

Ralf Simon

8 Rhetorik und Philosophie in der Frühgeschichte der philosophischen Ästhetik

Abstract: Baumgarten understands the project of philosophical aesthetics in two dimensions: as a theory of sensibility and as a theory of art. If both dimensions are connected, the theoretical tradition of the 18th century would call the result philosophical aesthetics. In Baumgarten rhetoric has the function to constitute form. Herder develops a rhetorical theory of sensibility, from which he derives a classification of art forms. Moritz' aesthetic emerges in an act of negating terms of rhetoric. In Kant the trope of *hypotyposis* appears in a transcendental function and refers to the aesthetic use of schematism. Schiller aligns his expansion of aesthetics to the political with the ideal of the *vir bonus*. Early Romanticism articulates a deconstructive rhetoric. Jean Paul tries to define the whole set of aesthetical concepts as mediation of instinct (*aisthesis*) and consideration (*reflection*). He gives rhetoric a central place in an aesthetic of difference. The article provides evidence that rhetoric plays a constitutive role within early philosophical aesthetics, but at the same time loses its visibility: rhetoric gets 'structurally'.

Stichwörter: Amplifikation, Ästhetik, Baumgarten, Dihärese, Frühromantik, Herder, Humor, Hypotypose, Jean Paul, Kant, Mimesis, Moritz, Poetik, Wahrnehmung, *vir bonus*, Schiller

Keywords: amplification, Aesthetics, Baumgarten, *dihairesis*, Early Romanticism, Herder, humor, *hypotyposis*, Jean Paul, Kant, *mimesis*, Moritz, perception, poetics, *vir bonus*, Schiller

Gliederung: 1 Zur Unterscheidung von Ästhetik und Poetik – 2 Baumgartens *Aesthetica* – 3 Herder: Wahrnehmungsrhetorik als Matrix der Ästhetik – 4 Moritz: Die rhetorikgeleitete Abweisung der Rhetorik – 5 Kant: Hypotypose oder die Rhetorik im Rücken der Rhetorikkritik – 6 Frühromantik: Rhetorik als Ästhetik des Geistes – 7 Schiller: *Vir bonus* und ästhetische Vermittlung – 8 Jean Paul: Rhetorik als Instrument einer Ästhetik der Differenz – 9 Literatur

1 Zur Unterscheidung von Ästhetik und Poetik

Im Laufe des 18. Jahrhunderts verschwindet ‚die Rhetorik‘ sukzessive aus dem Kanon des schulischen und akademischen Unterrichts. Ihr Geltungsverlust geht, so die These des einflussreichen Aufsatzes von Bender und Wellbery,¹ mit einer Transfor-

1 Bender/Wellbery (1996).

mation einher, nach der ‚das Rhetorische‘ unsichtbar auf der Ebene der generativen Tiefenstrukturen der Diskurse weiterwirkt. Diese Transformation beinhaltet einen Funktionswandel: Stärker als in der alten Rhetorik² mit ihrer pragmatischen Orientierung übernimmt die neue Rhetorik³ epistemologische Funktionen. Im 18. Jahrhundert ist die alte Rhetorik mit ihrem Verfahrensapparat der rhetorischen *techné* noch präsent, während sie zugleich dem skizzierten Funktionswandel unterliegt, so dass alte und neue Rhetorik in vielfacher Weise koexistieren. Es ist insbesondere die philosophische Ästhetik, welche sich als Fortführung der Rhetorik mit anderen Mitteln beschreiben lässt. – Bevor die Analyse in Angriff genommen wird, soll zunächst die Unterscheidung von Ästhetik und Poetik begründet werden. Erst diese genaue Differenzierung ermöglicht es, das zu analysierende Textkorpus zu konstituieren und es trennscharf zu beobachten.

Die Ästhetik wird in der Mitte des 18. Jahrhunderts von Alexander Gottlieb Baumgarten dem Kanon der philosophischen Disziplinen zugetragen. Seine fragmentarisch geliebene *Aesthetica* (1750/58) kann als die eigentliche Gründungsurkunde der philosophischen Ästhetik gelten.⁴ Damit tritt eine Disziplin auf den Plan, welche unweigerlich in Auseinandersetzung zur lange bestehenden Tradition der Poetik gerät. Die Poetik, die seit der Antike (bes. Aristoteles, Horaz) schon allein deshalb einen starken Bezug zur Rhetorik hat, weil sie sich der Technik der poetischen Rede widmet, ist bis ins 18. Jahrhundert hinein ein zentrales und intensiv diskutiertes Genre. Die Debatte zwischen Gottsched und den Schweizern Bodmer und Breitinger zur Frage der poetischen Lizenz, innerhalb einer rationalistischen Episteme Gebrauch vom Wunderbaren machen zu dürfen, reicht bis weit in die 40er Jahre des 18. Jahrhunderts hinein.⁵ Wenn Baumgarten in dieser Zeit die Ausarbeitung einer philosophischen Ästhetik vorantreibt, dann etabliert er ein Konkurrenzprojekt zu den stark rhetorisch geprägten Poetiken.

Die Unterscheidung zwischen Poetik und Ästhetik lässt sich recht genau profilieren. Die Poetiken folgen dem aristotelischen Prinzip der Mimesis.⁶ Sie gehen davon

² Zum Terminus der alten Rhetorik vgl. Barthes 1966.

³ Zum Terminus der neuen Rhetorik vgl. Kramer 2003; Kienpointner 2003; Ueding/Steinbrink 1986, 166–172. Ein Blick in die Rhetorikgeschichte zeigt, dass die Unterscheidung von alter und neuer Rhetorik ein immer wiederkehrendes Strukturmuster bildet.

⁴ Das Programm einer Ästhetik postuliert Baumgarten schon 1735 in seiner kleinen Schrift *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*. Kurz vor dem Erscheinen der *Aesthetica* veröffentlicht sein Schüler Georg Friedrich Meier seine *Anfangsgründe aller schönen Künste und Wissenschaften* (1748–1750), welche weitgehend auf den Vorlesungen von Baumgarten basieren.

⁵ Vgl. zu dieser Debatte Horch/Schulz 1988.

⁶ Diese pauschalisierende Aussage bedarf einer historischen Differenzierung. Wenn nach Aristoteles in der Tragödie die Handlung eines Akteurs nachgeahmt wird, so ändert sich das Prinzip der Mimesis im Prozess der Neuzeit. Es wird von der Nachahmung großer Vorbilder (*aemulatio*) überformt oder auch in die Repräsentation von Welt überführt (vgl. dazu Kablitz 2009). Dennoch wird man Mimesis und Darstellung im angedeuteten Sinne unterscheiden können.

aus, dass eine Welt als Praxiszusammenhang vorhanden ist und dass man sich zu ihr auch anders als theoretisch-reflektierend (*theoria*) oder praktisch-handelnd (*praxis*), nämlich hervorbringend (*poiesis*) und im Falle der Kunst auch nachahmend (*mimesis*) verhalten kann.⁷ Die poetische Nachahmung folgt den grundlegenden Praxisformen: Handlung führt zur Erzählung, Interaktion zum Drama, Ausdruck durch selbstexplizierende Rede zur Lyrik. Erzählung, Drama und Lyrik lassen sich jeweils binnendifferenzieren, die Ausarbeitung dieser Formen zu poetischer Rede wird von der technischen Seite her mit den Mitteln der rhetorischen *elocutio* betrieben, während die Formen selbst ebenfalls rhetorisch von ihrer Redebezogenheit auf spezifische Kontexte verstanden werden (*genera dicendi*, abgestimmt auf die Wirkabsichten).

Die philosophische Ästhetik hat demgegenüber einen ganz anderen Ausgangspunkt. Ihre Grundfrage steht im Zusammenhang einer Theorie der Sinnlichkeit als Theorie der unteren Vermögen, wie sie in der Epistemologie des Rationalismus im 18. Jahrhundert dringlich wird.⁸ Die Anthropologie, welche sich aus der Problemlage einer Vermittlung des cartesianischen Dualismus zu formieren beginnt,⁹ führt zu der Notwendigkeit, nicht allein die oberen Vermögen zu bedenken, sondern auch die unteren. Baumgartens Grundgedanke schließt an diese Fragestellung an und besagt, dass es angesichts einer in der philosophischen Tradition nicht vorliegenden Theorie der unteren Vermögen angeraten sei, sich mit solcher Sinnlichkeit zu beschäftigen, welche schon Momente einer intelligiblen Genese in sich trägt, so dass man auf diese Weise einen Weg in die theoretisch opake Sinnlichkeit hinein finden könne. Die Kunst wird so als Sinnlichkeit, die in sich geistvermittelt ist, zu dem strategischen Ort, der zu einer Theorie der Sinnlichkeit hinführen soll. Der Theorienname Ästhetik leitet sich von *aisthesis* ab und bezieht sich im Wortsinne auf die sinnliche Wahrnehmung. Damit kann behauptet werden, dass der eigentliche Rahmen der Ästhetik zunächst die Anthropologie in ihrem Bedürfnis ist, zu einer Theorie der Sinnlichkeit zu finden. Der Umweg über die Kunst hat bei Baumgarten also zunächst nur theoriestrategische Funktion für das eigentliche Ziel einer Theorie der Aisthesis. De facto bleibt Baumgarten aber in diesem Umweg stecken, so dass sein Text weitgehend Theorie des Kunstwerks ist und näherhin Theorie der Dichtung (*poema*), sofern der Grundriss der *Aesthetica* am Leitfaden der Rhetorik und der Poetik orientiert ist.

Die eigentliche Grundintention der Ästhetik ist also deutlich vom Argumentationsziel der Poetiken unterschieden. Baumgarten geht es um die Darstellung der Aisthesis, nicht um die Nachahmung der Wirklichkeit. Ästhetische Form wird hier innerhalb einer Theorie der Wahrheit verhandelt (s. u.), während die Poetiken mit der Mimesis einen dritten Bereich zwischen Praxis und Theorie namhaft machen und somit das Wahrheitsproblem umgehen können. Ist in den Poetiken ästhetische Form

7 Ritter 1953, 10 und Wiegmann 1992, 1135.

8 Baeumler 1967; Solms 1990; Jäger 1980; Paetzold 1983.

9 Schings 1992.

mimesisabgeleitet und rhetorikkonstituiert, so hat sie in der Ästhetik die Funktion, die dichte Textur der Wahrnehmung zur schönen Gestalt zu formieren. Die Poetiken beziehen sich auf Praxisformen der Welt und auf ihre poetische Nachahmung, die Ästhetiken hingegen auf Fragen der Konstitution des Subjekts hinsichtlich seiner Aisthesis. In diesem Sinne hat sich der alte Gottsched missbilligend über das Konkurrenzprojekt der philosophischen Ästhetik geäußert: Sie „sey elendes Zeug“, die den „sinnlichen Ausdruck anzeigen will“.¹⁰ Im Hintergrund dieser Ablehnung steht die Vermutung, dass die dunklen Seelenregionen des *fundus animae*¹¹ spannungsreich zu der Moralität stehen, die aus dem Praxis- und Weltbezug der Poetiken begründbar wird. Es liegt also eine klare Matrix von Unterscheidungen vor: Mimesis versus Aisthesis, Nachahmung versus Darstellung, Moral- und Weltbezug versus Subjektkonstitution.

2 Baumgartens *Aesthetica*

2.1 Rhetorische Spuren in der *Aesthetica*

Die Übersetzung der kompletten Ästhetik Baumgartens durch Dagmar Mirbach, wie sie seit 2007 vorliegt, folgt im Einzelstellenkommentar und in den philologischen Entscheidungen dem Forschungskonsens. Nach diesem bildet die der Leibniz'schen Philosophie folgende *Metaphysica* Baumgartens (ab 1739) den philosophischen Rahmen auch der *Aesthetica*. Die Perzeptionen fallen im *fundus animae* an den richtigen Ort, eine *ordo*-Vorstellung rahmt die gesamte Argumentation.¹² Entsprechend wird, wenn von *ordo* die Rede ist, auf den ontologischen Begriff der *Metaphysica* verwiesen, nicht aber auf die rhetorische *dispositio*. Dass der gesamte Text de facto dem Leitfaden der Rhetorik folgt – so sehr, dass Haverkamp die *Aesthetica* auf eine Stufe mit Quintilians *Institutio oratoria* stellt¹³ –, erscheint als eine dysfunktionale Traditionsverbundenheit Baumgartens, zumal wenn der primäre Referenzrahmen in der Leibniz-Wolff'schen Schulphilosophie des 18. Jahrhunderts gesucht wird.

Die Präsenz der Rhetorik ist in der *Aesthetica* derart deutlich, dass ihre Marginalisierung durch die vornehmlich philosophiegeschichtlich ausgerichtete Forschung nicht einleuchtet. Im § 13 der Vorbemerkungen (*Prolegomena*) unterteilt Baumgarten die theoretische Ästhetik in Heuristik, Methodologie und Semiotik. Dem rhetorisch

¹⁰ Vgl. den Nachweis bei Kliche 2000, 331.

¹¹ Adler 1988.

¹² Entsprechend Paetzold 1983, 39: „Die *metaphysische Legitimation des Ästhetischen* dagegen bemißt die ästhetische an der metaphysischen Wahrheit: Ästhetisches ahmt den an sich schönen *Ordo universalis* nach“.

¹³ Haverkamp 2002, 8f.

geschulten Blick fällt die präzise Entsprechung zu *inventio*, *dispositio* und *elocutio* auf.¹⁴ Die Erörterung der Schönheit der Erkenntnis (*Sectio I*) – es geht hier um die Formierung der Aisthesis zur Gestalt – argumentiert damit, dass zuerst die Schönheit der Sachen und der Gedanken unterschieden werden muss (§ 18) um dann in eine Ordnung gebracht zu werden (§ 19) und zeichenhaft erscheinen zu können (§ 20). Erneut zeigt sich die Trias von *inventio*, *dispositio* und *elocutio*. – Diese beiden Bemerkungen machen deutlich, dass Baumgarten in der Großgliederung der *Aesthetica* ebenso wie im kleinschrittigen Argumentationsgang der Rhetorik folgt.

Marie-Luise Linn hat in ihrer detailreichen Studie¹⁵ diese Bezüge im Einzelnen nachgewiesen und dabei ebenfalls Baumgartens Übernahme der rhetorischen Lehre von den *genera dicendi* offengelegt. Aber es fällt auf, dass sich dieser Aufsatz jeglicher Überlegungen enthält, die nach dem Bezug der rhetorischen Gliederung auf den philosophischen Gedanken fragen. Hat die Rhetorik in Baumgartens *Aesthetica* eine Funktion inne, die über eine bloße Traditionsverhaftetheit¹⁶ in schulrhetorischen Argumentationsroutinen hinausgeht? Entweder ist die Rhetorik Mitspielerin im Begründungszusammenhang und hat philosophische Relevanz oder sie ist nur die historische Markierung eines Textes, der wie kaum ein anderer im 18. Jahrhundert als Schwellentext zwischen alter und neuer Episteme steht.

Baumgarten denkt die Wahrnehmung als dunklen Wald, als Chaos (§ 564). Ihre opake Dichte, der gegenüber der logischen Wahrheit des Begriffs eine genuine *veritas aesthetica* (bes. §§ 423–444) zugesprochen wird, soll durch die ästhetische Form oder die schöne Gestalt gelichtet werden (*lux aesthetica*), so dass sie zwar sinnlich bleibt, aber doch auch intelligibel ist. Dies nennt Baumgarten *veritas aestheticologica*. Dieses Herausarbeiten zur Gestalt wird mit der Vorstellung eines Bildhauers verknüpft, der den opaken Stein zur Kugel formt (§ 560). Es geht dabei Material verloren – möglichst soll es wenig verlorenes Material sein –, aber zugleich wird Form gewonnen, ohne dass man das Feld des sinnlich Konkreten verlassen würde. Der Marmorkugel kommt *veritas aestheticologica* zu. Was der Bildhauer am Steinmaterial macht, tut der Dichter mit der Sprache. Sein Werkzeug besteht aus Figuren und Tropen, aus rhetorischen Verfahren zur Gliederung und Verschönerung der Sprache.

Diese Beschreibung hat eine Voraussetzung, welche die Eingebundenheit der ästhetischen Tätigkeit in einen ontologischen Ordnungsrahmen unterläuft. Nichts am rohen Steinblock weist darauf hin, dass er auf die Kugel hin angelegt sei, die der

¹⁴ Im § 13 wird die Trias von Heuristik, Methodologie und Semiotik aus der Analogie zur Logik („sicuti logica“) hergeleitet. Baumgartens Ehrgeiz besteht darin, die neue Wissenschaft als belastungsfähige Philosophie zu platzieren. Deshalb sucht er die Nähe zur Logik, als der exaktesten philosophischen Disziplin. Man wird aber nicht fehlgehen, wenn man dieses Manöver vor allem als rhetorisches liest. Vgl. dazu auch Solms 1990, 25–27, 30–33, 62 und Bahr 2004, 48–62.

¹⁵ Linn 1967.

¹⁶ Dagegen Bahr 2004, 50, die von einer innovativen und transformierenden Neuaufnahme der Rhetorik bei Baumgarten ausgeht.

Bildhauer aus ihm gewinnt. Auch die Sprache ist als solche nicht teleologisch auf das *poema* hin ausgerichtet. Es gibt in Baumgartens *Aesthetica* keinen Hinweis darauf, dass die Wahrnehmung selbst schon einer Ordnung folgt. Bei Leibniz kann man davon ausgehen, dass die *petites perceptions* an den richtigen Ort fallen. Der *fundus animae*, in dem sie sich versammeln, wird derselben prästabilisierten Harmonie unterliegen, die insgesamt das Wirkliche durchstrukturiert.

Diese grundsätzliche Voraussetzung, die in Baumgartens *Metaphysica* noch gegeben ist, wird in der *Aesthetica* zum heuristischen Ziel der ästhetischen Tätigkeit. Der *felix aestheticus* hat die Aufgabe, aus einer in sich dunklen, chaotischen und opaken Aisthesis eine schöne Form zu bilden, die sich im Ergebnis in eine Welt fügt, die infolge dieser anthropologischen Investition so aussehen soll, wie die Leibniz'sche Philosophie sie sich zur Voraussetzung gemacht hat. Die Rhetorik hat dabei eine entscheidende Rolle inne. Sie ist das Werkzeug, mit welchem diese Transformation der an sich ungeordneten Aisthesis in die schöne Gestalt bewerkstelligt werden soll. Garantiert in der an Leibniz ausgerichteten *Metaphysica* der ontologische Rahmen die teleologische Eingebundenheit der Wahrnehmung, so ist es in der *Aesthetica* der Rhetorik aufgetragen, eine chaotische Aisthesis zur schönen Form umzuarbeiten. Die Rhetorik tritt an eine zentrale Systemstelle des philosophischen Begründungszusammenhangs. Sie soll im Kunstwerk eine Harmonie erzeugen, die in der metaphysischen Reflexion als notwendige Voraussetzung unterstellt wird. Die Rhetorik wird zum Motor der weder praktischen noch theoretischen Artikulation, die die Kunst ist. Erst dann, wenn man die derart prominente Rolle der Rhetorik erkennt, gewinnt der Nachweis ihrer faktischen Präsenz in der *Aesthetica* das philosophische Gewicht, das ihr zukommt.

Die Sprengkraft einer solchen rhetorischen Lektüre der *Aesthetica* lässt sich bis hinein in die Übersetzungsfrage demonstrieren. Im § 14 schreibt Baumgarten: „*Aesthetices finis est perfectio cognitionis sensitivae, qua talis.*“ Dagmar Mirbach übersetzt: „Der Zweck der Ästhetik ist die Vollkommenheit der sinnlichen Erkenntnis als solcher.“ In den vier Seiten, die die Übersetzerin in ihrem Kommentar in Anspruch nimmt,¹⁷ bezieht sie sich auf Baumgartens *Metaphysica*. Weil dort die *cognitio sensitivae* immer schon geformt ist, soll (so Mirbach) Kunst nur die Funktion haben können, diese innere Form herauszuarbeiten und in die Sichtbarkeit zu stellen. Eine Übersetzung jedoch, die der Rhetorik eine im angedeuteten Sinne konstitutive Rolle zuspricht, könnte lauten: ‚Der Zweck der Ästhetik ist die Vervollkommnung der sinnlichen Erkenntnis als solcher‘. Versteht man den aktivischen Charakter von *perfectio* als ‚Vervollkommnung‘, dann ist der *felix aestheticus* beauftragt, in einer aktiven Poiesis den dunklen Wald der Aisthesis zu dem relativen Licht der *veritas aesthetologica* umzuformen. Diese Übersetzung unterläuft die definitorische Lenkung von Baumgartens *Metaphysica* durch die Leibniz'sche Philosophie. Wenn die Wahrneh-

17 Baumgarten 1750/58, LIII–LV.

mung nicht schon ‚prästabiliert‘ wäre, sondern erst durch die Kultivierung der Kunst so vervollkommen werden müsste, dass Aisthesis durch Ästhetik finalisiert (*finis*¹⁸) würde, dann ist zu fragen, wie dies der *felix aestheticus* zustandebringen will. Die Antwort lautet: durch die Rhetorik. Ihr kommt die Funktion zu, die Aisthesis ästhetisch zu formen; sie hat also eine konstitutionstheoretische Funktion inne.

Der ästhetische Prozess hat die Aufgabe, eine in sich noch nicht formierte Wahrnehmung durch rhetorische Bearbeitung zu einer schönen Gestalt zu führen, die im Ergebnis (‚von hinten‘) mit den Argumentationsprämissen (‚von vorne‘) der *Metaphysica* konvergiert. Tatsächlich hat aber eine grundlegende Veränderung der Voraussetzungen stattgefunden: In der *Aesthetica* ist die Ordnung (*ordo*) nicht mehr durch ein metaphysisches Rahmenwerk garantiert. Sie soll und muss ästhetisch – und verfahrenstechnisch: rhetorisch – aktiv erzeugt werden. Indem die *Aesthetica* den Schritt aus den rationalistischen Rahmenprämissen einer Leibniz folgenden Ontologie und Metaphysik heraus andeutet, muss sie die Kunst mit einem eigenen Wahrheitsbegriff versehen und ihr eine eigene Konstitutionsmacht zugestehen. Dieses einerseits radikal gedachte, andererseits konservativ in den Begriffen der Schulphilosophie formulierte Manöver bedient sich der Rhetorik, welche an der exoterischen Außenseite als traditioneller Verfahrensapparat erscheint, während sie ihren eigentlichen Gehalt und ihre philosophische Funktion darin findet, in das argumentative Konstellationsgefüge der neuen philosophischen Wissenschaft einzuziehen. Suchte man einen schlagenden Beweis für die These von Wellbery und Bender,¹⁹ nach der die Rhetorik im 18. Jahrhundert ihre offizielle Geltung einbüßt, zugleich aber wirkmächtig in der kulturellen Tiefenstruktur agiert, dann wäre die *Aesthetica* an prominenter Stelle anzuführen.

2.2 Baumgarten: *Lux aesthetica* und Hypotypose

Blickt man in die *Synopsis* der *Aesthetica*, dann ist das Kapitel über das ästhetische Licht (§§ 614–630) als eines derer aufgeführt, die das Ästhetische bestimmen. Es steht neben Reichtum, Größe, Fülle etc. Gleichwohl, im § 22, der die Aufzählung derjenigen Begriffe enthält, die das Ästhetische definieren sollen, fehlt der Begriff des ästhetischen Lichts. Offenkundig ist das Kapitel über das ästhetische Licht aus der ansonsten homogenen Reihe der inhaltlichen Bestimmungen des Ästhetischen entschieden herausgenommen. Einer jeden aufmerksamen Lektüre muss nämlich auffallen, dass die Frage nach den ästhetischen Mischungsverhältnissen von Helligkeit und Dunkel-

¹⁸ Vielleicht sollte man *finis* im Sinne von ‚Erfüllungsgegenstand‘ verstehen. Gemeint ist hier nicht ein Ziel oder ein Zweck der Ästhetik, sondern die Aufgabe der Ästhetik ist insofern erfüllt, als eine bestimmte Formierung durchgeführt wird.

¹⁹ Bender/Wellbery 1996.

heit, folglich auch die Frage der ästhetischen Farbe, nach dem Allgemeinen fragt. Es geht hier darum, wie eine *cognitio clara et confusa* derart prägnant gemacht werden kann – prägnant hinsichtlich der materialen Realisierung im Kunstwerk –, dass die ästhetische Gestalt oder Form weder begriffsartig hell, noch verdunkelt-chaotisch hervortritt, sondern genau in der Art und Weise, dass die sinnliche Erscheinung die Eigenschaft des Ästhetischen erfüllt, *veritas aestheticologica* zu sein. Das Kapitel über das ästhetische Licht wiederholt also in einem gewissen Sinne den Grundgedanken von Baumgartens Ästhetik, quasi als zweite Beobachtung des Gesamtkonzepts. Man befindet sich unverhofft auf der Ebene der grundsätzlichen Erörterung dessen, was das Ästhetische für sich selbst sei, welcher Wahrheitsbegriff ihm als solchem zukomme, wie also das *analogon rationis* (die unteren Vermögen als Analogon zur Rationalität der oberen Vermögen)²⁰ seine eigene Darstellungsform von Wahrheit vollziehe.

Schaut man sich nun die Verlaufsform der Argumentation an, dann bestimmt Baumgarten zunächst die Rationalität von Licht und Dunkel (§§ 631–667), redet über die Mischungsverhältnisse (§§ 666–687) und generiert daraus, in Kontakt mit der alten Lehre von den *colores rhetorici*, den Begriff der ästhetischen Farbe (§§ 688–703). Bei diesen Überlegungen entsteht eine methodologisch hochinteressante Epistemologie des Metaphorischen: Man kann die Passagen über die Malerei wörtlich nehmen, man kann sie aber auch als Metapher für die Frage des geistigen Lichts lesen (§ 685). Die Künste werden einander gegenseitig zu epistemologischen Metaphern. Ab einem gewissen Punkt kann man nicht mehr entscheiden, ob der Terminus des Lichts im Sinne von tatsächlicher Lichtverteilung im Gemälde gemeint ist oder ob eine Epistemologie des Lichts vorliegt, deren Bestimmungen ‚übertragen‘ auch für die Poesie gelten. Die Unterscheidung von wörtlicher und metaphorischer Bedeutung wird instabil.

An dieser Stelle bricht Baumgarten auf eine sehr instruktive Weise ab und schreibt das Kapitel über den ästhetischen Aufputz (*Fucus aestheticus*, §§ 704–729). Es handelt sich um eine Kritik des barocken Schwulstes, also um die Disqualifizierung des rhetorischen *ornatus*, insofern Rhetorik nur äußerlich als hinzukommender Schmuck einer ansonsten schon vorhandenen ästhetischen Substanz gedacht wird. Baumgarten weist also ganz im Sinne der rationalistischen Episteme die alte Rhetorik zurück. Seine Bestimmungen des Verhältnisses von ästhetischem Licht und ästhetischer Dunkelheit erlauben eine Integration der alten Rhetorik nicht mehr, als Ausschmückung steht sie offensichtlich im Gegensatz zur Epistemologie des Ästhetischen als einer Form der Darstellung von Wahrheit.

Nach der Zurückweisung der alten Rhetorik folgt das Kapitel über die aufhellenden Argumente (§§ 730–741). Hier entwickelt Baumgarten seine neue Rhetorik. Die erste Figur, die er erwähnt, ist die Hypotypose (§ 733), also die Versinnlichung des Abstrakten. Was hier versinnlicht wird, ist der mittlere Terminus (*tertium comparati-*

²⁰ Zum *analogon rationis* vgl. Jäger 1980, 33–40.

onis, § 736) zweier zu vergleichender Einheiten. Damit lautet das Argument: Insofern das ästhetische Licht die Aufgabe hat, ästhetisch-sinnliche Prägnanz zu erzeugen, tut es das dadurch, dass es den Vergleichsgrund zweier zu vergleichender Einheiten gemäß der rhetorischen Form der Hypotypose darstellt, also als Versinnlichung. Mit diesem Gedanken transformiert Baumgarten den Rhetorikbegriff. Es verschwindet die alte *ornatus*-Rhetorik, während zugleich eine neue Rhetorik eingeführt wird, die auf eine eigentümliche Weise unsichtbar bleibt, aber in der Tiefenstruktur eine generative Funktion übernimmt.²¹ Sofern man die Kapitelsequenz der *Aesthetica* als fortlaufendes Argument liest, lautet Baumgartens These, dass die Relation von ästhetischem Licht und ästhetischer Dunkelheit mittels Rhetorik darstellbar wird, weil sie nunmehr als Versinnlichung des Mittelbegriffs der Vergleichung begriffen wird (§ 736).

Das ist eine hochpräzise Definition: Während in der philosophischen Begriffslogik der Schritt von einem Begriff zum anderen über die kontrollierbaren Begriffsmerkmale vollzogen wird (*veritas logica*), wird im Kunstwerk der Schritt von einer sinnlichen Einheit zu einer anderen dadurch vollzogen, dass das Vergleichbare der beiden Einheiten versinnlicht wird (*veritas aestheticologica*). Weniger abstrakt: Wenn eine Ausgangssituation A versus B vorliegt, dann würde die Philosophie deren begriffliche Vermittlung bedenken, während die Erzählung eine Versinnlichung von A und von B formulieren und deren Vermittlung als Handlungssequenz einer literarischen Figur darstellen würde. Oder: Die Malerei würde eine mythologische Szene zitieren und deren Vermittlung ebenfalls sinnlich darstellen, etwa durch ein Gesten- oder Blickrepertoire.

Rhetorik steht nun also als steuernde, generative Tiefenstruktur an dem Ort, an dem Philosophie Begriffsvermittlung betreibt. Die nachfolgende Erörterung der Rhetorik ist dabei sehr instruktiv: Baumgarten zitiert die in der Geschichte der Rhetorik eingebürgerten vier Haupttropen (ab § 782) – Metapher, Metonymie, Synekdoche, Ironie.²² Aber vollkommen überraschend gibt er zu verstehen, dass er damit eigentlich nicht viel anfangen könne. Seine Argumentation unterläuft die Unterscheidung von Tropen und Figuren²³ und macht in ihnen den Vergleich als Kerngeschehen aus (§§ 781 f., 785), so dass die Tropen allesamt ‚aufgeklärt‘ (*exponere*, übers.v. Mirbach) werden können (§ 786). Diese lakonische Abfertigung eines zentralen Bestandteils der rhetorischen Tropenlehre zeigt, dass Baumgartens Interesse woanders liegt. Schon deutlich vorher kommt er auf ganz andere rhetorische Verfahren zu sprechen, nämlich auf die Zerfällung (*partitio*, § 746) und die Zerteilung (*distributio*, § 749), vgl. § 762. Es sind dies Kategorien der Textualität: Amplifikation und Dihärese. Texte werden dadurch gebaut, dass ihre Elemente analytisch getrennt (Dihärese), dann

²¹ Erneut bestätigt sich die These von Bender/Wellbery 1996.

²² Zu den vier Haupttropen vgl. Strub 2004.

²³ Vgl. Baumgarten 1750/58, § 784: „Jeder Tropus [...] ist eine Figur, aber eine verborgene“. § 785: „[...] würde ich die Tropen zu entwickelnde Figuren nennen“.

aber durch Rekombinationen und Permutationen zur Texterweiterung (Amplifikation) eingesetzt werden. Baumgarten ist offenkundig stärker an der Rhetorik der Texterzeugung, sogar: an der Rhetorik der Textualität interessiert, als an der alten Lehre der vier Haupttropen mit ihrer – nach Baumgarten – vor allen Dingen schmückenden Funktion.

Wenn das Kapitel über das ästhetische Licht den Grundcharakter des Ästhetischen beschreibt und wenn das ästhetische Licht die alte Rhetorik durch eine neue generative Rhetorik des ästhetischen und textuellen Zusammenhangs ersetzt, dann findet sich hier erneut ein Hinweis auf den Umbau des rhetorischen Systems. Rhetorik rückt an eine Position, die mit Baumgartens Wahrheitsbegriff zu tun hat, sie erhält eine epistemologische Funktion. Neben der Darstellungsform der theoretischen Philosophie (*veritas logica*) und der Moralphilosophie gibt es nun eine Darstellungsform des Rhetorischen (Hypotypose), welche sich im dichten Zusammenhang des sinnlich Kompakten, also im Ästhetischen artikuliert (*veritas aestheticologica*). Indem Baumgarten die alte Rhetorik verabschiedet, erfindet er zugleich eine neue Rhetorik, welche auf dem Darstellungsgebiet des Ästhetischen eine Wahrheit *sui generis* in Anspruch nehmen kann.

3 Herder: Wahrnehmungsrhetorik als Matrix der Ästhetik

Herders Auseinandersetzung mit Baumgarten beginnt mit einer Kritik „seiner lateinischen Sprache“ (FHA I, 653), die in ihren „Nominalerklärungen“ (FHA I, 655) leer bleibe und nur aus einer zufälligen Gelehrtensprache statt aus Gegenstandserkenntnis schlussfolgere. Der Vorwurf trifft die Nomenklatur der Schulphilosophie ebenso wie die der Rhetorik.²⁴ Konform zur Intention des Stichwortgebers, aber gegen seine Ausführung gewendet, besteht Herders Anspruch darin, Baumgartens Grundgedanken einer Entwicklung der Ästhetik aus einer Theorie der Aisthesis einzulösen. Die Rhetorik, die bei Baumgarten doppelt vorhanden war – verborgen in philosophischer Funktion, sichtbar als Traditionsbestand in Bezug auf die Textorganisation –, wird bei Herder in ihrer Rolle als veraltete Schulrhetorik zunächst zurückgewiesen.²⁵ Wie aber steht es mit einer ‚verborgenen‘ und philosophisch relevanten Funktion der Rhetorik vor allem in den ästhetiktheoretischen Schriften? Führt Herder Baumgartens Projekt

²⁴ Herders Kritik zu dieser Orientierung Baumgartens am rhetorischen Modell der Poetik: „Seine *Aesthetik* – und notwendig auch die Werke seiner Nachbeter; sind bloß *Theorien* der schönen *Wissenschaften*, der *Rhetorik* und *Poesie*; und *alle schöne Künste* fehlen“. (FHA I, 659)

²⁵ Vgl. zur Funktion der Rhetorik in Herders Werk: Hamsch 2007 und Simon 2014.

auch darin fort, dass er rhetorischen Verfahren konstitutionstheoretische Funktionen zugesteht?

Baumgartens Verhaftetheit in der Latinität habe dazu geführt, dass sich in der *Aesthetica* keine Theorie der unteren Vermögen finde. Herder beansprucht, eine solche zu entwickeln. In *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele* ist zu lesen:

Hier indes fahren wir fort, daß [...] in unserm innern Menschen Alles zusammenfließe und Eins werde. Wir nennen die Tiefe dieses Zusammenflusses meistens Einbildung: sie besteht aber nicht bloß aus Bildern, sondern auch aus Tönen, Worten, Zeichen und Gefühlen, für die oft die Sprache keinen Namen hätte. Das Gesicht borgt vom Gefühl, und glaubt zu sehen, was es nur fühlte. Gesicht und Gehör entziffern einander wechselseitig: der Geruch scheinete der Geist des Geschmacks, oder ist ihm wenigstens ein naher Bruder. Aus dem Allen webt und würkt nun die Seele sich ihr Kleid, ihr sinnliches Universum. (FHA IV, 349)

Die Grundidee Herders besteht in der sensualistischen Annahme, dass das *sensorium commune* beim Säugling alle fünf Sinne ununterschieden am gleichen Ort versammelt, der Säugling also Synästhetiker ist. Er hat die Unterscheidung der Sinne erst zu lernen, so dass sie einerseits, generisch aus einer gemeinsamen Quelle herstammend, untereinander verbunden sind, andererseits aber ontogenetisch auseinander-treten. Der aktuelle Wahrnehmungsprozess besteht nun darin, dass es zwischen den Sinnen einen permanenten Querverkehr gibt. So sieht der Mensch nach Herder nur eine Fläche, aber da er aus der Erfahrung des Tastsinns weiß, dass die Welt Tiefe und Solidität besitzt, überträgt er diese Erfahrung auf die Wahrnehmung des Sehnsinns, so dass ihm eine dreidimensionale Welt entsteht. Die andauernde Übertragung von sensuellen Urteilen zwischen den Sinnen – Voraussetzung und Ermöglichungsgrund hierfür ist ihr ursprüngliches synästhetisches Einssein – befähigt den Menschen so wahrzunehmen, dass er einerseits unterscheiden kann, andererseits aber dennoch den Zusammenhang der einen Welt und nicht ein punktuell Nebeneinander von Sensationen wahrnimmt.

Die wahrnehmungstheoretischen Ausführungen in der Sprachursprungsschrift (FHA I, 743–750), im *Vierten Kritischen Wäldchen* (FHA II, 273–279, 289–300), in der *Plastik* (FHA IV, 247–255) und in *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele* (FHA IV, 346–354) machen deutlich, dass Herder diese Übertragungsprozesse sprachanalog denkt. Der Wahrnehmungsapparat wird als Gewebe (FHA I, 745, 750), als geflochtenes Knäuel (FHA IV, 348) und als Gepräge (FHA IV, 330) verstanden: Es handelt sich um Textmetaphern (*textura*: Gewebe). Wenn Schlussfolgerungen oder Urteile des einen Sinns auf den anderen übertragen werden, dann begründet dies den basalen metaphorischen Charakter der Sinnlichkeit und der Sprache. Herder konzipiert also seine Theorie der Aisthesis nach dem Modell der Rhetorik, und zwar näherhin nach den Tropen der *elocutio*.

Um diesen Übertragungscharakter zu verstehen, ist ein Blick auf Quintilian zu werfen: Dort ist der Tropus als Vertauschung der eigentlichen Bedeutung eines

Wortes mit einer anderen zu denken (*Inst. or.* VIII 6, 1) und die Metapher als die Übertragung eines Wortes von der Stelle der eigentlichen Bedeutung auf eine andere Stelle (*Inst. or.* VIII 6, 5). Da Quintilian auch die Metapher als *translatio* bezeichnet (*Inst. or.* VIII 6, 4), konvergieren die Definitionen von Tropus und Metapher. Metaphorizität ist einerseits das Grundprinzip der Tropen überhaupt, andererseits ist die Metapher eine der Tropen; es liegt also ein doppelter Begriff der Metapher vor. – Wenn Herder den Verkehr der Sinne untereinander als Übertragung oder auch als gegenseitiges Borgen beschreibt, dann wird man diese basale Metaphorizität so ausbuchstabieren müssen, dass ihre internen Bestimmungen durch die Tropen der *elocutio* zu leisten sind. Eine entscheidende Stelle in der Sprachursprungsschrift lautet:

Die Seele, die im Gedränge solcher zusammenströmenden Empfindungen und in der Bedürfnis war, ein Wort zu schaffen, griff und bekam vielleicht das Wort eines nachbarlichen Sinnes, dessen Gefühl mit diesem zusammenfloß, – so wurden für alle und selbst für den kältesten Sinn Worte. (FHA I, 745)

Unschwer ist hier die Katachrese zu erkennen: Ein sinnliches Urteil (hier: Wort eines Sinnes) stabilisiert sich durch eine Übertragung auf einen falschen Ort bzw. auf einen solchen, der dadurch überhaupt erst zustande kommt. – Die Allegorie wird durch Herder selbst benannt: „Hieraus ergibt sich, daß unsre Seele, so wie unsre Sprache, beständig allegorisiere“ (FHA IV, 635). – Da die Sinne nachbarlich zueinander liegen („Das Gefühl liegt dem Gehör so nahe“, FHA I, 745), ist ihre Relation zueinander metonymisch.

Herder denkt also die Wahrnehmung nach dem Modell eines komplexen, rhetorisch verdichteten Textes. Sie ist als solche sprachaffin, stärker noch: protosprachlich, weil sie rhetorischen Übertragungen folgt. Die Rhetorik wird, stärker als bei Baumgarten, als *elocutio* zum Procedere der Wahrnehmungstextur. Der Preis für diese Konstitutionsfunktion ist das Strukturellwerden der Rhetorik in einem Maße, dass sie kaum mehr sichtbar ist. – Freilich bedurfte es nur einer geringen Anstrengung, um sie in der Wahrnehmung wieder hervortreten zu lassen, wie Nietzsches Herderparaphrase in seinem Text *Über Lüge und Wahrheit im außermoralischen Sinne* zeigt.²⁶

Wo Baumgarten eine Theorie der Aisthesis nur postuliert hat, entwickelt Herder also den Grundriss einer solchen, und da er diesen Schritt gehen konnte, ist ihm auch die Konstruktion einer aisthesisbasierten Ästhetik möglich geworden. Die drei Hauptsinne, die Herder in seiner sensualistischen Argumentation als Ausdifferenzierung des basalen und verbindenden *sensorium commune* generisch entwickelt und durch rhetorische Tropen in den gegenseitigen Verkehr versetzt, werden zuerst mit philoso-

²⁶ Nietzsche KSA 1, 879: „Ein Nervenreiz zuerst übertragen in ein Bild! erste Metapher. Das Bild wieder nachgeformt in einem Laut! Zweite Metapher. Und jedesmal vollständiges Ueberspringen der Sphäre, mitten hinein in eine ganz andere und neue“.

phischen Grundbegriffen und dann mit den Kunstformen verbunden. Es entsteht das folgende Schema:²⁷

sensorium commune	Sein	Dichtung
Tastsinn erzeugt	Kraft	Plastik
Gesichtssinn erzeugt	Raum	Malerei
Gehörsinn erzeugt	Zeit	Musik

Herder etabliert also einerseits eine sensualistische Matrix zur Differenzierung der Künste, andererseits gewinnt er aber auch die Möglichkeit, den Querverkehr der Künste nach dem Modell der sinnlichen Übertragungen zu denken. So profitiert im *Ersten Kritischen Wäldchen* sein Einspruch gegen die in Lessings *Laokoon* entwickelte, aber zu abstrakte Gegenüberstellung von Malerei und Dichtung von dieser komplexen Wahrnehmungsrhetorik, freilich ohne die Rhetorik in einer kenntlichen oder kanonischen Form auftreten zu lassen.

Im *Vierten Kritischen Wäldchen* entwickelt Herder eine bemerkenswerte Schlussfolgerung aus seiner ästhesiologischen Grundlegung der Ästhetik. Zwar folgt die Plastik dem Tastsinn, die Malerei dem Sehsinn und die Musik dem Gehör, aber die sprachliche Formulierung, die auf diese Kunstformen reagiert (also auch die nach Herder zu entwickelnde Terminologie der ästhetischen Theorie), kann nicht anders gedacht werden, als auf der Basis jener grundsätzlichen Metaphorizität, welche die Sprache als Ergebnis sensueller Übertragungen auszeichnet. Der Sehsinn als der kälteste Sinn stellt die Dinge außer uns vor und von uns weg (FHA II, 290), weshalb die theoretische Sprache seit Platon vom Modell der Wesensschau ausgeht. Herder fordert die Re-Sensualisierung dieses Impulses, also das Durchsichtigwerden der Theoriesprache als „ästhetische Optik“ und „Phänomenologie“ des Gesichts (FHA II, 292). Die „zweite Pforte zur Ästhetik“ (FHA II, 293) wird durch das Gehör eröffnet, welches die Eindrücke „tiefer *in unsrer Seele*“ verankert und „*in einander*, durch Schwingungen“ (FHA II, 292) denken lässt. Wo der Gesichtssinn zerstreut und wegstellt, sind für das Gehör andere „Metaphern“ (FHA II, 292) zu fordern, solche der Innigkeit, des tiefen ineinander Verwobenseins. Der dritte, in der philosophischen Tradition am wenigsten untersuchte Sinn – der Tastsinn – liefert „uns nichts, als unverstandne Metaphern“ (FHA II, 294). Die nachfolgende Analyse zeigt aber, dass es just das Gefühl (Tastsinn) ist, welches den Menschen seiner Körperlichkeit, der Welt, der Massivität der Gegenstände versichert. Der Tastsinn bildet das ontologische Fundament für die anderen Sinne, die sich seines Urteils bedienen. So kommt Herder zu der Schlussfolgerung, dass die Schönheit einer Form die Fühlbarkeit des gestalteten Körpers ist (FHA II, 298). Philosophische Ästhetik, so das Postulat, muss ihre Terminologie durch „die dritte Hauptpforte des Schönen: das Gefühl“ hindurchführen, will

²⁷ Zitiert aus Simon 2013, 97 – s. dort die Verweise auf den *Versuch über das Sein*, die *Metakritik* und das *Vierte kritische Wäldchen*.

sie nicht „bloße Metapher [bleiben], wie das Baumgarten'sche Werk“ (ebd.). Es entsteht somit der Grundriss einer von der Aisthesis ausgehenden ästhetischen Terminologie, welche die begriffliche Vorherrschaft von *theoria* als Anschauung zurückweist und den Ausgang von einer Metaphorik des Gefühls fordert. Wer das Schöne vom Paradigma der Anschauung her begreifen will, verfehlt es nach Herder; er sitzt einer Terminologie auf, die gegen die Wahrnehmungslogik das Oberflächige an den Anfang stellt und das Fundierende verdrängt.

Herder ist sich in diesen Überlegungen durchgehend der Tatsache bewusst, dass er eine Metaphorologie entwirft. Er arbeitet an dem Konzept einer angemessenen Metaphorik der Kunstbeschreibung, die wahrnehmungsfundiert ist und also Baumgartens Grundintention einer ästhetischen Ästhetik einlöst. Die Basis dieser ästhetischen Metaphorologie, auf die die ästhetische Theoriebildung hinauslaufen soll, ist aber das Übertragungsgeschehen in der rhetorisch gedachten Wahrnehmungstextur. Herders Grundüberlegung zur Etablierung einer ästhetiktheoretischen Sprache ist zutiefst von der Rhetorik imprägniert, obwohl sie sie erfolgreich verleugnen kann.

4 Moritz: Die rhetorikgeleitete Abweisung der Rhetorik

Wer ins Tollhaus gehet, findet alle Narren auf verschiedene Art, jeden in seiner Welt, rasen: so rasen wir alle sehr vernünftig, jeder nach seinen Säften und Launen. Der tiefste Grund unsres Daseins ist individuell, so wohl in Empfindungen als Gedanken. (FHA IV, 365)

Dieses Herderzitat kann als präzise Bestimmung des Grundgedankens von Moritz' *Magazin zur Erfahrungs-Seelenkunde* (ab 1783) gelten. Wenn der metaphysische Ordnungsrahmen der Leibniz'schen Philosophie wegfällt, gleichwohl aber weiterhin davon ausgegangen wird, dass die *petites perceptions* in den *fundus animae* fallen und sich dort verknüpfen und verbinden, dann entstehen nur noch individuelle Formen der Wahrnehmung und der Weltkonstruktion. Ohne prästabilisierte Ordnung, die dafür sorgt, dass die *petites perceptions* an den richtigen Ort fallen, ist die Unterscheidung zwischen normalen und verrückten Menschen nur noch diskurspolitisch zu treffen. Moritz zieht aus Herders Baumgartenrezeption die radikale Konsequenz einer wilden Semiose. Wahrnehmungsrhetorik ohne ontologischen Ordnungsrahmen führt zur Pathologie des Subjekts. Sie wird in Moritz' Autobiographie *Anton Reiser* (1785–1790) und im *Magazin zur Erfahrungs-Seelenkunde* ausbuchstabiert.

Auf die Gefahr einer alles destabilisierenden Wahrnehmungsrhetorik reagiert Moritz mit zwei Strategien: einer antirhetorischen Autonomieästhetik und einer pädagogischen Rhetorik der Geistesdisziplinierung. In seiner *Deutsche[n] Sprachlehre für die Damen* (1782) und der *Deutsche[n] Sprachlehre in Briefen* (1794) entwirft er ein Erziehungsprogramm, welches als sprachphilosophisch-biopolitische Normierung

lesbar ist. Dieser ganz in der Tradition des epistolographischen Schrifttums stehenden Rhetorik gesellt sich eine zweite Strategie: Moritz' Entwurf der sog. Autonomieästhetik unternimmt den Versuch, Kunst als Gegenentwurf zur haltlosen (*Magazin*) oder zur nur disziplinierenden (*Sprachlehren*) Rhetorik zu denken. Dabei verläuft die ästhetiktheoretische Argumentation insofern *via negationis* am Leitfaden der Rhetorik, als es ihr um die Abweisung rhetorischer Bestimmungen geht. Die Rhetorik ist also als permanenter Echoraum im Hintergrund der Texte vorhanden, während die manifeste Argumentation jede mögliche rhetorische Bestimmung ästhetiktheoretisch überformt.

So wird der Gedanke, dass das Schöne selbstzweckhaft als „*in sich selbst Vollen-detes*“ zu verstehen sei, aus der Opposition gegen die Horaz folgenden rhetorischen Wirkabsichten (*officia oratoris*) des Vergnügens (*delectare*) und des Nutzens (*prodesse*) exponiert (W II, 543). – Wenn es beim Rezipienten um „das *angenehme Vergessen unsrer selbst* bei Betrachtung eines schönen Kunstwerks“ (II, 545, vgl. 586) gehen soll, wird eine Gegenposition zur ästhetischen Aktivierung (*movere*) formuliert: Ist die Selbst-Aufhebung des Rezipienten im ästhetischen Prozess eher beim Erhabenen zu finden (Longin), so setzt Moritz diese Figur beim Schönen an und unterwandert auch hier die diskursiven Ordnungen der Rhetorik. – In *Über die bildende Nachahmung des Schönen* wird nichts Geringeres unternommen, als ein Frontalangriff auf das Prinzip der Mimesis: Zuerst wird sie als Nachäffung verspottet („wie der Affe, in seinen possierlichen Stellungen“, W II, 551) und dann als moralische Nachahmung dem vorästhetischen Bereich zugewiesen (W II, 552). „Die eigentliche Nachahmung des Schönen“ wird sodann als die Tätigkeit bestimmt, die das Schöne „aus sich heraus zu bilden“ (W II, 554) in der Lage ist. Unter dem Namen der Nachahmung wird de facto eine aisthesisbasierte Poiesis (Hervorbringung) gedacht: „Das Schöne kann daher nicht erkannt, es muss hervorgebracht – oder *empfunden* werden“ (W II, 564). Moritz folgt dem Programm der Ästhetik, welche Kunst als formende Darstellung der Aisthesis und nicht als Nachahmung von weltbezogenen Handlungsformen denkt. Der Zusammenhang der Dinge (W II, 559–563) in der ästhetischen Darstellung folgt in diesem Sinne konsequent der Logik der Einbildungskraft (W II, 558), deren Aufgabe darin besteht, den dunklen Grund der Seele²⁸ in die ästhetische Erscheinung treten zu lassen.

Rhetorik, so lässt sich resümieren, ist in Moritz' ästhetiktheoretischen Schriften nur insofern auszumachen, als sich der Gang der Argumente aus dem ständigen Abweisen der Rhetorik verstehen lässt: keine rhetorische Wirkung, keine rhetorische Aktivierung, statt Mimesis Darstellung.

²⁸ Vgl. dazu die den Terminus *fundus animae* umspielenden Formulierungen: Fonds (W II, 554, 561, 562), dunkle Ahndung (W II, 561, 562, 563).

5 Kant: Hypotypose oder die Rhetorik im Rücken der Rhetorikkritik

Es ist fraglich, ob man Kants dritte Kritik als Ästhetik bezeichnen kann. Vorderhand handelt es sich um eine Analyse desjenigen Urteils, welches thematisch auf Ästhetisches der Kunst oder der Natur bezogen ist und dabei als Urteil ästhetische Qualitäten mitführt.²⁹ Dieses Moment der Aisthesis im Urteil verweist zwar auf den einen Grundimpuls der philosophischen Ästhetik. Aber Kant nimmt den zweiten Impuls nicht auf: Er entwickelt keine Theorie der Kunst. Es gibt allerdings eine Ausnahme, und sie ist im Kontext der *Kritik der Urteilskraft* durchaus in mehrfachem Sinne überraschend, denn im § 59 taucht mit der Hypotypose³⁰ ein rhetorischer Begriff just an einer der wenigen Stellen auf, an denen Kant eine produktionsästhetische Figur diskutiert. Gegen den rezeptionsästhetischen Ansatz der *Kritik der Urteilskraft* wird hier ein produktionsästhetisches Argument formuliert und trotz der Rhetorikkritik³¹ wird dafür ein rhetorischer Begriff benutzt:

Alle *Hypotypose* (Darstellung, subiectio sub adspectum), als Versinnlichung, ist zwiefach: entweder *schematisch*, da einem Begriffe, den der Verstand faßt, die korrespondierende Anschauung a priori gegeben wird; oder *symbolisch*, da einem Begriffe, den nur die Vernunft denken, und dem keine sinnliche Anschauung angemessen sein kann, eine solche untergelegt wird, mit welcher das Verfahren der Urteilskraft demjenigen, was sie im Schematisieren beobachtet, bloß analogisch, d.i. mit ihm bloß der Regel dieses Verfahrens, nicht der Anschauung selbst, mithin bloß der Form der Reflexion, nicht dem Inhalte nach, übereinkommt.

Es gibt keinen Hinweis dafür, dass Kant der Terminus der Hypotypose in Baumgartens *Aesthetica* aufgefallen wäre. Mit der Klammerbemerkung, die das im philosophischen Kontext ungewohnte Wort erklären soll, verweist Kant vielmehr auf Ci-

29 Zur Erklärung: Der ästhetische Urteilsprozess kommt angesichts des Schönen dann zu einem vorläufigen Ende, wenn der Urteilende auf eine sich einstellende Konkordanz zwischen allgemeiner Naturteleologie und besonderem schönen Gegenstand mit Freude reagiert. Diese Freude teilt sich dem Urteilsprozess als sinnliches („aisthetisches“) Moment mit. Beim Erhabenen erfährt der Urteilende hingegen eine Disharmonie im Scheitern der sinnlichen Synthesis angesichts zu großer Massen oder zu großer Kräfte. Auch hier ist das ästhetische Moment für den Urteilsprozess unverzichtbar. – In diesem Sinne heißt ästhetisches Urteil immer auch: ästhetisches Urteil. Vgl.: „Das Urteil heißt auch eben darum ästhetisch, weil der Bestimmungsgrund desselben kein Begriff, sondern das Gefühl (des innern Sinns) jener Einhelligkeit im Spiele der Gemütskräfte ist, sofern sie nur empfunden werden kann.“ (KdU, 68, § 15.)

30 Vgl. zur Begriffs- und Problemgeschichte von Hypotypose im Zusammenhang mit Kant: Campe 1997, Gasché 1994 und Bahr 2004, 261–292.

31 „Beredtheit und Wohlredenheit (zusammen Rhetorik) gehören zur schönen Kunst; aber Rednerkunst (*ars oratoria*) ist, als Kunst sich der Schwächen der Menschen zu seinen Absichten zu bedienen (diese mögen immer so gut gemeint oder auch wirklich gut sein, als sie wollen), gar keiner *Achtung* würdig.“ (Kant KdU, 185)

cero.³² Welche Rolle spielt hier die Rhetorik? Im § 59 der *Kritik der Urteilskraft* führt Kant für den Bereich des Ästhetischen ein Verfahren ein, das dem Verfahren des Schematismus, wie es in der *Kritik der reinen Vernunft* für den Bereich der Gegenstandskonstitution beschrieben wird, analog sein soll. Liefern dort die Schemata die korrespondierende Anschauung a priori zu einem Verstandesbegriff, so soll die symbolische Hypotypose die ästhetische Anschauung für einen an sich nicht zu versinnlichenden Vernunftbegriff zur Verfügung stellen. Kant benennt also mit der Hypotypose eine Hervorbringungs- oder Erzeugungsfunktion für die ästhetische Tätigkeit. Wo die Schemata direkte Darstellungen der Begriffsfunktionen sind, kann die Hypotypose nur indirekte, nämlich symbolische Darstellungen hervorbringen.³³

Der ontologische Status der Kunst, einerseits weder Theorie noch Praxis zu sein und andererseits zwar vorhanden zu sein, aber nur fiktional, wird bei Kant dadurch bedacht, dass er diesen Status mit der Hervorbringungsfunktion der Hypotypose zwar als einen rhetorischen qualifiziert, die Rhetorik aber überraschend mit einer transzendentalen Konstitutionsfunktion ausstattet. Die *Kritik der Urteilskraft* hat in der Architektur der Kant'schen Philosophie die Aufgabe, die Dichotomie zwischen den ersten beiden Kritiken – also die Dichotomie von Theorie und Praxis – durch die Einfügung eines dritten Systembausteins zu vermitteln. Im hochkomplexen Gefüge der dritten Kritik ist es nur der § 59, der mit der dem Schematismus analogen Hypotypose eine eigene transzendente Produktivität benennt. Alle anderen Bestimmungen arbeiten mit schon etablierten Vermögen und Begriffen, indem sie sie in ihrer Funktion umorientieren. So erscheinen z. B. im Schönen die Verstandeskategorien nur noch als reflektierende, nicht mehr als bestimmende; eine eigene transzendente Produktivität muss aber nicht in Anspruch genommen werden. Die Hypotypose bildet hier die Ausnahme. Offenkundig braucht Kant für die Kunst doch ein generisches Prinzip, welches er aber, kaum dass es benannt ist, wieder zurücknimmt, indem er es nur als analogen Schematismus gelten lassen will. Es entsteht ein seltsames Hin und Her: Einerseits soll Kunst eine eigene Position gewinnen, andererseits soll sie nur Resultante umfunktionierter Grundvermögen sein; einerseits wird Kunst transzendental verankert, andererseits geschieht dies eben nur mit einem Begriff der ansonsten disqualifizierten Rhetorik; einerseits ist die *Kritik der Urteilskraft* eine rezeptionsästhetische Analytik allein des ästhetischen Urteils, andererseits findet sie dann doch zu produktionsästhetischen Überlegungen. Die ganze Ambivalenz dieser

32 Cicero, *de or.* 572f. (3.53.202): „Denn es macht großen Eindruck, bei einer Sache zu verweilen, die Dinge anschaulich auszumalen und fast so vor Augen zu führen, als trügen sie sich wirklich zu. (Nam et commoratio una in re permultum movet et inlustris explanatio rerumque, quasi gerantur, sub aspectum paene subiectio).“

33 „Alle Anschauungen, die man Begriffen a priori unterlegt, sind also entweder *Schemate* oder *Symbole*, wovon die ersteren direkte, die zweiten indirekte Darstellungen des Begriffs enthalten. Die ersteren tun dieses demonstrativ, die zweiten vermittelt einer Analogie.“ (Kant KdU, 212)

Bestimmungen wird deutlich, wenn man die folgende Passage aus dem § 59 in Erwägung zieht:

Unsere Sprache ist voll von dergleichen indirekten Darstellungen nach einer Analogie, wodurch der Ausdruck nicht das eigentliche Schema für den Begriff, sondern bloß ein Symbol für die Reflexion enthält. So sind die Wörter *Grund* (Stütze, Basis), *abhängen* (von oben gehalten werden), woraus *fließen* (statt folgen), *Substanz* (wie Locke sich ausdrückt: der Träger der Akzidenzen) und unzählige andere nicht schematische, sondern symbolische Hypotyposen. (Kant KdU, 212)

Wenn Kant just zentrale Begriffe der Philosophie (Grund, Substanz etc.) zu bloßen Symbolen für die Reflexion erklärt, dann gerät das Verhältnis von Sprache und Gedanke in eine Widerstrebigkeit. Schon das dem Zitat vorangehende Beispiel zeigt dies auf: Genau genommen liegt eine sprachliche Proportionalitätsanalogie vor, indem sich Staatswesen zu Handmühle so verhält, wie das Maschinelle des Staats zum Maschinellen der Handmühle. Aristoteles nennt solche Proportionalitätsanalogien Metaphern.³⁴ Gibt Kant also zu verstehen, dass die sprachliche Gestalt des Gedankens metaphorisch und rhetorisch ist? Gemäß der Vermittlungsaufgabe der *Kritik der Urteilskraft* entwirft Kant in deren Einleitung die Idee einer transzendentalen Topik, indem er Feld, Gebiete und Boden unterscheidet. Wie ‚rhetorisch‘ ist dieser Entwurf einer Topik zu denken? Wie stark wird der Gedanke selbst rhetorisch affiziert, wenn die Sprache des Philosophen aus symbolischen Hypotyposen besteht?³⁵

6 Frühromantik: Rhetorik als Ästhetik des Geistes

Mit Novalis und Friedrich Schlegel betritt ein grundsätzlich neuer Ansatz das Feld der philosophischen Ästhetik. Ihr Ausgangspunkt ist mit der Subjektphilosophie Fichtes eine Theorie der Selbstreferenz des Bewusstseins und daher nicht mehr das Problem

³⁴ Vgl. Aristoteles, *Poet.* 1457b: „Eine Metapher ist die Übertragung eines Wortes (das somit in uneigentlicher Bedeutung verwendet wird), und zwar entweder von der Gattung auf die Art oder von der Art auf die Gattung, oder von einer Art auf eine andere, oder nach den Regeln der Analogie. [...] Unter einer Analogie verstehe ich eine Beziehung, in der sich die zweite Größe zur ersten ähnlich verhält wie die vierte zur dritten. Dann verwendet der Dichter statt der zweiten Größe die vierte oder statt der vierten die zweite; und manchmal fügt man hinzu, auf was sich die Bedeutung bezieht, für die das Wort eingesetzt ist.“

³⁵ Die Kantforschung, sofern sie dem § 59 der *Kritik der Urteilskraft* überhaupt eine wesentliche Bedeutung zumisst, hat diese Konsequenzen abgewiesen. Otto (2007, 110–113) und Gasché 1994 akzeptieren die Kant'schen Stoppregeln. Beide betonen, dass die transzendentalen Begriffe Versinnlichungen des Apriorischen sein sollen, was sie von den nur empirischen Begriffen sinnvoll unterscheidet. Dass aber gerade die symbolische Hypotypose zur Metapher führt, wird nicht bedacht. Recki (2008, 197) räumt ein, dass Kant eine implizite Theorie der Metaphorik aufbietet, aber sie bezieht dies nur auf den zuweilen auch metaphorischen Sprachgebrauch in philosophischen Texten, nicht aber auf ein grundsätzliches Problem.

der Aisthesis. Gleichwohl wird Kunst immer noch vom Paradigma der Darstellung her und nicht als Mimesis gedacht, so dass der Bezug zur Ästhetik näher liegt als der zur Poetik. Die überraschende Volte der Frühromantik besteht darin, Rhetorik als Darstellungsform innerhalb eines argumentativen Rahmens zu benutzen, der die Undarstellbarkeit des Absoluten behauptet.

Fichtes *Wissenschaftslehre* (ab 1794) besteht in dem Versuch, die Aktdifferenz der Selbstreflexion als Problem des absoluten Ich zu deuten und sie rekursiv einholen zu wollen. Das Ich, das sich infolge seiner Selbstreflexion in reflektierendes und reflektiertes Ich unterscheidet, hat die Schwierigkeit, durch Reflexion an den Quellpunkt dieser Unterscheidung zurück zu gelangen. Fichte entwirft ein System ständiger gegenseitiger Integrationsformen des reflektierten (i.e.: Nicht-Ich) ins reflektierende Ich und umgekehrt, um aus dieser Gedankenbewegung die gesamte Topographie der Ichreflexion zu entwickeln. Die Frühromantiker nehmen das Grundproblem Fichtes auf, folgen ihm aber nicht auf dem Weg einer philosophisch-begrifflichen Vermittlung. Vielmehr deuten sie die permanente Wechselbestimmung von reflektierendem und reflektiertem Ich als Darstellungsprozess einer rhetorisch operierenden Einbildungskraft. Ihre philosophische Volte besteht in dem Gedanken, die Nichtdarstellbarkeit des absoluten Ich dadurch zu unterlaufen, dass der ganze Darstellungsprozess rhetorisch gedeutet und insofern mit dem absoluten Ich identifiziert wird. Die dazu in Anschlag gebrachte Rhetorik hält das Bewusstsein davon aufrecht, dass eine positive Darstellung als solche nicht denkbar ist. Es entsteht also eine Art von Zwischenebene: Die Rhetorik ist der Name für eine an die Stelle philosophischer Letztbegründung tretende Tätigkeit, welche die Gedankenfiguren der Reflexionsphilosophie darstellt.

Ist die Ästhetik seit Baumgarten mit dem Projekt beschäftigt, die dichte Textur der Wahrnehmung durch ästhetische Formung darstellbar zu machen, so versucht die Frühromantik, die aporetischen Figuren der Selbstreflexion mit den Mitteln der rhetorischen *elocutio* zu exponieren. Es entsteht eine rhetorische Bewegungschoeographie des Geistes, allerdings eine solche, welche die Rhetorik immer mit dem Zusatz mitführt, die Nichtdarstellbarkeit des Absoluten als Nichtdarstellbarkeit darstellen zu sollen. Philosophische Gedankenfiguren werden einer rhetorischen Reformulierung unterzogen. So wird etwa die *Wissenschaftslehre* als großes „Hysteronproteron“ bezeichnet (KA XVIII, ii, Nr. 170). Schlegel geht so weit, die Rhetorik an die Stelle der Philosophie zu setzen: „Die eigent[liche] Bew[ußtseins]kunst ist die Rhetorik“ (KA XIX, 147). Muss man bei Kants Hypotypose noch eine starke exegetische Volte in Anschlag bringen, um von der Rhetorizität der Sprache auf die des Gedankens zu schließen, so verkündet Novalis ebenso lakonisch wie rhetorikaffin: „Ein Gedanke ist nothw[endig] wörtlich“ (W II, 705). Es liegt hier mehr vor, als nur eine Erneuerung der Nomenklatur der *elocutio*. Tatsächlich wird die Rhetorik zur eigentlichen Darstellungsform der Bewusstseinsphilosophie hinsichtlich der Nichthintergebarkeit ihres Reflexionsproblems. Schlegel und Novalis nehmen diesen Gedanken in der grundsätzlichsten Weise ernst und interpretieren z. B. Goethes *Wilhelm Meister*-Roman als Formation grundlegender philosophischer Gedankenverhältnisse.

Die ausufernde Textproduktion von Novalis und Friedrich Schlegel in der zweiten Hälfte der Neunzigerjahre hat nicht zu einer durchformulierten Ästhetik geführt. Schon die Unterscheidung zwischen Ästhetik und Poetik ist angesichts der Textlage nicht einfach zu treffen. Dennoch ist die Frühromantik für die weitere Geschichte der Ästhetik von großer Wichtigkeit. Es ist ein nicht zu unterschätzender Bruch in der Frühgeschichte der Ästhetik, dass durch den Bezug auf Fichtes *Wissenschaftslehre* nicht mehr die Aisthesis der Ausgangspunkt ist, sondern die Reflexionsproblematik. Hegels Ästhetik, hinter der die ausbuchstabierte Reflexionsphilosophie der *Logik* steht, folgt den Frühromantikern darin, statt von der Wahrnehmung von der Reflexion auszugehen, aber sie nimmt den Weg nicht mehr über die Rhetorik. Insofern kann man an der Frühromantik eine doppelte und in sich gegenstrebige Bewegung bemerken: Einerseits schneidet sie den Kontakt zur Sinnlichkeit ab, andererseits aber versinnlicht sie mit den Mitteln der Rhetorik die gesamte philosophische Reflexionsbewegung, so dass man von einer auf den Geist bezogenen Aisthetisierung sprechen kann. Wenn bei Hegel im Hintergrund die Begriffslogik durchgeführt ist, dann fällt mit der Aisthesis auch die Rhetorik weg: Sinnlichkeit hat nur noch die Funktion, die Idee ins Erscheinen umzusetzen („sinnliches Scheinen der Idee“). Insofern ist die Frühromantik gegen den späteren Hegel darin auf instruktive Weise noch aisthesisbezogen, als sie das Sichtbarwerden der Denkfiguren durch Rhetorik darstellt. Rhetorikgeschichtlich wird deutlich, dass Rhetorik in epistemologischer Funktion auftritt.

7 Schiller: *Vir bonus* und ästhetische Vermittlung

In seiner Doktorarbeit setzt sich Schiller mit dem anthropologietheoretischen Problem auseinander, eine Mittelkraft zu finden, welche in der Lage ist, den Dualismus der cartesianischen Zweisubstanzenlehre zu vermitteln.³⁶ Der Spielbegriff, den er später in *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795) vorschlägt, schließt präzise an die Fragestellung der Doktorarbeit an: Auf ein wahrnehmungstheoretisches Problem der aufklärerischen Anthropologie antwortet eine Kategorie der Ästhetik. Insofern folgt Schiller dem von Baumgarten eröffneten Programm, Aisthesis und Ästhetik (im Sinn von Theorie der Kunst) zu verkoppeln und ästhetische Kategorien als Antwort auf Konzeptprobleme der Wahrnehmung zu denken. Gleichzeitig entwickelt Schiller in *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795) eine geschichtsphilosophisch fundierte Gattungspoetik, so dass bei ihm (ähnlich wie bei den Frühromantikern) die Unterscheidung von Ästhetik und Poetik weniger deutlich hervortritt. Sie lässt sich gleichwohl treffen, wenn man sich bewusst macht, dass der ästhetiktheoretisch lancierte Spielbegriff geeignet ist, die Ordnungskonzepte der Gattungspoetik zu unter-

³⁶ Riedel 1984 und Riedel 1994.

laufen. Denn der Spielbegriff als Konzept der offenen Bestimmbarkeit als Äquidistanz zu allen Bestimmungen birgt gegenüber der Gattungspoetik das Sprengpotential, die Genrespielregeln stets und grundsätzlich unterlaufen zu können und sogar unterlaufen zu sollen. Ästhetische Theoriebildung und gattungspoetologische Reflexion stehen bei Schiller in einem durchaus deutlichen Konflikt.

In seiner ästhetiktheoretischen Hauptschrift *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* braucht Schiller etliche Vermittlungsschritte, bevor er in die engere Reflexion kunsttheoretischer Begriffe eintreten kann. Die ersten Briefe formulieren eine Kultur- und Zivilisationskritik und bestimmen den Diskurs der Ästhetik in diesem Sinne geschichtsphilosophisch, kulturkritisch und politisch. Schiller macht damit eine Dimension der philosophischen Ästhetik explizit, die seit Baumgarten mitgeführt, jedoch bislang nicht so deutlich markiert wurde. Will man verstehen, warum Schiller die Kunst als Antwort auf die politisch gemeinte Zivilisationskritik des 18. Jahrhunderts zu denken versucht, dann wird man eine weitere Dimension der Rhetorik namhaft machen müssen.³⁷ Dazu ist im Folgenden ein kleiner Exkurs notwendig.

In Baumgartens *Aesthetica* findet sich der Begriff des *felix aestheticus* (§§ 27). Er steht für die Einlösung eines Definitionsteils der Ästhetik, welcher schon im § 1 der *Aesthetica* gegeben wird. Dort kann man in einer Reihe von Definitionen lesen, dass Ästhetik *ars pulchre cogitandi* sei. Zwar ist Ästhetik auch Wissenschaft (*gnoseologia*), aber zugleich soll sie die Kunst des schönen Denkens befördern, also den- oder diejenige, die sich mit der Ästhetik befasst, zu einer schönen Bildung und Denkart seines oder ihres Charakters führen. Die Ästhetik hat in dieser Dimension eine performativ-pädagogische Dimension, und derjenige, der sie realisiert, ist ein *felix aestheticus*. Man wird diese Bestimmung mit Quintilians Ideal des *vir bonus* in Verbindung bringen können.³⁸ Nur derjenige Redner wird in der republikanischen Öffentlichkeit Erfolg haben, der neben seiner umfassenden Bildung und rhetorischen Überzeugungskunst auch ein tugendhafter Charakter ist. Dieses Kernstück der rhetorischen *ethos*-Lehre verbindet die bei Aristoteles noch getrennten Einheiten der rhetorischen Technik und der nur simulierten Moralität. Der *vir bonus* hat innere und äußerlich demonstrierte Tugendhaftigkeit zu besitzen, muss also neben den Techniken des rednerischen *ethos* auch ein rechtschaffener Charakter sein. Der *felix aestheticus* Baumgartens lässt sich als veränderte Fortführung von Quintilians *vir-bonus*-Ideal verstehen. Die große und entscheidende Differenz ist freilich, dass es nun die Kunst und die in ihr immanent zu erzeugende Schönheit ist, welche die den Charakter formierende Instanz für den *felix aestheticus* bildet, während im rhetorischen System die republikanische Öffentlichkeit und die in der Republik bezeugte tugendhafte Tätigkeit diese

³⁷ Vgl. zum Einfluss der Rhetorik auf Schiller die Studien von Ueding 1971 und 1992.

³⁸ Vgl. den Artikel „Vir bonus dicendi peritus“ von Robling 2009. Der Bezug des *vir-bonus*-Ideals auf Schiller ist das Kernargument der Schillerstudien von Ueding.

Funktion übernimmt. Man kann an dieser Transformation besonders gut erkennen, in welchem Ausmaße die Kunst nicht allein eine Vermittlungsfunktion für die Anthropologie übernimmt, sondern auch eine Legitimationsfunktion hinsichtlich einer politischen und zivilisationsfördernden Formierung des bürgerlichen Bewusstseins zu leisten hat.

Herders polemischer Impuls, Baumgartens Verhaftetheit in der trockenen Terminologie der lateinischen Schulphilosophie des 18. Jahrhunderts zu kritisieren, speist sich aus demselben Ideal des *vir bonus*. Es wird bei Herder zunächst in die geistliche Beredsamkeit transformiert,³⁹ um dann später in den *Briefen zur Beförderung der Humanität* (1793–97) zu einem umfassenden Konzept ausgearbeitet zu werden. Die ästhetiktheoretischen Überlegungen Herders sind von der Intention erfüllt, die Emanzipation der Sinnlichkeit gerade durch eine aisthesisfundierte Ästhetik zu befördern: Es geht um nichts anderes, als um die Erziehung der unteren Vermögen, begleitet von dem grundsätzlichen Optimismus, dass von einer wahren Tugendhaftigkeit erst dann gesprochen werden kann, wenn diese in der Lage ist, die Sinnlichkeit zur Geltung kommen zu lassen. Noch bei Kant verweist die mit Freude vermerkte Wohlproportioniertheit der Stimmung angesichts einer Konvergenz von unterstellter Naturteleologie und besonderer Anschauung eines schönen Gegenstandes auf den *felix aestheticus* Baumgartens. – Wenn man dem Gedanken folgen möchte, bei Karl Philipp Moritz die Rhetorik als den permanenten negativen Bezugspunkt denken zu wollen (s. o.), dann wäre auch hier das *vir-bonus*-Ideal aufzuspüren: Indem Moritz die Pathogenese der modernen Subjektivität thematisiert, lässt sich der *vir bonus* als die verloren gegangene Mitte in dieser Versammlung der Verrücktheiten entziffern. Anton Reiser ist jedenfalls andauernd auf der Suche nach Vorbildern und Lehrern, die in der bürgerlichen Öffentlichkeit wohlütiges Wirken und innere Moralität mit einem hohen sozialen Ansehen vereinen.

Dass eine Argumentation *via negationis* durchaus aufschlussreich sein kann, lässt sich an Schiller selbst demonstrieren. In seinem radikalsten Text, der frühen Erzählung *Der Geisterseher* (1787–89), wird mit dem Prinzen ein Protagonist exponiert, dessen weltanschaulicher Dualismus manipulationsanfällig ist. Indem der Armenier – mutmaßlich ein Agent der jesuitischen Reaktion – durch geschickt inszenierte Geistererscheinungen eine Verschwörungstheorie aufbaut, die in der Lage ist, für den Prinzen das anthropologische *commercium* zwischen Geist und Körper (die in Schillers Doktorarbeit gesuchte Mittelkraft) zu erzeugen, kann er ihn politisch manipulieren. *Der Geisterseher* zeigt präzise, dass eine ausgleichende Mittelposition im Sinne des *vir bonus* notwendig wäre, um der Gefahr einer vollständigen Manipulation entgegenzuwirken. Anthropologie und Politik werden schon in dem Negativexperiment dieser frühen Erzählung miteinander verbunden, und die Briefe *Über die*

³⁹ Zu Herders Homiletik vgl. Hamsch 2007, 79–125; zum Konzept der ‚Transformation‘ der Rhetorik: Hamsch 2007, 203–230.

ästhetische Erziehung des Menschen lassen sich als Antwort auf diese Problemlage verstehen.

Schillers Gedankengang in *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* folgt einer klaren Rhythmik. Eine anfängliche Zivilisationskritik wird in die Diagnose der anthropologischen Differenz von Geist und Körper überführt, diese Differenz wird mit verschiedenen Terminologien (Anthropologie, Kant, Fichte) durchgespielt und auf den Vermittlungsbegriff des Spiels zugespitzt, welcher anschließend wieder ins Politische verallgemeinert wird (ästhetischer Staat). Damit ist klar, dass Schiller seine Überlegungen gegenüber der bisherigen Geschichte der Ästhetik ausweitet. Bei ihm kommt eine explizite geschichtsphilosophische Dimension hinzu (Herder hatte eine solche in den Erziehungsaltern der Menschheit anformuliert), vor allem aber eine politische. Das Vermittlungsprojekt der Ästhetik, aus dichter Aisthesis ästhetische Form entstehen zu lassen, wird bei Schiller zu dem Konzept, aus einer sensuell abstrakten Verstandesaufklärung durch ästhetische Form emanzipatorische Subjektivität zu erzeugen: „Mit einem Wort: es gibt keinen anderen Weg, den sinnlichen Menschen vernünftig zu machen, als daß man denselben zuvor ästhetisch macht“ (SW V,641). Dabei geht es um freie Umgangsformen von Stofftrieb und Formtrieb im Spielbegriff. Ueding hat darauf hingewiesen, dass man hier die rhetorische Unterscheidung von *res* und *verba* finden kann.⁴⁰ Wenn die *elocutio* damit beschäftigt ist, die Inhalte (Stoff, *res*) in eine angemessene Form (*verba*) zu bringen, dann geht es bei Schillers Spielbegriff darum, *res* und *verbum*, Stoff und Form im freien Spiel gegenseitiger Bestimmbarkeit zu halten.⁴¹ Das anthropologische Ideal, das in *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* formuliert wird, versteht ästhetische Freiheit im ästhetischen Staat als permanente und durchaus spielhafte Ausbalancierung von Stoff und Form, Sinnlichkeit und Aufklärung, rhetorischer Technik und Moralität. In dem *vir bonus* dieses ästhetischen Staats steckt ein gehöriger Anteil von Baumgartens *felix aestheticus*. Die oft gestellte Frage, wie politisch der im letzten Brief von *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* auftauchende ästhetische Staat sei, lässt sich in diejenige überführen, ob Schiller insgesamt stärker an Quintilian („Staat“) anschließt oder an Baumgarten („Kunst“). Der in seinen anderen Texten stark gemachte Begriff der Würde verweist eher auf Quintilians *vir bonus*, während der Spielbegriff auf einen politisch glücklich agierenden Ästhetiker hinauszulaufen scheint, der Politik vor allem unter dem Paradigma eines ästhetisch gesteuerten anthropologischen Experiments versteht.

⁴⁰ Ueding 1992, 160–163 u. ö.

⁴¹ Dies sei auch gegen Ueding (1992) formuliert, der vor allem aus den *Kallias-Briefen* den Gedanken der vollständigen Formwerdung des Stoffes zitiert. In *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* geht es nicht um die restlose Intelligibilisierung der Sinnlichkeit, sondern um ihre Emanzipation. Der Spielbegriff ist hier durchaus nicht nur gegen die Poetik, sondern auch gegen das Primat der Form gesetzt.

8 Jean Paul: Rhetorik als Instrument einer Ästhetik der Differenz

Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik* (1804) wurde kaum je ernsthaft als philosophische Ästhetik verstanden, vielmehr stets als Poetik, im engeren Sinne sogar nur als Autorenpoetik. Eine philosophisch informierte Rekonstruktion dieses Textes wird aber zu einem anderen Urteil kommen.⁴² So nimmt der Paragraph über die Besonnenheit (§ 12) Bestimmungen der Fichte'schen Bewusstseinsphilosophie auf und derjenige über den Instinkt (§ 13) Theoreme der Wahrnehmungstheorien. Damit ist der Theorierahmen deutlich: Es wird unter den Prämissen ästhetiktheoretischer und anthropologischer Konzepte argumentiert. So exponiert Jean Paul schon in den ersten Paragraphen das anthropologische *commercium*-Problem, indem er von poetischen Nihilisten (§ 2) und von poetischen Materialisten (§ 3) spricht, also von leerer Form versus formloser Materie, von Geist versus Körper. Der folgende Paragraph (§ 4) bestimmt sodann Nachahmung als Darstellung von Ideen, so dass präzis der Mimesisbegriff der Poetiken durch den Darstellungsbegriff der Ästhetiken unterlaufen wird.

Der gesamte Argumentationsgang der *Vorschule* lässt sich im Folgenden als eine permanente Umarbeitung des anthropologischen Dualismus verstehen, so im II. und III. Programm zunächst als Vermögenstheorie des Genies. Jean Paul vertieft diese anthropologische Ausgangslage durch eine Geschichtsphilosophie, nach der das die Antike (IV. Programm) zerstörende Christentum (V. Programm) der Grund für ein sich etablierendes Jenseitsreich ist, das sich in die Opposition zum glücklichen Diesseits stellt. Die Zweisubstanzenlehre des Descartes wird also als Resultante einer grundlegenden kulturellen Wende, nämlich der Herrschaft des Christentums, gedeutet.

Die gegen den Diskurs der Zeit gewendete Initiative Jean Pauls besteht darin, dass er keine Ästhetik der Vermittlung oder der Versöhnung vorlegt. Vielmehr bietet er eine Rhetorik des Humors auf, um die unversöhnten Körper-Geist-Figuren des Dualismus humoristisch als Formen des Komischen zu deuten. Seine elementare Bestimmung, nach der der Humor das umgekehrte Erhabene sei (§ 32), depotenziert mit der Geistseite des Dualismus auch ihre christliche Jenseits- und Unendlichkeitsvorstellung. Im umgekehrt Erhabenen wendet sich die Perspektive wieder nach unten zur Körperwelt hin und führt eine kontrastkomische Gegenbewegung in den erhabenen Zug zum Unendlichen und Intelligiblen ein. Statt einer Versöhnung des Dualismus durch die schöne Gestalt schlägt Jean Paul eine Ästhetik vor, die die Differenz als solche immer wieder neu inszeniert.

Von der Rhetorik des Humors aus betrachtet liest sich die *Vorschule* etwa ab dem VIII. Programm vor allem als Poetik. Die ersten Programme aber argumentieren im Rahmen der Fragestellungen der philosophischen Ästhetik. Man wird davon

⁴² In diesem Sinne einer philosophischen Ästhetik wurde eine Lektüre der *Vorschule* durchgeführt in Simon 2013, 211–258.

sprechen können, dass Jean Paul seine in den später folgenden Programmen formulierte Poetik gleichsam in den ästhetiktheoretischen Diskurs hineinkopiert. Deshalb sind die Artikulationsfiguren des Humors nicht nur Poetik in eigener Sache, sondern allgemeine Auslegung eines Weltzustandes, der den anthropologischen Dualismus christlich-metaphysisch überhöht hat, zugleich aber dem scharfen satirischen Blick gegenüber zu komischen, lächerlichen und zugleich existenziell verzweifelten Figurationen führt. So entwickelt Jean Paul im IX. Programm (*Über den Witz*) eine *argutezza*-Poetik, in der die Rhetorik einen intensiven Auftritt hat: Formen des Witzes, Wortspiele, Anagrammatik, basale Metaphorik in der Nachfolge Herders und eine lange Reihe von Figuren und Tropen werden diskutiert (*inversio, figura etymologica, Antithese, Polyptoton, Personifikation, Allegorie, Ironie* etc.).

Dass Jean Paul so intensiv an die Rhetorik anschließt, folgt aus den ästhetiktheoretischen Grundgedanken der *Vorschule*. Die Rhetorik wird als die buchstäbliche Konstellationslehre einer nicht intakten Schöpfung verstanden. In ihren Figuren und Tropen drückt sich das unglücklich zerrissene Bewusstsein aus. Rhetorik ist hier also weniger die technische Lehre von der Hervorbringung eines poetischen Textes (wie es in den alten Poetiken der Fall war), sondern vielmehr ein Explikationsmodus der philosophischen Grundannahmen. Wo keine Ästhetik der Versöhnung vorliegt, geht es um die genaue, buchstäbliche und am Material vollzogene Leiblichkeit des Unversöhnten. Rhetorik kann gerade hier einen Neuauftritt haben, weil sie weniger stark von identitätsphilosophischen Annahmen geprägt ist, als die idealistische Philosophie, gegen die sich Jean Paul wendet.

Die prominenteste Aktualisierung der Rhetorik in den letzten Jahrzehnten folgt im Namen der Dekonstruktion einer vergleichbaren Prämisse. Fällt mit der pragmatischen Systemumgebung von Wirkungsintentionen, Stillehre und Redegattungen die *aptum*-Dimension der Rede weg und wird die Rhetorik vor allem hinsichtlich der *elocutio* als Instrument antiidealistischer Buchstäblichkeit verstanden, dann wächst ihr eine ‚philosophische‘ Funktion zu, die sich nicht mehr aus der humanistischen, die *res publica* tragenden Tradition speist. Jean Paul und vor ihm schon die Frühromantiker sind die ersten Zeugen einer solchen dekonstruktiven Rhetorikauffassung, welche vor allem als Rhetorik des Textes (nicht der Rede) auftritt. Das IX. Programm der *Vorschule (Über den Witz)* setzt in diesem Sinne Rhetorik nicht traditionell poetologisch ein, sondern als Instrument einer buchstäblichen Analyse des Nichtidentischen. Dass eine Ästhetik, die sich dem zeitgenössischen Dreischritt der integrierenden Vermittlung verweigert, den Weltzustand humoristisch als Witz denkt und dessen Stellungen und Wendungen rhetorisch beschreibt, lässt ein denkbar fortgeschrittenes Rhetorik-konzept nach dem Ende des rhetorischen Zeitalters sichtbar werden.⁴³

43 Paul de Mans (1993) Auseinandersetzung mit der philosophischen Ästhetik basiert auf einem Rhetorikbegriff, dessen Systemumgebung ‚philosophisch‘ und ‚textuell‘ geworden ist. Dies geht mit einer Beschränkung der Rhetorik auf die *elocutio* einher. De Mans Dekonstruktion entspricht insofern –

9 Literatur

- Adler, Hans (1988): *Fundus animae – Der Grund der Seele. Zur Gnoseologie des Dunklen in der Aufklärung.* In: Deutsche Vierteljahresschrift 62, 197–220.
- Aristoteles (Poet.): *Poetik.* Übers. u. hg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982.
- Baeumler, Alfred (?1967): *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft.* Tübingen.
- Bahr, Petra (2004): *Darstellung des Undarstellbaren. Religionstheoretische Studien zum Darstellungsbegriff bei A. G. Baumgarten und I. Kant.* Tübingen.
- Barthes, Roland (1966): *Die alte Rhetorik [zuerst 1966].* In: Ders.: *Das semiologische Abenteuer.* Frankfurt a. M. 1988, 15–101.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb (1735): *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus/Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichtes.* Übers. u. hg. v. Heinz Paetzold. Hamburg 1983 [zuerst: Halle 1735].
- Baumgarten, Alexander Gottlieb (1750/1758): *Ästhetik/Aesthetica.* Übers. u. hg. v. Dagmar Mirbach. 2 Bände. Hamburg 2007 [zuerst: Aesthetica. 2 Teile. Frankfurt/Oder 1750 und 1758].
- Bender, John/David Wellbery (1996): *Die Entschränkung der Rhetorik.* In: Aleida Assmann (Hg.): *Texte und Lektüren. Perspektiven in der Literaturwissenschaft.* Frankfurt a. M., 79–104.
- Campe, Rüdiger (1997): *Vor Augen Stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung.* In: Gerhard Neumann (Hg.): *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft.* Stuttgart und Weimar, 208–225.
- Cicero (de or.): *De oratore/Über den Redner.* Hg. u. übers. v. Harald Merklin. Stuttgart ?1976.
- de Man, Paul (1993): *Die Ideologie des Ästhetischen.* Frankfurt a. M.
- Gasché, Rodolphe (1994): *Überlegungen zum Begriff der Hypotypose bei Kant.* In: Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.): *Was heißt „Darstellen“?* Frankfurt a. M., 152–174.
- Hamsch, Björn (2007): *„... ganz andre Beredsamkeit“. Transformationen antiker und moderner Rhetorik bei Johann Gottfried Herder.* Tübingen.
- Haverkamp, Anselm (2002): *Wie die Morgenröthe zwischen Nacht und Tag.* Alexander Gottlieb Baumgarten und die Begründung der Kulturwissenschaften in Frankfurt an der Oder. In: Deutsche Vierteljahresschrift 76, 3–26.
- Herder, Johann Gottfried (FHA): *Werke.* 10 Bände. Hg. v. Martin Bollacher, Jürgen Brummack, Ulrich Gaier, Gunter E. Grimm, Hans Dietrich Irscher, Rudolf Smend u. a. Frankfurt a. M. 1985 ff.
- Horch, Hans Otto/Georg-Michael Schulz (1988): *Das Wunderbare und die Poetik der Frühaufklärung. Gottsched und die Schweizer.* Darmstadt.
- Jäger, Michael (1980): *Kommentierende Einführung in Baumgartens „Aesthetica“. Zur entstehenden wissenschaftlichen Ästhetik des 18. Jahrhunderts in Deutschland.* Hildesheim.
- Kablitz, Andreas (2009): *Mimesis versus Repräsentation. Die Aristotelische Poetik in ihrer neuzeitlichen Rezeption.* In: Otfried Höffe (Hg.): *Aristoteles: Poetik.* Berlin, 215–232.
- Kant, Immanuel (KdU): *Kritik der Urteilskraft.* Hg. v. Karl Vorländer. Hamburg ?1974.
- Kienpointner, Manfred (2003): *Nouvelle Rhétorique.* In: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik.* Bd. 6. Tübingen/Darmstadt, Sp. 344–352.
- Kliche, Dieter (2000): *Ästhetik/ästhetisch.* In: Karlheinz Barck (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe.* Bd. 1. Stuttgart/Weimar, 312–341.
- Kramer, Olaf (2003): *New Rhetoric.* In: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik.* Bd. 6. Tübingen/Darmstadt, Sp. 259–288.

so konnte in diesem Artikel gezeigt werden – historisch der Bewegung des Rhetorischen in die Tiefenstruktur der ästhetischen Reflexion hinein.

- Linn, Marie-Luise (1967): A. G. Baumgartens ‚Aesthetica‘ und die antike Rhetorik. In: Josef Kopperschmidt (Hg.): Rhetorik. Band II: Wirkungsgeschichte der Rhetorik. Darmstadt 1991, 81–106.
- Meier, Georg Friedrich: Anfangsgründe aller schönen Künste und Wissenschaften. Halle 1748–1750 (3 Bde.).
- Moritz, Karl Philipp (W): Werke. Hg. v. Horst Günther. Frankfurt a. M. 1981. 3 Bände.
- Nietzsche, Friedrich (KSA): Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. Hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München ²1988.
- Novalis (W): Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Hg. v. Hans-Joachim Mähl, Richard Samuel, Hans Jürgen Balmes. 3 Bände. München 1987 ff.
- Otto, Stephan (2007): Die Wiederholung und die Bilder. Zur Philosophie des Erinnerungsbewußtseins. Hamburg.
- Paetzold, Heinz (1983): Ästhetik des deutschen Idealismus. Wiesbaden.
- Quintilianus, Marcus Fabius (Inst. or.): Ausbildung des Redners: Zwölf Bücher. Lateinisch/Deutsch. Hg. u. übers. v. Helmut Rahn. Darmstadt ³1995.
- Recki, Birgit (2008): Die Dialektik der ästhetischen Urteilskraft und die Methodenlehre des Geschmacks (§§ 55–60). In: Otfried Höffe (Hg.): Klassiker Auslegen. Immanuel Kant. Kritik der Urteilskraft. Berlin, 189–210.
- Riedel, Wolfgang (1985): Die Anthropologie des jungen Schiller. Zur Ideengeschichte der medizinischen Schriften und der „Philosophischen Briefe“. Würzburg.
- Riedel, Wolfgang (1994): Anthropologie und Literatur in der deutschen Spätaufklärung. Skizze einer Forschungslandschaft. In: Internationales Archiv für die Sozialgeschichte der deutschen Literatur, 6. Sonderheft, Forschungsreferate, 3. Folge, 93–157.
- Ritter, Joachim (1953): Die Lehre vom Ursprung und Sinn der Theorie bei Aristoteles. In: Ders.: Metaphysik und Politik. Frankfurt a. M., 9–33.
- Robling, Franz-Hubert (2009): Vor bonus dicendi peritus. In: Gert Ueding (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Band 9. Tübingen/Darmstadt, 1134–1138.
- Schiller, Friedrich (SW): Sämtliche Werke. Hg. v. Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. München ⁶1980.
- Schings, Hans-Jürgen (Hg.) (1992): Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert. DGF-Symposium 1992. Stuttgart.
- Schlegel, Friedrich (KA): Kritische Ausgabe seiner Werke. Hg. v. Ernst Behler, Jean-Jacques Anstett, Hans Eichner. 35 Bde. Paderborn 1958 ff.
- Simon, Ralf (2013): Die Idee der Prosa. Zur Ästhetikgeschichte von Baumgarten bis Hegel mit einem Schwerpunkt bei Jean Paul. München.
- Simon, Ralf (Hg.) (2014): Herders Rhetoriken im Kontext des 18. Jahrhunderts. Heidelberg.
- Solms, Friedhelm (1990): *Disciplina aethetica*. Zur Frühgeschichte der ästhetischen Theorie bei Baumgarten und Herder. Stuttgart.
- Strub, Christian (2004): *Ordo troporum naturalis*. Zur Systematisierung der Tropen. In: Jürgen Fohrmann (Hg.): Rhetorik. Figuration und Performanz. Stuttgart/Weimar, 7–38.
- Ueding, Gert (1971): Schillers Rhetorik. Idealistische Wirkungsästhetik und rhetorische Tradition. Tübingen.
- Ueding, Gert (1992): Rhetorik und Ästhetik in Schillers theoretischen Abhandlungen. In: Gert Ueding (Hg.): Aufklärung über Rhetorik. Tübingen, 155–184.
- Ueding, Gert/Bernd Steinbring (1986): Grundriss der Rhetorik. Geschichte, Technik, Methode. Stuttgart.
- Wiegmann, Hermann (1992): Ästhetik. In: Gert Ueding (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 1. Tübingen/Darmstadt, 1134–1154.

