „Fehler“ zugrunde gehen. (Aristoteles: *Poetik*, S. 165)

Aus der Überlegung, dass für das Zusammenspiel von „Jammer“, „Schaudern“ und *katharsis* die Handlung von entscheidender Bedeutung ist, ergibt sich die erste jener **drei Einheiten**, um die es in späteren Zeiten, vor allem zwischen Lessing und Gottsched (1700–1766) als dem starren Vertreter eines sich auf Aristoteles berufenden französischen Klassizismus, so viel Streit gab. Es handelt sich um die **Einheit der Handlung**. Darunter ist primär die Einfachheit und zielorientierte Geschlossenheit des Geschehens zu verstehen, dann aber auch der Verzicht auf Nebenhandlungen, sogenannte **Episoden**, sofern sie nicht mit der Haupthandlung verknüpft sind. Von der **Einheit der Zeit** spricht Aristoteles direkt und versteht darunter, dass die Dramenhandlung nicht mehr als einen Tag in Anspruch nehmen soll, denn Bühnenstücke zeichnet ihre Knappheit und Konzentration aus, während Epik „über unbeschränkte Zeit“ verfügt und „also auch in diesem Punkte anders“ (Aristoteles: *Poetik*, S. 17) ist. Die **Einheit des Ortes** wird von Aristoteles nicht in gleicher Direktheit als dramatisches Element hervorgehoben; da er aber immer wieder die Einheitlichkeit des Dramas betont und darin dessen Vorteile gegenüber dem Epos erblickt, lässt sich auch die Einheit des Ortes als genuin dramatisches Element klassifizieren. Dafür spricht zudem die Theaterpraxis der Zeit: man hatte keine Kulissen und konnte einen Ortswechsel nicht sichtbar machen. Auch deshalb muss man von einer fragwürdigen Rezeptionsgeschichte dieser kleinen Schrift sprechen: Bis zu Gottsched, also bis zum 18. Jh., hat man in der *Poetik* des Aristoteles nämlich mehr und mehr ein verbindliches Regelwerk gesehen, das die Normen festlegt, nach denen ein Bühnenstück gestaltet werden muss. Heute geht man indes nicht mehr davon aus, dass Aristoteles ein **normatives Werk**, eine **Regelpoetik** im Sinne hatte; vielmehr legte er den vorhandenen Bestand an Bühnenstücken zugrunde, um das Wesen der Tragödie und der Komödie etc. zu beschreiben. Er gab also nicht an, wie Dramendichter dichten sollten, sondern wie sie gedichtet hatten. Die zahllosen Poetiken, die vor allem in der Spätrenaissance und fast sämtlich in lateinischer oder italienischer Sprache angefertigt wurden, sind ohne das Vorbild des Aristoteles nicht denkbar. Vor allem Scaligers (1484–1558) *Poetices libri septem* (zu übersetzen etwa als *Poetik in sieben Büchern* oder *Sieben poetologische Bücher*), nach dem Tod des Verfassers 1561 herausgegeben, haben das Aristoteles-Verständnis bis hin zu Lessing maßgebend bestimmt.

Von ähnlicher Bedeutung wie die *Poetik* des Aristoteles war für die poetologische Entwicklung in Europa und vor allem auch in Deutschland die *Epistula ad Pisones* (*Brief an die Pisonen*) des Quintus Horatius Flaccus (65–8 v. Chr.). Dieser Brief hat keineswegs systematischen Charakter, wurde aber bald als *Ars poetica* bezeichnet und ging unter diesem nichtauthentischen Titel in die Literaturgeschichte ein.

IV
Poetik

Horaz

IV
Poetik

Genau genommen sind es nur zwei Stellen aus der Schrift des Horaz (wie der Name des lateinischen Verfassers germanisiert wurde), die von großem Einfluß waren und von denen außerdem nur die erste immer ganz richtig verstanden wurde. Sie lautet:

aut prodesse volunt aut delectare poetae
aut simul et iucunda et idonea dicere vitae. (V. 333f.)

In der Übersetzung:

Freudig zu stimmen und nützlich zu sein sind die Ziele des Dichters,
Oder praktische Lehren mit heiterem Vortrag zu einen.
(Horatius: *De arte poetica liber*, S. 35)

Der Streit, ob Dichtung mehr dem Vergnügen diene oder wichtigeren Zielen, der Erbauung, Belehrung, Besserung des Menschen, war ja schon in der griechischen Antike kontrovers diskutiert worden und wird hier nun auf salomonische Weise entschieden: Poesie kann nützlich sein, kann unterhalten oder auch beides. Das klingt oberflächlich, ist aber bedeutsam, wenn man sich etwa der Einlassungen Platons erinnert. Er hatte ausschließlich dem Nützlichkeitsprinzip gehuldigt und entschieden jegliche Dichtung verworfen, die nicht die staatsbürgerliche Ertüchtigung der Jugend im Sinne hat. Von Horaz wird auch eine Dichtung zugelassen, die nur Vergnügen bereiten will. Da klingt gewiss noch nicht der Gedanke an eine Kunst um ihrer selbst willen und nach eigenen, autonomen Maßstäben an; die Vorstellung von einem *art pour l'art* bricht sich erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts Bahn. Aber die Herauslösung der Poesie aus dem Netz von Vorschriften, ihre Zulassung als Medium des Vergnügens und der Unterhaltung befreit sie doch aus der Bevormundung durch kunstfremde Forderungen. Allerdings hat sich diese Emanzipation des Kunstwerks zunächst noch nicht durchgesetzt, und jedenfalls dominierten diejenigen, die der Dichtung theologische, moralische, religiöse oder politische Vorschriften machten, noch für viele Jahrhunderte. Aber es blitzt schon der Gedanke an eine Verselbständigung der Poesie gegen außerästhetische Kräfte auf. Von besonderer Bedeutung war wohl die dritte Möglichkeit der Dichter, sich zu artikulieren, nämlich die Verquickung von Lebenshilfe und Unterhaltung. Denn auf diesem Wege konnten die Poeten sich vor dem Vorwurf schützen, sie seien moralisch unzuverlässig, verdürben die Jugend, besäßen keinen Ernst und keinen sittlichen Halt, wenn sie besonders unterhaltsame Geschichten zum Besten gaben und auch vor vergnüglichen Obszönitäten nicht zurückschreckten.

Die zweite, immer wieder gern zitierte Stelle aus dem Brief an die Pisonen lautet:

ut pictura poesis: erit quae, si propius stes,
te capiat magis, et quaedam, si longius abstes
(V. 361f.).

In der Übersetzung:

Dichtungen gleichen Gemälden: Einzelne Züge ergreifen
Tiefer beim Anblick von nahem und andre beim Anblick von ferne
(Horatius: *De arte poetica liber*, S. 37).

Die Stelle wirkt nicht besonders klar, weil der Vergleich mit der Malerei nicht unbedingt naheliegt. Gemeint ist wohl, dass ein literarisches Produkt mal von einem genau analysierenden Verstand, mal eher von einem das Ganze spontan und intuitiv auffassenden Bewusstsein aufgenommen werden will. Aber entscheidend ist in poetologischer Hinsicht auch viel eher die Tatsache, dass man meist nur den ersten Teil des Zitats aufgegriffen und in ihm fälschlich einen Hinweis auf den nachahmenden Charakter der Poesie erblickt hat: Dichtung ist so bildhaft wie Malerei. Bei Horaz indes ist – jedenfalls an der zitierten Stelle – von Nachahmung nicht die Rede.

Die Bedeutung der poetologischen Äußerungen von Platon, Aristoteles und Horaz für die Entwicklung einer deutschen Poesie und Poetik kann gar nicht hoch genug veranschlagt werden. Das hat zwei Gründe. Einerseits standen im Mittelalter, zumindest hinsichtlich der deutschsprachigen Literatur dieser Zeit, poetologische Fragen nicht in dem Maße wie in der Antike im Vordergrund. Vor allem aber erneuerten Renaissance und Humanismus antikes Denken und antike Literatur, und diesem Umstand ist es zuzuschreiben, dass die vielen im europäischen Raum entstehenden Poetiken in der Tradition des Aristoteles bzw. in der des Horaz standen. Auch die erste deutschsprachige Poetik des Martin Opitz (1597–1639), das *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624), zeigt diese Tradition noch, doch stellte sie sich vor allem an die Spitze der beiden dominanten geistig-literarischen Strömungen der Zeit, indem sie lautstark die Forderung erhob, die deutsche Dichtung müsse den gleichen Rang wie die französische und italienische erreichen, und das Verlangen nach einer Reinigung der deutschen Sprache artikulierte, die der Entwicklung einer einheitlichen Hochsprache dienen sollte.

Die 1582 in Florenz gegründete *Academia della crusca* war mit ihren Bestrebungen zur Sprachreinigung Vorbild sämtlicher deutscher **Sprachgesellschaften**, die es sich zur Aufgabe machten, die deutsche Sprache durch Reinigung als poetisch tauglich zu erweisen. Deren bedeutendste, die „Fruchtbringende Gesellschaft“, gründete Fürst Ludwig von Anhalt-Köthen (1579–1650), bereits seit 1600 Mitglied der *Academia della crusca*, 1617 in Weimar. Im gleichen Jahr war der *Aristarchus sive de contemptu linguae Teutonicae* des Opitz erschienen, eine auf Lateinisch verfasste Poetik zwar, aber schon getragen von den Forderungen nach einer deutschen Dichtung in gereinigter deutscher Sprache. In der Vorrede zum *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624) spricht Opitz direkt von dem Ziel, „zue beßerer fortpflanzung unserer sprachen“

IV
Poetik

Martin Opitz
und die Sprach-
gesellschaften

(Opitz: *Buch von der Deutschen Poeterey*, S. 11) beitragen zu wollen und das hervorzuheben, „was unsere deutsche Sprache vornehmlich angehet“ (Ebd.). So handelt er denn vom reinen Reim, von der richtigen Betonung der Wörter, den metrischen Systemen, den Strophenformen, von rhetorischen Mitteln etc. Indes ist die kleine Schrift nicht nur das sichtbarste Zeichen für das Verlangen, die deutsche Sprache neben der französischen und italienischen dichtungstauglich zu machen und zugleich durch beigegebene Beispiele auch als solche zu erweisen, sondern sie gibt immerhin auch einen gewissen Einblick in das poetologische Denken der Zeit. Das Kernstück des Buches ist in dieser Hinsicht das sechste Kapitel: *Von der zuebereitung und ziehr der Worte*. Schon im ersten Abschnitt findet sich jener Satz, der die Poesie zu einer Art Schmuckwerk erklärt: „Die Worte bestehen in dreyerley; inn der elegantz oder ziehrlichkeit / in der composition oder zusammensetzung / vnd in der dignitet vnd ansehen.“ (Opitz: *Buch von der Deutschen Poeterey*, S. 32) Die Neigung, das Kunstwerk aufzuputzen, das *delectare* des Horaz durch **verzierenden Stil** hervorzuheben, steht gewiss im Zusammenhang mit dem Verlangen, die deutsche Sprache als dichtungsfähig zu erweisen, macht aber zudem eine neue ästhetische Dimension erkennbar. Auch Wortschöpfungen können diese Funktionen erfüllen: „Newe woerter [...] zur erdencken / ist Poeten nicht allein erlaubt / sondern macht auch den getichten / [...] / eine sonderliche anmutigkeit.“ (Opitz: *Buch von der Deutschen Poeterey*, S. 34) Deshalb sollen die Dichter nach rhetorischen Figuren und Tropen Ausschau halten und so ihren Werken die rechte Zier zuteil werden lassen, „Dann sie den Poetischen Sachen einen solchen glantz geben“ (Opitz: *Buch von der Deutschen Poeterey*, S. 39). Auch wenn Opitz die überkommenen Standpunkte und traditionellen Dichtungslehren übernimmt, tut er es in einer Weise, die unverkennbar die das 17. Jh. prägende Freude an überladenen Szenen, unerhörten Handlungen einerseits und an erbaulicher Belehrung andererseits zeigen. Barockes Vergnügen an Überraschendem spricht aus der Anweisung, der Dichter solle berichten, „was newe und vnverhofft ist“, dabei zwar das Aristotelische Gebot der Wahrscheinlichkeit nicht aus dem Blick verlieren, es aber doch so bunt wie möglich zugehen lassen: „untermenget allerley fabeln / historien / Kriegskuenste / schlachten / rathschlaege / sturm / wetter / vnd was sonst zue erweckung der verwunderung in den gemuetern von noethen ist“ (Opitz: *Buch von der Deutschen Poeterey*, S. 27). Und wenn er seinen Lesern das Wesen der Tragödie erklären will, ist aus der Aristotelischen Überlegung, sittlich hochstehende Menschen, die von Fehlern nicht frei seien, bildeten den Mittelpunkt der Tragödie, eine reine Ständeklausel geworden und eine Handlungsanweisung, die auf schreckliche Ereignisse in Hülle und Fülle größten Wert legt: „Die Tragedie ist an der maiestet dem Heroischen getichte gemeße / ohne das sie selten leidet / das man geringen standes per-

sonen und schlechte sachen einfuehre: weil sie nur von Koeniglichem willen / Todtschlägen / verzweiffelungen / Kinder- und Vaetermoerden / brande / blutschanden / kriege und auffruhr / klagen / heulen / seuffzen und dergleichen handelt.“ (Opitz: *Buch von der Deutschen Poeterey*, S. 27) Das Tragische wird darin erblickt, dass ein Mensch aus höchsten Höhen in tiefste Tiefen fällt. Das ist der Neigung der Zeit zu extremen Gegensätzen gemäß. Dementsprechend muss der tragische Held von höchstem Stande sein, ihm muss die ganze Bewunderung (**admiratio**) des Zuschauers gehören. Stürzt er nun in tiefste Tiefen, ist er eine wirklich tragische Figur: Je größer die **Fallhöhe** desto tragischer der Held. Darum die Ständeklausel, darum die grässlichsten Verbrechen.

Manches davon ist noch bis zur Aufklärung, jedenfalls bis zu Gottsched gültig, der in seinem *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen* von 1730 allerdings eine rationalistische Poetik veröffentlichte. Sie gilt als Paradebeispiel normativen Denkens, als Regelpoetik *par excellence* und wurde als solche vor allem von Lessing, in seinem Gefolge aber beinahe von jedem verurteilt, der sich mit poetologischen Problemen befasste. Dabei hat Gottsched sich große Verdienste um Poesie und Poetik in Deutschland erworben, nicht nur, weil er mit den sechs Bänden der *Deutschen Schaubühne* 1740/45 eine paradigmatische Sammlung von Dramen der Zeit vorlegte (Übersetzungen von Corneille [1606–1684], Racine [1639–1699], Voltaire [1694–1778], Molière [1622–1673], Originalstücke von Johann Elias Schlegel [1719–1749], Gottsched selbst u. a.), sondern weil er mit seiner *Critischen Dichtkunst* der Poesie in Deutschland ein weit systematischeres und stabileres Fundament legte, als es Opitz auch nur versucht hatte. Für die Geschichte der Dichtung wie der Poetik sind seine Einlassungen zum Drama, vor allem zur Tragödie, am folgenreichsten gewesen. Sie erweisen sich als im höchsten Grade rationalistisch, geraten mitunter jedoch vor lauter Regelstrenge geradezu in die Nähe eines poetologischen Rezeptbuchs. Über die Herstellung einer guten **Fabel**, also einer tragfähigen Kernhandlung, lesen wir z. B. folgendes:

Der Poet wählet sich einen moralischen Lehrsatz, den er seinen Zuschauern auf eine sinnliche Art einprägen will. Dazu ersinnt er sich eine allgemeine Fabel, daraus die Wahrheit eines Satzes erhellet. Hiernächst suchet er in der Historie solche berühmte Leute, denen ähnliches begegnet ist: und von diesen entlehnet er die Namen, für die Personen seiner Fabel; um derselben also ein Ansehen zu geben. Er erdenket sodann alle Umstände dazu, um die Hauptfabel recht wahrscheinlich zu machen: und das werden die Zwischenfabeln, oder Episodia nach neuer Art genannt. Dieses theilt er dann in fünf Stücke ein, die ohngefähr gleich groß sind, und ordnet sie so, daß natürlicher Weise das letztere aus dem vorhergehenden fließt; bekümmert sich aber weiter nicht, ob alles in der Historie wirklich so vorgegangen, oder ob alle Nebenpersonen wirklich so, und nicht anders geheißten haben.

(Gottsched: *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, S. 611)

Johann Christoph
Gottsched und
die Poetik
der Aufklärung

IV
Poetik

Das *prodesse* des Horaz taucht hier als rationalistische Zielvorgabe für die Tragödie auf: Sie soll sich in den Dienst der Tugend und Moral stellen. Von dieser Aufgabe leitete Gottsched sämtliche ästhetischen Phänomene ab: Damit die Lehre glaubhaft wirkt, muss sie eine pseudohistorische Sanktionierung erfahren. Mit Opitz stimmt Gottsched darin überein, hochgestellte Personen in den tragischen Prozess einzubeziehen, die Ständeklausel gilt uneingeschränkt, dient aber weniger der Fallhöhe als dem „Ansehen“, das die Fabel und damit der „moralische Lehrsatz“ gewinnen soll. Die Wahrscheinlichkeit der Handlung wird in den Vordergrund gerückt, nur so kann das rationalistische Bedürfnis nach Begründbarkeit befriedigt werden: wenn die moralische Lehre glaubhaft wirken soll, muss die sie vermittelnde Handlung glaubhaft, d. h. logisch, wahrscheinlich, zwingend erscheinen. Historisch richtig braucht hingegen nicht zu sein, was da vorgeführt wird: Glaubwürdigkeit ist wichtiger als geschichtliche Wahrheit. Sie wird im übrigen durch die strenge Einhaltung der drei Einheiten gestützt.

Gottsched hat in Gotthold Ephraim Lessing seinen heftigsten