



GEORG JÄGER

Studien zur Rhetorik der Goethezeit

Inhaltsübersicht

1. Ton- und Affektenlehre | 2. Deklamationslehre | 3. Genera Dicendi und Töne |
4. Einheit und Wechsel des Tons | 5. Die Würde | Bibliographie

Der Beitrag stellt die Grundlagen der Rhetorik für die emotionale Dichtungs- und Stiltheorie des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts dar. Im Mittelpunkt steht die Theorie der Töne, die auf der Affektenlehre aufbaut und eine Differenzierung, ja Individualisierung der genera dicendi (hoher, mittlerer, niederer Stil) erlaubt. Auf der Lehre von den Gemütsbewegungen fußt auch die Deklamatorik, die den Ausdruck der Empfindungen in der Sprache und die Erregung von Empfindungen mittels Sprache behandelt. Um den Vortrag zu fixieren und die Deklamation zu lehren, strebte die zeitgenössische Deklamationslehre eine Notation, gleich den Noten in der Musik, an. Der stilistischen Ausgestaltung ganzer Werke widmet sich die Lehre von der Einheit und dem Wechsel der Töne. An die gesellschaftliche Schichtung (nach Ständen, später nach Bildung) schließt die Rhetorik mit den Regeln über die zu fordernde Würde im Ausdruck und die Vermeidung niedriger Ausdrücke an. Das Projekt eines Wörterbuchs, das die Stilhöhe jedes Wortes angibt (Beispiel für die drei Stilhöhen: Gaul, Pferd, Ross), hat Adelung betrieben. Insgesamt belegt die Studie die Innovationskraft und Wandlungsfähigkeit der Rhetorik vor ihrem Untergang im 19. Jahrhundert. Deutlich werden die unterschiedlichen Ausgestaltungen und die zahlreichen Differenzierungen der rhetorischen Lehre.

Die im Zusammenhang meiner Dissertation (Empfindsamkeit und Roman, 1969) entstandene, seinerzeit für die Publikation vorbereitete, aber nicht publizierte Studie dürfte dank einer breiten Quellenauswertung auch heute noch von Interesse sein. Neuere Forschungsliteratur wurde nicht eingearbeitet.

Erstpublikation im Goethezeitportal.

Eingestellt im Juli 2015

Kontaktanschrift

Prof. Dr. Georg Jäger
Ludwig-Maximilians-Universität München
Institut für Deutsche Philologie
Schellingstr. 3
80799 München

E-Mail: georg.jaeger07@googlemail.com

1. Ton- und Affektenlehre

Die emotionale Dichtungstheorie des 18. und frühen 19. Jhd. ist auf der Grundlage der Rhetorik entstanden und hat sich in ihren Bahnen entwickelt. Die These Dockhorns, die Rhetorik als Quelle des vorromantischen Irrationalismus,¹ findet ihre Stütze in der Breite der zeitgenössischen Theorie. "Ein Redner hat nicht bloß mit dem Verstande der Zuhörer zu thun, wie der Logicus, sondern auch mit dem Willen und Affecten. [...] Die Bewegung in den Leidenschaften bringt er durch Erregung und Dämpfung derselben zuwege, indem er seine Zuhörer bald fröhlich, bald traurig macht, Furcht und Hoffnung bald erregt, bald unterdrückt, etc. nachdem es dem Zwecke der Rede zuträglich ist." (Hallbauer, 1736)² "Vermittelst der Leidenschaften herrscht und triumphirt die Beredsamkeit über alle Herzen. Wer sie geschickt zu erregen weiß, regieret die Gemüther nach Willkühr." (Batteux/Ramler)³ Die Lehre von den Leidenschaften und den Arten ihrer Äußerung gehört zum festen Bestand der Rhetorik. Das Ziel, die Lenkung des Hörers, setzt eine Kenntnis der Leidenschaften voraus: Die rhetorische Psychagogie fordert Kenntnis der "oratorischen Pathologie" (Kinderling, 1771).⁴ "Der Stylist muß also die Leidenschaften genau kennen, welche das menschliche Herz bewegen [...]: er muß psychologischer Menschenkenner seyn, und wissen, wie man Leidenschaften erregt, um als Redner seine Zuhörer desto leichter zu dem allen zu bewegen und zu stimmen, was er von ihnen begehrt." (Wendel, 1816)⁵ "Von Erregung und Dämpfung der Gemüthsbewegungen,"⁶ der höchsten Wirkung der Rede, handelt das neunte Hauptstück von Gottscheds "Ausführlicher Redekunst". Das Lehrbuch Basedows (1756) enthält Abschnitte von der "Erweckung, Erzeugung und Lenkung des Affects", "von den Mitteln, einen Affect zu erwecken und zu stärken", "von den Mitteln, einen neuen Affect zu erzeugen", "von den Mitteln, die Affecte zu lenken", "von den Mitteln, die Affecte zu verhüten und zu dämpfen."⁷ In den Lehrbüchern der Goethezeit fehlt selten eine "Theorie der Empfindungen" (Herwig, 1774)⁸, oft in den Erörterungen über das Rührende enthalten. Autoritäten auf dem Gebiet der Ästhetik - Moses Mendelssohn, Sulzer, Eberhard, Herder, Maaß⁹ - haben eigene Theorien der Empfindungen geschrieben.

¹ K.Dockhorn (560), besonders 112-127. Die Bedeutung der Rhetorik unterstreicht B. Munteano (571) und stellt die "persuasion passionelle" an du Bos dar (570).

² Fr.A.Hallbauer (232) 68 Anm.3. Ebd.89: "Die Leidenschaften, die den Absichten des Redners gemäß, werden erregt, : die selbiger im Wege stehen, gedämpft."

³ Batteux/Ramler (1859) IV 45/6. - Encyclopédie (15) XI Art. "Orateur, (Eloquence & Rhétorique)", 559b: "C'est par les passions que l'éloquence triomphe, qu'elle regne sur les coeurs; quiconque fait exciter les passions à propos, maîtrise à son gré les esprits, il les fait passer de la tristesse à la joie, de la pitié à la colere."

⁴ J.Fr.A.Kinderling (251) I 271, "Nöhtige Kenntnisse zur oratorischen Pathologie": "Man studire also die Natur der Leidenschaften, und verbinde sie mit Erfahrungen". Die Wirkung der Beredsamkeit ist "die Mittheilung und Erwärmung der Empfindungen des Zuhörers". C. Fr. Bahrdt (183) 213. Über die Psychagogie in der Theorie des erhabenen Stils Fr. Wehrli (579).

⁵ J.A.Wendel (329) 105. - Fr. A. Hallbauer (232) 89 Anm.1: "Der Redner muß also die Sittenlehre gut gefasset, und von der Beschaffenheit, Ursachen, Wirkungen der Affecten richtige Begriffe haben."

⁶ J.Chr.Gottsched (227) 2.Aufl. 194-225.

⁷ J.B.Basedow (184) 1.Tl., §§ 63, 66, 67, 68, 69.

⁸ J.J.Herwig (237) 299-313.

⁹ Moses Mendelssohn, Ueber die Empfindungen, Berlin 1755. - J.G.Sulzer, Theorie der angenehmen und unangenehmen Empfindungen, Untersuchung des Genies; in: Sammlung vermischter Schriften zur Beförderung der schönen Wissenschaften und der freyen Künste, hg. v. C. F. Nicolai, 5.Bd., Berlin 1759. - J.A.Eberhard, Allgemeine Theorie des Denkens und Empfindens, Berlin 1. Aufl. 1776, 2. Aufl. 1786. - J.G.Herder, Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele, Bemerkungen und Träume, Riga 1778. - J.G.E.Maaß, Versuch über die Gefühle, besonders über die Affecten, 2 Tle, Halle u. Lpz 1811-12.

Im Zeichen dieser emotionalen Kunstlehre sind zwei Teilgebiete der Rhetorik, Mimik und Deklamatorik, zur Blüte gelangt. Seit der antiken Rhetorik sind beide mit der Affektenlehre aufs engste verknüpft. "Denn jede Gemüthsbewegung äussert sich durch eigene Töne, Mienen und Gebärden, und der ganze Körper des Menschen, sein Gesicht und Stimme sind in ihrem Tone, wie die Saiten der Harfe von dem Anschlagen, so auch von der Berührung der Leidenschaft abhängig." (Cicero, de orat.)¹⁰ Mimik und Deklamatorik suchen den Ausdruck der Gemüthsbewegungen zu klassifizieren und zu lehren: die Mimik in den vorübergehenden Bewegungen des Körpers, die Deklamatorik in der Art der Aussprache. "So wie jede Leidenschaft ihren eigenthümlichen Ton hat, so hat sie auch ihren eigenthümlichen Blick und ihre Geberde, und beide bezeichnen die verschiedenen Grade derselben mit der genauesten Bestimmtheit." (Sheridan)¹¹

"Man gebe aber Achtung, ob nicht jeder Affekt seinen eigenen Ton oder Harmonie oder Schwung der Töne habe. Omnis motus animi suum quemdam a natura habet sonum et gestum: sagt schon Cicero; und eben so kann man umgekehrt sagen: ieder Ton hat seinen Affekt und seine Bedeutung; und es werden just so viel Affekten seyn, als Töne in der Natur" (Schroeder, 1759)¹² Diese Aussage, ein Gemeinplatz der Zeit, deutet an, welche Bedeutung den Tönen für das Überspringen der Empfindung von dem Redner (Dichter) auf den Hörer (Leser) zukommt. Indem jeder Affekt seinen Ton, jeder Ton umgekehrt seinen Affekt hat, kann der Ton den Hörer zu dem jedesmaligen Affekt stimmen, in dem der Redner spricht. "Da unsre Töne der Natur zum Ausdrucke der Leidenschaft bestimmt sind: so ists natürlich, daß sie auch die Elemente aller Rührung werden!" (Herder)¹³ Als Ausdruck und Erreger einer Empfindung schafft der Ton unabhängig vom Wort, vom fassbaren Begriff, Sympathie, "kan man es doch an Leuten, deren Sprache man nicht versteht, aus dem bloßen Tone ihrer Rede wahrnehmen, in was für einer Leidenschaft sie stehen" (Gottsched)¹⁴ "Ein Ton der Freude, ein Ton des Schmerzens hallt so gleich wieder in eines andern Herz, von der Natur zum Einklang gestimmt; und da versteht sich das Gefühl sobald es gefühlt wird.[...] Wie sollte sein Herz, von gleicher Empfindung berührt, nicht in gleichen Tönen erklingen?" (Franke, 1789)¹⁵ Herder hat in der "Abhandlung über den Ursprung der Sprache" (1772) das "Naturgesetz" formuliert: "Ton der Empfindung soll das sympathetische Geschöpf in denselben Ton versetzen!"¹⁶ Die Töne als "die Typen und die Sprache der Leidenschaften und aller innerlicher Bewegungen" werden von Sheridan (1763; dt. 1793) "im Gegensatze mit den Worten", den konventionellen Zeichen der Ideen, als angeborene Natursprache bezeichnet. "Die Natur selbst hat Sorge getragen, diese Sprache für den Gebrauch der Menschen zu bilden, indem sie jeder Bewegung, jeder Empfindung der Seele ihren Ton gegeben hat, der unwillkührlich hervorbricht,

¹⁰ M.T.Cicero (201) 422.

¹¹ Th.Sheridan / R.G.Löbel (309) II 146.

¹² Fr.J.W.Schroeder (304) 71. - Batteux/Ramler (185) IV 249: "Kurz, es giebt keine Leidenschaft, keine einzige Bewegung in irgend einer Leidenschaft, ja keinen Theil dieser Bewegung, der nicht seinen besondern Ton, seine besondere Geberde, seine Brechungen, seine Grade des Tons und der Geberde hätte"

¹³ J.G.Herder (369) V 15.

¹⁴ J.Chr.Gottsched (226) 1.Aufl. 351.

¹⁵ H.G.B.Franke (217) I 123. - J.G.E.Maaß (262) 57: "Die Ausdrücke einer Rede können also an sich selbst, bloß als Laute betrachtet und ganz abgesehen von den ausgedrückten Vorstellungen unser Gemüth zu einer Leidenschaft und zu einem Gefühle stimmen. Hierin besteht die bewegende und rührende Kraft des Ausdruckes an sich selbst."

¹⁶ J.G.Herder (369) V 17.

gung, jeder Empfindung der Seele ihren Ton gegeben hat, der unwillkürlich hervorbricht, und in den Seelen anderer, die sie mit diesen Tönen harmonisch stimmte, die nehmlichen Empfindungen weckt." ¹⁷ Herder findet in den Tönen "eine Sprache der Empfindung, die unmittelbares Naturgesetz ist". ¹⁸ Das Argument gehört zum tradierten Bestandteil im Lob der Ton- und Gebärdensprache. 1814 feiert Wötzel die "Ton- und Gebärdensprache" als "nicht nur die allererste, ursprünglichste, unmittelbarste, unwillkürlichste und kunstloseste, sondern auch die reinste, unverstellteste oder unverfälschteste und lauterste, wahrste, zuverlässigste und allgemein (selbst zarten Kindern und Thieren) verständlichste oder allgemeinste Ausdrucks- und Mittheilungsart des Innern jedes sprachfähigen Wesens." ¹⁹ Die Lobesargumente der Ursprünglichkeit (angeboren; Kindheit der Sprache), der Allgemeinheit (allgemein verständlich mit Einschluss der Tiere) und der Natürlichkeit (unmittelbare Aussprache des Innern) finden sich bei Wötzel beisammen. Das Argumentationsschema ermöglicht eine scharfe Polemik wider die "Heuchler": "Aber ihr tonlosen, erbärmlichen Leute, die ihr euch von der Natur entfernt und mit eurem eigenen, verstimmtm Herzen stümpert, ihr dürft hier nicht widerreden, wenn von euren Mistönen einer gelogenen Empfindung nicht die Saiten unsers Herzens sich rühren. [...] Aber euch, ihr Virtuosen auf eurem eigenem Herzen, euch soll ein reines Echo aus dem unsrigen antworten." (Franke, 1789) ²⁰ Diese Polemik der Empfindsamkeit gegen die Empfindelei, die erheuchelte Empfindsamkeit, mit dem Argument der Echtheit wird auf der Grundlage der rhetorischen Tontheorie geführt: Es gilt als ausgemacht, dass der Redner, um zu erregen, auch wirklich erregt sein müsse. "Die Erregung der Affecten endlich erfordert die allerstärkste, allerheftigste und mannigfaltigste Aussprache, die ein Redner nur in seiner Gewalt hat. Hier muß er alle Leidenschaften selbst annehmen, die er erwecken will." (Gottsched) ²¹

"So viel Gattungen von Fühlbarkeit in unsrer Natur schlummern, so viel auch Tonarten" (Herder). ²² Auf der Verschiedenartigkeit der Affekte gründet sich seit der antiken Rhetorik die differenzierte Tonlehre. Bei Cicero, auf den man sich zu beziehen nie unterlässt, heißt es nach einer Zusammenfassung von 1825: "Eine eigene Gattung des Tones nimmt z.B. der Zorn an, einen hohen, heftigen, oft abgebrochenen. Einen andern Ton erfordert die Wehklage und Trauer, einen wehmüthigen, vollen, abgebrochenen, weinerlichen Ton. Leise, stotternd und kraftlos redet die Furcht. Sanft, zart, heiter und gelassen ist der Ton der Freude. Der Ton des Verdrusses hat, ohne jammernd zu seyn, etwas Schwerfälliges, Einförmiges und Dumpfes." ²³ Der Ton ist bedingt durch den jeweiligen Affekt des Sprechenden und stimmt seinerseits den Hörer auf bestimmte Weise. Bei dem holländischen Gelehrten Petrus Francius, dessen

¹⁷ Th.Sheridan/R.G.Löbel (309) II 139, 139; I 137. Vgl. II 129: "So sind die Töne, welche Traurigkeit, Betrübniß, Fröhlichkeit, Hass, Angst, Liebe, Mitleid u.s.f. ausdrücken, bei allen Nationen dieselben und können folglich auch alsdann analoge Rührungen in uns erwecken, wenn sie Worte begleiten, welche wir nicht verstehen: ja eben diese Töne werden ohne Unterstützung der Worte dieselben Wirkungen hervorbringen".

¹⁸ J.G.Herder (369) V 7.

¹⁹ J.C.Wötzel (333) 6. Über die Auffassung der Ton- und Gebärdensprache als Ursprache in der äußeren Beredsamkeit I.Weithase (580) 35-38. Über die Tonsprache der Tiere handelt Th.Sheridan/R.G.Löbel (309) II 130 ff. J.G.Herder (369) V 15: "Je harmonischer das empfindsame Saitenspiel selbst bei Thieren mit andern Thieren gewebt ist: desto mehr fühlen selbst diese mit einander; ihre Nerven kommen in eine gleichmäßige Spannung, ihre Seele in einen gleichmäßigen Ton".

²⁰ H.G.B.Franke (217) I 123/24.

²¹ J.Chr.Gottsched (226) 1. Aufl. 349/50.

²² J.G.Herder (369) V 7.

²³ Theorie der Beredsamkeit (317) I 403. Der Bearbeiter hat die Beispiele Ciceros (de orat. III 58) weggelassen.

"Eloquentia Exterior"(1697/1700) mit minutiösen Angaben über Deklamation und Gestik zu Reden Ciceros den Redelehrern um 1800 bekannt war, wird die Stimme abgeändert "Ratione Affectuum; qui ut omnes habent characterem suum peculiarem, ita illum ipsum in auditorum animis imprimunt, ope Vocis & Pronuntiationis, & singularis uniuscujusque in ipso vocis moderamine flexionis. Nam aliter in Amore, aliter rursus in Odio; aliter in Laetitia, aliter in Dolore; aliter denique in Ira, aliter in Metu, aliter in aliis animi commotionibus affecti sumus. Quae omnia non minus Pronuntiatione, quam sua à se invicem forma differunt, & natura." ²⁴ Der Beziehung zwischen Tönen und Affekten wird in der Rhetorik des 18.Jhd. stets und mit der Blütezeit der Deklamatorik seit den 80er Jahren zunehmend Raum gegeben. "Das Gesetz der Natur ist a) daß die hohen Töne für Freude und Traurigkeit sind: Rein und wallend für die Freude: Bebend und semitonisch für die Traurigkeit. b) Die Mitteltöne für Nachdruck und Heftigkeit, z.B. Schelten, Drohen, Verachtung, Entschlossenheit. c) Tiefe Töne für alles, was Nachdenken macht: Staunen, Bewunderung, Abscheu u.s.w." (Bahrtdt, 1798) ²⁵ Ausgehend von vier Hauptklassen der Empfindungen (Ruhe, Traurigkeit, Begeisterung, Freude) entwickelt Schroeder (1759) durch Vermischung ein System von zwölf Empfindungen: "Wir haben zwölf unterschiedene Töne und eben so viel unterschiedene Empfindungen; unsere Empfindungen machen vier unterschiedene Klassen aus, und also werden allezeit drey Töne in eine Klasse zu stehen kommen." ²⁶ Mit der Möglichkeit, die Gemütsbewegungen in unendliche Nuancen zu vervielfältigen, wie die Töne unbeschränkt zu teilen und in der Art ihrer Aussprache zu modifizieren, steht die Tontheorie von ihrer Grundlage her jeder Ausweitung offen. "Die Anzahl der Töne überhaupt ist unendlich, denn, wie die Naturkündiger gefunden haben, kann man jeden ganzen Ton wieder in hundert kleine Theilchen theilen. So hat die Stimme, für die kleinste Nüance der Seelenstimmung und der abwechselnden Bewegung der Gedanken und der Gefühle ihre schattirende Farben." (Franke, 1789) ²⁷ Mit der fortschreitenden Differenzierung der verschiedenen Arten gemischter Gefühle in den Theorien der Empfindungen geht im 18. und 19.Jhd. die Differenzierung der dazugehörigen Töne einher. Die Wiener Theorie der Beredsamkeit (1825) zählt 27 Affekte und Töne ²⁸, die Rhetorik von Maaß (4. Aufl. 1829) etwa 85²⁹, Wötzels System der Deklamation (1814) behandelt den Gebärden- und Tonausdruck von 47 einfachen und weiteren 88 vermischten Seelenzuständen.³⁰ Die Tonlehre hat in dieser Ausweitung die Grenzen theoretisch lehrbarer Ausdrucksveränderungen zugunsten einer falschen Vollständigkeit gesprengt. Die Anwendung der entwickelten Tontheorie auf die Stillehre (siehe Kap.3) führt parallel zur Aufgabe systematischer Stileinteilungen, wie sie die Dreistillehre verkörpert.

²⁴ P.Francius (216) 49/50. - H.G.B.Franke (217) I 153: "Wer mit practischen Anmerkungen über die Declamation und Tonleitung, ganze Reden begleitet lesen will [...] den verweisen wir, in Ermangelung eines bessern, auf Petri Francii Eloquent. exterior. Amstel. 1700." (1789)

²⁵ C.Fr. Bahrtdt (183) 250/1.

²⁶ Fr.J.W.Schroeder (304) 102.

²⁷ H.G.B.Franke (217) I 143/4. Dies gilt gleichermaßen von der Mimik. - Th.Sheridan / R.G.Löbel (309) II 146 betont, "dass (wie) die menschliche Stimme mit einer unendlichen Mannigfaltigkeit von Tönen begabt sey, welche der unendlichen Mannigfaltigkeit der Bewegungen in der Seele angemessen ist, so sind auch die Stellungen und Bewegungen der menschlichen Glieder einer unendlichen Mannigfaltigkeit von Veränderungen fähig, die den Tönen, oder vielmehr den Rührungen, aus welchen beide Ausdrücke entspringen, angemessen sind."

²⁸ Theorie der Beredsamkeit (317) I 388-390: "Darstellung der Affecte".

²⁹ J.G.E.Maaß (262) §§ 164-201. Die einzelnen Gemütsbewegungen sind systematisch geordnet in seinem "Versuch über die Gefühle, besonders über die Affecten", 2. Tl., Halle u. Lpz 1812.

³⁰ J.C.Wötzel (333) "Eigenthümlicher Geberden- und Tonausdruck der einfachen Gefühle", 405-16; "Eigenthümlicher Ausdruck vermischter Seelenzustände und Charakterzüge," 416-32.

Die Tontheorie hat in der Deklamatorik den Zweck, dem Sprechenden den Ton, den jede Gemütsbewegung erfordert, zu lehren, auf dass er die Hörer überzeugen und bewegen kann. "Denn kennt der Verstand die Wirkung der Stimme nach jeder Staffel: so wird er auch das Gefühl auf diejenige Staffel hinweisen, wo die Wirkung der Stimme dem Ausdrucke des Gefühls völlig entspricht, oder, die eigenthümliche Sprache des Gefühls selbst ist." (Schocher, 1791) ³¹ Die Töne "geben jedem Worte den Einklang mit der Herzensstimmung des Redenden; aber sie schweben auch noch nachtönend und allausgebreitet über die ganze Rede, und übergießen ihr die Weihe von Herz und Seele." (Franke, 1789) ³² Im Gegensatz zu den Worten als den Ideenträgern dienen die Töne zum Ausdruck der in jeder Rede herrschenden Empfindungen. Sie drücken den "Charakter" der Rede aus: "die in jedem Vortrage herrschende (frohe, freudige, fröhliche, oder ernsthafte, erhabene, oder traurige, düstere) Gemüthsstimmung, in welcher der Vortrag meistens absichtlich ausgearbeitet ist und declamirt werden muß" (Wötzel, 1814) ³³ Durch die Bindung der Tontheorie an die Theorie der Empfindungen und die Bedeutung der Theorie der Empfindungen für die Theorie der Dichtungsgattungen erklärt sich die Tonmanie der Goethezeit. Die Zurückführung des Tones auf die emotionalen Elemente der Rede (Ethos, Pathos) gilt allgemein. "Man kann aber nach dem Beyspiel der griechischen Kunstrichter den ganzen Charakter der Rede, in sofern dieselbe durch ganz undeutliche Vorstellungen die Empfindungen des Sittlichen oder Leidenschaftlichen erweckt, den Ton der Rede nennen." (Sulzer) ³⁴ Der Ton ist "der in einem Schriftwerke herrschende, jedesmalige Gemüthszustand" (Adelung/Heinsius) ³⁵, "die aus der Empfindung hervorgehende Sprech- oder Schreibweise" (Hebenstreit, 1843). ³⁶ In den beiden letzten Zitaten ist die Übertragung der Tonlehre von der gesprochenen Rede auf das geschriebene Werk, von der Deklamatorik in die Stilistik (siehe Kap.2) mit dem gleichen Sinngehalt von Ton vollzogen. Das Lexikon von Jeitteles (1837) führt unter Ton aus: "nach Eberhard gleich mit Schreibart in der Wirkung, und sich nur durch das unterscheidend, was diese Wirkung hervorbringt. Die Schreibart des Werkes liegt in seinen Ideen und Gedanken, die es charakterisiren; der Ton spricht aus der Empfindung, die darin herrscht. Die Schreibart und den Ton des Hudibras nennen wir burlesk, jene, wegen der lächerlichen Ideen und Bilder, diesen wegen der Empfindung des Lachens, die es erregt." ³⁷

Die Theorie der Töne als Sprache der Empfindungen, abgehoben von der Verstandessprache der Worte, nähert sich der musikalischen Lehre. "Auch ohne Worte bringen Töne Empfindungen zum Herzen. So wirkt die Zauberkraft der Musik." (Franke, 1789) ³⁸ Heydenreich (1790), der die Musik als "Mahlerey von Gefühl und Leidenschaft" darstellt, bestimmt in Ausführungen über die Musik die Töne in Übereinstimmung mit der Deklamatorik als "Zei-

³¹ Chr.G.Schocher (301) 16.

³² H.G.B.Franke (217) I 120.

³³ J. C. Wötzel (333) 30/1 Anm. - H.G.B.Franke (217) I 121: "Bloße Worte thun also nichts weiter, als daß sie die Ideen bezeichnen, welche der Seele vorschweben; aber der Ton, mit dem wir sie mittheilen, läßt die heitere oder trübe Witterung der Seele fühlen, worin diese Ideen gediehen sind".

³⁴ J.G.Sulzer (316) 2.Aufl. IV 537.

³⁵ Adelung/Heinsius (178) 181. - J.C.Adelung (177) I 551: "In jedem Aufsätze ist ein gewisser Gemüthsstand (sic!) der herrschende, oder sollte es wenigstens seyn, welchen ich hier den Ton nennen will".

³⁶ W.Hebenstreit (22) 799b. "Der Ton, auf welchem die Sprache schwebt, gestattet jeden Ausdruck der Gefühle, der Affekten, der Leidenschaften und alles dessen, was sich irgend auf diese bezieht"(800a).

³⁷ J.Jeitteles (27) II 380. Samuel Butler, Hudibras, 1663-1678; im 18. Jhd. mehrfach aufgelegt.

³⁸ H.G.B.Franke (217) I 125.

chen, welche Gefühl und Leidenschaft mit allgemein verständlicher Wahrheit kopieren, und mit unaufhaltsamer Wirkung in Menschenherzen erregen. Kein anderes Zeichen darf ihnen hierin an die Seite gestellt werden, und Musik ist also die einzige Kunst, welche Gefühl und Leidenschaften im vollen Sinne des Wortes kopieren kann.³⁹ An die Kunst der Musik konnte sich die Tontheorie der Deklamatorik in den Versuchen ihrer Systematisierung (siehe Kap. 2) ohne Schwierigkeit anlehnen, weil beide auf der Grundlage der Rhetorik erwachsen sind.⁴⁰ Gegenüber der rationalistischen "Kultur des Auges" (Langen)⁴¹ entwickelt die Empfindsamkeit in Anlehnung an die Musiklehre eine Theorie der Töne, gegründet auf der Sprache der Affekte. Die Bedeutung der Malerei, des Bildlichen, weicht in der emotionalen Dichtungslehre der Bedeutung der Musik, der gefeierten Kunst aller Empfindsamen. "Ohne Worte, ohne Farbe und ohne Gestalt wirkt sie auf das ganze Nervensystem so schnell und so unaufhaltbar, wie der Sonnenstrahl durch das Weltgebäude, und mit einer Gewalt wie ein Wetter die Luft durchfährt. Ein einziger Strich auf einer Saite ist vermögend unsre ganze Fühlbarkeit zu erregen, dringt in das Innere unsres Wesens; wir empfinden Vergnügen und Schmerz nachdem der Ton ist, der unsre Nerven berührt, die man als eben so viele angespannte Saiten betrachten kann, welche die kleinste Berührung empfinden"(1778)⁴² Die Musik hat mit der Poesie, der "Gemütererregungskunst" (Novalis)⁴³, einerlei Absicht, den Appell an die Empfindung. "Der musikalische Vortrag kann mit dem Vortrage eines Redners verglichen werden. Ein Redner und ein Musiker haben sowohl in Ansehung der Ausarbeitung der vorzutragenden Sachen, als des Vortrages selbst, einerley Absicht zum Grunde, nämlich: sich der Herzen zu bemeistern, die Leidenschaften zu erregen oder zu stillen, und die Zuhörer bald in diesen, bald in jenen Affect zu versetzen."(Quantz)⁴⁴

Die Musiktheorie konnte mit der Theorie der Töne auf die Dichtung übertragen werden, soweit sie sich in der sentimentalischen Epoche als "Concert der Empfindungen" (J. G. Jacobi)⁴⁵ gestaltet. Bereits 1759 will Schroeder "die Regeln der Tonkunst [...] auf die Dichtkunst anwenden", um die musikalische Tonlehre für die empfindsame Dichtung fruchtbar zu machen. Die rhetorische Lehre vom Wechsel des Tons (siehe Kap.4) liegt seinen Ausführungen zugrunde. "Die Melodie erfordert eine Abänderung der Töne, einen Schwung. Der Schwung setzt einen Grundton mit seinen accordmäßigen Tönen, und Nebentöne mit ihren Accorden voraus. [...] Lauter Regeln vor die Poesie! Man setze nur statt des Wortes Ton: Empfindung, die durch Worte und Sylbenmaaß ausgedrückt ist, so hat man hier die Regeln der Poesie."⁴⁶

³⁹ K.H.Heydenreich (240) I 203, 166.

⁴⁰ H.-H.Unger (577) II. Tl.: Die Beziehungen zwischen Rhetorik und Musik im 17. und 18. Jahrhundert, besonders 99-112: Die musikalische Affektenlehre und ihre Beziehung zur Rhetorik.

⁴¹ A.Langens (565) 11.

⁴² J.G.Bremer, Von dem Ursprung und der Schätzbarkeit der Tonkunst, und von dem Einfluß derselben auf die Denkart und den Charakter der Schönen, in: Magazin für Frauenzimmer, 2. Bd., 2. Tl., Halle 1778, 195-222; 197/8. Vgl. J.Mittenzwei (569.) besonders 55-107 (Rousseau, Herder, Heinse, Jean Paul).

⁴³ Novalis (413) III 324, Nr.294: "Poesie = Gemütererregungskunst."

⁴⁴ J.J.Quantz, Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, 3. Aufl., Breslau 1789, hg. v. H.-Schmitz, Kassel u. Basel 1953 (Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft. Documenta Musicologica, 1.Reihe, II), 100.

⁴⁵ J.G.Jacobi, Sämtliche Werke, 2.Tl., Karlsruhe 1780; Die Sommerreise, 78: "Angenehm ist es mir, das Concert der Empfindungen in unserm Leben zu bemerken, wie eine die andre hebt; wie ein vorhergehender oder nachfolgender sanfter Ton dem starken, ohne ihn zu schwächen, sein wildes benimmt, und der dazwischen gesetzte starke Ton wieder verhütet, daß die sanften nicht ins allzuweichliche fallen." J. kennzeichnet das Kompositionsprinzip seiner Reisebilder.

⁴⁶ Fr.J.W.Schroeder (304) 84, 85.

Schiller hat 1794 in der Kritik der Gedichte Matthissons die poetische Komposition "als eine Art von musikalischem Werk" in der Theorie der Klassik rechtfertigt: "Wir unterscheiden in jeder Dichtung die Gedankeneinheit von der Empfindungseinheit, die musikalische Haltung von der logischen, kurz wir verlangen, daß jede poetische Komposition neben dem, was ihr Inhalt ausdrückt, zugleich durch ihre Form Nachahmung und Ausdruck von Empfindungen sei und als Musik auf uns wirke."⁴⁷ Die musikalische und deklamatorische Tontheorie, in steter Wechselbeziehung entstanden, begründen, auf die Dichtung übertragen, deren Musikalität.⁴⁸

Die Lyrik wird durch ihre Nähe zur Musik für die empfindsame Dichtungslehre vorbildhaft. Mit der Bestimmung des Liedes als Empfindung - der "melodische Gang der Leidenschaft oder Empfindung" - und als "Weise" - "Gesang, nicht Gemälde" - hat Herder (1779)⁴⁹ die ihm folgende Liedauffassung bestimmt. Fehlt einem Liede die Weise, "hat es keinen Ton, keine poetische Modulation, keinen gehaltenen Gang und Fortgang derselben; habe es Bilder und Bilder, und Zusammensetzung und Niedlichkeit der Farben, so viel es wolle, es ist kein Lied mehr."⁵⁰ In der Verbindung von Lyrik, Deklamation und Musik liegt ein weiterer Ausgangspunkt für die Entwicklung der Sprachmusikalität. "Von allen drei Arten der Deklamation ist es die lyrische, welche sich dem Gesangtone am meisten nähert." (Seckendorff, 1816)⁵¹ Für Klopstocks Lyrik steht weniger "die Nachbarschaft zur Musik" (Schleiden)⁵², als die Deklamation im Mittelpunkt (siehe Kap. 2). "Die Musik, welche Worte ausdrückt, oder die eigentliche Musik ist Declamation." (Klopstock).⁵³ Ramlers Deklamation eigener Oden und Kantaten bestand "in einer besondern Art von Gesang:"⁵⁴ "denn so wie die Lyrische Poesie, nach Klopstocks gerechter Bemerkung, des meisten Wohlklanges fähig ist: so nähert sich auch die Lyrische Deklamation der Musik am meisten. Und würde also auch nicht der allgemeine Ruf von Ramlers Deklamation voll seyn: so würde schon sein feiner Wohlklang in mir den Wunsch erregen, ihn deklamiren hören zu können." (Herder)⁵⁵ Wie innerhalb der Gattungen die Lyrik, fordert innerhalb der Lyrik die Ode dank ihrer Affektfülle den Vergleich mit der Musik heraus. "Der Name der Ode soll uns, da es doch einmal so eingeführt bey uns ist, statt eines allgemeinen Begriffs des Lyrischen oder Musikalischen dienen." (Schroeder, 1759)⁵⁶ Die Ordnung der begeisterten Einbildungskraft realisiert sich nach konventioneller Lehre

⁴⁷ Fr.Schiller (419) V 999.

⁴⁸ Ansätze für die Klärung der historischen Entwicklung bei R.Erny (562).

⁴⁹ J.G.Herder (369) XXV; Volkslieder, 2.Tl.; 332.

⁵⁰ Ebd. "Ist Gegentheils in einem Liede Weise da, wohlangeklungne und wohlgehaltne lyrische Weise; wäre der Inhalt selbst auch nicht von Belange, das Lied bleibt und wird gesungen."(332/3)

⁵¹ G.v.Seckendorff (308) I 342. Für die lyrische Deklamation ist zu vergleichen F.Delbrück, Lyrische Gedichte mit erklärenden Anmerkungen herausgegeben, 1.Bd., Berlin 1800, 185-234: Ueber die Grundsätze der Erklärung und des Vortrags lyrischer Poesien.

⁵² K.A.Schleiden (574) 72. Anschluß an E.Staiger, Zu Klopstock: Der Zürchersee (M.Heideggers Einfluß auf die Wissenschaft Deutlich werden dabei die zahlreichen Differenzierungen der rhetorischen Lehre.ten) 1950. Siehe Kap.2.

⁵³ Fr.G.Klopstock (381) XII (Gelehrtenrepublik) 312. Die Musik ist Dienerin der "Dichtkunst, ebd. 313. Vgl. folgendes Epigramm: "Wenn die Musik das Gedicht ausdrückt, so ist sie Gesellin: / Wenn sie für sich ihr wenig Allgemeines, so ist sie / Meisterin zwar; allein nur schade, daß die Gesellin / Über der Meisterin ist." Drsl. (381) XVI 193.

⁵⁴ J.Chr.Brandes, Meine Lebensgeschichte, 2. Bd., Berlin 1800, 59 Anm. Ramler unterrichtete Charlotte Brandes in der Deklamation.

⁵⁵ J.G.Herder (369) I 460.

⁵⁶ Fr.J.W.Schroeder (304) 105.

des 18. Jhd. durch Auslassung der verbindenden Mittelglieder im "Sprung" der Ode (siehe Kap. 4). Mit den musikalischen Formen der Ode und des Liedes liefert die Lyrik Muster des hochstilisierten pathetischen (Pathos) und des sanften Stils (Ethos) der Rührung, die für alle, auch die prosaischen Gattungen vorbildlich werden können. Die Lyrisierung der Dichtung in der Empfindsamkeit nähert das Epos ("Messias") und das Lehrgedicht als Ausdruck von Empfindungen der Lyrik, schafft den "lyrischen Roman" als Aussprache von Gefühlen, in Verbindung mit Musik und Mimik das Melodram, ein Kurzdrama pathetischer Empfindungsdeklamation, und die rhythmisierte poetische Prosa im Prosaepos, dem Roman, der Idylle und dem Melodram. Der theoretische Ausdruck der Annäherung der Dichtung an musikalisch-rhythmische Gesetze ist der Ausbau der Tonlehre, die es der Theorie ermöglicht, musikalische Gesetze über die Deklamatorik auf die Stilistik zu übertragen.

2. Die Deklamationslehre

Die Lehre von den Tönen ist als Theorie der mündlichen Rede entstanden. Ihre Übertragung von dem gesprochenen auf das geschriebene, von dem Gehörten auf das Gelesene Werk war möglich, solange "die innere Beredsamkeit" als "die Kunst, einen rednerischen, oder dichterischen Vortrag gut (regelmäßig schön) zu entwerfen, abzufassen, auszuarbeiten und niederzuschreiben" mit "der äußeren, körperlichen, hör- und sichtbar angenehmen Beredsamkeit" (Wötzel, 1814)¹ im Rahmen der Rhetorik verbunden blieb. Die Dichtkunst wird mit der Redekunst, "weil die Sprache oder Rede ihr Darstellungsmittel ist, gewöhnlich redende" Kunst genannt, bei Eschenburg, gemeinsam mit der Ton- und Rednerkunst, im Gegensatz zu den plastischen (bildenden) und mimischen Künsten (Gebärden-, Tanz-, Schauspielkunst), "tonische", auf den Tönen aufbauende Kunst.² Über die Rede schließt sich die Dichtkunst der Tontheorie auf.³ Solange man von redenden Künsten spricht, bleibt der Stilbegriff zum Ton hin offen. "Der Styl ist eine Verbindung verschiedener Worte in Absicht auf das Eigenthümliche der Bedeutung, und auf die Anordnung der Töne" (Lawson).⁴ Die Ausweitung des Begriffes Ton auf den gesamten Bereich künstlerischer Formung außer der Mimik - Aussprache (Deklamation) und Bedeutung (Gehalt) - geht von der gesprochenen Rede aus. "Wenn man von einem Menschen sagt, er habe in einem hohen Ton gesprochen, so versteht man dieses nicht nur von einer lauten festen Stimme, sondern auch von dem Dreisten oder Kühnen, das in Gedanken und in der Wahl der Worte liegt; und ein pöbelhafter Ton ist nicht bloß eine schlechte pöbelhafte Aussprache, sondern alles in der Rede, was uns anschauend die Vorstellung des Niedrigen und Pöbelhaften erweckt. Daher bemerken wir die Art des Tones auch in Reden, die wir bloß lesen, ohne sie zu hören." (Sulzer)⁵

Teile der poetischen Theorie sind von Haus aus unabdingbar mit der Mündlichkeit der Dichtung verknüpft. Die Lehren vom Numerus, der Harmonie in Vers und Prosa, von der Prosodie und Metrik beziehen sich gleich den Vorschriften über Einheit und Wechsel des Tons (siehe Kap. 4) auf die gesprochene Sprache. "Diese schöne Harmonie wird eigentlich nur in dem mündlichen Vortrage gehört, und wenn wir ihn auch beym Lesen gewissermaßen zu sehen glauben, so ist das nichts anders, als eine Täuschung, die daher entsteht, daß wir das Gelesene leise mitsprechen oder es wenigstens unvermerkt mit einer stummen Bewegung der Sprachorgane begleiten." (Eberhard, 1804)⁶ In seinen Abhandlungen über Sprache und Verskunst der Deutschen setzt Klopstock die Deklamation voraus. In dem Aufsatz "Vom gleichen Verse" (1773) trennt er vom "Wortsinn" (Inhalt der Worte) den "Zeitausdruck" (Bewegung) und den "Tonausdruck" (Wohlklang der Worte) als wesentliche Aspekte der Sprache: "Alles, was die Sprache sagen kann, sagt sie, durch den Wortsinn, in so fern nämlich die Wörter, als zu Zeichen gewählte Töne, einen gewissen Inhalt haben, ohne doch dabey auf den Klang, und die Bewegung dieser Töne zu sehen; durch den Zeitausdruck, in so fern die Bewegung, und durch den

¹ J.C.Wötzel (333) 30.

² J.J.Eschenburg (213) 4. Ausg. 4, 5.

³ G.Reinbeck (287) 113: "Jede Sprachdarstellung ist eigentlich Rede. Die Rede geht ursprünglich aus dem Innern des Menschen hervor und wirkt durch Laute auf das Innere eines andern. Das menschliche Organ Laute hervorzubringen ist die Stimme und die durch die Stimme hervorgebrachten Laute heißen Töne." (1816)

⁴ J.Lawson (256) II 122.

⁵ J.G.Sulzer (316) 2.Aufl. IV 537.

⁶ J.A.Eberhard (206) III 388/9.

Tonausdruck, in so fern der Wohlklang ausdrücken hilft." ⁷ Der Inhalt und die "Aktion des Redenden" (Mimik) können den Umfang der Sprache nicht erschöpfen. "Der eigentliche Umfang der Sprache ist das, was man, ohne den Redenden zu sehn, höret. Man hört aber Töne, die Zeichen der Gedanken sind [...] Man höret ferner mit dieser Tonbildung eine andre, die, in sehr vielen und sehr fein verschiednen Graden, Leidenschaft ausdrückt. Diese zweyte Tonbildung ist allen ein Geheimnis, denen ihr Gefühl nichts darüber sagt. Sie hat sogar mehr Schattierungen als der Gesang." (Gelehrtenrepublik) ⁸ In der "doppelten Tonbildung" ⁹ unterscheidet Klopstock, was die Deklamatorik als "Ideendeclamation", "die mündliche Darstellung des denkenden Menschen", und "Empfindungsdeclamation", "die Darstellung des empfindenden Menschen" (Löbel, 1787) ¹⁰, zu bezeichnen pflegt. Klopstocks Ausführungen zum Vers bauen auf dem Klang, der Bewegung der Worte und der verschiedenen Stellung der Bewegungen auf. Im Mittelpunkt steht die "Bewegung der Worte", die den "Zeitausdruck" (langsam oder schnell) und den "Tonverhalt" (Verhältnis von Längen und Kürzen) umfasst (Vom deutschen Hexameter, 1779). ¹¹ "Wenn die Langsamkeit oder die Schnelligkeit zunimmt, so steigt die Strophe; und sinkt, wenn eine von beyden abnimmt. Wenn diese oder jene bald abnimmt, und bald zunimmt; so wechselt die Strophe ab. Bleiben sich die eine oder die andre von ungefähr gleich, so schwebt sie." ¹² Weil er auf der redenden Deklamation aufbaut, kann Klopstock - wie später Aurbacher (s.u.) - die Grundbegriffe seiner Lehre durch eine Reihe von Komposita mit Ton zu fixieren suchen (Tonausdruck, -maß, -stellung, -verhalt, -wandlung u.a.).

Der Poetik wurde erst dort jede fruchtbare Berührung mit der Tontheorie unmöglich, wo die Dichtung als tonlose Innerlichkeit bestimmt wurde. Der gemeinsame rhetorische Boden wurde hier zugunsten metaphysischer Spekulationen auf dem Gebiete der Ästhetik verlassen. Bei Bouterwek (1806) ist das Wesen der Poesie "die innere Dichtung": "Aber articulirte Laute sind der Poesie durchaus nicht wesentlich." ¹³ Er gibt zum Beweis seiner These das irri- ge Beispiel des Taubstummen, der dennoch ein Dichter, ja ein Meister in der Dichtkunst werden kann. Da das Wesen der Dichtung von der Lautung ihrer Worte abgehoben erscheint, wird die Anwendung musikalischer Gesetze gegenstandslos. "Der musikalische Reiz, durch den sich die Poesie als redende Kunst zum Gesange neigt, und in Gesang übergeht, ist keine nothwendige Bedingung der Möglichkeit eines Gedichts." ¹⁴ In der Ausführung des Grundsatzes, "die eigentliche Kunstthätigkeit ist das Innere, und das Heraustreten ins Werk erst das zweite", ¹⁵ hat

⁷ Fr.G.Klopstock (381) XV 27.

⁸ Drsl. (381) XII 125.

⁹ Ebd. 126.

¹⁰ R.G.Löbel (261) 53, 57. Ebd. 51/2: "Ich theile die Declamation in Ideen- und Empfindungsdeclamation, je nachdem sie den denkenden oder den empfindenden Menschen darstellt." (1787) - G.Reinbeck (287) 113: "Der Ton wird sich ganz anders modificiren, wenn er Erkenntniß, oder wenn er Gefühl erwecken will. Allein auch nach den Arten der Gefühle wird er mannichfache Modificationen erleiden." (1816) R. unterscheidet "Verstandes-Declamation", 123-130, und "Gefühls-Declamation", 130-135. Weitere Beispiele der gängigen Einteilung bei I.Weithase (580) 54-61.

¹¹ Fr.G.Klopstock (381) XV 178-182. Die Wortbewegung ist "die Hauptsache, worauf es in der Verskunst ankommt" (181).

¹² Drsl. (381) XV 24 (Vom gleichen Verse, 1773). Es handelt sich um den deklamatorischen Vortrag lyrischer Stücke. SeImmer, der eine Partner des Gespräches: "Ich werde mich bemühen, Ihnen die Bewegung der Strophen, die ich habe, durch die redende (Deklamation. D. Verf.) auszudrücken." (27)

¹³ Fr.Bouterwek (192) 305, 304. Das Beispiel des Taubstummen 304.

¹⁴ Ebd. 304: "Unter allen Vorzügen eines gelungenen Gedichts sollte auch der eigentliche Wohllaut, der als Klang nur mit dem Ohre vernommen wird, immer zuletzt in Betracht kommen."

¹⁵ Fr.Schleiermacher (293) 61.

Schleiermacher in seinen Ästhetikvorlesungen, gehalten 1819 bis 1833, die Gedankengänge Bouterweks aufgenommen. Wie sein Vorgänger lehnt Schleiermacher eine mögliche Beziehung der Poesie zur Musik ab, "da das Sprechen, welches das Aeüßerliche bildet, nicht das Ursprüngliche ist".¹⁶ "Denn wir werden nicht sagen können, daß die Poesie in demselben Sinne für das Gehör arbeite, wie die Musik, sondern die Hauptsache ist etwas ganz anderes, und was man auf den Sinn des Gehörs bezieht, ist nur etwas hinzugekommenes und untergeordnetes."¹⁷ Die beiderseitige Ablehnung verrät den gegnerischen Standpunkt, für den die Sprachmusikalität ein Wertkriterium abgibt. Wie tief die Bestimmung der Poesie als tonloser Innerlichkeit die Dichtung von der Rhetorik trennt, indem die Poesie in der Beredsamkeit "an einem andern" sein soll - "und zwar von der Poesie nur das, was an einem andern sein kann, nämlich jene abgetrennte musikalische Richtung"¹⁸, bedarf an dieser Stelle nur der Andeutung.

Die Deklamation wird in der Sprechkultur des 18. und 19. Jhd. im mündlichen Vortrag geübt, als dessen wichtiger Fürsprecher Klopstock erscheint. "Wir setzen uns in einen Winkel, sehen den Schall, und fühlen daher das Gedicht kaum halb. Was hatten die Griechen nicht, und was verlieren wir, das Vergnügen der gesellschaftlichen Theilnehmung des Ohrs und der lebhaften Empfindung des Gedichts, die von jenem doppelten Vergnügen war verursacht worden."¹⁹ Er hat "öffentliche Vorlesungen" empfohlen und von "der Kunst Gedichte zu lesen" gehandelt. "Es ist mit Recht der zweyte Wunsch jedes Dichters, der für denkende Leser geschrieben hat, daß sie diese Geschicklichkeit besitzen möchten; eine Geschicklichkeit, die Boileau, der sie besaß, für so wichtig hielt, daß er dem glücklichen Vorleser den zweyten Platz nach dem Dichter anwies."²⁰ Klopstock hat nicht gezögert, den Dichter in die Lehre des Deklamators zu schicken. "Wer Dichter werden will, kann von dem guten Deklamator mehr als Eine Sache lernen."²¹

Der öffentliche deklamatorische und mimische Vortrag lag in der Goethezeit in den Händen der Deklamatoren (Solbrig, Sydow), von denen einige zu den bekannten Theoretikern zählen (Schocher, Seckendorff), und Deklamatrizen (Mme. Albrecht, Mme. Bürger, Mme. Hendel-Schütz, Dlle. Beck), die durch Schauspieler (Iffland) und lesende Autoren ergänzt werden.²² Seckendorff lässt dies "Heer Deklamatoren", "welches alle Gebirge und Ebenen, in denen die teutsche Sprache landüblich ist, zu allen Jahreszeiten durchziehet", von Klopstock seinen Ausgang nehmen. "Rhapsodische Deklamatoren, oder Rhapsoden, kannte man, vor Klopstocks Zeiten, in Teutschland nicht. Madame Albrecht [...]. (irre ich nicht, so war sie von Klopstock selbst hierzu aufgemuntert und von ihm geleitet) trat als die erste Deklamatrice auf, und der zweite Gesang der Messiadé war es, was sie zum ersten Male sprach."²³ Von Klopstock an wird der Vortrag von Dichtung, öffentlich in Deklamatorien, privat im engeren Kreise,

¹⁶ Ebd. 61.

¹⁷ Ebd. 92.

¹⁸ Ebd. 641. Bei Fr. Bouterwek (192) ist die Beredsamkeit "die Stiefschwester der Poesie" (295): "Denn jede schöne Kunst trägt, wie man es nennt, ihren Zweck in sich selbst." (296)

¹⁹ Fr. G. Klopstock (381) XV 262 (Vom deutschen Hexameter). Über das Primat der gesprochenen Sprache bei K. zusammenfassend I. Weithase (581) I 357-371; über seine Auffassungen zur Deklamation K.A. Schleiden (574) 118-27. - Batteux/Ramler (185) IV 244: "Man erlaube uns unser Gleichniß vom Leichnam wieder anzubringen, so häßlich es auch ist. Die Bücher, die wir lesen, sind lauter leblose Gestalten, Schattenbilder ohne Blut, die der Leser beseelen muß, wenn er ihre Züge erkennen will. Er muß ihnen seine Stimme, seine Geberden leihen".

²⁰ Drsl. (381) XV 18 (Von der Nachahmung des griechischen Sylbenmaßes, 1756) .

²¹ Drsl. (381) XIII 126 (Gelehrtenrepublik).

²² I. Weithase (580) 124-136 und diess. (581) I 541-547.

²³ G.v.Seckendorff (308) I 14.

gestützt auf Deklamierbücher, Mode.²⁴ Schubart hat in Augsburg mit "großen Beifall" den "Messias" öffentlich vorgetragen, um zu sehen, "ob sich die Odeen der Alten auch auf deutschen Boden verpflanzen ließen, und ob ein Rhapsode auch unter uns sein Glück machen würde".²⁵ Auch in der deutschen Klassik lässt sich die Idee des Rhapsodentums nachweisen. Aus privaten Vorlesungen Goethes (1794/5) gewinnt Böttiger die Überzeugung, Voss habe in seiner Homerübersetzung "nur fürs Ohr und den lebendigen successiven Eindruck, nicht fürs Auge und zergliedernden Überblick des Styls gearbeitet".²⁶ Er feiert "Hermann und Dorothea", beeindruckt von der Deklamation des Autors ("der göttliche Rhapsode") (1796/7), als ein Gedicht, "das eigentlich nur durchs Ohr empfangen werden sollte."²⁷ Als Böttiger seine Ansichten Schiller mitteilt, wird ihm volle Zustimmung: "Ich wünschte in allem Ernst, es kämen in dieser speculationsreichen Zeit einige gute Köpfe auf den Einfall, ein Gedicht, wie unser Hermann und Dorothea ist, von Dorf zu Dorf auf Kirchweihen und Hochzeiten zu recitiren und so die alte Zeit der Rhapsoden und Minstrels zurückzuführen."²⁸

Die Praxis findet ihre Entsprechung in der Theorie. Die Sprechkultur hat sich seit den 80er Jahren des 18. Jhd. in einer Blüte der Deklamatorik, der Wissenschaft von der Deklamation, entfaltet, die bis in die erste Hälfte des folgenden Jahrhunderts anhält. In zahlreichen Veröffentlichungen zur Mimik und Deklamatorik hat sich die *actio* (*pronuntiatio*) der Rhetorik, wie zur gleichen Zeit die *elocutio* in der Stilistik, verselbständigt. Ihre Ergebnisse aber haben sich nicht minder in den zusammenfassenden Darstellungen, in den speziellen Lehrbüchern der Kanzelberedsamkeit und der Schauspielkunst, in den Rhetorikanhängen der Poetiken niedergeschlagen. Aus der schwer überblickbaren Menge der verschiedenartigen Lehrbücher heben sich eigene Autoritäten der Deklamationswissenschaft heraus: Ch.G. Schocher, R.G. Löbel, H.G.B. Franke, D. Bielfeld, J.C. Wötzel, G.v. Seckendorff, H.A. Kerndörffer.²⁹ Unter ihnen wird Schocher als "Begründer" der Deklamatorik (Hebenstreit, 1843)³⁰ bezeichnet. Wötzel, der "nach Schocher's Ideen" ein System und eine Geschichte der Deklamation schrieb, lässt mit ihm eine neue Epoche der Beredsamkeit beginnen.³¹ Büchling weist in der 2. Aufl. von Bahrtdts "Rhetorik für geistliche Redner" (1798) eigens auf ihn hin: "Möchte doch jeder angehende Kanzelredner Gelegenheit haben, den großen Deklamator, Hrn. M. Schocher in Naumburg, zu

²⁴ I. Weithase (580) 119-123 (Deklamierbücher), 140-155 (deklamatorische Veranstaltungen). W. Wittsack (585) 135-153.

²⁵ Schubart's Leben und Gesinnungen, 2. Tl., hg. v. L. Schubart, Stuttgart 1793; 39, 39/40. "Der Erfolg war über meine Erwartung groß. Mit jedem neuen Gesange vermehrten sich meine Zuhörer; der Messias wurde reissend aufgekauft" (40). Über seine Deklamation L. Schubart, Schubart's Charakter, Erlangen 1798, 30/1.

²⁶ K.A. Böttiger, Literarische Zustände und Zeitgenossen, hg. v. K.W. Böttiger, 1. Bd., Lpz 1838; 81. "In einem alle Freitage sich versammelnden Abendzirkel für den Winter zwischen 1794 und 1795 wurde beschlossen, jedesmal einen Gesang der Ilias vorzulesen [...] Goethe ist Vorleser. Einige lesen im Originale nach. Die Andern sitzen im Zirkel herum." (ebd.)

²⁷ Ebd. 77. "Freilich um Alles zu verstehen, müßte man den göttlichen Rhapsoden sein Gedicht selbst declamiren hören." (ebd.) Über "Goethe als Vortragskünstler" I. Weithase (582) 187-200.

²⁸ Schillers Briefe, hg. v. Fr. Jonas, 5. Bd., Stuttgart - Lpz - Berlin - Wien o.J.; Nr. 1263, an Karl Böttiger, 18. Okt. 1797, 275. Schiller betont, "daß Gedichte, wie natürlich und billig ist, durch das Ohr zu dem Herzen sprechen wollen" (ebd.).

²⁹ Die Urtheile der Zeit über die bekannten Theoretiker der Deklamation hat I. Weithase (580) 108-116 zusammengestellt. Bibliographische Notizen bei W. Wittsack (585) 201-208.

³⁰ W. Hebenstreit (22) 175a: "Unter den Deutschen ist als Begründer dieser Wissenschaft Schocher zu nennen."

³¹ J.C. Wötzel, Grundriß einer pragmatischen Geschichte der Declamation und der Musik, nach Schocher's Ideen, Wien 1815, 142-164 (enthusiastische Würdigung).

hören." ³² Da sein angekündigtes Hauptwerk, "Uebersicht der declamatorischen Melodiezeichnung, als das einzige Mittel, Grundsätze und Regeln in der Declamation herzustellen," ³³ nicht erschienen ist, lässt sich über den Umfang seines Systems nicht entscheiden. Seine Lehren scheinen aber in den Darstellungen seiner Schüler - Löbel nennt ihn seinen "Lehrer und Freund" ³⁴ - aufgezeichnet und im deklamatorischen Zeichensystem (s.u.) systematisiert worden zu sein. Die Wissenschaft von der Deklamation hat sich gegen Ende des 18. Jhd. rasch entwickelt. Grohmann kann 1794 die Notwendigkeit eines neuen "Handwörterbuchs über die schönen Künste" nach Sulzer mit den Fortschritten der Deklamation rechtfertigen. Die Artikel über Deklamation und Schauspielkunst hat der genannte Schüler Schochers, Löbel, übernommen. " Als Sulzer schrieb, war die Declamation, welche wenigstens so grosse Wirkungen hervor bringt, als die Musik, [...] noch wenig oder gar nicht bearbeitet. Seitdem sind mehrere zum Theil gute Werke darüber erschienen, seitdem ist Herr Magister Schocher bemüht gewesen, zur sichern Ausübung dieser schweren Kunst, durch die Erfindung einer Tonleiter für die Sprechstimme, die er seinen Freunden mit grosser Bereitwilligkeit mündlich mittheilt, den Grund zu legen." ³⁵ Schocher ist mit seiner Lehre Goethe, Schiller und Novalis bekannt gewesen. ³⁶ Kleist lernte bei Kerndörffer seine Tragödien deklamieren und machte, wie sein Lehrer, eigene Versuche, "ob man nicht, wie bei der Musik, durch Zeichen auch einem Gedichte den Vortrag andeuten könne." ³⁷ Auf dem Boden der Sprechkultur konnte die Theorie der Töne von der Deklamatorik ausgebaut und von der Poetik auf die Dichtung, gedacht und erfahren als gesprochene Rede, übertagen werden.

"Unsere Sprache muß eine Art von Musik in sich haben: Wie sich denn auch die musicalischen Regeln der Alten bis auf die Rede erstreckt haben." (Gottsched) ³⁸ Dieser in der Rhetorik tradierte Gemeinplatz mit der Berufung auf die Alten steht am Ausgangspunkt der Entwicklung. Die Rede als begriffliche Argumentation bestimmen logische, als rhythmische Einheit musikalische Vorschriften. Die Rede muss sich, "als eine Reihe von Begriffen, nach logischen Gesetzen, die Rede aber, als eine Reihe von Tönen, nach musikalischen gestalten." ³⁹

³² C.Fr.Bahrd t (183) 249 Anm.

³³ Angekündigt in seiner einzigen Publikation. Chr.G.Schocher (301) 5 Anm.

³⁴ R.G.Löbel (261) 74

³⁵ Handwörterbuch (20) I, IX. Ebd. Artikel "Charakter (Declamation)" (Verf. Fr.W. Wedag) über die "declamatorische Tonleiter: " "Verdienst der ersten Entdeckung" durch Magister Schocher, "dessen Principien ohne Zweifel künftig die Grundlage einer Theorie der Deklamation werden müssen" (I, 250).

³⁶ Goethe an Schiller, 25. Juli 1794: "Sie erhalten hierbei die Schocherische Abhandlung mit Danke zurück; das, was ich davon verstehe, gefällt mir recht wohl, das übrige wird er mit der Zeit ja wohl aufklären." - Novalis (413) III 115, Nr. 334: "Manche Sprache wird aus dem e,u,o etc. gesprochen. So hat jeder Mensch seinen Hauptvokal. Vide Schocher. Es ist damit, wie in der Musik - So hat jedes musikalische Stück seinen Grundton - auch sein Thema: Moll - und Dur."

³⁷ H.v.Kleist's Lebensspuren, 2. Aufl., hg. v. H.Sembdner, Bremen (1957) (Sammlung Dieterich, Bd.172); Nr.145, S.124. Nach E.v.Bülow, H.v.Kleist's Leben u. Briefe, Berlin 1848. "Er machte sogar selbst den Versuch, schrieb einzelne Strophen eines Gedichtes auf, unter welche er die Zeichen setzte, die das Heben, Tragen, Sinkenlassen der Stimme usw. andeuteten"(ebd.). H.A.Kerndörffer hat in den 3 Bden seines "Handbuchs der Declamation" (250) Beispiele aller Gattungen, für den Vortrag mit Deklamationszeichen versehen, abgedruckt. - H.v.Kleist, Sämtliche Werke u. Briefe, 2.Bd., hg. v. H.Sembdner, München (2. Aufl. 1961); Brief Nr. 72, an Ulrike von Kleist, 13. (und 14.) März 1803, 730: "Ich nehme hier Unterricht in der Deklamation bei einem gewissen Kerndörffer. Ich lerne meine eigne Tragödie bei ihm deklamieren. Sie müßte, gut deklamiert, eine bessere Wirkung tun, als schlecht vorgestellt."

³⁸ J.Chr.Gottsched (226) 1. Aufl. 348.

³⁹ L.Aurbacher (182) VI. A. arbeitet wie Klopstock in seiner Rhythmik mit einer Reihe von Ton-Komposita (Tonwort, -satz, -periode; Tonart, -folge, -größe, -leitung, -maß, -verhältnis, -system u.a.).

Aurbacher (1822) nennt unter diesem Gesichtspunkt Schreiben "eine Art Composition für das Mund-Instrument".⁴⁰ "In diesem Stük müssen Redner und Dichter den Tonsetzer und den Sängler zu ihrem Lehrer annehmen." (Sulzer)⁴¹ Um in die Lehre des Sänglers zu gehen, war dem Deklamator ein System nötig, die Grade des Hohen und Tiefen allgemeingültig zu bezeichnen. Seit Du Bos im dritten Teil seiner "Betrachtungen über die Poesie und Mahlerey" ausführliche Beweise vorgetragen hatte, "daß die theatralische Declamation der Alten componirt und in Noten geschrieben worden", "daß die Alten ihre Declamation in Noten schrieben,"⁴² suchte man die Lösung in den Bahnen der Alten: Noten, "die denen ähnlich sind, deren man in der Musik sich bedient" (Home).⁴³ Lawson, der den historischen Beweis Du Bos' und den Nutzen eines deklamatorischen Zeichensystems bezweifelt, berichtet bereits von den Versuchen "einiger gelehrter Männer": "Sie zeichneten nämlich die Töne, die man auf jedes Wort, ja sogar auf jede Sylbe in einer Rede legen sollte, so wie man die Verschiedenheit der Töne in musicalischen Compositionen mit Noten zeichnet."⁴⁴ Die Einwände gegen ein deklamatorisches Zeichensystem - "ein Inbegriff von Zeichen, wodurch alle Bestimmungen des Tons und der Stimme durchgängig bestimmt bezeichnet werden könnten" (Maaß, 1829)⁴⁵ - stellen den praktischen Wert und die Möglichkeit, alle Schattierungen der Stimme zu fixieren, in Frage. Schubart hat seinen eigenen Versuch aus diesem Grunde verworfen: "Ich wagte einmal einen Versuch, die Grundsätze der Deklamation auf Noten zu bringen, aber halb viertels Noten sind noch zu arm, dem Schwung der Deklamation ganz zu folgen. Die Töne der Stimme können bisweilen von dem feinsten musicalischen Calcul nicht erreicht werden."⁴⁶ Die Anwendung musicalischer Gesetze und Fachausdrücke in der Deklamation ist dennoch weiter geübt worden. In Deutschland bilden Seckendorffs Vorlesungen (1816) einen Höhepunkt. Er handelt von Stimmen-Registern, Tonarten, Dur und Moll, vom Krescendo und Dekrescendo, vom Portament und Pizzikato.⁴⁷ Auch die antike Übung, die Deklamation durch Instrumente zu beglei-

⁴⁰ Ebd. 3 Anm.

⁴¹ J.G.Sulzer (316) 2. Aufl. IV 539.

⁴² Kritische Betrachtungen über die Poesie und Mahlerey, aus dem Französischen des Herrn Abtes Du Bos, 3.Tl., Kopenhagen 1761, Verzeichnis.

⁴³ H.Home (243) IV 148. "Wir haben Ursache zu glauben, daß in Griechenland jede Tragödie mit dergleichen Noten versehen war, um die Aussprache bey der Vorstellung zu bestimmen. Die Neuern aber haben bisher noch nicht daran gedacht, die Kunst bis zu einer solchen Vollkommenheit zu treiben."(ebd.) - H.A.Kerndörffer (249) 143: "Die älteren Redner, namentlich die Redner Griechenlands erkannten das Bedürfnis einer solchen Tonleiter um so mehr, da bei ihnen die Kunst des rednerischen Vortrags als ein besonderer Theil der Musik betrachtet wurde."(1833)

⁴⁴ J.Lawson (256) II 255. Die Töne haben in der Aussprache "keine bestimmte und von jedermann angenommene Verhältnisse, sondern sie sind unbestimmt; die Verschiedenheit der Graden ist unzählbar [...] Wie will man sie denn bezeichnen, und andern diese Zeichen begreiflich machen?" (257) Es würde "die Arbeit eines ganzen Lebens, dazu erfordert, beym ersten Anblick, und mit Fertigkeit den wahren Gehalt jedes Zeichens bestimmt zu treffen. Und wozu dient denn diese Methode? Sinkt nicht das Gebäude unter seiner eignen Last ein?" (258) Insgesamt 255-60. Andere kritische Stimmen bei I.Weithase (580) 108.

⁴⁵ J.G.E.Maaß (262) 157. M. äußert sich über den möglichen Nutzen einer Ausführung zurückhaltend. Es scheint, "daß sie mehr für die Wissenschaft wichtig, als für den ausübenden Künstler von sonderlichem Gebrauche seyn werde" (ebd.).

⁴⁶ Chr.Fr.D.Schubart (305) 111. - L.Schubart, Schubart's Karakter, Erlangen 1798, 31: "Er gieng eine Zeitlang damit um, diese Kunst (die Deklamation. D. Verf.), welche den Griechen so geläufig war, wieder herzustellen; sann darauf, Noten für sie zu erfinden, und gab in den ältern Jahrgängen der Chronik einige Proben davon."

⁴⁷ G.v.Seckendorff (308) Von Moll- und Dur-Ton, 235-38; Vom Krescendo und Dekrescendo, 245-51; Vom Portament und Pizzikato, 264-70; Von der deklamatorischen Pause, 281-86; Von den Stimmen-Registern, 287-326. Stellen wie die folgende häufig. Schubart's Leben und Gesinnungen, 2.Tl., hg. v. L.Schubart, Stuttgart 1793; 43 Anm. über Verse des "Messias": "Wankendes Ungestüms - bis Grab - decrescendo, diminuendo der Stimme, und Hinschweben vom Fluge des Presto, bis zum feierlichen Gange des Maestoso."

ten, hat er aufgenommen. Klingemann berichtet, er lasse "seine Schüler [...] zur Begleitung des Fortepiano rezitieren, um die Worte auf Noten gesetzt, gesangsmäßig den Tönen der Musik anzuschmiegen".⁴⁸

Die deutsche Deklamatorik hat nach Vorgang der Engländer⁴⁹ seit Schocher das deklamatorische Zeichensystem entwickelt. Schroeders Versuch (1759), die Affekte den Tönen der Tonleiter zuzuordnen, scheint ohne unmittelbare Nachfolge geblieben zu sein. "Solche Untersuchungen werden der Musik und Poesie und der Lehre von der Empfindung unbeschreibliche Vortheile bringen; und sind also von der größten Wichtigkeit. Denn ohne Töne können wir von den Empfindungen fast nichts sagen oder gewiß bestimmen."⁵⁰ Schocher hat im Titel seiner einzigen Schrift "Soll die Rede auf immer ein dunkler Gesang bleiben, oder können ihre Arten, Gänge und Bewegungen nicht anschaulich gemacht, und nach Art der Tonkunst gezeichnet werden?" (1791) sein Programm als rhetorische Frage formuliert: "Die Musik führt uns durch ihre Tonleiter auf die Möglichkeit der Ausführung hin, und wir dürfen nur in der Declamation ebenfalls eine richtige Tonleiter herstellen, und die ganze Sache ist gemacht."⁵¹ Von diesem Zeitpunkt an entwickelt jedes Deklamationsbuch seine Tonleiter. "Zu dem Charakteristischen der Declamation gehöret das Eigene ihrer Tonleiter, welche von der musikalischen, oder von der Tonleiter des Gesangs sehr verschieden ist. Sie hat weder einen so weiten Umfang, noch erlaubet sie auch ein so plötzliches Ueberspringen aus einem musikalischen Tone in den andern, wie z.B. das Singen. Ihre Töne grenzen ungemein nahe und unmerklich an einander" (Handwörterbuch, 1794).⁵²

Durch Schocher hat sich vor anderen Fixierungsversuchen (Noten und Wellenlinien) die Übung durchgesetzt, aus den Vokalen eine Tonleiter zu bilden.⁵³ Man geht von dem Grundsatz

⁴⁸ A.Klingemann, Kunst und Natur; Blätter aus meinem Reisetagebuche, 3. Bd., Braunschweig 1828, 75: "Schon in den Principien irrend (wie es seine Vorlesungen über Declamation beweisen) und die ganz verschiedenen Werkstätten nicht berücksichtigend, in denen der Gesang und die Rede sich bilden, wollte er die letztere im tragischen und lyrischen Vortrage durchaus auf die Principien der erstern zurückführen und ließ seine Schüler deshalb zur Begleitung des Fortepiano recitieren, um die Worte auf Noten gesetzt, gesangsmäßig den Tönen der Musik anzuschmiegen".

⁴⁹ Für die engl. Parallele vgl. Joshua Steele: *Prosodia Rationalis; or an Essay towards establishing the Melody and Measure of Speech, to be expressed and perpetuated by peculiar symbols.* London 1775, 2. Aufl. 1779. - John Walker: *The Melody of Speaking delineated; or, Elocution taught like Music by visible Signs, adapted to the Tones, Inflections, and Variations of Voice in Reading and Speaking.* London 1787.

⁵⁰ Fr.J.W.Schroeder (304) 103. "Lasset uns von dem Tone G, der der ruhigste Affeckt ist, anfangen, so sind die drey ersten aufsteigenden Töne: Gis, A und B die melancholischen traurigen Töne; die drey folgenden H, C und Cis sind choleric; die folgenden D, Dis und E sanguinisch; und die drey letztern F, Fis und G flegmatische Empfindungen. Drückt nun vielleicht Gis die Schwermuth aus? A den Schmerz und B die Wehmuth? Ist ferner H der Ton des Erstaunens, C des Zorns, und Cis der Entzückung? Ist D der Ausdruck des Vergnügens, Dis der Fröhlichkeit und E der Wollust? und hat endlich F die Bewunderung, Fis die Gelassenheit und G die Zufriedenheit auszudrücken?" (102/03) - Chr.Fr.D.Schubart gibt in den "Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst" eine ähnliche "Charakteristik der Töne" (381-84), die den Komponisten lehren soll, "welche Tonart er für eine gegebene Empfindung, oder Leidenschaft zu wählen habe" (9). *Gesammelte Schriften und Schicksale*, 5.Bd., hg. v. L. Schubart, Stuttgart 1839.

⁵¹ Chr.G.Schocher (301) 9. Sonach muss die Rede aufhören, nach Ciceros Wort, "ein dunkler Gesang zu seyn, und die Declamation sich nach Art der Tonkunst zeichnen, und mithin zu einer regelmäßigen Kunst erheben lassen" (5)

⁵² (20) Art. "Charakter (Declamation)" (Verf. Fr.W.Wedag), I 249.

⁵³ I.Jeittles (27) II 381: "Schocher classificirt alle Stimmtöne in declamatorischer Hinsicht 1) in die bekannten einfachen Grundtöne unserer Stimme a, e, o, u; 2) in die einfachen Nebentöne ae, i, ö, ü; 3) in die zusammengesetzten Töne ou, äu, ai (ay), ei (ey), eu, oi, ui (oy, uy), und bezeichnet dann einen Rede-, Sprach-, Erzählungs-, Schrei-, Frage-, Ausrufungs-, Befehls- und Commando-, sogar etwas bizarr einen Götterton." (1837) - Diese Lehre schreibt Schocher noch zu: F.A.W. Diesterweg, *Beiträge zur Begründung der höheren Leselehre*, Krefeld 1838, 180 Anm.3. Zit. bei I.Weithase (580) 16. Sofern keine Verwechslung stattfindet, handelt es sich um eine mündlich

aus, "daß in jeder menschlichen Kehle vorzüglich fünf Punkte befindlich sind, auf welchen die Stimme anspricht, und daß hiernach in einer geregelten Stufenreihe fünf verschiedene, jener allgemeinen Ursprache der Natur angehörende besondere Empfindungslaute gebildet werden", die "fünf Haupt- und Grundtöne der declamatorischen Tonleiter": I,A,E,O,U (Kerndörffer).⁵⁴ Wötzel (1814) unterscheidet "drei blos zum Lesen (und größtentheils auch zum Reden) natürliche Grundtöne: e,a,o, folglich drei Staffeln oder natürliche Tonstufen", daneben "die beiden Tonstufen i und u, als die äußersten Grenzpunkte (Extreme) der fünf ganzen Tonstufen oder Grundtöne".⁵⁵ Den fünf Haupttönen, Ausdruck der Hauptempfindungen, werden in der vollständigen Tonleiter vier Nebentöne, Ausdruck der Nebenempfindungen, beigegeben. Den einzelnen Tönen der Tonleiter sind die Seeletätigkeiten in ihrem sprachlichen Ausdruck fest zugeordnet: i Phantasie, a Einbildungskraft, e Verstand, o Urteilkraft, u Vernunft.⁵⁶ Genauer ist bei Wötzel i (überlaut) der Götter- und Commandoton, der Frage- und hohe Ausrufungston, e (laut) der Erzählungs- und Konversationston, a, die Mitte der Tonstufenleiter, der Rede- und Monologton, o (gesunken) der Gebet- und Lehrton, u (urtief) der Geisterton.⁵⁷ Um den Systematisierungen ihren bizarren Anschein zu nehmen, ist auf die rhetorische Praxis des Theaters zu verweisen, in dem der Schauspieler nach Bedarf seiner Rolle ein Stimmenregister zieht. Bezeichnungen wie Götter- und Geisterton weisen unmittelbar auf die Bühne.

Kompliziert wird die Lehre von der declamatorischen Tonleiter durch die Anwendung des Schemas Grundton - Nebentöne (siehe Kap.4). Jeder Hauptton, der als Grundton den Charakter einer Rede bestimmt, hat seine eigentümliche Tonart. "Jeder Ton von den genannten fünf Haupttönen der rednerischen Tonleiter bildet eine besondere Tonart, die jedesmal ihren eigenen Charakter und ihre eigenen Auf- und Abschwingungen hat; indem sie wiederum eine ähnliche Reihenfolge von untergeordneten Tönen hat" (Kerndörffer).⁵⁸ Wie der stilistische Charakter durch die Umsetzung in eine andere Schreibart, wird der declamatorische durch den Wechsel des Grundtons geändert. "Denn bei dem Versuche, ein zum declamatorischen Vortrage geeignetes Stück in allen fünf Grundtönen nach der Reihe zu declamiren, wird man leicht finden, daß der Vortrag z.B. im Tone i einen ganz andern Charakter erhalte, als in jedem andern Tone e,a,o,u, folglich eben deswegen ein ganz anderer werde." (Wötzel, 1814)⁵⁹ Indem man weiterhin die Anzahl der Töne "durch die unendlich verschiedenen Modificationen vergrößert, welche jeder einzelne Ton und Laut durch stärkere, oder schwächere Kraft, durch Dehnen, Stoßen, Quetschen, Schleifen u.d.gl. erhalten kann",⁶⁰ versucht die Theorie der in der Praxis möglichen Mannigfaltigkeit gerecht zu werden. In gleichem Maße aber weicht, parallel zur Vervielfältigung der Töne als Sprache der Affekte (siehe Kap.1), die lehrbare Klassifizierung der differenzierenden Beobachtung. Die Tontheorie führt in der Deklamatorik (actio) wie in der Stilistik (elocutio) zur Auflösung der Regelrhetorik.

verbreitete Lehre Schochers, da von ihm nichts Gedrucktes darüber vorliegt. Grohmann bezeugt die mündliche Mitteilung der Tonleiter; s. Anm. 35.

⁵⁴ H.A. Kerndörffer (249) 148, 149. - Drsl. (250) I 20-26 (i "Commandoton", 26; a "Rednerton", 25; e "Erzählungs- Lehr- Lese- und Conversationston, 23; o "Gebetton", "Götterton", 24; u "Geisterton", 24).

⁵⁵ J.C.Wötzel (333) 334,335. Vgl. die figürlichen Darstellungen der "Tonstufenleiter" (145) 156, 163.

⁵⁶ I. Weithase (580) 15-17 u. Anmm. 2-4, wo die wichtigsten Tonleitern abgedruckt sind.

⁵⁷ J.C.Wötzel (333) 334/5 u. 158 (Figur II). - H.A.Kerndörffer (249) 152-54.

⁵⁸ H.A.Kerndörffer (249) 152. - Nach J.C.Wötzel (333) 336/7 hat jeder der fünf Grundtöne "seine ganz eigentümliche Tonart, diese wieder ihren eigenen Charakter, ihre eigenen Auf- und Abschwingungen".

⁵⁹ J.C.Wötzel (333) 337.

⁶⁰ Ebd. 335/6.

3. Genera Dicendi und Töne

Die Lehre von den drei genera dicendi - der hohen, mittleren und niederen Schreibart¹ - gilt in der rhetorischen Tradition für alle Arten sprachlicher Darstellung. Die Dreistillehre wird auf Poesie und Prosa gemeinsam angewandt. Basedow handelt sie in dem "Lehrbuch prosaischer und poetischer Wohlredenheit" im ersten Teil, "Von den gemeinschaftlichen Regeln der Prose und Poesie", ab.² Die Wirkungsweisen (docere; delectare et conciliare; movere) machen jedoch eine besondere Affinität eines der drei Stile zur herrschenden Art der Dichtung möglich. Für Basedow stehen das Vergnügen und die sanfte Rührung im Vordergrund. "Der Hauptzweck der Poesie ist das Vergnügen. Man sollte also denken, daß nur die mittlere Schreibart das Feld sey, was sie bearbeiten kann."³ In der Theorie um 1800 wird der poetische Stil der hohen Schreibart verglichen. Die Verteidigung des hohen Stiles in der Dichtung geschieht im Zeichen der emotionalen, die Leidenschaften betonenden Poetik und geht der Stilentwicklung ab Klopstock parallel, welche die rationalistische Aufklärung (Gottsched, Schönaich, Triller) als "Neubarock" kritisiert.⁴ Gottsched lehnt niedrig, mittel und erhaben (hoch) als Stilbezeichnungen ab, weil er durch sie die Abschweifung vom vernünftigen und geschmackvollen Stil nach oben (hoher Stil) und unten (niederer Stil) gefördert sah: "Es ist sehr schwer, die Grenzen dieser drey Arten recht zu bestimmen; und die erste von der niederträchtigen, die letzte aber von der hochtrabenden recht zu unterscheiden."⁵ Die barocke Theorie hatte dem Poeten demgegenüber eine sehr hohe Schreibart anempfohlen, bei der er "sich in die Höhe schwingt / die gemeine Art zu reden unter sich tritt / und alles höher / kühner / verblümter und frölicher setzt / daß was er vorbringt neu / ungewohnt / mit einer sonderbahren Majestät vermischt / und mehr einem Göttlichen Ausspruch oder Orakel [...] als einer Menschen-Stimme gleich scheine."⁶ (Buchner)⁶ Lawson, dessen Vorlesungen über die Beredsamkeit in Zürich, dem Ausgangspunkt der Neubarockisierung (Bodmer, Breitinger) in Gottscheds Augen, in deutscher Übersetzung erschienen (1777), schreibt kaum weniger krass: Der Dichter "darf über die Gränzen der strengen Wahrheit hinausgehen; er darf seine Bilder über die Natur erheben; Zierrathen auf Zierrathen häufen; die stärksten und kühnsten Figuren ineinander drängen; in Allegorien scherzen; mit Vergleichen ergötzen; mit Anspielungen belustigen; von seiner Hauptsache abgehen; schleunige Uebergänge wagen; jede Zeile mit einer Metapher schmücken [...] In allen diesen besondern Stücken ist der Redner in weit engere Schranken eingeschlossen [...] Sein ganzer

¹ Die antiken Zeugnisse bei H. Lausberg (566) §§ 1078-1082. Über die nur bedingte Geltung in der Antike E.R. Curtius (558). Die mittelalterliche Theorie bei F. Quadlbauer (573), die barocke bei R. Hildebrandt-Günther (564) §§ 73-74 und J. Dyck (561) 91-112. Zur geistesgeschichtlichen Wirkung H. Weniger (583), zu sermo humilis E. Auerbach (556), zum erhabenen und schlichten Stil F. Wehrli (579).

² J.B. Basedow (184) §§ 179-191.

³ Ebd. 266.

⁴ H.O. Burger, Deutsche Aufklärung im Widerspiel zu Barock und "Neubarock"; in: Formkräfte der deutschen Dichtung vom Barock bis zur Gegenwart, hg. v. H. Steffen, Göttingen (2. Aufl. 1967) (Kleine Vandenhoeck-Reihe) 56-80. Noch Adelung zitiert Oden Klopstocks als "Beispiele des höchsten Schwulstes": "die gemeinsten und alltäglichsten Gedanken in einen Schwall prächtiger und aufgeblasener Worte und Bilder eingekleidet". J.Chr. Adelung, Ueber den deutschen Styl, 1.Bd., 4.Aufl., Berlin 1809, 163, 163/4.

⁵ J.Chr. Gottsched (227) 2.Aufl. 358. G. hat die Dreistillehre unter anderer Benennung - die natürliche, bewegend, sinnreiche Schreibart - wiederholt. Sie ist ausgeführt ebd. 358-363 und, bezogen auf die Dichtkunst, (228) 355-376). - J.H. Faber (215) 641, der G. ausschreibt, hat die Termini auf die geläufigen Benennungen zurückbezogen: "die natürliche oder niedrige", "die sinnreiche oder sogenannte hohe" Schreibart.

⁶ A.Buchner, Anleitung zur deutschen Poeterey. Hg.v. M. Szyrocki. Tübingen 1966 (Deutsche Neudrucke. Reihe Barock, Bd.5). Anleitung, 16. B. erklärt den hohen Stil "zu dem poetischen Stil schlechthin". R. Hilderbrandt-Günther (564) 119.

Styl muß rein, deutlich, in der Auszierung bescheiden, und so viel möglich ganz ungekünstelt seyn".⁷ Lawson legt der Poesie Eigenschaften der hohen, der Beredsamkeit Eigenschaften der niederen Schreibart bei. Die Auffassung, welche die poetische Schreibart, eine höhere, von der prosaischen, einer niederen, deutlich absetzt, bestimmt den poetischen als hohen Stil. Von den drei genera erhält das genus dicendi sublime (copiosum, grave, ornatum) die nächste Verwandtschaft mit dem poetischen Stil. Die höhere Schreibart kommt mit der ihr eigenen Freiheit im Gebrauch aller rhetorischen Mittel, mit der erschütternden Wirkung auf die Phantasie der Dichtung, die als bilderreiche "Sprache der Leidenschaft" (Blair)⁸ gilt, entgegen. "Glänzende Schönheit der Form ist ihr [d. höheren Schreibart. D.Verf.] höchster Zweck. Sie erlaubt sich bey dem entzückendsten Wohlklang der Periodirung alle Fälle des Bilderschmucks, denn sie will unmittelbar und zunächst auf die Phantasie, und durch ihren Zauber, durch ihre Göttersprache auf den Verstand wirken", daher: "an den poetischen Styl gränzend" (Theorie der Beredsamkeit, 1825)⁹ Die höhere Schreibart unterscheidet sich von den beiden anderen dadurch, "daß sie das Erzeugniß einer lebendigen Phantasie ist, und die Rührung und Erschütterung zu ihrem nächsten, die Ueberzeugung und Belehrung aber zu ihrem entfernteren Zweck macht. Sie gränzt daher sehr nahe an die Poesie" (Heinsius).¹⁰

Wendel (1816) hat mit der alleinigen Annahme einer poetischen und prosaischen Schreibart die Dreistillehre, wie sie Adelungs Stilistik (1785) darlegt, abgelehnt. Die Stilabstufungen werden aus dem Verhältnis von Poesie und Prosa erklärt. Seiner Meinung nach "ist der Styl entweder rein prosaisch, oder er nimmt immer mehr poetischen Schmuck an, bis er ganz zur Poesie wird".¹¹ "Das, was Adelung höhere Schreibart nennt, ist nichts Anderes als die dichterische Form der deutschen Sprache. Sowie dem Wesen nach Prosa und Poesie verschieden sind, so sind sie es auch im Ausdruck."¹² Durch die Annäherung, teilweise Identifizierung der höheren Schreibart mit der Poesie ist die Dreistillehre nicht geklärt, sondern nur verwirrt worden. Das Verhältnis der drei Stile zu Poesie, Prosa und (falls davon getrennt) Beredsamkeit blieb bis auf die weiter unten zu nennenden Versuche generell ungelöst. Zweiseitige Aussagen verdeutlichen die Lage der Diskussion. Bei Mayer heißt es 1824 vom hohen Stil: "Diese Gattung des Stils ist es auch, welche insgemein die poetische genannt wird. Indessen kann unter den gehörigen Bedingungen jede der drei angeführten Arten des Stils in poetischen Werken ihre Stelle finden."¹³

Über die drei genera war nur dann Klarheit zu gewinnen, wenn man die Bereiche unterschied, in der sie angewendet werden sollten. Poesie, Prosa und Beredsamkeit werden am Ende des

⁷ Lawson (256) I 270/1. "Der Dichter muß sich über die Sprache des gemeinen Umgangs erheben; sein Styl muß gleichsam von einem ganz andern Geweb und Colorit seyn: Der Redner hingegen darf sich meistentheils nicht weit von derselben entfernen" (270). L. betont, "daß der poetische Styl durch die Kunst so sehr über die Sprache des gemeinen Umgangs erhaben, so kühn, so feurig, so harmonisch ist, daß sich dessen kein Redner bedienen darf" (II 94).

⁸ H.Blair (190) II 279. "Der Geschichtschreiber, der Redner, der Philosoph wenden sich in ihren Werken hauptsächlich an unsern Verstand; und der unmittelbare Endzweck, den sie sich vorsetzen, ist, zu erzählen, zu überreden, oder zu unterrichten. Der Hauptzweck des Dichters hingegen ist, zu gefallen und zu rühren; und eben deswegen spricht er zu der Einbildungskraft und zu den Leidenschaften."(ebd.)

⁹ Theorie der Beredsamkeit (317) I 237.

¹⁰ Th.Heinsius (235) II 251.

¹¹ J.A.Wendel (329) 116.

¹² Ebd. 117.

¹³ Ph.Mayer (266) I 5.

18.Jhd. durch Zuordnung zu den verschiedenen Seelenvermögen getrennt. Die Beredsamkeit als die Fähigkeit, etwas "dem Erkenntnisvermögen so darzustellen, dass man zu gleicher Zeit auf Begehrungsvermögen, Gefühlvermögen und Geschmack eine der Deutlichkeit und Bestimmtheit der Vorstellungen nicht nachtheilige [...] Wirkung" hervorbringt, ist "von dem Style der blossen gemeinen Prosa wesentlich verschieden, als bei welchem man nichts weiter beabsichtigt, als verstanden zu werden; verschieden von der Dichtkunst, in wiefern bei dieser die Beziehung auf Begehrungsvermögen, Gefühlvermögen und Geschmack der Hauptzweck ist [...]; verschieden endlich von der Rednerkunst, als der Kunst, sich der Schwächen der Menschen zu seinen Absichten zu bedienen" (Heydenreich, 1794).¹⁴ Sieht man von dem moralischen Verdikt auf die "Rednerkunst", die Beredsamkeit der Sophisten in den Augen Platons, ab, ergibt sich die wichtige Dreiteilung Beredsamkeit, Prosa, Poesie. Pölitz leitet in seiner einflussreichen Gesamtdarstellung (1825) aus den drei Vermögen des menschlichen Geistes - Vorstellungsvermögen, Gefühlsvermögen, Bestrebungsvermögen - die drei "Formen der Sprachdarstellung"¹⁵ - Prosa, Dichtkunst, Beredsamkeit - ab. H.A. Schott (1828) ist Pölitz darin gefolgt. Er unterscheidet "eine dreifache Form des inneren Lebens": "1) einen Zustand des ruhigen Anschauens und Denkens, 2) einen Zustand des lebendigen Fühlens, 3) einen Zustand des innigen Bestrebens".¹⁶ Die Prosa beruht auf der Tätigkeit des Erkenntnisvermögens und sucht Belehrung, die Poesie als "die Sprache der Einbildungskraft und des Gefühls" beruht auf der Tätigkeit des Gefühlsvermögens. Die Beredsamkeit setzt die Tätigkeit des eigenen Willensvermögens voraus, das andere in ihren Entschlüssen und Handlungen zu bestimmen sucht.¹⁷ Den drei psychologisch abgeleiteten Formen entsprechen drei Arten der Äußerung: "ein eigentlich prosaischer, ein dichterischer, ein rednerischer Styl".¹⁸

Die Klassifizierung ist durch die beiden Autoritäten auf dem Gebiete der Rhetorik allgemein bekannt geworden. 1846 liest man im "Handbuch deutscher Beredsamkeit" von O.L.B. Wolff: "Nach den drei Formen des geistigen Lebens hat man auch den Styl überhaupt in drei Gattungen eingetheilt, die prosaische, die dichterische und die rednerische, indem die erste dem Zustande des ruhigen Anschauens und Denkens, die zweite dem des lebendigen Fühlens, die dritte dem des innigen Bestrebens entspricht."¹⁹ Mit der Abgrenzung der drei Gebiete wird eine eindeutige Aussage darüber möglich, "ob jene [...] Unterscheidung der Prosa, der Beredsamkeit, der Poesie mit dieser Eintheilung des Styls in *genus dicendi tenue, amplum, medium*

¹⁴ Handwörterbuch (20) Art. "Beredsamkeit" (Verf. K. Heydenreich) I 143/4.

¹⁵ K.H.L.Pölitz (283) I 161. Die Absetzung von Adelung, der oratorische Stil als Untergattung der Sprache der Prosa, und Eschenburg, die Theorie des prosaischen Stils als Anhang der Redekunst, 175. Beides sei falsch, "denn der wahre Redner, als solcher, ist nicht Prosaiker, und der Prosaiker würde in ein fremdes Gebiet hinüberstreifen, wenn er die Sprache der Beredsamkeit für seine Darstellungen wählen wollte"(175). - Der Rezensent in der Allg. Lit.-Ztg., hg.v. C.G. Schütz u. J.S. Ersch, 1826, Ergänzungsblatt Nr.74 (Juli 1826), 589/90 bezweifelt, dass die Beredsamkeit eine selbständige Urform der Sprachdarstellung ist. "Die Sprache des Redners ist also entweder prosaisch, oder dichterisch, oder, welches am häufigsten vorkommt, ein Gemisch aus beiden."(590) Rez. schließt mit der Äußerung, "dass er in der deutschen Literatur kein Buch kennt, welches eine vollständigere und brauchbarere Uebersicht der hier abgehandelten Gegenstände giebt, als das angezeigte" (592). - Ähnlich günstig ist die Besprechung von Th. Hell, Abendzeitung 1826, Wegweiser im Gebiete der Künste und Wissenschaften Nr.2 (7.Jan.1826), 5/6: "eine der erfreulichsten Erscheinungen auf den (sic!) Gebiete der deutschen Sprachwissenschaft" (5a). M.-L. Linn (568) hat weder Pölitz, auch dessen "System des teutschen Styls" (5 Bde, 1800/01) (284), noch H.A. Schott (303), zwei der selbständigsten Darstellungen, auch nur erwähnt.

¹⁶ H.A.Schott (303) I 44.

¹⁷ Ebd. 60-64. Zitat 63.

¹⁸ DrsI. (303) III/2 17.

¹⁹ O.L.B.Wolff (334) I 15.

zusammenfalle, oder ob diese wirklich etwas Eigenthümliches sey, und wie sich das eine zu dem andern verhalte?"²⁰ Gemeinsam mit Pölitz nimmt Schott an, "es könne sowohl in der Sprache der Prosa, als in der Sprache der Beredsamkeit und Dichtkunst eine niedere, eine mittlere und eine höhere Schreibart auftreten."²¹ Es ergibt sich als Lösung "das logische Verhältniss der Subordination der zweiten unter die erste, d.h. jede von den drei Gattungen des Styls, die prosaische, die dichterische, die rednerische kann sich wieder in drei verschiedenen Arten zeigen, als niederer, mittlerer, höherer Styl".²² Das Einteilungsprinzip (3 x 3), das Stilgattungen und Schreibarten kombiniert, ist unmittelbar nach Pölitz und Schott von Wackernagel in seinen Vorlesungen, entstanden 1836/7, in veränderter Form vertreten worden. Es stellt damit die fruchtbarste Weiterentwicklung der Dreistillehre in der Biedermeierzeit dar. Mit der Annahme dreier Kräfte - Verstand, Einbildung, Gefühl - gelangt Wackernagel zu einer Stildreiheit: "der Stil des Verstandes, dessen Eigenschaft die Deutlichkeit, der Stil der Einbildung, dessen Eigenschaft die Anschaulichkeit, der Stil des Gefühls, dessen Eigenschaft die Leidenschaftlichkeit ist".²³ Den drei Stilen werden Prosa, Poesie und Beredsamkeit zugeordnet, jedoch so, dass die Poesie in die Epik und Dramatik einerseits, in die Lyrik andererseits zerrissen wird. Die Verstandesprosa nimmt für sich den Stil des Verstandes, Epos und Drama nehmen den Stil der Einbildung, die Rede und die Lyrik den Stil des Gefühls in Anspruch.²⁴ Die angedeutete Einteilung dreier Stillagen wird mit der Lehre von den genera dicendi gleichgesetzt: "Ganz gleichbedeutend mit der von uns getroffenen Unterscheidung ist eine andere aus dem [...] Alterthume entlehnte, die auch in den modernen Lehrbüchern der Rhetorik und Stilistik gäng und gäbe (sic!) geblieben ist: die Unterscheidung eines niederen, eines mittleren und eines höheren Stils."²⁵ Das kombinierende Einteilungsprinzip von Pölitz und Schott (3 x 3) kommt zustande, indem Wackernagel jeden seiner drei Stile noch einmal in einen niederen, mittleren und höheren unterteilt. Er will "innerhalb jeder dieser drei Gattungen noch einmal dieselbe dreigliedrige Unterscheidung in eine niedere, eine mittlere und eine höhere Art vornehmen."²⁶

Pölitz, H.A. Schott und Wackernagel suchten Klarheit in die noch allgemein tradierten Vor-

²⁰ H.A.Schott (303) III/2 19.

²¹ Ebd. 23/4 Anm. Sch. hofft auf diesem Wege "jene beiden verschiedenen Eintheilungen (prosaischer, dichterischer, rednerischer Styl, und: niederer, mittlerer, höherer Styl) leichter auseinanderzuhalten"(24 Anm.). Das Verhältnis bleibt sonst ungeklärt: "Wie unterscheiden wir aber dann die niedere Schreibart, genau und bestimmt, von dem Begriffe: Sprache der Prosa" usw. (24 Anm.). Sch. baut den Ansatz von Pölitz aus.

²² Ebd. 19.

²³ W.Wackernagel (327) 1. Aufl. 318.

²⁴ Ebd. 319: "Da also die Prosa die Form der verständigen Belehrung ist, so nimmt sie als Lehre und als Erzählung für sich den Stil des Verstandes, nimmt die deutliche Darstellung in Anspruch." "Es ist mithin der Stil der Poesie im Allgemeinen und insbesondere der Epik und des Dramas eben jener Stil der Einbildung, jene vorher genannte anschauliche Art und Weise der Darstellung." (319) "Erweckung des Gefühles ist mithin die Sache sowohl des Redners, als die des Lyrikers. So kann denn der Stil, der diesen beiden eigen ist, kein anderer sein als der Stil des Gefühles, die leidenschaftliche Art und Weise der Darstellung." (320)

²⁵ Ebd. 320.

²⁶ Ebd. 321. Ausgeführt 321/2. Erste Gattung (Prosa): die lehrende Prosa (niedere Art), die beschreibende (mittlere Art), die erzählende (höhere Art); zweite Gattung (Epos und Drama): komisches Drama (niedere Art), Epik (mittlere Art), tragisches Drama (höhere Art); dritte Gattung (rednerische Prosa, Lyrik): Elegie und Homilie (niedere Art), Lied und weltliche Rede (mittlere Art), Ode und Predigt (höhere Art). "Bei dieser dreimal dreigliedrigen Eintheilung in Gattungen und Arten zeigt es sich, dass jedesmal die erste und die dritte vermittelnd und überleitend an der Grenze zweier Gattungen liegen" (322).

schriften von den drei genera dicendi zu bringen.²⁷ Die Systematisierung der Ästhetik, wie sie in der Goethezeit im vollen Gange ist, forderte die begriffliche Abgrenzung der einzelnen Bereiche sprachlicher Gestaltung, die in der rhetorischen Tradition eng verbunden waren. Im Ergebnis gelangten die Autoren zu einer Systematisierung durch zunehmende Differenzierung oder durch Reduktion der Gesichtspunkte, die in der Rhetorik nebeneinander zum Tragen kommen, auf einander unter- und übergeordnete Prinzipien. In diesen Fällen wird das Prinzip der Rhetorik um 1800 aufgegeben, mehrere Aspekte, unter denen eine Sache betrachtet werden kann, nebeneinander zu lehren.

So hängt die Wahl der Schreibart nach der Lehre der Rhetorik von einer Mehrzahl von Umständen ab: von Zeit und Ort, der Stellung des Sprechenden und Angesprochenen (soziale Unter- oder Überordnung, Altersunterschied), den Absichten des Redenden (unterrichten, unterhalten, überreden), der Würde des Inhalts (Sachbezug), den Formen der sprachlichen Darstellung (Rede, Gespräch, Brief).²⁸ Die Herauslösung und Verabsolutierung eines dieser Gesichtspunkte (Sachbezug; Individualität des Sprechenden) zerstört den Grund, auf der die Lehre von den genera dicendi am Ende des 18. Jhd. beruht. Moritz hat in seinen "Vorlesungen über den Styl" den Sachbezug in den Mittelpunkt gestellt. "Der falschen Vorstellungsart, wo man das in dem Ausdruck sucht, was in der Sache liegt, kann nicht genug entgegen gearbeitet werden."²⁹ Der materielle Stilbegriff, den Moritz betont, ist der rhetorischen Tradition geläufig. "Denn gleichwie die Sachen [...] von ungleicher Achtung und Würdigkeit sind; der Ausdruck aber [...] den Sachen allemahl muß gerecht und gemäß seyn; so ist auch die Schreibart nach dieser Verschiedenheit der Sachen in Absicht auf ihre Würdigkeit von den Kunstlehrern in die hohe, mittlere und niedrige eingetheilt worden." (Breitinger)³⁰ Aus dem allgemeinen Satz, dass "diese Verschiedenheit der Schreibart in der Verschiedenheit der Sachen ihren Grund" hat,³¹ folgen einzelne Regeln, die den Sachen eine gemäßige Schreibart zuordnen. Neben dem materiellen hat die Rhetorik jedoch stets den elocutionellen Stilbegriff³² tradiert. Moritz läßt den Sachbezug allein gelten, um den elocutionellen Stilbegriff auszumerzen. "Die Sprache soll

²⁷ Für die Tradierung der Dreistillehre in der Rhetorik nach 1800 sind neben Pölitz und H.A.Schott vor allem zu vergleichen: Th.Heinsius (235) II 248 ff.; G.Reinbeck (287) 111f.; Theorie der Beredsamkeit (317) I 236 ff.; J. Hillebrand (241) II 330 ff.

²⁸ Die Vielzahl der Kriterien, nach denen um 1800 Schreibarten bestimmt werden, verdeutlicht der Entwurf von L.Fr.Leutwein (257) 27/8. L. teilt die Arten des Stils in Ansehung "des Reichthums der Worte" (lakonisch, attisch, rhodisch, asiatisch), "des innern Gehalts der Gedanken" (erhaben, mittel, niedrig), "des Innhalts" (Stylus moratus, concitatus; der philosophische, historische, dialogische, oratorische, poetische Stil, der Briefstil), "der Herrschenden Aesthetisch- oder Rednerischen Gedanken" (witzig, tropisch, figürlich, satyrisch, scherzhaft, komisch, tragisch, zierlich, deutlich, rein, fließend, periodisch, rührend, sanft, kurz, weitschweifig, angenehm, naiv etc.), "Der Personen, die reden" (der theologische, juristische, medizinische, freundschaftliche Stil), "Des Vortrags" (Stylus relativus, recitativus), "Der Zuhörer oder Leser" (anders spricht, anders schreibt man), dazu die fehlerhaften Arten. Das Sammelsurium hat sich L. aus den verschiedenen Eintheilungen des 18. Jhd. zusammengelesen. Vgl. die sich überkreuzenden Prinzipien bei Adelung/Heinsius (178) 182-84.

²⁹ K.Ph.Moritz (274) I 153. Auf den höheren Stil angewendet, bedeutet dies: "Der Begriff von einer höhern Schreibart, abgesondert von dem Begriff der höhern Vorstellungsart, wovon sie nur eine Folge seyn soll, ist höchst ungereimt." (152)

³⁰ J.J.Breitinger (195) II 295/6.

³¹ Ebd. 296.

³² Die Bezeichnungen "materieller" und "elocutioneller" Stilbegriff sind übernommen von F. Quadlbauer (573) 160/1. Die materielle Auffassung besagt: "Der Rang des sprachlich dargebotenen Stoffes [...] konstituiert an sich schon den Rang (erhaben, mittel, schlicht) des stylus, die Stilart. Die Stilarten sind sprachlich dargebotene Stofftypen, in denen die einzelnen res durch die ihnen "eigenen" Worte bezeichnet werden." (161) "Die elocutio wird nur als accidens des Stoffes betrachtet, als ein Bezeichnen der res mit den ihnen zukommenden, eigenen Worten." (161)

mit ihrem Gegenstände sinken oder sich erheben; und es giebt daher, an und für sich betrachtet, gar keine höhere oder niedere Schreibart. Auch ist nichts lächerlicher, als in der höhern oder niedern Schreibart sich absichtlich üben zu wollen."³³ Er polemisiert gegen die Vorstellung, welche die Regelrhetorik begründet, "als ob eine jede Art des Styls in eines jeden Gewalt wäre, und durch Regeln füglich erlernt werden könnte."³⁴ Mit seinen Argumenten wendet sich Moritz gegen die übliche Schulpraxis, die Schüler stilistische Exempel in die verschiedenen Schreibarten übertragen zu lassen. So hat Pölitz im "System des deutschen Styls" (1800-01) eine große Anzahl von Beispielen, jeweils in alle drei genera verwandelt, "für die reifere Jugend und ihre Lehrer" veröffentlicht. "Soll sich bei dem Zöglinge ein schon im Gefühle sich ankündigender Tact für die drei verschiednen Schreibarten bilden; so muß er frühzeitig gewöhnt werden, die verschiednen Fragmente abwechselnd in eine andre Schreibart zu verwandeln. Nur dadurch wird er vor dem selbstgefälligen und beständigen Anschließen an die eine Schreibart [...] bewahrt werden."³⁵ Moritz lehnt die Erlernung der Schreibarten durch die Umsetzung ab, weil nicht mehr "die Wahl eines besonderen elocutionellen Kolorits oder besonderer sprachlicher Kunstmittel"³⁶ das genus dicendi bestimmen soll, sondern allein die zu Wort kommende Sache. "Die Sache, worüber man schreibt, muß immer den ersten Platz in der Seele einnehmen; die Regel, nach welcher man schreibt, muß gleichsam nur im Hintergrunde der Denkkraft liegen."³⁷ Es kann demnach - entgegen der um 1800 üblichen Vorstellungsart - keine witzige oder pathetische Schreibart mehr angenommen werden. "Witz, Pathos - und Schreibart stehen in einem disharmonirenden Gegensatze: Witz und Pathos bezeichnen die tiefste Grundlage, Schreibart nur die Oberfläche."³⁸ Moritz bestreitet nicht die Existenz unterschiedener Schreibarten, sondern nur die Möglichkeit, ihr Wesen in sprachstilistischen (elocutionellen) Vorschriften fixieren und lehren zu können. "Freilich findet, nach Beschaffenheit der Gegenstände, eine höhere, mittlere und niedere oder vertrauliche Schreibart statt; aber diese ist nur ein Gegenstand der Beobachtung, und es lassen sich schlechterdings keine Vorschriften darüber geben."³⁹

Sulzer und Moritz - letzterer neben dem materiellen Stilbegriff⁴⁰ - haben in der Bestimmung

³³ K.Ph.Moritz (274) I 152/3. "Wer von der Sache [...] die richtigen Begriffe hat, dessen Ausdruck wird auch dem Gegenstände selbst angemessen seyn, und wem diese richtigen Begriffe fehlen, dessen Schreibart werden keine Regeln des Styls verbessern." (5/6)

³⁴ Ebd. 153.

³⁵ K.H.L.Pölitz (284) I 112/3. Th. Heinsius, Teut oder theoretisch-praktisches Lehrbuch des gesammten teutschen Sprachunterrichts, 2.Tl., Berlin 1808, 284 Anm.: "Lehrer, die ihren Schülern ein deutliches Bild von den Eigenthümlichkeiten jeder Schreibart geben wollen, werden gut thun, einzelne stylistische Produkte aus der einen Schreibart in die andere umwandeln zu lassen." (1808)

³⁶ F.Quadlbauer (573) 161. "Da so die elocutio immer nur die Eigenschaf 'dem Stoff zugehörig' hat, bestimmt man den Rang des Stils nach dem der Personen und Dinge, von denen die Rede ist: Sprechen von erhabnen Personen und Dingen ist erhabener Stil etc."(ebd.)

³⁷ K.Ph.Moritz (274) I, VI.

³⁸ Ebd. 22.

³⁹ Ebd. 17. "Die Eintheilung der Schreibart in die höhere, mittlere und niedere oder vertrauliche, hat [...] zu einer Menge überflüssiger und ganz unzweckmäßiger Regeln Veranlassung gegeben." (ebd.) Über die Möglichkeit von Regeln 59/60.

⁴⁰ J.G. Sulzer (315) 1.Aufl. Artikel "Schreibart; Styl", II 622-35. "Das besondere Gepräge, das dem Werk von dem Charakter und der Gemüthsfassung des Künstlers eingedrückt worden, scheinete das zu seyn, was man zur Schreibart, oder zum Styl rechnet."(622/3) Der Charakter des Verfassers, getrennt von dem Stoff (Materie) und dem Zweck seiner Rede (626b), kann keine Stileintheilung begründen: "Es wär ein völlig vergebliches Unternehmen, [...] die verschiedenen Arten und Schattirungen des Styles beschreiben zu wollen; sie sind so mannichfaltig, als die Physionmien (sic!) der Menschen selbst." (628b) - K.Ph.Moritz (274) I 8 hat die

der Schreibart den subjektiven Aspekt (Individualität des Redenden) absolut gesetzt. Rinne (1840/45) hat auf diesem Wege der Lehre von den genera dicendi den Boden entzogen. Auf die nebenordnende Stilistik Adelungs bezieht sich Rinnes Systematisierung polemisch zurück. "Aber es konnte, dem sprachphilosophischen Standpunkte des 17ten und 18ten Jahrhunderts gemäß, weder zu einer auf ein Princip gegründete (sic!) allgemeine Gattungslehre kommen, noch unterschied man, ebensowenig wie im Alterthume, die verschiedenen Quellen des Gattungsmäßigen: vielmehr führte man alle als notwendig sich aufdrängenden Unterschiede als verschiedene Stilarten in gleicher Berechtigung neben einander auf."⁴¹ Die Stillehre soll durch Zurückführung auf erste Grundsätze philosophisch neu entwickelt werden. Rinne unterscheidet die objektiven Gattungen, die sich aus der Natur des Gegenstandes ergeben, die Formgattungen (Monolog, Dialog unter Einschluss von Rede und Brief, Abhandlung) und die subjektiven Gattungen oder Schreibarten.⁴² Nur für die objektiven Gattungen und die Formgattungen hält der Autor feste Einteilungskriterien für möglich. Für die genera dicendi bleibt allein die Subjektivität des Redenden zu betrachten, aus der keine festen und lehrbaren Kriterien für die Einteilung der Stilarten zu gewinnen sind. "Denn der gedachte subjective Einfluß ist seinem Principe nach, also gleich von vorn herein, der unendlichen Freiheit der Subjectivität hingegeben, und vermag also einen festzuhaltenden Gattungsunterschied nicht zu begründen."⁴³ Rinne zählt es "zu den unglücklichsten Gedanken", "wenn Schreibart, genus dicendi im Sinne der Alten, als allgemeine Gattungsbestimmung für die schriftlichen Erzeugnisse aufgestellt wird"⁴⁴ und bezeichnet die Annahme von einer höheren, mittleren und niederen Schreibart als "eine durchaus unwahre und auch nutzlose Eintheilung." Er ist lediglich bereit, zwei Sprachweisen für grundsätzlich verschiedenartige Lebensäußerungen anzunehmen: "eine höhere für die höhere Seelenstimmung, eine niedere für den herabgelassenen, vertraulichen, gewöhnlichen Ton der Mittheilung."⁴⁵ Eine mittlere Stillage zwischen beiden sei "sprachlich, logisch und stilistisch ein Unding."⁴⁶ Die Subjektivierung des Stils, seine Bindung an eine individuelle Subjektivität, stellt jedoch auch die beiden verbleibenden genera, die hohe und niedere Schreibart, in Frage. Beide müssen "nach Art ihres mehr vertraulichen, ernsten etc. Tones noch eine specielle Bezeichnung annehmen."⁴⁷

Die Theorie der drei Stile wird durch die Lehre von den "subjectiven Gattungen" verflüchtigt, denn es gibt deren "so viele, als es empfindende und ihrer Empfindung bewußte Subjecte

Argumentation mit der Behauptung aufgenommen, es gebe "im strengsten Sinne gar keine Regeln des Styls. Denn man denkt sich doch unter Styl das Eigenthümliche, woran man die Schreibart eines jeden wieder erkennt, und wodurch sie eigentlich erst zur Schreibart wird; nun aber finden ja über das Eigenthümliche keine Regeln statt."

⁴¹ J.K.Fr.Rinne (289) I/2 559.

⁴² Ebd. zwischen Seite 560 u. 561 schematische Darstellung.

⁴³ Drsl. (289) I/1 486. Eine nachträgliche Rettung verschiedener Schreibarten in dem Abschnitt "Von den subjectiven Gattungen oder den Schreibarten"(I/2 653-55): "Nur der erstere Punct ("die besondere Art und Weise, wie die gegenständliche Welt auf das Subject als empfindendes oder als Gefühlswesen wirkt", Ebd. D.Verf.) begründet die subjectiven Gattungen im besonderen, und es gibt deren eigentlich so viele, als es empfindende und ihrer Empfindung bewußte Subjecte gibt. Allein theils weil die wirkenden Gegenstände eben so wol als die sinnlichen Einrichtungen des Menschen [...] dieselben sind; theils weil die Verschiedenheit immer nur eine relative ist [...], läßt sich doch nicht ganz unpassend eine Feststellung und Bestimmung derselben nach gewissen Hauptgruppen geben": eine ernste und scherzhafte, eine naive und reflexive Schreibart (I/2 655)

⁴⁴ Ebd. 487.

⁴⁵ Ebd. 460.

⁴⁶ Ebd. 460. "Denn es gibt keine Wörter, die weder in der höheren noch in der niederen Sprachweise gebraucht würden, und also eine mittlere voraussetzen." (ebd.)

⁴⁷ Ebd. 461.

gibt."⁴⁸ Nach Volk, Zeit und Subjekt "werden so unzählige Abstufungen des ernsten, heitern, komischen, scherzenden, satirischen etc. Tons sich denken und bilden lassen, daß vor ihnen jede Möglichkeit stilistisch gattungsmäßiger Abgränzung verschwindet."⁴⁹ Die Stilnuancen, welche die Regelstilistik auflösen, werden in dem Lehrbuch als Töne bezeichnet. "Dieser subjective Einfluß des Schreibenden auf seinen Stoff ist näher betrachtet die Stimmung, der gemüthliche Antheil an letzterem, seine individuelle Anschauungs- und Gefühlsweise, und verhält sich zu der schriftlichen Darstellung als Ton oder Farbe [...] Er ist, um es kurz zu sagen, das, was man unter Diction, Schreibart oder auch Stil (im einseitigen Sinne) versteht."⁵⁰ An Rinnes Ausführungen wird der Ort deutlich, an dem sich die Stilistik der Tontheorie öffnet: Die Töne, die Sprache der Affekte, vervielfältigen die Schreibarten, indem sie diese nach ihrem individuellen und emotionalen Gehalt (Gemütsanteil, Stimmung, Gefühl) charakterisieren.

Die Dreistillehre bedurfte einer Differenzierung, sollte sie anwendbar bleiben. Nur durch einen Ausbau der Lehre konnte man dem Vorwurf entgehen, die Vorschriften über die genera dicendi seien zu allgemein und unbestimmt. Nach der Wiedergabe der Meinungen von Cicero und Quintilian heißt es in Blairs Vorlesungen: "Aber diese Eintheilung sammt dem, was beyde zur Erläuterung derselben anführen, ist noch immer so allgemein und unbestimmt, daß sie nur wenig beytragen kann, unsere Begriffe über die Schreibart ins Reine zu bringen."⁵¹ Bei Mejer findet sich ein halbes Jahrhundert später (1827) noch die gleiche Kritik. "Jene Eintheilung in hoch, mittel und niedrig ist einer fehlerhaften Scala zu vergleichen; es lassen sich zwischen den Extremen noch zahlreiche andere Stufen annehmen."⁵² Mejer erklärt daher: "Die Eintheilung des Styls in den niedern, mittlern und hohen führt zu nichts."⁵³ Um die Skala aufzufüllen, war es möglich, die Dreistillehre - ähnlich wie bei Rinne - mit der Tonlehre zu verbinden. Mit den Tönen bot sich eine beliebige Zahl von Stilschattierungen an. "Die vorherrschende Haupteigenschaft eines Styls bestimmt der Ton und somit die Art desselben; diese Arten lassen sich eben so oft vervielfältigen, als es einzelne Eigenschaften gibt."⁵⁴ O.L.B. Wolff ist einer der wenigen, die das Verhältnis von Ton und genus dicendi durch eine klare Unterordnung gelöst haben. "Durch diese drei Zwecke (einfache Mitteilung, Belehrung, Rührung. D.Verf.) werden die drei Hauptgattungen des Styls, die niedere, mittlere und höhere, festgestellt. Zwar nimmt man außerdem noch verschiedene Arten des Styls, je nach dem vorherrschenden Tone in demselben, an, wie z.B. den naiven, sentimental, declamatorischen, malerischen u.s.w., doch bleiben diese stets den drei Gattungen untergeordnet, als unbedingt zu einer derselben gehörend."⁵⁵ Die Tontheorie ist nur selten derart mit der Lehre von den genera dicendi konfrontiert worden. Die Nebenordnung der Rhetorik hat es ermöglicht, genus dicendi und Ton als zwei Aspekte derselben Sache, des Stils, zu tradieren. Während die genera dicendi auf die drei Wirkungsarten einer Rede (Pragma, Ethos, Pathos) festgelegt bleiben, bezeichnen die Töne den subjektiven emotionalen Gehalt. In dem Artikel Ton (Redende Künste) führt Sulzer aus, daß

⁴⁸ Siehe Anm. 43.

⁴⁹ Ebd. 487.

⁵⁰ Ebd. 486.

⁵¹ H.Blair (190) II 148.

⁵² W.Mejer (268) 46. Insgesamt 45-48. M. hilft sich mit der differenzierten Tonlehre: "Von der Wahl und Haltung des Tons", 332-350.

⁵³ Ebd. 45.

⁵⁴ O.L.B.Wolff (334) I 16. "Besonders hervorzuheben sind hier: der naive, der sentimentale, der humoristische, der malerische, der declamatorische und der rhetorische Styl." (ebd.)

⁵⁵ 55) Ebd. 14.

sich der Ausdruck "nach dem innern Gefühl des Redenden" richte. "Diese Lage, die man auch die Stimmung des Gemüthes nennen könnte, bringt also den verschiedenen Ton in dem Ausdruck der Rede hervor."⁵⁶ In seiner Stilistik nennt Adelung dieselben Eigenschaften des Stils, die er als Schreibarten abhandelt, Töne, wo er die herrschende Stimmung bezeichnen will. "In jedem Aufsatz ist ein gewisser Gemüthsstand (sic!) der herrschende, oder sollte es wenigstens seyn, welchen ich hier den Ton nennen will; es ist entweder der vertrauliche, oder der ernsthafte, oder der rührende, oder der witzige, u.s.f."⁵⁷ Über die Eigentümlichkeit der Empfindung bezieht sich der Ton auf den Seelenzustand des Redenden. Die emotionale Seite des Stils weist auf die Subjektivität, die spricht. "Die Eigenthümlichkeit der Empfindung aber bezieht sich auf den Seelenzustand des Darstellenden, ob dieser froh oder traurig, ernst oder launig, erhaben, feierlich, schwermüthig, lieblich, tändelnd, oder was sonst war, und mithin objektiv auf die Sphäre der Darstellung. Wer diese nicht zu treffen, den Ton darin nicht zu halten versteht, der wird nie die beabsichtigte Wirkung erreichen, denn jede Sphäre erfordert ihren besondern Ton" (Grubers Wörterbuch zum Behuf der Aesthetik, 1810).⁵⁸ Das Zitat fasst unsere Erklärung zusammen: Der Redende stimmt durch den Ausdruck seines Gemüthszustandes, den Ton der Darstellung, den Hörer zu seiner Empfindung. Der Ausdruck "den Ton treffen", der im 18. und 19.Jhd. zahllos begegnet, bedeutet: Diejenige Stimmung im Stile adäquat ausdrücken, die den Leser (nach Erfordernis der Absicht, des Inhalts, der Gattung) ergreifen soll. Die Möglichkeit, mit den Tönen die Stileigenschaft nach ihrem emotionalen und subjektiven Aspekt zu differenzieren, hat die Blütezeit der Tontheorie ermöglicht.

Da Ton und Schreibart dieselbe Sache, nur unter verschiedener Blickrichtung betrachten, fiel es leicht, in einer Zeit der Tonmanie beide weitgehend synonym zu gebrauchen. Die Beziehung zu der Dreistillehre war gegeben, da die Deklamation ebenfalls drei Staffeln der Stimme unterschied. Die Wiener Theorie der Beredsamkeit (1825), unter Kuffner herausgegeben, zitiert Blair: "Jeder Mensch hat drey natürliche Abstufungen seiner Stimme; er spricht in einem höhern, mittlern und tiefen Tone. Der höhere ist derjenige, dessen man sich bedient, wenn man Jemanden aus der Entfernung zuruft; der tiefe gränzt nahe an das Flüstern. Der mittlere ist derjenige, dessen wir uns im gewöhnlichen Gespräche bedienen."⁵⁹ Die Annahme, dass jeder "drei Staffeln in seiner Stimme: die hohe, die tiefe, und die mittlere Staffel" (Sheridan)⁶⁰ habe, ist der Deklamationswissenschaft um 1800 geläufig. Auch die Parallelisierung der drei Redetöne mit den genera dicendi gehört bereits zum Traditionsgut. "Ut triplex Orationis character, ita triplex vocis est tonus, tenuis, grandis, medius." (Petrus Francius)⁶¹ Der Artikel Ton (Prose & Poésie) in der französischen Enzyklopädie (1765) nennt die drei Töne, übertragen auf die Schreibart: "le ton simple ou familier, le ton médiocre & le ton soutenu."⁶² Von einem Traditionalisten wie Rosenkranz liest man noch 1851 in der Rezension von Gutzkows "Ritter

⁵⁶ J.G.Sulzer (316) 2.Aufl. IV 539. "Ist dieser Ton in Werken des Geschmacks wol getroffen, so daß wir gleich die Gemüthslage des Redners, oder Dichters daraus erkennen, so setzen wir schnell uns in dieselbe Lage; und darauf kommt fast die ganze Wirkung des Werks an." (ebd.) Die Zurückführung des Tons auf die emotionalen Elemente der Rede: Kap. 1, Anm. 34-37.

⁵⁷ J.Chr.Adelung (177) I 551.

⁵⁸ J.G.Gruber, Wörterbuch (18) I/1 401a/b.

⁵⁹ Theorie der Beredsamkeit (317) I 405.

⁶⁰ Th.Sheridan/R.G.Löbel (309) II 1. Dazu Batteux/Ramler (185) IV 233-37 ("drey Arten der Töne": der vertraute, der mittlere, der anhaltende Ton).

⁶¹ P.Francius (216) 47.

⁶² Encyclopédie (15) XVI Art. "Ton, (Prose & Poésie)", 403b (Verf. de Jaucourt).

vom Geist": "Symmetrie, Euphonie, Steigerung, Contrastirung, Bewußtsein über den niedern, mittlern und hohen Ton, wie er gerade erforderlich ist, wie wesentlich sind sie nicht!"⁶³

Die drei genera haben in den drei Redetönen ihre Entsprechung. Um 1800 wird darüber hinaus Ton synonym für alle Schreibarten verwandt. Man setzt Ton, wo man Schreibart oder Stil sagen könnte. Eschenburg spricht vom tragischen, epischen, humoristischen, komischen, scherzhaften, witzigen, satirischen, beschreibenden, didaktischen, lehrenden, naiven und launichten Ton;⁶⁴ Wachler vom tragischen, humoristischen, scherzhaften, witzigen, dem populär-kritischen (der aufklärerischen Zeitschriften), dem psychologisch-sittlichen (in den Romanen Richardsons und seiner Nachfolger), dem Lehrton usw.⁶⁵ Autoritäten wie Eschenburg und Wachler sind in den Lehrbüchern der Biedermeierzeit oft wörtlich ausgeschrieben worden. In Geibs "Theorie der Dichtungsarten"(1846) findet sich wie bei Eschenburg, an den er sich hält, der tragische, epische, humoristische, komische, scherzhafte, elegische, rührende Ton.⁶⁶ Der Vorwurf, den Voss in der Schrift "Über des Virgilschen Landgedichts Ton und Auslegung" (1791) den deutschen Kunstrichtern macht, ist in den zitierten Werken zumindest verbal widerlegt: "Kaum die verschiedenen Töne der Prose, geschweige der Poesie, werden von den meisten unserer schreibenden Tausende, selbst von einigen Wortführern, gehörig abgestuft."⁶⁷

Der Gebrauch von Ton als Stilbezeichnung scheint um und nach 1800 "Farbe" (Stilfärbung) an Häufigkeit zu übertreffen. Von Kolorit wird mit anderen Termini der Malerei, besonders seit Baumgarten den Begriff in sein System aufgenommen hat, in Werken über die Poesie allgemein gesprochen. Die Bedeutungen von Farbe und Ton, der in einem Werk herrschende Gemütszustand, fallen zusammen, sofern Farbe auf die emotionale Wirkung des Stils bezogen wird. A.H. Schott hat in seiner "Theorie der schönen Wissenschaften" (1789) in einer längeren Ausführung den Wortgebrauch Baumgartens abgelehnt; "denn nach ihm ist das ästhetische Licht weiter nichts als eine sinnliche Klarheit und Faßlichkeit der Gedanken, und die Farben sind Modificationen des Lichtes, oder der sinnlichen Faßlichkeit der Gedanken."⁶⁸ Schott hat den Begriff emotionaler gefasst. "Im allgemeinen ästhetischen Sinne bedeutet es die Uebereinstimmung der Theile eines Werkes in Ansehung der Empfindung, der Art und Stärke des sinnlichen Eindrucks. (Man nennt dieß in den redenden Künsten den Ton der Rede.)"⁶⁹ Die

⁶³ K.Rosenkranz, Rez. "Gutzkow's Ritter vom Geist"; in: Deutsches Museum 1852/1, 728.

⁶⁴ J.J.Eschenburg (213) 4.Ausg. 194, 204 (222), 221, 194 (221), 141 (194, 221, 368), 247 (368), 141, 161 (186), 141, 185, 100, 368 u. öfters.

⁶⁵ L.Wachler (325) II 261, 191, 130, 212, 180, 280, 103 (104, 105, 261, 271) u. öfters.

⁶⁶ K.Geib (220) 175, 136 (149), 149, 149 (175), 149 (175), 206, 181 u. öfters. G. ist oft wörtlich von Eschenburg abhängig.- J.J.Eschenburg (213) 4. Ausg. 194 über Romanzen und Balladen: "Vorzüglich hat die Laune des Dichters in die Wirkung und den ganzen Ton seiner Erzählung sehr viel Einfluß; und der daraus entstehende Ton des Vortrags, der, dem Inhalte gemäß, tragisch oder komisch, ernsthaft oder scherzhaft ist, läßt sich mehr aus Beispielen abnehmen, als auf allgemeine Regeln zurückführen." - Geib 175: "Viel wirkt auch namentlich hier die Laune des Dichters auf den ganzen Ton seiner Erzählung, der, dem jedesmaligen Inhalte gemäß, tragisch oder komisch, ernsthaft oder scherzend ist." - Auch A .M.Stelzer (314) schreibt Eschenburg aus; siehe Kap. 4, Anm. 55.

⁶⁷ J.H.Voss, Über des Virgilschen Landgedichts Ton und Auslegung, Altona 1791, 15. "So weit sind wir, bei aller Auslegung und Nachahmung der alten Dichter und Redner, noch davon entfernt, den eigenen Ton jeder Schreibart [...] mit der Schärfe der griechischen und römischen Kunstverständigen zu unterscheiden." (14/5) - Titel wie bei Voss begegnen in Zeitschriften öfters, z.B. "Ein paar Worte über Zweck und Ton der Schiller' schen Allg. Sammlung historischer Memoiren", in: Allg. Litterar. Anzeiger, 2. Bd., Lpz 1797, Nr.3 (7. Jan.), 32.

⁶⁸ A.H.Schott (302) I 167. Insgesamt 164-167.

⁶⁹ Ebd. 166. "Im allgemeinen Verstand haben diejenigen Ideen Licht, die einen starken und dauerhaften Eindruck auf die Seele machen, die also entweder uns einen ausführlichen Begriff von einem Gegenstande [...] geben, oder

synonyme Verwendung von Ton und Schreibart (Stilnuance) wird gestützt durch die Entsprechung von Ton und Farbe. "Die Farben, womit der Redner seine Ideen belebt, sind die Töne." (Bahrtdt, 1798) ⁷⁰ Die Enzyklopädie umschreibt Ton durch "couleurs, nuances du style."⁷¹ Hillebrand (1827) handelt die Lehre von Grundton und Nebentönen (siehe Kap.4) unter dem Oberbegriff des "poetischen Kolorits"⁷² ab. Die Wendungen "Kolorit und Ton" (Fr. Schlegel),⁷³ "Ton und Farbe" (Bechstein)⁷⁴ begegnen im theoretischen Schrifttum der Zeit. "Von der Wahl schicklicher Füße und Versarten hängt ein Theil des Eindrucks, hängt der Ton und das Kolorit des ganzen Gedichts eben so sehr ab, als die Wirkung eines musikalischen Stücks von der Wahl des Takts und der Tonart." (Eschenburg) ⁷⁵

Jede poetische und prosaische Gattung hat, der in ihr herrschenden Hauptempfindung entsprechend, ihren Ton (Hauptton). "Enfin le ton ou le langage d'un conte, d'une lettre, d'une histoire, d'une oraison funebre, doivent être bien différens." (Encyclopédie) ⁷⁶ Jede Gattung und Untergattung erhält im Schrifttum der Goethezeit ihren Ton zugewiesen. Herder spricht vom Ton der Comedie, eines Trinkliedes, der Elegie, der Philosophischen Ode, vom Briefton usw.,⁷⁷ Schubart vom Romanenton, dem Ton der komischen Epopee, der Ode, der Elegie, dem Hymnenton, dem geistlichen Liederton,⁷⁸ Eschenburg vom Tone der Erzählung, des Fabeldichters und des kürzern poetischen Erzählers, des Liedes, des Briefes,⁷⁹ Stelzer (1818) vom Ton der Epopöe, der Ode, der Elegie,⁸⁰ Wachler (1818/9) vom Erzählungston, Predigt-Ton, Gesprächton, Idyllenton, Bardenton, Romanzen-Ton, dem Ton der poetischen Epistel usf. ⁸¹ Die Belege lassen sich zahllos vermehren. Eschenburg hat in dem "Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Redekünste" (1. Aufl. 1783, 4. Aufl. 1817) den Ton jeder einzelnen Gattung umständlich bezeichnet. Das Schäfergedicht liebt "einen sanften, einnehmenden Ton," ⁸² die scherzhafte Satire zeichnet "ein leichter, scherzhafter Ton der Schreibart", "der Ton geselliger, munterer Vertraulichkeit" aus,⁸³ die poetische Epistel "ein leichter, natürlicher, ungeschmückter Ton, ohne Aufwand und Anstrengung der Einbildungskraft, aber doch angenehm, abwechselnd und unterhaltend".⁸⁴ "Der herrschende Ton des Liedes kann bloß gefühlvoll, oder zugleich beschreibend und erzählend seyn."⁸⁵ In Sulzers "Theorie der schönen Künste" heißt es vom "Ton der Ode": "In dem Ton ist sie entweder hoch, auch wohl durchaus

eine nähere Beziehung auf unser Herz haben [...] Schatten haben diejenigen Ideen, die nur einen schwachen Eindruck auf die Seele machen, und ihr Zeit lassen sich zu erholen" (165/6).

⁷⁰ C.Fr.Bahrtdt (183) 212.

⁷¹ Encyclopédie (15) XVI 403b.

⁷² J.Hillebrand (241) I 99/100.

⁷³ Fr.Schlegel (421) 84; Athenäums-Fragment, Minor Nr.432. - Drsl. (422) Nr.899: "Für Novellen ist Verschiedenheit des Tons und des Colorits ganz wesentlich."

⁷⁴ L.Bechstein, Neues deutsches Märchenbuch, Lpz - Pesth 1856, VIII.

⁷⁵ J.J.Eschenburg (213) 4. Ausg. 72. - K.Geib (220) 185 vom Ritterroman: "Die Scene desselben kann entweder in die abentheuerliche und zauberhafte Ritter- und Feenwelt, oder in eine historische Zeitperiode, verlegt werden. Nur müssen Ton und Farbe dieser oder jener angemessen seyn".

⁷⁶ Encyclopédie (15) XVI 403b.

⁷⁷ J.G.Herder (368) I 37,343,343. - Drsl. (369) I 450. - Drsl. (368) I 143.

⁷⁸ Ch.Fr.D. Schubart (305) 88, 90,61, 76, 56, 57.

⁷⁹ J.J. Eschenburg (213) 4. Ausg. 229, 204, 186, 366.

⁸⁰ A.M.Stelzer (314) 286, 161, 161.

⁸¹ L.Wachler (325) II 272, 205, 222, 281, 196 (197), 251, 254.

⁸² J.J. Eschenburg (213) 4. Ausg. 118.

⁸³ Ebd. 141.

⁸⁴ Ebd. 163/4.

⁸⁵ Ebd. 186.

erhaben, oder sie ist bloß ernsthaft und pathetisch, oder wol gar nur klein, launisch, oder lieblich." ⁸⁶ In Beispielen dieser Art werden die Töne zu einer differenzierten Beschreibung möglicher Stileigenschaften gebraucht.

Die Verwendung des Tons zur Bezeichnung der Stilarten ist nicht auf die theoretischen Lehrbücher akademischen Zuschnitts beschränkt. Die "Kritische Uebersicht" (1788), eine Sammlung von Rezensionen, charakterisiert die besprochenen Werke durch den witzigen launigen, komischen, burlesken oder den süßlichen, sentimentalischen Ton: ⁸⁷ "Was uns aber am wenigsten an diesen Märchen gefällt, ist der Ton der Erzählung. Dieser ist offenbar zu ernsthaft, zu wichtig. Der naive Ton ist dazu der beste". ⁸⁸ Ein halbes Jahrhundert später sind die Töne in den kritischen Organen der Biedermeierzeit noch gleichermaßen anzutreffen. In der Rezension einer Novelle von Julius Mosen nennt Cotta's Literatur-Blatt (1832) die Stilhaltungen, die in der vorrealistischen Prosa wechseln können: "Eine außerordentliche Mannichfaltigkeit spricht sich darin aus, ein rascher Wechsel des Schrecklichen und Idyllischen, des mystisch Tiefsinnigen und des leichtfertigen Witzigen, des Hyperromantischen und der spießbürgerlichen komischen Prosa, der im Elfenzauber schlummernden mondbeglänzten Märchenwelt und der Berliner Theegesellschaft. So reich an Tönen scheint dieser Dichter, daß wir, wenn er sich erst gestimmt, das Vorzüglichste von ihm erwarten dürfen". ⁸⁹ Neben den (1) Tönen der Schreibart (Stilhaltungen) und den (2) Gattungstönen kennt der Sprachgebrauch die (3) individuellen Töne, die Stileigenschaften einzelner Dichter und Dichterschulen: der Horazische, Petrarchische, Opitzische, Uzische Ton, der Ton der Lohensteinischen Schule, die Tonart der schwäbischen Schule (Herder, Schubart, Wachler, J.Schmidt). ⁹⁰ In den genannten drei Anwendungsarten helfen die Töne einen Teil der zeitgenössischen Stildiskussion zu führen.

Reste haben sich bis ins 20. Jhd. erhalten. Die letzte Stiltheorie, die den Tönen breiteren Raum gewährt, scheint die "Deutsche Stilistik" von Engel (8. Buch. Der Ton) zu sein, die ab 1911 in zahlreichen Auflagen erscheint. ⁹¹ In germanistischen Darstellungen ist die Bezeichnung noch lange zu finden. In Hankamers Epochendarstellung des Barock liest man von einem volkstümlich-traditionellen, einem heroisch-leidenschaftlichen, einem hochpathetischen, hochgesellschaftlichen, religiösen und epischen Ton. ⁹² Er erörtert "die Möglichkeit einer modernen und tonhohen Literatur," "die Vielfalt der Töne" in der geistlichen Lyrik von Christian Weise und schreibt von Moscherosch: "Er ist kein großer, tonschaffender Geist", keiner, der das stilistische Bild der deutschen Barockdichtung um einen neuen Ton bereichert. ⁹³ In der Stilbeschreibung behalten die Töne ihren Platz. "Gellerts Erzählerton ist auch noch in den Fabeln der

⁸⁶ J.G.Sulzer (316) 2. Aufl. III 540.

⁸⁷ Kritische Uebersicht (319) I/2. 101, 117, 130. - Ebd. II/1. 105.

⁸⁸ Ebd. II/1 100.

⁸⁹ Morgenblatt. Literatur-Blatt, Jg.1832, Nr.85 (20. Aug. 1832), 338a. Rez. v. Julius Mosen, Georg Venlot. Eine Novelle mit Arabesken, Lpz 1831. Rez.: W. Menzel.

⁹⁰ J.G.Herder (369) I 468. - Ch.Fr.D.Schubart (305) 59. - L.Wachler (325) II 77, 199, 88. - J.Schmidt (297) II 206.

⁹¹ E.Engel, Deutsche Stilistik, 22. bis 24. Aufl. Wien u. Lpz 1914, 8.Buch, 352- 389, "Der Ton".

⁹² P.Hankamer, Deutsche Gegenreformation und deutsches Barock. Die deutsche Literatur im Zeitraum des 17. Jahrhunderts, 3. Aufl., Stuttgart 1964; 18, 28, 31, 135, 122, 142.

⁹³ Ebd. 82, 99, 56. "Der Geist vor allem Leipzigs wirkt weit über die engere Landschaft hinaus und wird das Vorbild aller Töne, in denen sich das Heroische außerhalb des Höfischen bekundet. Das Soldatische und Studentische der barocken Bohème gewinnt hier seine Fassung und bereichert schon kurz nach Opitz mit neuem Ton vor allem die deutsche Lyrik." (22)

Reifezeit lässig, bequem, oft schleppend." (K. May)⁹⁴ Da der Begriff für die nuancierte Stilbeobachtung fruchtbar bleibt, überrascht seine weitere Verwendung nicht. Ihren systematischen Ort aber hat die Tontheorie verloren.

Die Stildifferenzierung der zweiten Hälfte des 18. und der ersten Hälfte des 19. Jhd. hat der Anwendung der Tontheorie den Boden bereitet, die Stilvereinheitlichung der 2. Hälfte des 19. Jhd. hat ihr ihn entzogen. Die realistische Forderung nach einem einheitlichen Stil hat der rhetorischen Lehre vom Wechsel des Tons (siehe Kap. 4) ihre Aktualität genommen. Mit dem endgültigen Abbau der Rhetorik seit 1830/40 setzen sich in der Breite der Theorie klassische und romantische Kunstvorstellungen durch, die auf einer Metaphysik des Schönen beruhen. Die Metaphysizierung des Schönen zu einem eigenständigen Kosmos zerstört die rhetorische Betrachtungsweise: die Dichtung als Kommunikation, als Rede an einen Gegenüber. Die Tontheorie beruht auf der Voraussetzung, dass der Redner durch den Ausdruck seines Innern, den Ton, den Hörer zu seiner Empfindungsweise stimmt. Der Redner verfolgt mit der Wahl des Tons und aller poetischen Mittel einen Zweck: den Hörer zu bewegen. Durch die neue Theorie wird dem Dichter indessen "jene ruhige, leidenschaftslose, selige Höhe" angewiesen, so dass die "poetische Stellung" eine "leidenschaftlose" (A. Müller)⁹⁵ scheint. Das emotionale Element räumt der Anschauung das Feld. Die Trennung von Rhetorik und Poetik wird dort unvermeidlich, wo betont wird, "daß das rhetorische Kunstwerk praktische Zwecke verfolgt, während das dichterische Selbstzweck ist. Der Redner wendet sich stets an den Willen, der Dichter an die Anschauung." (Gottschall)⁹⁶ Die Geschlossenheit des Organismus, "die innere Bestimmung eines Kunstwerkes in allseitiger Gegenseitigkeit zu einer Einheit,"⁹⁷ schließt Kommunikation aus. "So wie man davon ausgeht, dass die Kunstthätigkeit von dem Gebiete der Zweckmäßigkeit ganz verschieden sei, so kann man eigentlich gar nicht von Wirkungen derselben reden, und es ist ihr gar keine andere zuzumuthen, als der Umlauf ihres eigenen Lebens." (Schleiermacher)⁹⁸ Theremin hat die poetische Hervorbringung demnach "die isolirte oder in sich selbst zurückgehende" genannt.⁹⁹ Die angedeuteten Faktoren des ästhetischen Umbruchs (organischer Mikrokosmos, Geschlossenheit, Leidenschaftslosigkeit), der im 18. Jhd. beginnt, entziehen der Rhetorik, wo sie sich durchsetzten, die Möglichkeit einer weiteren Wirkung.

⁹⁴ K. May (473) 25.

⁹⁵ A. Müller (275) 88. Das 4. Kap., "Verhältnis der Beredsamkeit zur Poesie", betont, "daß die Beredsamkeit es allezeit auf einen bestimmten Zweck absieht, während die Poesie überhaupt keinen Zweck, und wenn ja einen, doch gewiß keinen hat, der im Bezirke unserer irdischen Neigungen und Bestrebungen liegt" (79).

⁹⁶ R. Gottschall (225) I 74.

⁹⁷ Fr. Schleiermacher (293) 251.

⁹⁸ Ebd. 210.

⁹⁹ F. Theremin (318) 20. Die Theoretiker mögen die Beredsamkeit "nicht für eine Kunst ausgeben, da es in die Augen fällt, daß sie die Erreichung eines äußern Zweckes und nicht eine freie und uninteressirte Darstellung des Schönen beabsichtigt" (23). Da sie danach strebt, "in den Gesinnungen und der Handlungsweise anderer Menschen eine Veränderung hervorzubringen" (22), hat sie Th. als "einen Theil der Ethik" (23) begründen wollen.

4. Einheit und Wechsel des Tons

Die Wahl der Schreibart und des Tones richten sich in der Stilistik und Deklamatorik nach einer Vielzahl von Gesichtspunkten. Je nach den Umständen und dem Fortgang der Rede kommen eine oder mehrere zum Tragen. Bei der "Wahl und Haltung des Tons" hat man zu sehen "auf den Gegenstand, über welchen man sich zu äußern hat, auf den Zweck, welchen man verfolgt, auf das Subject, welches man repräsentirt beim Vortrage, auf dessen besondere Lage oder Stimmung, und endlich auf diejenige Person, an die man sich richtet und richten muß" (Mejer, 1827).¹ Ausführlicher oder geraffter findet sich in jeder Rhetorik ein ähnlicher Katalog der Faktoren, welche die Rede bestimmen. Sie berücksichtigen das Verhältnis, in dem der Redende zu dem Angeredeten steht (soziale Über- oder Unterordnung, Altersunterschied etc.), das Ziel (probare, delectare et conciliare, flectere), den Gegenstand und die Gattung, alle Teile der Rede und die Figuren. So hat der Prediger zu achten "auf die Beschaffenheit seiner Person", "auf die Beschaffenheit der Zuhörer", "auf die Beschaffenheit und den Zweck der ganzen Rede. [...] Ganz anders muß der Ton gestimmt seyn bei einer Trauerrede, anders bei einer Dankpredigt und wieder anders bey einem bloß belehrenden dogmatischen oder moralischen Vortrage." (Bahrtdt, 1798)² Petrus Francius nennt vier Gründe für die Veränderung der Stimme: "Flectitur autem ac variatur quatuor praesertim modis, ratione Materiae, ratione Partium Orationis, ratione Figurarum, ratione Affectuum."³ Die Affekten haben ihren je eigenen Ton der Stimme (siehe Kap.1) wie die Figuren, "die natürliche Sprache dieser Affecten" (Breitinger).⁴ Dem Inhalt muss der Ton der Stimme angemessen sein: "nam aliam magna, aliam parva; aliam coelestia, aliam terrestria; aliam laeta, aliam tristia; aliam virtutes, aliam vitia; aliam pax, aliam bellum, pronuntiationis formam requirunt" (Francius).⁵ Handelt der Prediger von Werken, die wegen ihrer Kunst, Größe oder Dauer berühmt sind - "als wenn man z.E. von den sieben Wundern der Welt, von grossen Städten, Flotten, Kriegs-Heeren, Gebäuden, oder andern Kunst-Stücken zu reden hätte" - "so könnte freylich der Thon der Sprache dabey erhaben und prächtig seyn;" vom irdischen Glück der Gottlosen (z.B. Hiob 21, Psalm 73) muss man "mit einem ernsthaftten und bewundernden Thone reden, weil man die Wege der göttlichen Vorsehung darinnen schwer begreifen kann", vom Unglück der Gottlosen "zwar mit keiner spöttischen oder frohlockenden Sprache, damit der Redner kein Schadenfroh zu sein scheine", muss aber doch "mit einem ernsthaftten Thon der Stimme zu verstehen geben, daß dieses die verdiente Straffe solcher Uebertreter sey."⁶ Diese Anweisungen, wie ein Christ von irdischen Dingen zu handeln habe, sind von Gottsched und Reinbeck (1740) dem protestantischen Prediger auf den Weg gegeben worden. Das Verhältnis der irdischen zu den überirdischen Glücksgütern, die Vorsehung Gottes in seiner Gerechtigkeit, beide im christlichen Weltbild verankert, bestimmen, wie von fleischlichen Gütern zu sprechen ist: gleichgültig und

¹ W.Mejer (268) 332, 334.

² C.Fr.Bahrtdt (183) 254, 255, 255.

³ P.Francius (216) 48.

⁴ J.J.Breitinger (195) II 362: "Die oratorischen und poetischen Figuren, von welchen unsre Kunstlehrer so weitläufig handeln, [...] sind auch nichts anders, als die natürliche Sprache dieser Affecten, die in unsrer Brust aufgeweckt werden." - Deutsche Encyclopädie (210) VI Art. "Declamatio, Declamation", 825b: "Figuren und Leidenschaften sind insgemein mit einander verbunden; diese bestimmen den Ton, womit man jene aussprechen soll; beyde müssen also auch in der Aussprache miteinander verbunden werden."

⁵ P.Francius (216) 48.

⁶ J.Chr.Gottsched (586) 479/80, 480, 480/1, 481.

ungeschmückt. Nur bei außerordentlichen Werken geht es an ("könnte freylich"), "erhaben und prächtig" zu reden.

Der Ton gliedert endlich die Rede und befördert die Wirkung ihrer Teile. Gottsched gibt in der Redekunst ausführliche Vorschriften für die Tongestaltung aller Redeteile.⁷ Die Deklamationswissenschaft der Goethezeit, welche die pronuntiatio der Rhetorik verselbständigt, wiederholt die angeführten Regeln. "Tonabänderungen" hat der Redner vorzunehmen "1) in Ansehung seines Gegenstandes der Rede, 2) ihrer Theile und Glieder, 3) der Gemüthsbewegungen, Empfindungen und Ideen [...], 4) bei allen Figuren [...], 5) bei Hervorhebung der Hauptvorstellung eines Gedankens und Satzes vor allen Nebenvorstellungen" (Wötzel, 1814).⁸ Bei der Tontheorie, welche auf die Poetik übertragen wurde, ist die Wahl des Tones an die gleichen Bedingungen geknüpft. Ton konnte umso leichter für Schreibart stehen, als die Lehre von der Wahl und dem Wechsel der Schreibart der Tontheorie entspricht. "Und welchen Ton soll denn also der Dichter anstimmen? Antwort: Welchen er will, wenn er nur paßt. Die ganze Tonleiter des Styls steht dem Dichter zu Gebote, vom niedrigsten eines Blumauer bis zum höchsten eines Pindar. Es kommt alles auf die Gegenstände und Umstände an." (Aurbacher, 1821)⁹ Die Bestimmungen, nach denen sich die Wahl der Schreibart und des Tones richtet, fordern einen Wechsel von Werk zu Werk und innerhalb des Werkes. Den einzelnen Redeteilen hat Gottsched die von ihm unterschiedenen drei Schreibarten (die natürliche, bewegende, sinnreiche) zugeteilt. "Es schicket sich aber die natürliche 1) sonderlich in die Eingänge. [...] 2) Schicket sich die natürliche Schreibart in die Erklärungen und Beweise. [...] Die sinnreiche Schreibart schickt sich in die Erläuterungen, in die Lehrsprüche und guten Einfälle [...] Endlich die bewegende Schreibart gehört hauptsächlich in die Erregung der Gemüthsbewegungen."¹⁰ Mit den Redeteilen ändert sich die Schreibart, so dass in der Rede als Ganzes eine "Vermischung" aus mehreren stattfindet. Der Wechsel geschieht nicht nach Willkür, sondern ist durch die Redeteile, durch den Stoff, den Zweck und die Beachtung aller aufgezählten Gesichtspunkte bedingt (durch Gegenstand, Zweck, Gattung, Redeteil usw. bedingter Wechsel). "Der Styl ist verschieden und muß verschieden seyn, theils wegen der Verschiedenheit der Personen, welche schreiben und des Verhältnisses gegen die, an die sie schreiben, [...] theils wegen der Verschiedenheit der Sachen wovon man schreibt, theils in Ansehung der Absicht dessen, der

⁷ Drsl. (226) 1. Aufl. 349: "Es muß aber [...] die Rede, nach Verschiedenheit ihrer Theile, auch eine verschiedene Aussprache haben. Der Eingang muß mit einer sanften und mässigen Stimme, mit einer gewissen Langsamkeit und Gelassenheit vorgebracht werden. [...] Der Hauptsatz muß schon etwas lauter und erhabner ausgesprochen werden [...] Die Erklärungen erfordern zwar eine deutliche und langsame, aber noch keine heftige und starke Stimme. Die Beweise müssen allererst recht männlich, munter und nachdrücklich vorgetragen werden." - P. Francius (216) 49: Stimmänderung "Ratione Partium Orationis; nam alia voce utimur in Exordio, alia in Confirmatione, alia rursus in Refutatione, alia denique in Peroratione: ubi una cum Oratione crescit sensim Pronuntiatio. Submissa autem voce utimur in Exordio, paulo acutiore in Narratione, fortiore in Confirmatione, concitatiore in Refutatione, plena & diffusa in Peroratione."

⁸ J.C. Wötzel (333) 271.- H.G.B. Franke (217) I 151-53: "Es ist demnach eine Tonverschiedenheit 1) In der Art der Materie, von welcher man redet. 2) In Ansehung der verschiedenen Redetheile. 3) Nach den verschiedenen Abwechslungen der Bewegung der Seele, ihrer Ideen und Gedanken. 4) Demnach auch bey allen Figuren. [...] 5) Verändert die Absicht den Ton, wenn man einen Gedanken, vor allen andern, wichtig machen will."

⁹ L. Aurbacher (181) 136/7. Alois Blumauer, Virgils Aeneis travestiert, 4 Bde, Wien 1784-88.

¹⁰ J. Chr. Gottsched (227) 2. Aufl. 362. "Fürs erste behaupte ich, daß man keine ganze, nur etwas lange Rede in einer einzigen von diesen Gattungen abfassen könne." (361) "Will man also die rechte Schreibart in einer Rede heraus bringen: So muß man eine Vermischung der obigen drey Gattungen in einer Rede vornehmen." (362)

schreibt, theils endlich in Ansehung der äussern Form." (Marienburg, 1796)¹¹ Das Prinzip des bedingten Wechsels gilt als allgemeine rhetorische Lehre für Poesie und Prosa in gleicher Weise. Im Hinblick auf die Dreistillehre schreibt die frz. Enzyklopädie: "Ces trois sortes de styles se trouvent souvent dans un même ouvrage, parce que la matière s'élevant & s'abaissant, le style qui est comme porté sur la matière, doit s'élever aussi & s'abaisser avec elle."¹² Das Prinzip des bedingten Wechsels ergänzt die Stiltrennungsregel, nach der jedes sprachliche Werk, "das auf den Charakter der Classicität Anspruch macht, einer der drei Schreibarten - entweder der niedern, oder der mittlern, oder der höhern - [...] bestimmt angehören muß." (Pölit, 1825)¹³ Die Stiltrennungsregel besagt, "daß die Darstellung eines Kunstwerkes entweder im hohen und strengen, im mittlern, oder im leichten und niedern Styl möglich ist. Für eine dieser Tonarten muß der Künstler sich entschließen." (Rosenkranz, 1853)¹⁴

Beide Prinzipien zusammen erst, Stiltrennung und bedingter Wechsel, ergeben die im 18. und 19. Jhd. übliche Lehre der Rhetorik. Als falsch gilt nicht der Stilwechsel, sondern nur eine Mischung, die Inhalt und Zweck nicht rechtfertigt. "Nur eine zufällige, weder vom Inhalte noch Zwecke begründete, geschmacklose und bunte Mischung ist ästhetisch durchaus zu verwerfen. Immer muß ein sprachlicher Vortrag, was er auch betreffen möge, in einer von diesen drei Arten, seinen stylistischen Grundton haben." (Hillebrand, 1827)¹⁵ In der auf die Stilistik übertragenen Tontheorie gilt es entsprechend als Fehler, "den angeschlagenen (Ton. D.Verf.) ohne besondere Absicht (denn er kann innerhalb eines Stilstücks, wenn es mit Bewußtsein geschieht, wechseln) nicht weiter durchklingen zu lassen." (Rinne, 1840)¹⁶ "Hat man nun eine von diesen Schreibarten gewählt, so muß man auch in dem angefangenen Tone fortfahren, und nicht zwecklos in einen andern nicht verwandten übergehen." (Adelung/Heinsius, 1807)¹⁷ In der Lehre von der stilistischen Einheit und Mannigfaltigkeit, von Hauptton und Nebentönen (s.u.), werden beide, Stiltrennung und Stilwechsel, aufeinander bezogen: In der zur Einheit geordneten Mannigfaltigkeit findet ein Wechsel des Stils statt. "Da nicht leicht ein ganzes Buch mit gleicher Haltung in einer und derselben Schreibart geschrieben wird; so ist der Uebergang aufwärts von der niedern in die mittlere, und von der mittleren in die höhere, und abwärts aus der höhern in die mittlere, und aus der mittlern in die niedere am natürlichsten und unmerkbarsten. Nur die gewaltsamen und unvorbereiteten Uebergänge aus der niedern in die höhere, und aus der höhern in die niedere sind geradehin fehlerhaft." (Pölit, 1801)¹⁸ Die Rhetorik der

¹¹ L.J.Marienburg (264) I 119.

¹² Encyclopédie (15) XV 552a; Art. "Style", Verf. de Jaucourt. - Batteux/Ramler (185) IV 196: "Der vollkommene Redner ist derjenige, der wechselweise die vertraute, die mittlere, die hohe Schreibart zu gebrauchen weiß, nachdem es der Stoff und die Umstände erfordern. Da sich in einem und eben demselben Werke die Materie erhebt und senkt: so muß sich auch die Schreibart, worinn die Materie eingekleidet ist, mit ihr erheben und senken."

¹³ K.H.L.Pölit (283) IV 45.

¹⁴ K.Rosenkranz (290) 138/9. "Die Kunst muß darauf bestehen, daß ihre Producte entschieden in der einen oder andern dieser Stylarten gehalten seien. [...] Es ist folglich incorrect, wenn in einem Kunstwerk ein durch sein Wesen geforderter Styl nicht durchgehalten wird." (139)

¹⁵ J.Hillebrand (241) II 334.

¹⁶ J.K.Fr.Rinne (289) I/1 461.

¹⁷ Adelung/Heinsius (178) 181. - J .Chr. Adelung (177) I 550: "Hat man einmahl in dem vertraulichen Style angefangen, so muß man in demselben fortfahren, und nicht ohne Noth und Absicht in den mittlern und höhern übergehen."

¹⁸ K.H.L.Pölit (284) IV/2 229. "Ueberhaupt müssen alle diese Uebergänge gehörig motivirt, mit Sorgfalt auf den Gegenstand selbst berechnet, mit dem Vorhergehenden genau verschmolzen, und nur dem Kenner augenblicklich

Zeit gibt stets dieselben Vorschriften über den bedingten Wechsel, um die stilistische Einheit durch stetige Übergänge zu wahren. "Aber die Uebergänge müssen dem Stoffe angemessen und der Form nach leise, allmählig und gehörig vorbereitet sein." (Heinsius)¹⁹ "Nur müssen diese Übergänge, die steigenden wie die fallenden, nie gewaltsam und unvorbereitet, sondern stufenweise geschehen und wohl motivirt seyn." (Theorie der Beredsamkeit, 1825)²⁰ Fast unvermeidbar wird der Stilwechsel beim Gebrauch der höheren Schreibart. Als Ausdruck höchster Bewegung kann sie in keinem umfänglicheren Werke durchgehend gebraucht werden. Die höhere Schreibart, "nur Würze der beyden Vorhergehenden,"²¹ muss mit der mittleren, als der zunächst an sie grenzenden, gemischt werden. "Besonders wird sich die mittlere Schreibart mit der höhern mischen müssen, da diese, als ein Erguß der Begeisterung, nicht so wohl in ganzen Schriften, als vielmehr nur in einzelnen Theilen derselben [...] Statt finden kann." (Heinsius)²² Die behutsamen Lehren über den bedingten Wechsel können nur in dem einen Bereich, in dem die Umkehrung aller stilistischen Regeln legitim ist, aufgehoben werden: im Bereich der Komik und Ironie. "Das unabsichtliche Vermischen der Stylarten, das bewußtlose Ueberspringen von einer in die andere wird häßlich; komisch wird es nur, wenn es mit Ironie parodistisch hervorgebracht wird." (Rosenkranz, 1853)²³ Die "Vieltonigkeit" - "das planlose, ununterbrochene Umherspringen auf der Tonleiter", also der unbegründete Tonwechsel - kann im Komischen "bezeichnend" werden; denn es wird "alles, was die ernste Deklamation verwirft in der komischen [...] angewendet" (Seckendorff, 1816).²⁴

Die Prinzipien der Stiltrennung und des bedingten Wechsels beherrschen mit Einschluss der Komik, als deren Parodie, die Stillehre. Der Fehler, den die Lehrbücher regelmäßig anprangern, ist der Stil(Ton)sprung, das unmotivierte Springen von einem Extrem in das andere mit Auslassung der Mittelglieder, der verbindenden Stilstufen. "Eine dieser drei Schreibarten muß in jedem Aufsätze vorherrschen und durchgeführt werden, und es muß sich darin der jedesmalige Character des Styls [...] ausdrücken. Es kann sich aber die niedere [...] zur mittlern, so wie diese zur höhern erheben; nur darf dabei kein Sprung statt finden und nie darf die niedere unmittelbar zur höhern übergehen; und eine gleiche Stufenfolge muß beim Sinken statt finden." (Reinbeck, 1816)²⁵ Die Ablehnung ist in der Deklamatorik wie in der Stilistik enthalten; sie betrifft den Ton und Stil in gleicher Weise. Plötzliche Übergänge schrecken den Hörer ab, indem sie das Gefühl des mangelnden Zusammenhangs, der Unstimmigkeit erwecken. In der Deklamationslehre von Michaelis (1818) liest man im Abschnitt "Stufe der Töne": "Nur nach einer be-

fühlbar sein." (229/30) - O.L.B. Wolff (334) I 14: "Jedes unwillkürliche oder willkürliche Ueberschreiten der einen Gattung in die andere ist fehlerhaft, weil es die nothwendige Einheit des Ganzen zerstört."

¹⁹ Th.Heinsius (235) II 253.

²⁰ Theorie der Beredsamkeit (317) I 239.

²¹ Ebd. 237. Vgl. Gottsched, Anm. 22 .

²² Th.Heinsius (235) II 253. - J.Chr.Gottsched (227) 2.Aufl. 361: "Die sinnreiche Schreibart allein kann man auch nicht in einer ganzen Rede brauchen. [...] Sie ist nur eine Würze, in einer an sich nahrhaften Speise. [...] Endlich läßt sich auch die bewegende Schreibart nicht durchgehends in einer Rede brauchen. Denn sie schicket sich nur in einem Affecte, und wer kann in einer ganzen Rede immer in voller Bewegung stehen?"

²³ K.Rosenkranz (290) 141. "Wenn aber das Herunterfallen aus einer Tonart in die andere mit Absicht hervorgebracht wird, kann es ein Hauptmittel der Komik werde." (ebd.) - J.A.Wendel (329) 157: "Die vorzüglichste Eigenschaft jeder nicht humoristischen Schreibart ist Haltung, d.h. die Gleichheit und Harmonie des Styls in allen seinen Elementen."

²⁴ G.v.Seckendorff (308) I 204, 204, 204/05. - W.Mejer (268) 349 vom Humor: "Daher hat er keinen andern Ton, als den, daß er keinen bleibenden Ton hat."

²⁵ G.Reinbeck (287) 112.

trächtlichen Pause kann der Ton schicklich verändert werden; wenigstens muß es durch feine Uebergänge geschehen. Der plötzliche Uebergang ist höchst beleidigend." ²⁶ "Am wenigsten aber darf die Stimme aus der einen Tonart in die andre plötzlich, sondern nur nach dem Gesetze der Stätigkeit übergehen." (Maaß, 1829) ²⁷ In der auf die Stilistik übertragenen Tontheorie werden die Warnungen vor "grelle Contrasten" mit gleicher Schärfe wie in der Deklamatorik gegeben. Ist der Ton "einmal gewählt [...]: so muß er gehalten werden [...]. Es ist sehr ungeschicklich, wenn ein Schriftsteller zu verlangen scheint, der Leser solle seinen Ton-Absprüngen folgen, wo der Gegenstand und Zweck eine solche Änderung gar nicht nöthig macht." (Mejer, 1827) ²⁸ In den parallelen Anweisungen über die Schreibarten ist die Verbindung mit den Gesetzen der mündlichen Rede noch deutlich. "Sprünge von der niedern in die höhere, oder von der höhern in die niedere sind unerträglich für das Ohr und für den Geist." (Theorie der Beredsamkeit, 1825) ²⁹

Die Polemik gegen den Stilsprung ist zu einem guten Teil in den Meinungen über Shakespeare niedergelegt worden. Die Kritik an Shakespeare geht in der Stilistik von Adelungs Abschnitt "(Einheit des Styles) in Ansehung des Tones" (1785) aus. Seiner Auffassung nach sind die verschiedenen Töne, "sind Rührung und Witz, ernsthafte Würde und das niedrige Komische, das Erhabene und das Vertrauliche einander entgegen gesetzt, daher sie nie mit einander vermischt werden sollten." ³⁰ Shakespeare hat die Regel der Stiltrennung, die Einheit des Tones in jedem Werke, durchbrochen, ohne die Extreme der Stillagen durch stufenweises Auf- und Absteigen zu vermitteln. "Shakespeare (sic!) ist wegen seiner Zusammenstellung des Possenhaften und Pathetischen, der niedrigsten und erhabensten Szenen unausstehlich." ³¹ Das Urteil Adelungs ist kraft seiner Autorität in den folgenden Lehrbüchern bis weit nach 1800 tradiert worden. Bei Snell (1795) heißt es in dem Kapitel "Von der Einheit oder Uebereinstimmung in dem Mannigfaltigen": "Zusammenstellung des Pathetischen und Possirlichen, des Erhabenen und Niedrigen etc. dergleichen selbst bei Shakespeare häufig vorkommen, sind dieser Einheit des Tones zuwider und thun eine sehr unangenehme Wirkung." ³² Die Ausführungen Adelungs mit den oben gegebenen Zitaten sind in Wendels "Lehrbuch des deutschen Styls" (1816) unter "Haltung," "d.h. die Gleichheit und Harmonie des Styls", im Wortlaut abgedruckt. ³³ Die Forderung nach Einheit des Tones, die von Adelung für die rhetorische Tradition formuliert wurde, gehört zu den allgemeinen klassizistischen Programmpunkten gegenüber dem Sturm und Drang. Gotter, Gothaer Hofdichter und Erneuerer klassischer französischer Dramen, hat es nicht unterlassen, "die geschmackloseste Mischung des

²⁶ Austin/Michaelis (272) 30.

²⁷ J.G.E.Maaß (262) 83. "Es entsteht nämlich durch einen solchen plötzlichen Uebergang das Gefühl von dem Mangel des Zusammenhanges, ein Gefühl, das jedem denkenden Wesen zuwider ist." (ebd.)

²⁸ W.Mejer (268) 347/8.; "Wo also ein steifes Beharren bei demselben Ton unnatürlich wäre, kann man sich ohne Bedenken von ihm ein wenig entfernen. Nur grelle Contraste dürfen kaum irgendwo hervortreten, wo sie nicht ausdrücklich privilegiert sind."(348)

²⁹ Theorie der Beredsamkeit (317) I 239.

³⁰ J.Chr.Adelung (177) I 551.

³¹ Ebd. 552. Die Verteidiger Shakespeares begegnen diesen Argumenten, indem sie gerade die Stilsprünge hervorheben. Ch.Fr.D.Schubart (306) 100: "Wilde Regellosigkeit, Schwünge gen Himmel und schreckliche Fälle charakterisiren ihn. Kein Vorwurf ist daher begründeter, als der Vorwurf der Unregelmäßigkeit und der Unordnung, die seine Stücke zu Zwittern von Tragödie und Possenspiel macht [...] Allein ist denn das große Schauspiel der Natur was anders? Riesen und Zwerge, Berge und Thäler, Paradiese und Einöden, Ulmen und Epichranken".

³² Chr.W.Snell (311) 243 Anm.3.

³³ J.A.Wendel (329) 157, Adelung abgedruckt 158.

Schrecklichen und Lächerlichen, des Schwülstigen und Pöbelhaften" zu rügen. (1788)³⁴ Bergk hat in der Leseanleitung, "Die Kunst, Bücher zu lesen" (1799), den Hinweis auf die Geschmacklosigkeit der Stilsprünge ebensowenig übergangen.³⁵ Mit den Lehren der Stiltrennung und des stufenweisen Wechsels ist in einem Kreis theoretischer Schriften das Argument gegen Shakespeare, das Muster für die Stilsprünge des Sturm und Drang, fest verbunden worden.

Die Prinzipien der Stiltrennung und des bedingten Wechsels passen sich dem Schema von Einheit und Mannigfaltigkeit ein, in das die meisten im 18. Jhd. das Wesen der Schönheit setzen. Auf der einen Seite gilt es die Eintönigkeit (Monotonie), "eine fehlerhafte Gleichheit des Tones", zu vermeiden, auf der anderen die "Einheit" der Rede, "ein wesentliches Erforderniß eines jeden Kunstwerkes" (Adelung/Heinsius), zu bewahren.³⁶ Die Einheit darf nicht als formalistisches Kriterium missverstanden werden. Denn sie liegt in der Wirkung: dem Eindruck einer durchgeführten Hauptempfindung, welcher subjektiv die Absicht des Redenden, objektiv der Zweck der Rede entspricht. Eine einheitliche Wirkung setzt die Einheit des Tones in der stilistischen Darstellung voraus. Wo mehrere Zwecke erreicht werden sollen, müssen sie einander untergeordnet werden, so dass ein Gesamteindruck entsteht. "Auf diese Art lassen sich die Absichten, zu unterrichten, zu überreden und zu rühren, einander unterordnen und zu einem Ganzen vereinigen; aber nicht rühren und den Witz belustigen, nicht erhabene Empfindungen erwecken und auch komisch seyn, weil diese Dinge sich nicht zu einander passen, und folglich auch nicht zu einem einzigen Totaleindrucke zusammenlaufen können." (Adelung/Heinsius)³⁷ Die Diskussion um die Einheit des Tones und den Stil(Ton)sprung wird im Rahmen der emotionalen Dichtungslehre geführt.

Der Ausdruck "Sprung" ist der Theorie der hohen Ode (pindarische Lobode) entnommen, die eine Reihe höchst lebhafter Begriffe nach den Gesetzen einer begeisterten Einbildungskraft folgen lässt. "Die Mittelbegriffe, welche die Glieder mit einander verbinden, aber selbst nicht den höchsten Grad der Lebhaftigkeit besitzen, werden von dem Odendichter übersprungen" (Mendelssohn)³⁸ Bei der Behandlung der Ode spricht selbst Gottsched ohne Abwertung von

³⁴ Fr.W.Gotter, Gedichte, 2.Bd., Gotha 1788, Vorrede XII. Dagegen hebt G. an den Franzosen "die Gleichheit des Tones" (VIII) hervor.

³⁵ J.A.Bergk (61) 167/8: "Der tiefe und originelle Menschenkenner Shakespear beleidigt zu oft unsern Geschmack, als daß er uns immer gefallen sollte [...] Er wirft das Edle und Erhabene unter das Unedle und Niedrige, das Schöne unter das Häßliche, und unterbricht oft die ernsthaftesten und feierlichsten Szenen durch niedrige Späße."

³⁶ Adelung/Heinsius (178) 81, 178. In der Stilistik Adelungs herrscht durchgehend das Kriterium der Verbindung von Einheit und Mannigfaltigkeit, "Einheit in der Mannigfaltigkeit"(13). 1. Tl., 10. Kap. "Von der Mannigfaltigkeit", 12. Kap. "Von der Einheit des Styles" . - J. Sinner (310) § 16 "Einheit und angemessener Ton des Ganzen," 50/1: "Wenn die Mannigfaltigkeit nothwendig ist, um nicht einzuschläfern; so muß diese doch auch wieder durch die Einheit gemäßigt werden."

³⁷ Ebd. 178. Ebd.: "Die Eigenschaft der Einheit ist ein wesentliches Erforderniß eines jeden Kunstwerkes überhaupt. Alle Theile desselben müssen einen einzigen Zweck beabsichtigen, zu einem einzigen Totaleindruck zusammenlaufen".

³⁸ M.Mendelssohn, 275.Lt. Brief. Zit.n. K.Vietor, Geschichte der deutschen Ode, Hildesheim 1961, 140. "Die Ordnung, die ihr wesentlich ist, kann die Ordnung der begeisterten Einbildungskraft genannt werden. Eine einzige ganze Reihe höchst lebhafter Begriffe, wie sie nach dem Gesezze einer begeisterten Einbildungskraft auf einander folgen, ist eine Ode." (ebd.) Den ganzen Passus zit. zustimmend J.G.Herder (369) I 463. - Batteux/Ramler (185) III "Von dem Eingange der Ode, ihrem Sprunge, ihren Ausschweifungen", 24-28; 25: "Dergleichen Sprung findet nur bey Materien statt, die lebhaftes Leidenschaften zulassen, weil er die Wirkung von einer verwirrten Seele ist."

"Sprung." ³⁹ Der Sprung ist Ausdruck des höchsten Affekts, welcher der am meisten pathetischen Stillage der Lyrik zukommt, und bleibt in allen Auseinandersetzungen an die Empfindungen gebunden. "Freylich muß der Dichter gewisse Staffeln, gewisse Schattirungen beobachten, und unsre Empfindungen niemals einen Sprung thun lassen." (Lessing) ⁴⁰ Die Kritik an Shakespeare ist nicht Ausdruck einer Gefühlsfeindlichkeit, sondern stützt sich auf das Argument der Empfindung: Man muss die Leidenschaften "nach dem Gesetze der Stätigkeit allmählig und stufenweise entstehen, anschwellen und abnehmen lassen; denn Sprünge und plötzliche Uebergänge können nicht nachempfunden werden." ⁴¹ Das Zitat findet sich bei A.H. Schott (1789) in dem Abschnitt "Mittel der Rührung". Wezel, Verteidiger der Shakespeare-Kritik Voltaires gegen Eschenburg, hat formuliert, worum es dem empfindsamen Klassizismus geht: "die Einheit der Empfindungen" im Werk, gestützt auf "das Gesetz der Stetigkeit in unsern Empfindungen". Er wiederholt "die Warnung, nie von starken tragischen Affekten zu starken komischen überzugehen, und also in jedem Schauspiele die Einheit der Empfindungen zu beobachten." ⁴² Von der Einheit der Empfindungen, die sich im Werke ausdrücken, hängt die Einheit des Tones ab. "Je greller die Empfindungen einander gegenüberstehen, desto greller wird auch der Tonwechsel seyn müssen." (Seckendorff, 1816) ⁴³

Das Schema von Einheit und Mannigfaltigkeit realisiert sich innerhalb der Tontheorie in der Lehre vom Grund(Haupt)ton und den Nebentönen. Die Nebentöne, Ausdruck der Nebenempfindungen, sind dem Hauptton, dem Ausdruck der Hauptempfindung, untergeordnet, so dass die Einheit der Empfindung, mithin die Einheit des Tones, gewahrt wird. "Einheit in der Mannigfaltigkeit hat der Vortrag, wenn er bei aller Mannigfaltigkeit des Tons [...] den Grundton [...] des Vortrages hervorhebt, der verschieden ist nach dem Inhalt, oder nach der Tendenz des Ganzen." (Reinbeck, 1816) ⁴⁴ Die Nebentöne bleiben auf den durchgehenden Grundton, den stilistischen Charakter des ganzen Werkes, bezogen. Der Grundton ist "das stete Hervortreten einer Tonart in den ihr verwandten, oder mit ihr verträglichen Harmonieen oder Disharmonieen" und "verbietet alles Umherschweifen in fremdartigen Tonarten" (Seckendorff,

³⁹ J.Chr.Gottsched (228) "Von Oden, oder Liedern", 434: "Sie fängt jede Strophe, so zu reden mit einem Sprunge an."

⁴⁰ G.E.Lessing (395) III "Abhandlungen von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele" (1754), 647. "Von einem Aeussersten plötzlich auf das andre gerissen werden, ist ganz etwas anders, als von einem Aeussersten allmählig zu dem andern gelangen." (ebd. Z. 27-29).

⁴¹ A.H.Schott (302) I 314/5; "Mittel der Rührung", 310-30. Man muß "die Empfindungen allmählig verstärken oder schwächen; oder den Uebergang in den Affect und den Rückgang in den völligen Zustand der Besonnenheit durch gewisse mittlere Zustände und Veränderungen der Seele [...] vorbereiten."

⁴² J.C.Wezel, in: Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste, XXII/1, Lpz 1778, 82/3. W. beruft sich auf "das Gesetz der Stetigkeit in unsern Empfindungen" (83): "Die Regel ist also: Laß deine Personen so handeln und sprechen, daß nie in der Reihenfolge der bey dem Zuschauer erregten Empfindungen und Vorstellungen ein Sprung geschieht" (84). - Die Verteidigung von Voltaires Kritik in: Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste, XXIII/2, Lpz 1779, Rez. "Shakespear wider neue voltärische Schmäheungen vertheidigt von Eschenburg", 227-46. Shakespeare gilt W. als ein Dichter, "der weder Würde noch Ebenmaaß des Stils kennt, in Einer Periode zu den Sternen fliegt und in den Koth sinkt, in Einem Athem tragische Tiraden und albernen Spaß sagt" (244). - Batteux/Ramler (185) III 27 fordert "eine Einheit der Empfindung" noch für den Stilsprung der Ode: "Man kann, ja man muß die Bilder, die Gedanken, die Wendungen abändern, doch so, daß sie mit der herrschenden Leidenschaft allemal eine Aehnlichkeit behalten. Diese Leidenschaft kann sich zusammen ziehen, kann sich mehr oder weniger entwickeln, kann ihren Weg wieder zurücknehmen: allein sie muß weder ihre Natur verändern, noch einer andern ihre Stelle abtreten." Freude darf nicht mit Traurigkeit, Liebe nicht mit Hass wechseln.

⁴³ G.v.Seckendorff (308) I 216.

⁴⁴ G. Reinbeck (287) 117.

1816).⁴⁵ Die Ausführungen über "die Harmonie im Mannichfaltigen"⁴⁶ sind mit dem Hinweis auf die bedingenden Faktoren des Wechsels und mit der Warnung vor dem Tonsprung verknüpft. "Eine wesentliche Forderung ist Gleichmäßigkeit bei Mannichfaltigkeit in dem Tonvortrage. Dieser zu Folge darf die Stimme [...] sich [...] nicht ohne allen Grund verändern, sich nicht plötzlich vom tiefsten und vollsten Tone zum höchsten und feinsten erheben, noch umgekehrt ebenso von diesem zu jenem herabsinken, überhaupt nicht charakter- und haltungslos abwechseln, [...] sondern muß unter gehöriger Motivirung durch die verschiedenen Töne auf verschiedene Weise hindurchgehen" (Hillebrand, 1827).⁴⁷

In der pronuntiatio der Rhetorik um 1800 sind Abschnitte über "Mannichfaltigkeit und Einheit" die Regel: "in dem Tone und in der Bewegung der Stimme muß Mannichfaltigkeit mit Einheit herrschen" (Maaß, 1829).⁴⁸ "Diese Mannichfaltigkeit zeigt sich in der Abwechslung mit den Tonarten [...] ; jedoch so, dass eine gewisse Tonart [...] im Ganzen des Vortrags als der (sic!) herrschende erscheint." (H.A.Schott, 1828)⁴⁹ Das Prinzip des Tonwechsels, der Mannichfaltigkeit (variatio) im Vortrage, beruht auf einer einfachen, seit der antiken Rhetorik formulierten Erfahrung der mündlichen Rede: Die Monotonie schläfert den Hörer ein. Die Vermeidung der Einförmigkeit gehört zu den Grundforderungen der Sprechkunst. "Man befleißige sich auf eine angenehme Mannichfaltigkeit in der Stimme und Sprache. Nichts ist so ekelhaft, als eine beständige Einförmigkeit in der Rede. Wer immer in einem Tone [...] redet; der macht seine Zuhörer entweder bald schläfrig, oder doch überdrüßig." (Gottsched)⁵⁰ Die Theorie lehrt in den Vorschriften über Haupt- und Nebentöne Einheit und Wechsel zu verbinden, um die Extreme auf beiden Seiten, Monotonie und Tonsprung, zu vermeiden. Die Mehrzahl der Töne und die Abwechslung des Tones begründen den kunstgerechten Numerus in Poesie und Prosa.⁵¹ Das Ergebnis ist die "Tonwohlgefälligkeit",⁵² welche der Rede in der Abfolge der Töne eine musikalische Wirkung verleiht.

Die Prinzipien der Toneinheit und des Tonwechsels werden mit der gesamten Lehre von den Tönen (siehe Kap.3) in der Poetik angewandt. Die klassizistische Forderung nach Einheit des Tones, die Kritik an den Tonsprüngen Shakespeares sind oben belegt. Mit Tonwechsel ist eine Änderung in den Empfindungen und der stilistischen Schattierung, ihrem Ausdruck, gemeint.

⁴⁵ G.v.Seckendorff (308) I 205, 206. "Der Grundton ist, was er seyn soll nur erst dann, wenn er die übrigen Töne beherrscht wie der Hauptbegriff, die Hauptempfindung die untergeordneten Begriffe und Empfindungen." (206)

⁴⁶ H.A.Schott (303) III/2 272.

⁴⁷ J.Hillebrand (241) II 560.

⁴⁸ J.G.E.Maaß (262) "Mannichfaltigkeit und Einheit", 82-85; 82. "Die Mannichfaltigkeit erfordert: Es müssen 1) höhere und tiefere Töne mit den mittlern, als den gewöhnlichen, oft abwechseln; widrigenfalls ist der mündliche Vortrag eintönig, und mißfällt, wie jedes immerwährende Einerlei." (82) "Zu der erwähnten Einheit gehört folgendes: 1) obgleich die höhern und tiefern Töne mannichfaltig abwechseln müssen, so muß doch der herrschende Ton der Stimme eine gewisse Gleichförmigkeit behalten, so wie jedes Tonstück aus einem Tone gehen muß" (83).

⁴⁹ H.A.Schott (303) III/2 273. Der "Wechsel mit den Tonarten" gehört "zur Angemessenheit der Deklamation", "ohne dass schneidender Kontrast durch plötzliches Uebergehen in eine solche Tonart entsteht, die von der vorhergegangenen zu weit entfernt liegt" (273).

⁵⁰ J.Chr.Gottsched (226) 1.Aufl. 348. - Austin/Michaelis (272) 52: "Die Modulation besteht in der gehörigen Abwechslung der Töne, um eine Art angenehmer Melodie zu bewirken. Das Gegentheil ist Monotonie oder Einförmigkeit, welche den Zuhörer ermüdet." H. Lausberg (566) §§ 257, 2b (variatio), 269 (taedium).

⁵¹ Quintilian (286) II 469-71 (Anmerkung von Schirach). Zum numerus allgemein H.Lausberg (566) §§ 977-981

⁵² J.Hillebrand (241) II 557. Ebd. I 99/100: "Angemessene Vertheilung der Nebentöne in Beziehung auf den Grundton, so daß eine innere Harmonie die ganze Darstellung durchzieht, und diese als eine bestimmte sprachlich-musikalische Gestaltung der Anschauung entgegentritt." Vgl. II 558.

Erreicht wird eine Mannigfaltigkeit, die aufmerksam erhält, indem sie auf verschiedene Weise anspricht. Eschenburg fordert Abwechslung im Stil des ernsten (hohen) Epos, um den Leser nicht zu ermüden. "Und damit jener epische Ton nicht durch die Länge einförmig und ermüdend werde; so hat ihn der Dichter nach Beschaffenheit des Inhalts gehörig abzuändern." ⁵³ Dasselbe gilt vom Lehrgedicht, welches wie das hohe Epos um 1800 in dem verdächtigen Ruf steht, in der Mehrzahl der Fälle einschläfernd zu wirken. "Wie sich im Lehrgedichte überhaupt eine gewisse Mannichfaltigkeit finden muß, so muß auch der darin herrschende Ton nie zu lange gleichförmig andauern. Er muß bei leidenschaftlichen Szenen an den epischen Ton gränzen; sich zuweilen, wo sich der Dichter ganz der Leidenschaft überläßt, zum lyrischen erheben." (Stelzer, 1818). ⁵⁴ Von Tonwechsel wird in den Lehrbüchern gesprochen, um die Möglichkeit der Stilabänderung in den einzelnen Gattungen, die Variation des stilistischen Grundcharakters durch Auf- und Absteigen, zu bezeichnen.

So kann sich in der Romanze und Ballade "der Ton bald erheben, bald wieder senken, je nachdem es der Gang der Erzählung fodert". ⁵⁵ Die Lehre vom Hauptton und den Nebentönen wird auf das Verhältnis von Haupthandlung und Nebenhandlungen poetischer Werke übertragen. Den Grundton der tragenden Handlung, die Hauptempfindung und ihren stilistischen Ausdruck, variieren die Nebentöne der Episoden, die Nebenempfindungen in ihrem stilistischen Ausdruck. Gotter lobt an Shakespeare, dass er seinen Dramen "durch glückliche Einflechtung kleiner, oft unbeträchtlich scheinender oder mit dem Haupttone gewissermaßen kontrastirender Nebenumstände mehr Wärme, Abwechslung und Wahrscheinlichkeit mitzutheilen" weiß. ⁵⁶ Der Roman des 18. Jhd. variiert und kontrastiert die Haupthandlung in der Mehrzahl der Fälle durch eine Reihe von Episoden, weshalb er nur selten zu einer Einheit gelangt. Knigge hat in der "Geschichte des armen Herrn von Mildenburg" eine solche eingeflochtene Partie durch den unterhaltenden Stilwechsel rechtfertigt: "Man kann dies als eine Episode ansehen. Freylich rückt dadurch die Geschichte meines Helden nicht weiter; allein der comische Styl dieser Briefe trägt vielleicht dazu bey, durch eine nicht unangenehme Mannigfaltigkeit der Schreibart, das Ganze unterhaltender zu machen." ⁵⁷ Der Tonwechsel ist von den Romantikern gebraucht, von Hölderlin zu einer eigenen Lehre ausgebildet worden. "Für Novellen ist Verschiedenheit des Tons und des Colorits ganz wesentlich." (Fr. Schlegel) ⁵⁸ Fr. Schlegel hat die Möglichkeiten des Tonwechsels - Vermeidung der Monotonie, Mannigfaltigkeit, Gliederung der Redeteile - für umfängliche prosaische Werke, besonders historische fruchtbar machen wollen. "Bei manchen, besonders historischen Werken von Umfang, [...] empfindet man dennoch im ganzen eine unangenehme Monotonie. Um dies zu vermeiden,

⁵³ J. Eschenburg (213) 4. Ausg. 204.

⁵⁴ A. M. Stelzer (314) 222. Bei J. J. Eschenburg (213) 4. Ausg. heißt es, der Dichter habe im Lehrgedicht "den Ton seines Vortrags zum öftern abzuändern". St. ist von E. wörtlich abhängig. Stelzer 443 von der poetischen Epistel: "Der Ton ist leicht, natürlich und ungeschmückt; dabei aber doch angenehm abwechselnd und unterhaltend." Nach Eschenburg 163/4 kennzeichnet die Gattung "ein leichter, natürlicher, ungeschmückter Ton, ohne Aufwand und Anstrengung der Einbildungskraft, aber doch angenehm, abwechselnd und unterhaltend".

⁵⁵ Ebd. 235. Ode: "Sie ändert sehr oft ihren Ton, und steigt oder fällt in der Folge; ist also bald erhaben und sanft, bald bewegt sie sich auch im mittleren Gange fort." (163)

⁵⁶ Fr. W. Gotter, Gedichte, 2. Bd., Gotha 1788, Vorrede XII.

⁵⁷ A. v. Knigge (383) II 94/5 Anm.

⁵⁸ Fr. Schlegel (422) Nr. 899. - Novalis (413) III 253: "Der Ton des bloßen Märchens ist abwechselnd - er kann aber auch einfach sein." L. J. Ryan, Hölderlins Lehre vom Wechsel der Töne, Stuttgart (1960), geht auf die rhetorische Grundlage nicht ein. Eine Auseinandersetzung mit der Hölderlin-Forschung unterbleibt an dieser Stelle.

müßte Kolorit und Ton und selbst der Styl sich verändern und in den verschiedenen großen Massen des Ganzen auffallend verschieden sein, wodurch das Werk nicht bloß mannichfaltiger, sondern auch systematischer werden würde."⁵⁹ Der Wechsel in den Redeteilen gehört wie derjenige in den Perioden und Gattungen zum festen Bestand der Theorie: "So wie es in jedem Reden eine Abwechslung des Tones bey mehrern Worten giebt: so giebt es auch eine solche Abwechslung für die ganzen Theile der Rede, ja auch einen eigenen Ton für ganze Redegattungen." (Abbt)⁶⁰

⁵⁹ Fr.Schlegel (423 84. "Es leuchtet ein, daß eine solche regelmäßige Abwechslung nicht das Werk des Zufalls sein könne, daß der Künstler hier ganz bestimmt wissen müsse, was er wolle, um es machen zu können" (ebd.).

⁶⁰ Th.Abbt (176) 130/1.

5. Die Würde

In der Tradition der Rhetorik um 1800 gelten alle drei Schreibarten als Muster sprachlicher Darstellung. "Wer es in einer dieser Schreibarten, oder in allen (was selten ist) so weit gebracht hat, daß er bleibendes Muster der Nachahmung für Andere sein kann, ist klassisch, oder mustergiltig." (Heinsius) ¹ Die niedere Schreibart hat wie die hohe und mittlere ihre "Classiker" (Pölit, 1825), ² die sie eigentümlich ausgeprägt überliefern. Unter den Deutschen werden auf dem Gebiete der Poesie Gellert, Gleim, Ch.F. Weiße, Wieland; auf dem Gebiete der Prosa Luther, Lessing, Garve, Knigge, Campe, Lichtenberg; auf dem Gebiete der Beredsamkeit Mosheim, Spalding u.a. genannt. ³ Da der leidenschaftliche Affekt, welcher sich in der höheren Schreibart ausdrückt, nicht auf die Länge anhalten kann, sind alle ausgedehnten Werke in der mittleren oder niederen Schreibart abgefasst. "Diese zwey Arten des Styls können mit Recht die herrschenden genannt werden, da ganze Aufsätze, ja selbst größere Werke in einer derselben allein geschrieben werden." (Theorie der Beredsamkeit, 1825) ⁴ Nur diese beiden genera können den stilistischen Charakter, den Grundton, bestimmen, weil die höhere Schreibart nur in einzelnen Teilen der ganzen Rede, als Nebenton, herrschen darf. "Jede einzelne Rede gehört, nach ihrem Grundtone und nach der Haltung und Durchführung der Sprache, entweder zur niedern, oder zur mittlern Schreibart, weil in der höhern Schreibart nie eine ganze Rede [...] gehalten werden kann und darf." (Pölit, 1825) ⁵ Ohne Bilderschmuck und wohlklingende Periodierung, zeichnet sich die niedere Schreibart durch Reinheit, Einfachheit und Deutlichkeit aus. Klassizität ist ihr damit in besonderem Maße möglich, wo diese in die Korrektheit und eine Form gesetzt wird, die den Gedanken ohne äußere Mittel gefällig ausdrückt. "Sie ist des rein klassischen Gepräges vorzugsweise fähig, indem sich diese am natürlichsten an das Einfach-Schöne knüpft." (Hillebrand, 1827) ⁶

Die Anerkennung der niederen Schreibart in der Rhetorik ist möglich, weil sie stets von "der gar zu niedrigen oder niederträchtigen Schreibart", "der pöbelhaften Art des Ausdruckes" (Gottsched) ⁷ getrennt bleibt. Die Dreiteilung des Stils "nach der Würde" ⁸ weist ihr die unterste Stelle an, bindet sie aber an die generelle Forderung der "absoluten" Würde. Die "absolute" Würde schließt den Bereich des Stils nach unten ab, die "relative" unterscheidet die drei genera unter sich. "Jene schließt alles aus, was unter dem Geschmacke der obern Classen, folglich auch unter der darauf gegründeten Schriftsprache ist; diese hat es mit denjenigen Graden zu thun, welche in den obern Classen selbst Statt finden" (Adelung). ⁹ Gottsched hat

¹ Th.Heinsius (235) II 253.

² K.H.L.Pölit (283) I 486.

³ Ebd. 486. - Fr.A.Kinderling (251) I 168. - Theorie der Beredsamkeit (317) I 238.

⁴ Theorie der Beredsamkeit (317) I 237.

⁵ K.H.L.Pölit (283) IV 45.

⁶ J.Hillebrand (241) II 331. "Sie fordert von dem Darsteller helles Denken, Klarheit und Uebersicht der Begriffe, geläuterten Geschmack, gediegene geistige Bildung, Kenntniß der Sprache [...], Bekanntschaft mit dem höheren geselligen Tone u.s.w."(ebd.)

⁷ J.Chr.Gottsched (226) 1.Aufl. 316. "Mit einem Worte alles was unter dem tiefsten Pöbel im Schwange geht, von wohlwohlgesitteten Leuten aber vermieden wird, das gehört hieher." (ebd.) - DrsL. (228) 362: "Doch man muß die natürliche Schreibart durchaus nicht mit der niederträchtigen vermischen. Sie sind wie Tag und Nacht von einander unterschieden".

⁸ Adelung/Heinsius (178) 182.

⁹ J.Chr.Adelung, Ueber den deutschen Styl, 1.Bd., neue Aufl., Berlin 1787, 213. "Das Komische und niedrig Komische kann hier keinen Einwurf abgeben, weil unedle Ausdrücke hier eben darum gebraucht werden, weil sie unedel sind, und durch ihre Niedrigkeit Lachen erwecken können." (214)

die überkommenen Stilbenennungen abgelehnt und die niedrige Schreibart als die "natürliche" bezeichnet, weil es schwer sei, die "niedrige" Schreibart "von der niederträchtigen [...] recht zu unterscheiden."¹⁰ Adelung hat sich geholfen, indem er die unterste Stilart die "vertrauliche" ("populäre"), "zur Vermeidung der Zweideutigkeit nicht die niedere,"¹¹ genannt hat. Heinsius sucht dem gleichen Missverständnis zu begegnen, da er von "der niederen (nicht niedrigen) Schreibart"¹² spricht. Das Wort niedrig wird vermieden, da man darunter etwas versteht, "das in der Denkungsart und in den Sitten, und überhaupt in dem Geschmack des Pöbels ist, [...] in so fern es Menschen von feinerer Lebensart beleidiget" (Sulzer).¹³ Im Sinne der rhetorischen Lehre bleibt es stets ein Fehler der niederen Schreibart, "wenn sie in das Niedrige ausartet, durch Aufnahme ganz gemeiner und unedler oder ekelhafter Ausdrücke" (Theorie der Beredsamkeit, 1825)¹⁴ "Sie nähert sich dem Unedlen am meisten, aber in das Unedle selbst darf sie nicht fallen." (Snell, 1788)¹⁵

Die Frage nach dem Edlen im Ausdrucke wird in der niederen Schreibart vordringlich, weil sie zunächst an die pöbelhafte stößt. Die Dichter haben umso mehr auf die Würde der Worte zu achten, "da sie nicht nur alle niedrige Sachen vermeiden, sondern auch in der niedrigen Schreibart sich vom Pöbel entfernen müssen." (1764)¹⁶ Die Lehrbücher haben deshalb von Adelung (1785) bis Becker (1848) einen reichen Katalog niedriger Begriffe aufgezählt, die in der Poesie zu vermeiden sind.¹⁷ Neben Ausdrücken "mit possirlichen, niedrigen, ekelhaften Nebenbegriffen"¹⁸ trifft das Verdikt alle dem Pöbel eigentümlichen Worte und die meisten sprichwörtlichen Redensarten (einem die Zähne weisen, Haare auf den Zähnen haben, einem eine Nase drehen, die Ohren spitzen, den Braten riechen, harte Nüsse knacken, in das Gras beißen usw.¹⁹ Wenn die Bauwerke einer Stadt "so einladend freundlich" geschildert werden, "als würde die ganze Stadt [...] täglich mit Seife gescheuert und geputzt," gilt dies Becker noch 1848 als anstößig, weil die Bilder "von ganz gemeinen und widrigen Verrichtungen hergenommen" sind.²⁰ A.W.Schlegel kann durch ein Zitat von wenigen Zeilen, in denen der "ge-

¹⁰ J.Chr.Gottsched (227) 2.Aufl. 358. Die natürliche Schreibart ahmt "die schöne Natur" nach, "nicht aber die häßliche, die sich in der Sprache des Pöbels, die demselben natürlich ist, zeigt. Eben darum habe ich sie nicht die gemeine Schreibart nennen können." Drsl. (228) 356.

¹¹ Adelung/Heinsius (178) 186. - J.A. Wendel (329) 116: "Diesen edeln Styl theilt Adelung in den vertraulichen, mittlern und höhern ein, indem der niedere Styl immer ein Fehler sey, und hier nicht berücksichtigt werden könne".

¹² Th.Heinsius (235) II 248.

¹³ J.G.Sulzer (315) 1.Aufl. II 314b.

¹⁴ Theorie der Beredsamkeit (317) I 239. - Th.Heinsius (235) II 248/9: "Ohne ins Niedrige, Unedle und Kindische zu fallen, behandelt sie die Gegenstände mit einer gewissen Natürlichkeit, ohne Kunst und rednerischen Schmuck".

¹⁵ Chr.W.Snell (312) 35. Danach wörtlich J. Sinner (310) 33 (1793).

¹⁶ Der Gesellige, 1.Bd, neue Auflage, Halle 1764: "Von der Würde der Wörter", 647.

¹⁷ Ausführlichere Verzeichnisse bei J.Chr.Adelung (1) I 216 ff.; Chr.W.Snell (312) 33 ff.; J.A.Wendel (329) 121 ff. (Kritik des Verzeichnisses von Adelung; K.Fr.Becker (188) 120 ff. Die üblichen Beispiele führt fast jede Stilistik an. "Die niedere Schreibart spricht von einem Gaule, die mittlere von einem Pferde, die höhere von einem Rosse. Jene läßt uns einen Gegenstand begucken, die andere läßt ihn besehen, und die letzte - ihn beschauen. Eben so: kriegen, bekommen, empfangen; Gesicht, Angesicht, Antlitz." Th. Heinsius (235) II 250.

¹⁸ Chr. W. Snell (312) 33.

¹⁹ Ebd. 34. - K.F. Becker (188) 120, 149. - J. Chr. Adelung (1) I Vorrede § 20, XIV: "Die Sprichwörter gehören größtentheils in die niedrige und pöbelhafte Sprache. Ich habe es daher nicht der Mühe werth gehalten, sie zu sammeln und noch weiter fortzupflanzen."

²⁰ K.F.Becker (188) 120. Für die Differenzierung des Wortschatzes nach Stilhöhen vgl. K.Ph.Moritz (274) I 157: "Wo ich z.B. einmal gesagt habe, empor schauen, anstatt in die Höhe sehen, oder den Blick zur Erde senken, anstatt niedersehen; da darf ich nun nicht etwa fortfahren: er ließ den Kopf hängen, oder, er lief weg, sondern es

meine" Ton (etwas daraufgehen lassen; dickes Weib; fetter Körper) veranschaulicht wird, ein Werk für die Lektüre "feiner Leute" ausschließen.²¹ Adelung hat im "Wörterbuch der hochdeutschen Mundart" versucht, die "Würde" der aufgenommenen Worte, ihren sozialen Rang, zu fixieren. "Ich habe zu dem Ende fünf Classen angenommen; 1. die höhere oder erhabene Schreibart; 2. die edle; 3. die Sprechart des gemeinen Lebens und vertraulichen Umganges; 4. die niedrige; und 5. die ganz pöbelhafte."²² Die Gesellschaftsschicht, die das Wort gebraucht, und der Stand dessen, von dem die Rede ist (soziale Über- oder Unterordnung des Sprechers), bestimmen, welcher Sprech(Schreib)art es angehört. Die Violine heißt "im gemeinen Leben und in der vertraulichen Sprachart" Geige, "in der niedrigen Sprechart" Fiedel.²³ Das Wort Kopf ist "nur im gemeinen Leben und der vertraulichen Sprechart üblich", besonders von solchen Personen, "denen man keine vorzügliche Achtung schuldig zu seyn glaubt; dagegen in den entgegen gesetzten Fällen Haupt üblicher ist."²⁴ Der Ausdruck Kerl ist "in der anständigen Sprechart veraltet", wird "nur noch in der niedrigen, höchstens niedrig-vertraulichen Sprechart, am häufigsten aber von geringen Personen gebraucht."²⁵ Nach dem sozialen Rang der Worte richtet sich ihr Gebrauch in der klassizistischen Dichtung des 18. Jhd. Das Verzeichnis in der Stilistik Adelungs, nach der Würde geordnet, soll zur Festsetzung der klassizistischen Norm gegenüber dem Sturm und Drang dienen. "Einige unserer neuesten Schriftsteller glauben natürlich zu schreiben, wenn sie den ganzen Schmutz des Pöbels auf dem Parnasse zusammen häufen, machen sich aber dadurch bey Lesern von feinem Empfindungen verächtlich."²⁶ Das poetische Wörterbuch des Klassizismus entsteht durch Auslese, durch Ausscheiden der Begriffe, die den unteren Volksklassen eigentümlich, den oberen fremd sind. Ein Wörterbuch, das den Rang zureichend bezeichnet, gilt in der Rhetorik um 1800 als Desiderat: "Noch fehlt uns eine erschöpfende und systematische Theorie der drei Schreibarten [...] Eben so fehlt uns noch in den Wörterbüchern der teutschen Sprache die stete Rücksicht bei den einzelnen Wörtern, darauf, ob und in welcher Beziehung es in der einen, oder in zweien Schreibarten gebraucht werden könne." (Pölit, 1801)²⁷

Die Würde wird in der rhetorischen Tradition der Goethezeit aus dem Stil einer sozialen Klasse begründet. "Soll die Schreibart artig werden, so richte man sich in derselben, nach der Art zu sprechen, die unter den artigsten Leuten itziger Zeit im Schwange geht."²⁸ Gottsched versteht

muß in dem einmal angegebenen Tone fortgehen, er senkte sein Haupt darnieder, und er eilte hinweg, wenn anders der Ausdruck nicht absichtlich komisch werden soll."

²¹ A.W.Schlegel (420) X 215.

²² J.Chr.Adelung (1) I Vorrede § 20, XIV. "Eines der vornehmsten Bedürfnisse schien mir die Bemerkung der Würde [...]; ein Umstand, dessen Versäumung den Nutzen so vieler andern Wörterbücher gar sehr einschränket." (ebd.) "Ich habe mich bemühet, in den nöthigsten Fällen (denn in allen konnte es nicht geschehen) die Classe, in welche jedes Wort, oder jede Redensart gehöret, anzugeben." (ebd.)

²³ Ebd. II 501, II 145. - Für die Kriterien, welche über die Würde der Wörter entscheiden, vgl. Der Gesellige, 1.Bd., neue Aufl., Halle 1764, 646: "Ihr Unterschied kömmt auf die Personen an, die sie aussprechen, auf die Personen, zu welchen man sie sagt, und auf die Gemüthsbewegung und Leidenschaft, in welcher sie ausgesprochen werden. Je höher die Redenden und die Hörer sind: je edler die Sache und der Affect ist; desto würdiger muß auch der Ausdruck seyn."

²⁴ Ebd. II 1714. Ähnlich bei den anderen Körperteilen. Backe ist "nur in den gewöhnlichen Sprecharten üblich, dagegen sich die höhere das Wort Wange vorbehalten hat" (I 608). Bauch "in der anständigern und edlern Sprechart der Unterleib" (I 667).

²⁵ Ebd. II 1554.

²⁶ Drsl. (177) II/III 132.

²⁷ K.H.L.Pölit (284) IV/2 238.

²⁸ J.Chr.Gottsched (226) 1. Aufl. 327.

darunter "Leute, die sich so wohl in Gedanken und Worten, als in Kleidungen und Sitten vom Pöbel unterscheiden. Wie nun diese reden, so schreibe man auch".²⁹ Geographisch hat Gottsched Obersachsen als vorbildlich für den hochdeutschen Sprachgebrauch angenommen: "die Mundart des größten Hofes in der Mitte des Landes" (Dresden) und der Stadt, "wo man sich am meisten um die Schönheit der Sprache bekümmert hat" (Leipzig: Fruchtbringende Gesellschaft; Deutsche Gesellschaft).³⁰ Beide Prinzipien der Sprach- und Literaturbetrachtung, das soziale (obere Schichten) und das geographische (Obersachsen), hat Adelung wiederholt. Vorbildlich für die Dichtung bleibt "die gesellschaftliche Sprache in den obern Classen Ober-Sachsens".³¹ Die Bindung des Stils an eine Gesellschaftsschicht hat Adelung als seine "Lieblingshypothese"³² ausführlich dargelegt. "Die Würde des Styles besteht in dem Verhältnisse desselben gegen die eigenthümliche Denk- und Empfindungsart jeder Klasse von Menschen. Es ist unedel und niedrig, wenn er mit der eigenthümlichen Denk- und Empfindungsart der niedern Classen übereinstimmt; edel aber ist er, wenn er der eigenthümlichen Denk- und Empfindungsart der obern Classen gemäß ist".³³

Die Begründung der stilistischen Norm im Geschmack der obern Classen des am meisten ausgebildeten Theils der Nation, formuliert in Abschnitten über die Würde, hat Adelung der ihm folgenden Stilistik vererbt. "Die Würde des Ausdrucks besteht in der Uebereinstimmung desselben mit der Denkungs- und Empfindungsart des gebildeten und verfeinerten Theils einer Nation" (A.H.Schott, 1789),³⁴ "des höheren gebildeten und verfeinerten Theils einer Nation (Reinhard, 1796).³⁵ "Die Würde oder das Edle der Schreibart bestehet in der Uebereinstimmung derselben mit derjenigen Art zu denken, zu empfinden und sich auszudrücken, welche den ausgebildetsten Ständen der Nation eigen ist." (Snell, 1788)³⁶ Snell bestimmt die Schreibarten konsequent nach ihrem verschiedenen Verhältnis (ihrer relativen Würde) zum Sprachgebrauch der gesellschaftlichen Oberschichten (der absoluten Würde). Die niedere Schreibart ist diejenige Art des Ausdrucks, "welche der Denkungs- und Empfindungsart derjenigen Volksklassen, die unter den gebildeten die niedrigsten sind, angemessen ist,"³⁷ die

²⁹ Ebd. 328. J.G.Sulzer (315) 1.Aufl. II 315b: "Ueberhaupt muß der Künstler beständig daran denken, daß er für Personen von Geschmaok und von etwas feiner Lebensart arbeitet."

³⁰ J.Chr.Gottsched, Grundlegung einer deutschen Sprachkunst, 3.Aufl., Lpz 1752; 387. Insgesamt 387-89. Verweis auf die italienische Parallele (Hof zu Florenz; Academia della Crusca: Toskanisch). "Folglich bleibt es wohl dabey, daß die Gegenden von Deutschland zwischen Köthen, Weimar und Halle, d. i. das eigentlich so genannte Obersachsen, oder Meißen, die beste Mundart im Deutschen behaupten kann."(387/8 Anm.)

³¹ J.Chr.Adelung (177) I 59. Sitz und Quelle der Schriftsprache ist "die Mundart des ausgebildetsten Theiles jeder Nation oder ihrer obern Classen"(58 Anm.) - J.H.Voss, Über des Virgilschen Landgedichts Ton und Auslegung, Altona 1791, 15. "Der Grammatiker Adelung [...] stimmt, wie die ganze Sprache, so die Würde des Tons, nach der Stimpfpeife der Sächsischen feinen Gesellschaft, natürlich der seinigen; und so oft den Lessingen, Wielanden, Klopstocken, Gessnern, eine andere Tonart gefiel, glaubt er sie des Edlen und Anständigen, wo nicht gar der Sprachrichtigkeit, erinnern zu dürfen."

³² A.H.Schott (302) I 207: "Herr Adelung sezt nach seiner Lieblingshypothese die Würde des Ausdrucks in das Verhältniß desselben gegen das Empfindungsvermögen, oder den Geschmack der obern Classen des ausgebildetsten Theiles der Nation."

³³ Adelung-/Heinsius· (178) 185.

³⁴ A.H.Schott (302) I 206.

³⁵ K.Reinhard (288) 102.

³⁶ Chr.W.Snell (312) 32. S., "Prorektor des Gymnasii zu Idstein"(Titelblatt), hat Adelungs Stilistik für den Schulgebrauch umgeformt. "Von meinen Vorgängern, deren Arbeiten, soviel mir möglich war, zu benutzen, ich für meine Pflicht hielt, habe ich keinem mehr zu verdanken, als dem Herrn Hofrath Adelung" (Vorrede, XVI). - J.Sinner (310) hat seinerseits Snell ausgeschrieben, vgl. Vorrede. Das Zitat im Text wörtlich 32 (1792).

³⁷ Ebd. 35. - J.Sinner (310) 32/3.

höhere ist "die von den obersten Klassen des gebildeten Theiles der Nation hergenommene Art des Ausdrucks".³⁸ Die Trennung zwischen dem Edlen und Unedlen, der Würde und dem Pöbelhaften, wird im Gesellschaftlichen gesucht, das die Grenzziehung in der Stilistik erst ermöglicht. "Ehe wir aber diejenigen Ausdrücke näher bestimmen, welche der absoluten Würde des Styles entgegen sind, fragen wir billig: wo ist die Gränzlinie zwischen den obern und niedern Klassen, und folglich auch zwischen dem, was edel und unedel ist?" (Adelung / Heinsius)³⁹ Die "Würde der Wörter" richtet sich nach dem Gebrauch der sozialen Schichten, deren ständische Gliederung auf den Wortschatz übertragen wird: "Wie es unter den Menschen Stände gibt, deren einer vornehmer ist, als der andere; so gibt es auch Wörter, die vornehmer und würdiger sind, als andere Wörter." (1764)⁴⁰ In der Sprachentwicklung "entstand ein Adel, ein Pöbel und ein Mittelstand unter den Wörtern, wie er in der Gesellschaft entstand" (Herder).⁴¹ Durch Auswahl des Adels, Ausscheiden des Pöbels dient das auslesende Verfahren des klassizistischen poetischen Wörterbuches einem Stilaristokratismus. Die Übereinstimmung mit der Denk- und Empfindungsart der obern Klassen "macht den Ausdruck edel, die Abweichung davon macht ihn unedel, und wenn sie sehr groß ist, niedrig, pöbelhaft" (Adelung/Heinsius).⁴² Das Edle in der Schreibart ist "eine Auswahl solcher Wörter, Ausdrücke und Redensarten, die nur bei den gesitteten, feinern und bessern Menschen gewöhnlich sind. Es ist das in der Sprache, was der gute Ton im gesellschaftlichen Leben ist." (Klein, 1781)⁴³ Unedel sind umgekehrt diejenigen Ausdrücke, "welche nur der untern Volksklasse geläufig sind. und die in der Sprache der Gebildeten vermieden werden" (Becker, 1848).⁴⁴

Der Stilaristokratismus ist in der Aufklärung nicht mehr fest am Hofe ausgerichtet. Zu den obern Klassen zählen diejenigen, so "ausgebildet", durch Kunst und Wissenschaft "gebildet", in der Lebensart "verfeinert" (s. obige Zitate), nicht aber an den Hof gebunden sein müssen. Gottsched versteht unter den artigen Leuten, nach deren Sprechart sich der Stil richtet, "nicht etwa diejenigen, die sich einer gezwungenen Galanterie befleißigen, oder auf eine lächerliche Weise dem Hofe nachahmen", sondern nur "wohlerzogene, wohlgesittete, und wo nicht ganz ordentlich gelehrte, doch nicht ganz unwissende ·Leute."⁴⁵ In der späteren Theorie ist der Begriff "guter Ton" (bon ton) aufschlussreich. Der "gute Ton" ist die Sprech- und Schreibart derjenigen sozialen Schicht, die als vorbildlich gilt. Als Forderung an alle stilistischen Erzeugnisse entspricht er dem Edlen und der Würde, gleich denen er auf der Konvention einer gesellschaftlichen Schicht beruht. Helvetius hat im neunten Kapitel seines Werkes "De L'Esprit", "Du bon ton & du bel usage," auf welches die deutsche Rhetorik in dem Abschnitt über die Würde verweist, den "guten Ton" den am meisten ausgebildeten Gliedern einer Nation zugesprochen: "Or, le bon ton [...] n'appartient à nulle classe d'hommes en particulier, mais uniquement à ceux qui s'occupent d'idées grandes, & qui, puisées dans des arts & des sciences telle que la métaphysique, la guerre, la morale, le commerce, la politique, présentent toujours à

³⁸ Ebd. 39. - J.Sinner (310) 37.

³⁹ J Adelung/Heinsius (178) 74.

⁴⁰ Der Gesellige, 1.Bd., neue Aufl., Halle 1764, "Von der Würde der Wörter", 645-51; 646.

⁴¹ J.G.Herder (369) I 157.

⁴² Adelung/Heinsius (178) 73.

⁴³ A.Klein (252) 7.

⁴⁴ K.F.Becker (188) 149. - K.Reinhard (288) 103: "Nur das ist unedel, was in der Denk- und Empfindungsart des Pöbels, wie an Verstande und Einrichtungen, also an Sitten und Geschmack gegründet, und dadurch der Denk- und Empfindungsart cultivirter Menschen anstössig ist."

⁴⁵ J.Chr.Gottsched (226) 1.Aufl. 327/8, 328. Leute, "die wenigstens in ihrer Muttersprache viel gelesen haben".

l'esprit des objets intéressants pour l'humanité." ⁴⁶ Helvetius hat den "bon ton" den Hofleuten (les gens du monde: le ton du monde) ab- und, wie die deutsche Theorie, den in Künsten und Wissenschaften Gebildeten zuerkannt. Zimmermann, der diese Gedanken wiederholt, hat ebenfalls die geburtsständische Bindung abgelehnt: "Adel und Unadel können also auch wol in Deutschland, einer so gut wie der andere, den guten Ton haben." ⁴⁷

Der Stilaristokratismus der aufklärerischen Rhetorik setzt nicht die Betonung verschiedener (Geburts-)Stände, wohl aber die einer unterschiedenen (Bildungs-)Elite voraus, die sich in ihrer Sprech- und Schreibweise von den unteren Klassen, dem "Pöbel", deutlich trennt. Die Forderung nach Würde bezieht ihre Schlagkraft aus dem moralischen Argument. "Denn die niedrige Sprache verräth auch niedrige Sitten, und eine schlechte Ankunft (sic!) des Redners." (Gottsched) ⁴⁸ Das Argument des pöbelhaften Stils trifft das Persönliche des Autors: Wer niedrig schreibt, verrät sein pöbelhaftes Wesen, das ihn bei den obern Klassen verächtlich macht. Durch das vielzitierte Diktum Buffons "le style c'est l'homme" erhält der Vorwurf seine Schärfe. "Der Stil ist der Mensch selbst, sein Gepräg, die Physionomie (sic!) seines innern Charakters." (Mercy, 1810) ⁴⁹ Es gilt als unleugbar, "daß der Charakter des Schriftstellers mehr oder weniger durch die Feder in seine Werke überfließt" (1788).⁵⁰ Die Argumentationsweise entstammt der Rhetorik, die den mustergültigen Charakter des Redners fordert. Nur ein Redner, der sich die Sitten und Umgangsformen der feinen Welt zum Muster nimmt, geht sicher, den schicklichen "guten Ton" nicht zu verfehlen. "Wer sicher seyn will, gut zu schreiben, muß seines Charakters gewiß seyn. Unfehlbar mahlt er sich selbst in seinen Reden; darum trete er nicht eher öffentlich auf, bis er gewiß ist, daß er seinen Charakter [...] so weit bearbeitet und verbessert habe, daß der verständigen und gesitteten Welt nichts darin anstößig sey." (Sulzer) ⁵¹ Der Stilsprung erscheint in dieser Sicht als ein Charakterfehler, ein Ausschweifen in Extreme. Ein Stil, der die "absolute" Würde beachtet und in einer der drei genera seinen "Grundton" hat, zeigt den edlen und beständigen, der niedrige und springende Stil den pöbelhaften und unbeständigen, mithin charakterlosen Dichter. Bei Adelung heißt es von Shakespeare: "Ein Schriftsteller, welcher in einer ernsthaften Schrift eine Posse oder einen niedrig-komischen Zug anbringt, gleicht einem ernsthaften Manne, der in einer ansehnlichen Versammlung eben so ernsthafter Zuhörer, ehe man es sich versiehet, ein Britschholz hervor ziehet, und damit um sich schläget." ⁵² Bei Horaz erkennt man "seinen schwankenden Charakter in seiner so oft veränderten Schreibart." (Klein) ⁵³ Krasse Anwürfe gegen den Sturm und Drang, welcher der Würde

⁴⁶ C.A.Helvetius, De L'Esprit, 'Paris 1758, "Du bon ton, & du bel usage", 100-09; 100. "Le vrai bon ton est donc celui des gens d'esprit, de quelque état qu'ils soient." (103) Auf das Kap. weist zustimmend hin: A.H.Schott (302) I 207.

⁴⁷ J.G. Zimmermann (160) III 272. "Unser guter Ton in Gesellschaft kommt eigentlich von den Franzosen, und diese sagen, der gute Ton sey diejenige Art von Conversation die durch Gedanken und Ausdruck am meisten gefällt."(III 271) "Wahrer bon ton hingegen gefällt überall, und findet sich überhaupt bey allen Menschen von Verstand, welches Standes sie auch sind." (III 271/2)

⁴⁸ J.Chr.Gottsched (226) 1.Aufl. 331.

⁴⁹ W.Mercy (271) 55. Buffons Worte stammen aus seiner Antrittsrede in der Akademie 1753: "le style est l'homme même. Le style ne peut donc ni s'enlever, ni se transporter, ni s'altérer: s'il est élevé, noble, sublime, l'auteur sera également admiré dans tous les temps". G.Büchmann, Geflügelte Worte, 30.Aufl., hg.v. W.Rust u. G. Haupt, Berlin 1961, 398.

⁵⁰ Allg.dt.Bibliothek 83/2, 1788, 541.

⁵¹ J.G.Sulzer (315) 1.Aufl. II 631a.

⁵² J.Chr.Adelung (177) I 551/2.

⁵³ A.Klein (252) 18. Über K., Prof. der Dichtkunst u. Philosophie zu Mannheim, ADB 16, Lpz 1882, 78.

und Einheit des Stiles Hohn spricht, enthält die Vorlesung Kleins (1781), ausgehend von dem Grundsatz: "man schliest aus dem Tone in eurer Schrift auf euern Karakter." ⁵⁴ Der Grad des Edlen in der Schreibart eines Schriftstellers "schildert uns , so zu sagen, die Scenen seiner Erziehung."⁵⁵ In dem pöbelhaften Ausdruck glaubt er "den niedrigen Winkel zu sehen, wo der Gelehrte das Leben empfieng, und die ungesitteten Jugendjahre verlebte. Man macht Schlußfolgen auf seinen Umgang, und erblickt seine ganze Lebensart". ⁵⁶ Klein sieht niedrige Redensarten "an der Seele, an dem Herzen, an dem Karakter ihrer Urheber kleben." ⁵⁷

Der Stilaristokratismus legt die Dichtung sozial (obere Klassen, Gebildete) und stilistisch (edel, würdig) fest. Seine Forderungen erstrecken sich auf alle drei Schreibarten, schließen mithin den niederen Stil ein. Kleins Vorlesung, "Vom Edeln und Niedrigen im Ausdrücke", handelt nicht von den genera dicendi (hoher und niederer Stil), sondern von dem, was sich in jeder stilistischen Darstellung schickt oder nicht. Jede Schreibart fordert ihre "absolute" und "relative" Würde - "absolut" dem Pöbelhaften gegenüber, "relativ" zu den anderen Schreibarten: "Das Edle ist jeder guten Schreibart eigen." (Klein) ⁵⁸ Das Niedrige wird aus dem Bereich des Stils ausgeschlossen. "Daß der Stil überhaupt nur den Gedankenverkehr der Gebildeten darstelle, und insbesondere alle unedle und niedrige Ausdrücke vermeide, macht die Würde des Stiles aus." (Becker, 1848) ⁵⁹ Die niedere Schreibart bleibt so weit vom Niedrigen unterschieden, dass Gottsched und seine Nachfolger (Faber, 1767) sie als die rechte bezeichnen können, "die sich zu einem Heldengedichte schickt." ⁶⁰ Als Beispiel der niederen oder natürlichen Schreibart zitiert Gottsched eine erzählende Partie aus Vergils Aeneis! Der Sprachgebrauch der oberen gebildeten Stände als Kriterium, das Ausleseverfahren des poetischen Wörterbuches sind Programmpunkte der klassizistischen Aufklärung. Die Stilistik, von Adelung geformt, ist wesentlich dabei beteiligt, diese Forderungen bis in die erste Hälfte des 19. Jhd. zu tradieren.

⁵⁴ Ebd. 16.

⁵⁵ Ebd. 9.

⁵⁶ Ebd. 11.

⁵⁷ Ebd. 21.

⁵⁸ Ebd. 8. "Das Edle im Ausdrücke ist ein wesentlicher Theil der guten Schreibart." (7) "Das Edle im Ausdrücke ist dem Pöbelhaften entgegen gesetzt, das etwas Unanständiges, Geschmackloses und Niederträchtiges verräth" (9). - Chr.W.Snell (312) 34: "Daß aus ieder guten Schreibart alles Unedle und Niedrige verbannet seyn müsse, erhellet daraus, weil iede Vorstellungsart und ieder Ausdruck, welcher die Würde beleidigt, bei Lesern von Geschmack Anstos verursacht, und das gute Zutrauen zu den Einsichten und zu der Beurtheilungskraft des Verfassers störet." S. kennzeichnet die drei Stile als "drei Hauptgrade der edlen Schreibart"(ebd.) . - J. Sinner (310) 32: "Es werden gewöhnlich drei Hauptgrade der edlen Schreibart angenommen, die unter dem Nahmen des niedern, des mittlern und des höhern Styles bekannt sind."

⁵⁹ K.F.Becker (188) 149.

⁶⁰⁶⁰ J.Chr.GottHched (228) 358.- J.H.Faber (215) 643, wörtlich nach G.

Bibliographie

Die Titel sind nummeriert und innerhalb einer Sachgruppe alphabetisch geordnet. Auf diese Nummern wird in den Zitatnachweisen verwiesen. Aufgeführt werden nur eingesehene Titel. Für den Zeitraum von ca. 1750 bis 1850 enthält die Bibliographie ein umfangliches Verzeichnis von Rhetoriken und Poetiken, mit Berücksichtigung des süddeutschen, aber Vernachlässigung des österreichischen Raumes. Die Sekundärliteratur verzeichnet nur die seinerzeit (um 1970) vorliegende Forschung.

Wörterbücher, Nachschlagewerke, Diverses

- (1) Adelung, Johann Christoph: Versuch eines vollständigen grammatisch-kritischen Wörterbuches der hochdeutschen Mundart. 5 Bde. Lpz. 1774-86.
- (15) Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers. Hg. v. D. Diderot u. J.L.D'Alembert. Bd. 1-7, Paris 1751-57; Bd. 8-17 Neufchastel 1765.
- (18) Gruber, Johann Gottfried: Wörterbuch zum Behuf der Aesthetik, der schönen Künste, deren Theorie und Geschichte, und Archäologie. 1. Tl. 1. Bd. Weimar 1810 (mehr nicht erschienen).
- (20) Kurzgefaßtes Handwörterbuch über die schönen Künste. Hg. v. J.G.Grohmann. 2 Bde. Lpz. 1794-95 (mehr nicht erschienen).
- (22) Hebenstreit, Wilhelm: Wissenschaftlich-literarische Encyclopädie der Aesthetik. Wien 1843.
- (27) Jeitteles, Ignaz: Aesthetisches Lexikon. 2 Bde. Wien 1835-37.
- (61) Bergk, Johann Adam: Die Kunst, Bücher zu lesen. Jena 1799.
- (160) Zimmermann, Johann Georg: Ueber die Einsamkeit. 4 Bde. Lpz. 1784-85.

Rhetorik, Ästhetik, Poetik, Stilistik, Deklamatorik

- (176) Abbt, Thomas: Von der körperlichen Beredsamkeit. In: Drsl., Vermischte Werke. 6. Tl. Bln. u. Stettin. 1781. S. 128-36.
- (177) Adelung, Johann Christoph: Ueber den deutschen Styl. 3 Tle. Bln. 1785.
- (178) Drsl.: Über den deutschen Styl, im Auszuge von Th.Heinsius. 2. Ausg. Bln. 1807.
- (181) Aurbacher, Ludwig: Grundlinien der Poetik nach einem neuen und einfachen Systeme. München 1821.
- (182) Drsl.: Grundlinien der Rhythmik der deutschen Sprache. (Lehrbuch des deutschen Styles nach einem neuen und einfachen Systeme entworfen. 2. Abt.) München 1822.
- (183) Bahrdt, Carl Friedrich: Rhetorik für geistliche Redner. 2. Aufl. Mit e. Vorrede und Zusätzen von J.D.Büchling. Halle 1798.
- (184) Basedow, Johann Bernhard: Lehrbuch prosaischer und poetischer Wohlredenheit in verschiedenen Schreibarten und Werken zu academischen Vorlesungen. Kopenhagen 1756.
- (185) Batteux, Charles und Ramler, Karl Wilhelm: Einleitung in die schönen Wissenschaften. Nach dem Französischen des Herrn Batteux, mit Zusätzen vermehret. 4.Aufl. 4 Bde. Lpz. 1774.
- (186) Batteux, Charles und Schlegel, Johann Adolf: Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz; aus dem Französischen übersetzt, und mit verschiedenen eignen damit verwandten Abhandlungen begleitet. 3.Aufl. 2 Tle. Lpz. 1770.
- (187) Beck, Friedrich: Lehrbuch der Poetik (Theorie der Prosa und Poesie. 2.Abt.). München 1862.
- (188) Becker, Karl Ferdinand: Der deutsche Stil. Frankfurt/M. 1848.
- (190) Blair, Hugo: Vorlesungen über Rhetorik und schöne Wissenschaften. Aus dem Englischen übersetzt und mit einigen Anmerkungen und Zusätzen begleitet von K.G.Schreiber. 4 Tle. Liegnitz u. Lpz. 1785-89.
- (191) Bobrik, Eduard: Freie Vorträge über Aesthetik. Gehalten zu Zürich 1834. Zürich 1834.
- (192) Bouterwek, Friedrich: Aesthetik. 2 Tle. Lpz. 1806.
- (193) Drsl.: Dass. Zweite, in den Principien berichtigte u. völlig umgearbeitete Ausg. 2 Tle. Göttingen 1815.

- (195) Breiting, Johann Jacob: Critische Dichtkunst. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1740. Nachwort von W.Bender. 2 Bde. Stuttgart (1966).
- (197) Bürger, Gottfried August: Ueber Anweisung zur deutschen Sprache und Schreibart auf Universitäten. Einladungsblätter zu seinen Vorlesungen. 1.Blatt. Göttingen 1787.
- (201) Cicero, Marcus Tullius: Von dem Redner. Drei Gespräche. Uebersetzt u. erläutert von Fr.C.Wolff. Altona 1801.
- (206) Eberhard, Johann August: Handbuch der Aesthetik für gebildete Leser aus allen Ständen in Briefen. 4 Tle. Halle 1803-05.
- (210) Deutsche Encyclopädie oder Allgemeines Real-Wörterbuch aller Künste und Wissenschaften von einer Gesellschaft Gelehrten. 6. Bd. Frankfurt/M. 1782 (Art. Declamation, S. 824b-826b).
- (213) Eschenburg, Johann Joachim: Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Redekünste. 4. Ausg. Bln. u. Stettin 1817.
- (215) Faber, Johann Heinrich: Anfangsgründe der schönen Wissenschaften zu dem Gebrauche seiner akademischen Vorlesungen. Mainz 1767.
- (216) Francius, Petrus: Eloquentiae Exterioris Specimen primum, Ad Orationem M.T. Ciceronis Pro A.Licin.Archia Accomodatum. Editio altera. Amstelaedami 1700.
- (217) Franke, Heinrich Gotthelf Bernhard: Ueber Declamation. 2 Tle. Göttingen 1789-94.
- (220) Geib, Karl: Theorie der Dichtungsarten. Mannheim 1846.
- (225) Gottschall, Rudolf: Poetik. Die Dichtkunst und ihre Technik. 2. Aufl. 2 Bde. Breslau 1870.
- (226) Gottsched, Johann Christoph: Ausführliche Redekunst. Lpz. 1736.
- (227) Drsl.: Ausführliche Redekunst. 2.Aufl. Lpz. 1739.
- (228) Drsl.: Versuch einer kritischen Dichtkunst. 4. Aufl. Lpz. 1751 (Neudruck Darmstadt 1962).
- (232) Hallbauer, Friedrich Andreas: Anleitung zur politischen Beredsamkeit. Wie solche bey weltlichen Händeln in lateinisch- und teutscher Sprache üblich. Jena u. Lpz. 1736.
- (235) Heinsius, Theodor: Teut, oder theoretisch-praktisches Lehrbuch der gesammten deutschen Sprachwissenschaft. 5. Ausg. 6 Tle. 5 Bde. Bln. 1835-43.
- (237) Herwig, Johann Justus: Grundriß der eleganten Litteratur. Zum Gebrauch seiner Vorlesungen. Wirzburg (sic!) 1774.
- (240) Heydenreich, Karl Heinrich: System der Aesthetik. 1.Bd. Lpz. 1790 (mehr nicht erschienen).
- (241) Hillebrand, Joseph: Lehrbuch der Literar-Aesthetik, oder Theorie und Geschichte der schönen Literatur mit besonderer Berücksichtigung der deutschen. 2 Bde. Mainz 1827.
- (243) Home, Heinrich: Grundsätze der Kritik. Übersetzt von J.N.Meinhard. Letzte verb. Aufl. 6 Bde. Wien 1790.
- (249) Kerndörffer, Heinrich August: Anleitung zur gründlichen Bildung der öffentlichen Beredsamkeit. Ein Compendium. Lpz. 1833.
- (250) Drsl.: Handbuch der Declamation. 3 Tle. Lpz. 1815.
- (251) Kinderling, Johann Friedrich August: Grundsätze der Beredsamkeit zum Gebrauche der Schulen. 2 Tle. Magdeburg 1771.
- (252) Klein, Anton: Vom Edeln und Niedrigen im Ausdrucke. Eine Vorlesung. Mannheim 1781.
- (256) Lawson, Johann: Vorlesungen über die Beredsamkeit. 2.Aufl. 2 Bde. Zürich 1777.
- (257) Leutwein, Lorenz Friedrich: Erste Grundzüge eines vollständigen Lehrgebäudes der Wohlredenheit nach den Grundsätzen der Alten und Neuen zum Gebrauch bey Vorlesungen. Nürnberg u. Altdorf 1793.
- (260) Löbel, Renatus Gotthelf: Anleitung zur Bildung des mündlichen Vortrags, für geistliche und weltliche Redner usw. Lpz. 1793.
- (261) Drsl.: Einige Anmerkungen über die Declamation. In: Denkwürdigkeiten aus der philosophischen Welt, hg. v. K.A.Caesar. 5.Bd. Lpz. 1787, S. 45-75.
- (262) Maaß, Johann Gebhard Ehrenreich: Grundriß der Rhetorik. 4. Aufl. Hg.v. K. Rosenkranz. Halle u. Lpz. 1829.
- (264) Marienburg, Lukas Joseph: Grundlinien des deutschen Styls in seinem ganzen Umfange usw. 4 Bde. Lpz. 1796-97.

- (266) Mayer, Philipp: Theorie und Literatur der deutschen Dichtungsarten. Ein Handbuch. 3 Bde. Wien 1824.
- (268) Mejer, Wilhelm: Praktisches Handbuch des Styls der deutschen Prose. Eisenach 1827.
- (271) Mercy, Wilhelm: Grundsätze der Beredsamkeit für junge Geistliche. Ulm 1810.
- (272) Michaelis, Christian Friedrich: Die Kunst der rednerischen und theatralischen Declamation nach ältern und neuern Grundsätzen usw. Lpz. (1818) (fußt auf Austin, Gilbert: Chironomia. London 1806).
- (274) Moritz, Karl Philipp: Vorlesungen über den Styl oder praktische Anweisung zu einer guten Schreibart in Beispielen aus den vorzüglichsten Schriftstellern. 2 Tle. Bln. 1793-94.
- (275) Müller, Adam: Zwölf Reden über die Beredsamkeit und deren Verfall in Deutschland. Mit e. Essay und e. Nachwort von W.Jens. Frankfurt/M. 1967.
- (281) Peucer, Daniel: Erläuterte Anfangs-Gründe der teutschen Oratorie usw. 3.verm. Aufl. Dresden 1744.
- (283) Pölitz, Karl Heinrich Ludwig: Das Gesamtgebiet der teutschen Sprache nach Prosa, Dichtkunst und Beredsamkeit theoretisch und practisch dargestellt. 4 Bde. Lpz. 1825.
- (286) Quintilian, Marcus Fabius: Lehrbuch der schönen Wissenschaften in Prosa. 1. Tl. unter der Aufsicht, mit Anmerkungen u. e. Vorrede von G.B.v.Schirach. 2. Tl. unter der Aufsicht, u. mit e. Vorrede von G.B.v.Schirach. 3. Tl. übersetzt u. mit Anmerkungen versehen, von H.Ph.Henke. Helmstädt 1775-77.
- (287) Reinbeck, Georg: Die Rhetorik (Handbuch der Sprachwissenschaft, mit besonderer Hinsicht auf die deutsche Sprache. 2.Bd., 1.Abt.). Essen u. Duisburg 1816.
- (288) Reinhard, Karl: Erste Linien eines Entwurfs der Theorie und Literatur des deutschen Styles. Göttingen 1796.
- (289) Rinne, Johann Karl Friedrich: Die Lehre vom deutschen Stile philosophisch und sprachlich neu entwickelt. 1.Tl. 2 Bücher. Stuttgart 1840-45.
- (290) Rosenkranz, Karl: Aesthetik des Häßlichen. Königsberg 1853.
- (293) Schleiermacher, Friedrich: Vorlesungen über die Aesthetik. Hg.v. C.Lommatzsch. Bln. 1842 (Sämmtliche Werke. II.Abt. 7.Bd.).
- (297) Schmidt, Julian: Geschichte der deutschen Literatur im neunzehnten Jahrhundert. 2.Aufl. 3 Bde. London-Lpz.-Paris 1855.
- (301) Schocher, Christian Gotthold: Soll die Rede auf immer ein dunkler Gesang bleiben, oder können ihre Arten, Gänge und Bewegungen nicht anschaulich gemacht, und nach Art der Tonkunst gezeichnet werden? Lpz. 1791.
- (302) Schott, Andreas Heinrich: Theorie der schönen Wissenschaften. 2 Tle. Tübingen 1789.
- (303) Schott, Heinrich August: Die Theorie der Beredsamkeit mit besonderer Anwendung auf die geistliche Beredsamkeit in ihrem ganzen Umfange dargestellt. 1.Tl. 2.Aufl. Lpz. 1828; 2.Tl. Lpz. 1824; 3.Tl. 2 Abtt. Lpz. 1827-28.
- (304) Schroeder, Friedrich Joseph Wilhelm: Lyrische, elegische und epische Poesien, nebst einer kritischen Abhandlung einiger Anmerkungen über das Natürliche in der Dichtkunst und die Natur des Menschen. Halle 1759.
- (305) Schubart, Christian Friedrich Daniel: Vorlesungen über die schönen Wissenschaften für Unstudierte. Augsburg 1777.
- (306) Drsl.: Kurzgefaßtes Lehrbuch der schönen Wissenschaften. Zwote ganz umgearbeitete u. verbesserte Aufl. Münstr-Osnabrück-Hamm 1781.
- (307) Schwaldopler, Johann (Ps. K.L.Schaller): Handbuch der deutschen Dicht- und Redekunst, aus Beispielen entwickelt. 2 Tle. Wien 1806.
- (308) Seckendorff, Gustav Anton Freyherr von: Vorlesungen über Deklamation und Mimik. 2 Bde. Braunschweig 1816.
- (309) Sheridan, Thomas: Ueber die Declamation oder den mündlichen Vortrag in Prose und in Versen. Nach dem Englischen. Mit einigen Zusätzen hg.v. R.G.Löbel. 2 Tle. Lpz. 1793.
- (310) Sinner, Johann: Lehrbuch der prosaischen und poetischen Schreibart. Zum Gebrauche der Gymnasien herausgegeben. Wirzburg (sic!) 1792.

- (311) Snell, Christian Wilhelm: Lehrbuch der Kritik des Geschmacks, mit beständiger Rücksicht auf die Kantische Kritik der ästhetischen Urtheilskraft ausgearbeitet. Lpz. 1795.
- (312) Drsl.: Lehrbuch der deutschen Schreibart für die obern Klassen der Gymnasien. Frankfurt/M. 1788.
- (314) Stelzer, Alan Matthäus: Theoretisch praktische Anleitung zur deutschen Dichtkunst für den öffentlichen und Privatunterricht. Straubing 1818.
- (315) Sulzer, Johann George: Allgemeine Theorie der schönen Künste. 2 Tle. 4 Bde. Biel 1777.
- (316) Drsl.: Allgemeine Theorie der schönen Künste. 2.Aufl. 4 Tle. Lpz. 1792-94.
- (317) Theorie der Beredsamkeit für alle Formen prosaischer Darstellung. 2 Tle. Wien 1825 (Bibliothek der Humanitäts-Wissenschaften usw. Hg.v. Chr.Kuffner. Philosophische Wissenschaften. Bd.5,6).
- (318) Theremin, Franz: Die Beredsamkeit eine Tugend, oder Grundlinien einer systematischen Rhetorik. 2.Aufl. Bln. 1837.
- (319) Kritische Uebersicht der neusten schönen Litteratur der Deutschen. Hg.v. K.H.Heydenreich. 2 Bde. 4 Stücke. Lpz. 1788-89.
- (325) Wachler, Ludwig: Vorlesungen über die Geschichte der teutschen Nationallitteratur. 2 Tle. Frankfurt/M. 1818-19.
- (327) Wackernagel, Wilhelm: Poetik, Rhetorik und Stilistik. Akademische Vorlesungen. Hg.v. L.Sieber. Halle a.S. 1873.
- (329) Wendel, Johann Andreas: Lehrbuch des deutschen Styls. Coburg u. Lpz. 1816.
- (333) Wötzel, Johann Carl: Grundriß eines allgemeinen und faßlichen Lehrgebäudes oder Systems der Declamation nach Schocher's Ideen. 2 Tle. Wien 1814.
- (334) Wolff, Oskar Ludwig Bernhard: Handbuch deutscher Beredsamkeit. 2 Tle. Lpz. 1846.

Werke, Briefe etc.

- (368) Herder, Johann Gottfried: Briefwechsel mit Caroline Flachsland. Hg.v. H.Schauer. 2 Bde. Weimar 1926-28 (Schriften der Goethe-Gesellschaft. Bd. 39, 41).
- (369) Drsl.: Sämtliche Werke. Hg.v. B. Suphan. 33 Bde. Bln. 1877-1913.
- (381) Klopstock, Friedrich Gottlieb: Sämtliche Werke. 18 Bde. Lpz. 1823-30.
- (383) Knigge, Adolph von: Geschichte des armen Herrn von Mildenburg, in Briefen herausgegeben. 2 Tle. Hannover 1789-90.
- (395) Lessing, Gotthold Ephraim: Sämtliche Schriften. Hg.v. K.Lachmann u. Fr.Muncker. 3. Aufl. 23 Bde. Stuttgart 1886-1924.
- (413) Novalis: Schriften. Hg.v. P.Kluckhohn. 4 Bde. Lpz. o.J. (Meyers Klassiker-Ausgaben).
- (419) Schiller, Friedrich: Werke. Nationalausgabe. Bd. 20,21. Hg.v. L.Blumenthal u. Benno v. Wiese. Weimar 1962-63. Bd. 22. Hg.v. J.Petersen u. H. Schneider. Weimar 1958.
- (420) Schlegel, August Wilhelm: Sämtliche Werke. Hg.v. E.Böcking. 12 Bde. Lpz. 1846-47.
- (421) Schlegel, Friedrich: Seine prosaischen Jugendschriften. Hg.v. J. Minor. 2. Aufl. 1.Bd. Wien 1906.
- (422) Drsl.: Literary Notebooks. Hg.v. Eichner. London 1957.

Sekundärliteratur

- (473) May, Kurt: Das Weltbild in Gellerts Dichtung. Frankfurt/M. 1928 (Deutsche Forschungen. Heft 21)
- (556) Auerbach, Erich: Sermo humilis. In: Romanische Forschungen. Bd. 64 (Frankfurt/M. 1952), S. 304-64.
- (558) Curtius, Ernst Robert: Die Lehre von den drei Stilen in Altertum und Mittelalter. In: Romanische Forschungen. Bd. 64. (Frankfurt/M. 1952), S. 57-70.
- (560) Dockhorn, Klaus: Die Rhetorik als Quelle des vorromantischen Irrationalismus in der Literatur- und Geistesgeschichte. In: Nachrichten von der Akademie der Wissenschaften in Göttingen 1949. Philologisch-Historische Klasse. Göttingen 1949, S. 109-50.

- (561) Dyck, Joachim: Ticht-Kunst. Deutsche Barockpoetik und rhetorische Tradition. Bad Homburg v.d.H.-Bln.-Zürich (1966) (Ars Poetica. Bd.1).
- (562) Erny, Richard: Lyrische Sprachmusikalität als ästhetisches Problem der Vorromantik. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft. 2.Jg. Stuttgart 1958, S. 114-44.
- (564) Hildebrandt-Günther, Renate: Antike Rhetorik und deutsche literarische Theorie im 17. Jahrhundert. Marburg 1966 (Marburger Beiträge zur Germanistik. Bd. 13).
- (565) Langen, August: Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts (Rahmenschau und Rationalismus). Jena 1934.
- (566) Lausberg, Heinrich: Handbuch der literarischen Rhetorik. München 1960.
- (568) Linn, Marie-Luise: Studien zur deutschen Rhetorik und Stilistik im 19. Jahrhundert. Marburg 1963 (Marburger Beiträge zur Germanistik. Bd.4).
- (569) Mittenzwei, Johannes: Das Musikalische in der Literatur. Halle a.S. 1962.
- (570) Munteano, Basil: L'Abbé du Bos esthéticien de la persuasion passionelle. In: Revue de Littérature comparée. 30. Jg. (Paris 1956), S. 318-50.
- (571) Drsl.: Principes et structures rhétoriques. In: Revue de Littérature comparée. 31. Jg. (Paris 1957), S. 388-420).
- (573) Quadlbauer, Franz: Die antike Theorie der genera dicendi im lateinischen Mittelalter. In: Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Sitzungsberichte. Bd.241. 2.Abh. Wien 1962.
- (574) Schleiden, Karl August: Klopstocks Dichtungstheorie als Beitrag zur Geschichte der deutschen Poetik. Saarbrücken (1954).
- (575) Sengle, Friedrich: Die literarische Formenlehre. Vorschläge zu ihrer Reform. Stuttgart (1967) (Dichtung und Erkenntnis 1).
- (577) Unger, Hans-Heinrich: Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert. Phil.Diss. Berlin. Würzburg 1941.
- (578) Volkman, Richard: Die Rhetorik der Griechen und Römer in systematischer Übersicht dargestellt. 2. Aufl. Lpz. 1885 (Neudruck Hildesheim 1963).
- (579) Wehrli, Fritz: Der erhabene und der schlichte Stil in der poetisch-rhetorischen Theorie der Antike. In: Phyllobolia. Für Peter von der Mühl. Basel (1946), S.9-34.
- (580) Weithase, Irmgard: Anschauungen über das Wesen der Sprechkunst von 1775-1825. Bln. 1930 (Germanische Studien. Heft 90).
- (581) Dies.: Zur Geschichte der gesprochenen deutschen Sprache. 2 Bde. Tübingen 1961.
- (582) Dies.: Die Geschichte der deutschen Vortragskunst im 19. Jahrhundert. Weimar 1940.
- (583) Weniger, Heinz: Die drei Stilcharaktere der Antike in ihrer geistesgeschichtlichen Bedeutung. Langensalza-Bln.-Lpz. 1932 (Göttinger Studien zur Pädagogik. Heft 19).
- (584) Winkler, Christian: Elemente der Rede. Die Geschichte ihrer Theorie in Deutschland von 1750 bis 1850. Halle/Saale 1931 (Bausteine zur Geschichte der dt. Literatur. Bd. XXXII).
- (585) Wittsack, Walter: Studien zur Sprechkultur der Goethezeit. Bln. 1932.

Nachträge

- (586) Gottsched, Johann Christoph: Grund-Riß einer Lehr-Arth ordentlich und erbaulich zu predigen. Nebst Hrn. Joh.Gustav Reinbecks [...] Vorbericht und kurtzen Einleitung wie eine gute Predigt abzufassen sey. Bln. 1740.