

INTERJEKTE 14

2022

STIL UND RHETORIK EIN PREKÄRES PAAR UND SEINE GESCHICHTEN

Eva Geulen, Melanie Möller
(Hg.)

zfl

LEIBNIZ-ZENTRUM
FÜR LITERATUR- UND
KULTURFORSCHUNG



Leibniz-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung
Schützenstraße 18 | 10117 Berlin
T +49 (0)30 20192-155 | F -243 | sekretariat@zfl-berlin.org

INTERJEKTE ist die thematisch offene Online-Publikationsreihe des Leibniz-Zentrums für Literatur- und Kulturforschung (ZfL). Sie versammelt in loser Folge Ergebnisse aus den Forschungen des ZfL und dient einer beschleunigten Zirkulation dieses Wissens. Informationen über neue Interjekte sowie aktuelle Programmhinweise erhalten Sie über unseren E-Mail-Newsletter. Bitte senden Sie eine E-Mail mit Betreff »Mailing-Liste« an newsletter@zfl-berlin.org.

Veranstaltungs- und Publikationsförderung durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) im Rahmen der Exzellenzstrategie des Bundes und der Länder innerhalb des Exzellenzclusters *Temporal Communities: Doing Literature in a Global Perspective* – EXC 2020 – Projekt-ID 390608380.

IMPRESSUM

Herausgeber Leibniz-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung (ZfL)

www.zfl-berlin.org

Direktorin Eva Geulen

Redaktion Gwendolin Engels, Anja Keith

Gestaltung KRAUT & KONFETTI GbR, Berlin

Layout/Satz Niki Fischer-Khonsari

Titelbild Adriaen van Ostade: »Der Schulmeister« (1662)

DOI: [10.13151/IJ.2022.14](https://doi.org/10.13151/IJ.2022.14)



Sämtliche Texte stehen unter der Lizenz **CC BY-NC-ND 4.0**. Die Bedingungen dieser Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z. B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den*die jeweilige*n Rechteinhaber*in.

© 2022 / Das Copyright liegt bei den Autor*innen.

INHALT

- 4** **EINLEITUNG**
STIL UND RHETORIK: EIN PREKÄRES
PAAR UND SEINE GESCHICHTEN
Eva Geulen
Melanie Möller
(Hg.)
- 8** **STIL ALS NATÜRLICHE
REPRÄSENTATION DER AFFEKTE IN
DER CARTESIANISCHEN RHETORIK
DIE TRÜBUNG DER REDEKUNST IM
SPIEGEL DER NATUR**
Martin Urmann
- 17** **STIL ALS ÜBUNG**
EINE SKIZZE ZU STILUS, STIL UND
SCHREIBSZENE
Rüdiger Campe
- 32** **LUTHERSTIL**
Barbara N. Nagel
- 41** **HOMOLOGESTIL UND ELLIPTIK, ODER:
SIND ARISTOTELES' »PRAGMATIEN«
LITERATUR?**
Gyburg Uhlmann
- 56** **DIE STRUKTUR UND IHR STIL
WIE SCHLEIERMACHER ZWISCHEN
DERRIDA UND SAUSSURE VERMITTELN
KÖNNTE**
Manfred Frank
- 70** **»GANGNAM STYLE«: ZUR STILBIL-
DUNG IM DIGITALEN RAUM**
Elisa Ronzheimer
- 78** **»DIE SÄTZE MÜSSEN LYRISCH GEBAUT
SEIN, SONST FINDE ICH DIE NICHT
GUT.«**
RHETORIK UND STIL IN DER GEGEN-
WARTSDRAMATIK VON THOMAS KÖCK,
ENIS MACI UND WOLFRAM HÖLL
Pola Groß

STIL ALS ÜBUNG

EINE SKIZZE ZU STILUS, STIL UND SCHREIBSZENE

Rüdiger Campe

»*Tum accidere etiam illud solet, ut ea quae chartis mandantur pleniora uberioraque sint quam quae homines inter se colloquuntur. Addit enim semper aliquid stilus et scribendi mora, crescitque cogitatione ipsa oratio.*«
(Pietro Bembo an Gianfrancesco Pico della Mirandola, Rom, 1. Januar 1513)

»*Nach dem offiziellen Abendessen kehrte ich zurück ins Hotelzimmer und schrieb bis zu dieser Stelle. Das Schreiben war keine Tätigkeit, mit der ich vertraut war. Die Müdigkeit fiel auf meinen Kopf, und ich schlief am Schreibtisch ein. Am nächsten Morgen, als ich aufwachte, spürte ich, dass ich über Nacht alt geworden war. Jetzt beginnt die zweite Hälfte des Lebens. Bei einem Langstreckenlauf wäre es jetzt der Wendepunkt, ich muss umkehren, mein Ziel ist die Startlinie. Dort, wo die Schmerzen begonnen hatten, werden sie enden.*«
(Yoko Tawada: Etüden im Schnee)

I.

Wenn wir vom Stil sprechen, denken wir zuerst und in den meistens Fällen an Eigenschaften von Gegenständen der Kultur – wir denken an die Maßstäbe, nach denen wir Artefakte werten, oder an räumliche, zeitliche und auch personale Instanzen, denen wir sie zuordnen. Autos, Gedichte oder Einrichtungen zeugen von gutem oder schlechtem Stil; sie folgen dem Stil eines Landes, einer Zeit oder einer Klasse. Natürlich sind sie auch typisch oder untypisch für diejenigen, die den Gegenstand hergestellt haben. Viele Jahrhunderte lang ist der Stil in der westlichen Kultur aber eher eine Übung gewesen: etwas, das man nach Aufforderung oder Antrieb, und zwar wiederholt, tut. So ist es bis heute geblieben im abgelegenen

Reich der Klassischen Philologien, wo Studenten in Stilübungen aus den Sprachen, die sie sprechen, ins Lateinische und Griechische übersetzen. Stil, so kann man den Befund zusammenfassen, ist uns vertraut in seiner taxonomischen Gestalt. Davor war er praxeologisch. Vielleicht hat er unter dem taxonomischen Anschein auch nie aufgehört, eine Praxis zu sein, die wie alle Praxis der Anweisung bzw. Neigung und vor allem der Wiederholung bedarf, ohne sich aber an die Anweisungen und Neigungen zu halten und in den Wiederholungen immer derselbe zu bleiben. Der Stil, der das Geschriebene oder Gezeichnete, das Gebaute oder Komponierte charakterisiert, war zuvor ein Instrument, mit dem man Aufzeichnungen macht, und weiterhin dann die Einheit dieses Geräts mit der Hand, in der das Instrument liegt und die es führt, um dann auf der Aufzeichnungsfläche Spuren zu hinterlassen, die zu Deutungen Anlass geben.¹

Viele Untersuchungen zum Stil und zur Geschichte seines Begriffs aus den 60er bis 90er Jahren des letzten Jahrhunderts, auf die sich auch diese Skizze stützt, hatten ein kritisches Interesse an der Taxonomie des Stils.² Diese Arbeiten, die in der einen oder anderen Weise nach dem Strukturalismus kamen, säten Misstrauen gegen Individual- genauso wie gegen Nationalstile, gegen Autorschaftsstile genauso

1 Vgl. Hans-Martin Gauger: »Zur Frage des Stils – etymologisch gesehen«, in: *Comparatio* 2 (1990), S. 3–16.

2 Eine kleine Auswahl: Wolfgang G. Müller: *Topik des Stilbegriffs. Zur Geschichte des Stilverständnisses von der Antike bis zur Gegenwart*, Darmstadt 1981; Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Stil. Geschichten und Funktionen eines Kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, Frankfurt a. M. 1986; Rudolf Heinz: *Stil als geisteswissenschaftliche Kategorie*, Würzburg 1986; *Comparatio* 2 (1990) und 3 (1991); Willi Erzgräber/Hans-Martin Gauger (Hg.): *Stilfragen*, Tübingen 1992; Hans-Martin Gauger: *Sprache und Stil*, München 1995; Melanie Möller: *Talis oratio – qualis vita. Zur Theorie und Praxis mimetischer Verfahren in der griechischen und römischen Literaturkritik*, Heidelberg 2004.

wie gegen die Stile von Epochen. Dieses Misstrauen konnte zwei Ausprägungen annehmen. Man war zum einen misstrauisch, inwiefern der Ordnungsanspruch des Stils vielleicht nichts anderes als ein verdeckter Machteffekt ist. Man war andererseits aber auch misstrauisch, ob Nationen, Perioden und sogar Autoren überhaupt Träger von einheitlichen Stilen sind. Vielleicht sind wir aber gar nicht durch die große historische Scheide hindurchgegangen, wonach der Stil, den man übt, zum Menschen selbst geworden ist – was immer das genau für Buffon, Hamann oder Goethe bedeutete.³ Vielleicht sind wir auch in diesem Punkt nie modern geworden. Diesem Zweifel geht die folgende Skizze mit ihrem Interesse an einer Praxeologie des Stils nach.

Ausgangspunkt ist eine Definition des Stils, die unser taxonomisches Gemeinverständnis des Stils bestehen lässt, sich aber einer praxeologischen Durchsicht nicht in den Weg stellt. Nelson Goodmans betont unaufgeregte Formel lautet: »Basically, the style consists of those features of the symbolic functioning of a work that are characteristic of author, period, place or school.«⁴ Diese Bestimmung führt auf den ersten Blick kaum über das Alltagsverständnis hinaus. Sie enthält aber doch die Pointe, dass zwei unterschiedliche Vorgehensweisen und Kategorien miteinander verbunden werden. Das eine ist die Innensicht des Artefakts. Als Stil zählt nur, was zu den internen Verfahrensweisen des Werkes zählt, und das sind die symbolischen Verfahrensweisen. Eine Unterschrift unter einem Gemälde gibt durchaus einen Hinweis auf den Maler und oft auch die Entstehungszeit, aber sie gilt in der Regel nicht als Teil der symbolischen Elemente, die das Bild zum Bild machen. Auf der anderen Seite ist die Beziehung des Charakteristischen referentieller Art. Eine Art der Ausdrucksweise als charakteristisch für Flaubert oder Baudelaire zu sehen, heißt, sie nicht unmittelbar als sprachliche Erscheinung wahrzunehmen, sondern auf etwas anderes als Sprache – die Person des Autors oder eine Zeitströmung – zu beziehen. Symbolische Funktion und Charakteristik gehören unterschiedlichen Logiken an. Da, wo sich diese unterschiedlichen Logiken des Stils überschneiden, sprechen wir Goodman zufolge von Stil. Der Sonderfall verschränkt

die beiden Logiken miteinander, und zwar so, dass er nicht zureichend durch die eine oder andere Logik allein zu erfassen ist.

Dass der Stil taxonomisch gesehen eine Schnittmenge interner und referentieller Bestimmungen ist, kann als Hinweis auf eine Praxis des Stils aufgefasst werden. Goodman hat das selbst angedeutet. Das größere Unternehmen, zu dem die Untersuchung des Stilbegriffs gehört, gilt nicht der Beschaffenheit der Welt, sondern den *ways of worldmaking*. Das Aufspannen der Welt ist eine Art des Tuns und Machens. Nun führte es aber kaum weiter, wenn man den Hinweis auf die Praxis nur als Zauberformel einsetzt, um sich über die Diskrepanz der beteiligten Logiken hinwegzusetzen. Man kann hier an einen Vorschlag anknüpfen, den Christoph Menke vor einigen Jahren gemacht hat. Mit Blick auf Alexander Gottlieb Baumgartens *Ästhetik* hat Menke die Übung als ein wichtiges, ja vielleicht zentrales Thema der philosophischen Ästhetik ausgemacht.⁵ In seiner ingeniosen Interpretation von Baumgartens Gründungsschrift hat er die Übung als eine sich selbst beobachtende Wiederholung der sozialen Disziplinierung beschrieben, wie sie nach Foucault die Moderne in Körper und Seele der Einzelnen installiert hat. In dem Argument, das Menke aus Baumgarten entwickelt, bedeutet das nicht etwa, dass die ästhetische Übung sich in freiem Spiel von der disziplinierenden Beherrschung der Körper und der Sinne ablöst. Die ästhetische Übung ist nicht einfach ein mimetisches Nachspielen und Überwinden der Disziplin. Menke besteht im Gegenteil darauf, dass die ästhetische Übung den Blick auf das lenkt, was in ihr selbst Disziplin ist. Sie führt von den Techniken der Macht nicht fort, sondern auf sie hin. Die Freiheit, die sie im Unterschied zur Disziplin ist, besteht darin, dass sie sich ihrer selbst als Disziplin innewird.⁶ In der Tradition der Rhetorik und der Poetik, die in Baumgartens *Ästhetik* eingeht, hat aber nun die Übung – *askesis* bzw. *exercitatio* – immer eine beherrschende Rolle gehabt, über das hinaus, was uns heute meistens bewusst ist. Die Taxonomien der Redeteile und der Figuren, der Argumente und der Arten der Rede, die in den Handbüchern der Theorie im Vordergrund stehen, sind eigentlich nur das Schaufenster der Redekunst gewesen. Für die Wirklichkeit der Rhetorik seit dem Hellenismus sind

3 Vgl. Cordula Reichart: *Stil als Schöpfung. Zur Genesis der Moderne bei Baudelaire und Flaubert*, München 2013, S. 13–17; Hans-Jürgen Scheuer: *Manier und Urphänomen: Lektüren zur Relation von Erkenntnis und Darstellung in Goethes Poetologie der »geprägten Form«*, Würzburg 1996.

4 Nelson Goodman: *Ways of Worldmaking*, Indianapolis 1978, Kap. 2: »The status of style«, S. 23–40, hier S. 35.

5 Vgl. Christoph Menke: »Die Disziplin der Ästhetik ist die Ästhetik der Disziplin. Baumgarten in der Perspektive Foucaults«, in: ders./Rüdiger Campe/Anselm Haverkamp (Hg.): *Baumgarten-Studien. Zur Genealogie der Ästhetik*, Berlin 2014, S. 233–247.

6 Ebd., S. 139–141.

die sogenannten Vorübungen der Rhetorik (*Progymnasmata*) und die Übungen in Form der Deklamationen viel wichtiger gewesen. Baumgarten war auch darin Begründer der Ästhetik, dass er den Stil als Übung zum letzten Mal ausdrücklich behandelt hat und das so, dass die Übung des Stils schon den Kern der Kunsttheorie enthält.

Das Folgende stellt ausgewählte Stationen des Stils als Übung vor. Sie beginnt mit Quintilian als dem wichtigsten Zeugen der hellenistisch-römischen Praxis der Übungen, weist dann auf Befunde der Forschung zum hohen Mittelalter und zur frühen Neuzeit hin und endet mit Baumgarten. Das geschieht gerade nicht mit der Unterstellung, dass mit Baumgarten und seinen Zeitgenossen das Ende des Stils als Übung erreicht ist und die Zeit des Stils als einer Überkreuzung von Werkimmanenz und Referenz auf Autoren, nationale Identitäten, epochale oder regionale Eigenschaften beginnt. Die Skizze soll stattdessen Hinweise darauf erarbeiten, was als Praxis unter dem taxonomischen Stilbegriff weiterläuft und was hier Schreibszene und Szene des Schreibens heißt.

II.

Wie eigentlich immer in Quintilians *Institutio Oratoria*, so ist es auch beim Kapitel über den Stil gut, als Erstes den Zusammenhang in den Blick zu nehmen, in dem etwas zum Thema wird.⁷ Das durchgehende Interesse des zehnten Buchs ist die *copia*, die Fülle des zu Sagenden, genauer die »*copia cum iudicio*« (X. 1. 8; 434/435), die mit Urteil gepaarte Fülle. Es geht dabei zwar in erster Linie um die Worte und die Redewendungen. Aber der Zusatz »mit Urteil gepaart« macht klar, dass Worte und Redewendungen nicht dann schon zur Fülle werden, wenn man sie ausschließlich als sprachliche Einheiten betrachtet. Die *copia* ist darüber hinaus die Fülle von Möglichkeiten, die man vorhält, in einer bestimmten Situation, unter bestimmten Bedingungen und mit bestimmten Absichten etwas zu sagen. Darum spielen – wie später Erasmus sagen wird – die *res* eine wichtige Rolle in der Fülle. Die *res* sind dabei nicht nur die Dinge, über die man reden will, sondern auch die Zusammenhänge, in denen die Rede etwas ausrichten soll.

Von Beginn des zehnten Buchs an spielt der *stilus* – das übungsweise, wiederholte Schreiben – eine zentrale Rolle für den Erwerb dieser in Sachzusammenhänge eingebundenen und auf sie hin ausgerichteten Fülle der Worte. Er steht zwischen den beiden anderen Dingen, die man tun muss, um *copia* zu erlangen: zwischen dem Lesen und dem Reden. Das wiederholte Schreiben zu Übungszwecken ist die Grundlage dafür, Deklamationsübungen abzuhalten. Ohne den *stilus* wäre das Redenhalten vor dem Ernstfall nur blindes Tun, das keine Selbstbeobachtung und keine Erfolgskontrolle kennt. Der *stilus* verschafft dem, der das Reden üben will, die nötige Disposition für seine Zwecke. Die Lektüre der autoritativen Werke aus Dichtung, Geschichtsschreibung, Philosophie und Rhetorik⁸ ist wiederum die Voraussetzung für den *stilus*. Indem man die *auctores* studiert und für die Nachahmung bereitstellt, was in bestimmten Lagen und bei bestimmten Themen gesagt werden kann, ersetzt man das bloße, natürliche Probehandeln durch die Kunst. Die Grundlegung in der *lectio* gibt dem Schreiben damit erst die Möglichkeit, zur Grundlage für den Ernstfall der Rede zu werden. Natürlicherweise steht das praktische Reden am Anfang, das Schreiben folgt als Fertigkeit nach, und erst wenn geschrieben worden ist, kann man lesen. Die Übung der Kunst kehrt das um. In der Übung der *copia cum iudicio* kommt erst das Lesen, dann das Schreiben und am Ende das Reden.

Der zusammenfassende Begriff für die Umkehrung der Natur in der Kunst – mit dem *stilus* in der Mitte – lautet *hexis* oder, wie Quintilian übersetzt, »*firma quaedam facilitas*« (X. 1. 1; 430/431). Man überdehnt Quintilians Gedanken nicht, wenn man dabei an Bourdieus soziologische Begriffe von Habitus und Hexis denkt. Die *copia cum iudicio* selbst lässt sich auch bei Quintilian als ein in Körper und Psyche eingelassenes Verhaltensrepertoire verstehen, in dem Äußerungsformen, Sachverhältnisse und Situations-typen miteinander verbunden sind.

Dabei kommt dem *stilus*, wie gesagt, zwischen Lesen und Reden die Aufgabe der Dispositionsbildung zu. Aufschlussreich für diesen Bezug des *stilus* auf das

7 Marcus Fabius Quintilianus: *Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*, lateinisch und deutsch, hg. und übers. von Helmut Rahn, Darmstadt 21988, Buch X, Kap. 3. Nachweise hieraus im Folgenden mit Angabe des Buchs und Kapitels und gegebenenfalls der Seitenzahl direkt im Text.

8 *Auctores* – Förderer und Stifter – sind bekanntlich im antiken Kanon nur in zweiter Linie Autoren im modernen Sinne. Autoren im modernen Sinn haben Stil. Im Quintilian'schen Kanon verlangt es umgekehrt der Stil, Autoritäten festzulegen, nach denen die Übung sich ausrichten kann. Zur Beziehung von Dichtung und Autorität während des Prinzipats im weiteren Sinne vgl. Michele Lowrie: *Writing, Performance and Authority in Augustan Rome*, Oxford 2009.

symbolische Repertoire von Fertigkeiten, Sensibilitäten und Ausdrucksformen sind nun die unmittelbaren Anschlüsse an das Lesen auf der einen Seite und die Deklamationsübung auf der anderen. Zwischen der griechischen und lateinischen Literaturgeschichte unter dem Aspekt der *copia cum iudicio* und dem *stilus* steht in der *Institutio Oratoria* das Kapitel zur Nachahmung (X. 2). Die *imitatio* ist nichts anderes als die schon erwähnte Umkehrung der natürlichen Abfolge von Reden, Schreiben, Lesen in die Kunstübung von Lesen, Schreiben, Reden. Quintilian macht aber auch klar, dass eine Art Balance zwischen beiden Abfolgen zu bewahren ist. So sehr die Nachahmung der *auctores* hilft, die nötige Verhaltensdisposition zur Rede reicher und dauerhafter zu machen, so sehr untergräbt sie auch die Kraft der natürlich gegebenen Anlagen. Dabei geht es nicht nur um die Ausdrucksweise, die durch überfremdende Vorbilder gefährdet ist, sondern auch um die unmittelbare Reaktion auf den Anlass zur Rede. Beim Ansammeln der Leseerträge muss also die Möglichkeit bleiben, auf diese ersten Impulse zurückzugreifen. Darum schließt sich an das Kapitel zum Schreiben die *emendatio* an. Der Griffel oder *stilus* wird umgekehrt, und statt der einritzenden Spitze gebraucht man nun das abgeflachte stumpfe Ende zum Auslöschen des ins Wachs Eingezeichneten (vgl. X. 4). Es ist letztlich der umgedrehte Gebrauch des *stilus*, der die *copia* mit *iudicium* ausstattet und ihn zur Vorbereitung des eigentlichen Werks, der Rede, macht. Einmal gesprochene Worte kann man nur noch bereuen. Schreiben übt, weil man es ausbessern kann.

Der *stilus* hat sich in der frühmodernen Bildungsgeschichte mit großer Wirkung fortgesetzt und er ist der modernen klassischen Philologie als Lehrform erhalten geblieben. Aber in der antiken Rhetorik waren es zwei andere Bereiche des Unterrichts, die man vornehmlich als *askeseis* oder *exercitationes* bezeichnete: die *Progymnasmata*, in denen noch vor dem rhetorischen und poetischen Unterricht einfache, aus dem Alltag geläufige Formen bearbeitet wurden,⁹ und die Deklamationen, die der ausgebildete Schüler der Rhetorik für angenommene Fälle und zu konstruierten

Themen hielt.¹⁰ Bis in die frühe Neuzeit machen diese beiden Übungen die Existenz der Rhetorik viel mehr aus als die komplizierten Systematisierungen von Redegattungen, Aufbau der Rede, Argumentformen und Figuren. Dass es bei den eigentlichen Übungen der Antike noch nicht oder nicht mehr um den *stilus* geht, ist hier von Interesse, um genauer zu verstehen, was *askesis* und *exercitatio* meinen und wie das Schreiben sich dazu verhält. Von Interesse sind die beiden Übungen auch deshalb, weil Baumgarten in seiner *exercitatio aethetica* über die Stilübung an diese ursprünglichen Übungen anknüpfen wird, die zu seiner Zeit eigentlich schon in den Hintergrund getreten waren.

Quintilian verteilt die *Progymnasmata* bezeichnenderweise auf das Ende des Grammatikunterrichts und die Anfänge des Rhetorikunterrichts. Auf ihrer frühen Stufe beginnen sie, noch bevor die Knaben – um die es sich ja in der Regel handelt – schreiben können oder zumindest Übungen von ihnen in schriftlicher Form erwartet werden. Sie sollen »es lernen, kleine *äsoische Fabeln*, die den Märchen der Ammen am nächsten stehen, in reiner Sprache, die sich nirgends über das gewöhnliche Maß erhebt, zu erzählen [d. h. nachzuerzählen], sodann dieselbe Leichtigkeit auch mit dem Griffel zu erreichen« (I. 8. 9; 125). Für die Fabeln des Äsop spricht offenbar ihr sich vorliterarisch gebender Gestus, die Nähe zum sprichwörtlichen Ammenmärchen. Die Knaben wissen von ihnen, bevor der Grammatiklehrer dazu anhält, ihre Ausgestaltung bei Äsop wiederzugeben, sie in eigenem Erzählen zu variieren oder dann auch historisch zu verorten. Hinzu kommen weitere einfache Formen, wie wir heute sagen würden: Anekdoten (Chrien), Charakterschilderungen (Ethologien) und sprichwortartige Formen (Sentenzen). Beim Grammatiker geht es dabei noch nicht um die literarische Gattung, sondern um Sprachrichtigkeit in der Wiedergabe und das elementare Erfassen des Inhalts und seine historische Einordnung. Wenn die *Progymnasmata* beim Rhetoriklehrer wieder erwähnt werden (vgl. II. 4), hat sich der Gesichtspunkt geändert. Jetzt werden Wiedergaben und Kommentierungen mit einer formalen Charakterisierung verbunden. Sie richten sich nun auf das, was in den Beispielen Mythos (*fabula*), Handlung (*argumentum*) oder Geschichtserzählung (*historia*) ist. In diesen Begriffen zeichnen sich Unterscheidungen literaturtheoretischer Art ab, wie man sie seit der

9 Vgl. Donald L. Clark: *Rhetoric in Greco-Roman Education*, New York 1957, S. 179–206; Ian H. Henderson: »Quintilian und die Progymnasmata«, in: *Antike und Abendland* 37 (1991), S. 82–99. Vgl. die kommentierte Quellensammlung in: George A. Kennedy (Hg.): *Progymnasmata. Greek textbook of prose composition and rhetoric*, Leiden/Boston 2003.

10 Vgl. Clark: *Rhetoric* (Anm. 9), S. 212–261. Das breiteste Anschauungsmaterial bieten die Deklamationen des älteren Seneca; vgl. Seneca the Elder: *Declamations*, 2 Bde., hg. und übers. von M. Winterbottom, Cambridge, Mass. 1974.

griechischen Poetik verwendete. *Progymnasmata* haben, wie ihr Name sagt, die Aufgabe der Vorübung. Sie verbinden den literarisch-rhetorischen Unterricht mit der Alltagserfahrung vor ihm, ihr Kanon reflektiert, was vor der Literatur an literarischen Formen in der Welt ist.

Umgekehrt setzen die Deklamationen – die andere Form der Übung in der antiken Rhetorik – die Kenntnis der Einsatzbereiche der Rhetorik und die Entfaltung ihres literarischen Formenkanons voraus. Deklamationen bilden in der Weise der Übung die beiden agonalen Arten der rhetorischen Rede ab. Es gibt die Kontroversien, die für die Gerichtsrede üben, und es gibt die Suasorien, die das für die politische Rede und die Beratung überhaupt tun. Quintilian rückt an das Thema der Deklamationen noch im Kapitel über die *Progymnasmata* beim Rhetoriklehrer heran (vgl. II. 4. 23), wo er am Ende den Blick langsam auf die juristischen und politischen Einsatzgebiete der rhetorischen Rede lenkt. Wenn er dann nach der Erörterung des eigentlichen Rhetorikunterrichts auf die Deklamationen zurückkommt (vgl. II. 10), kann er Kontroversien und Suasorien ihrer Funktion nach erklären, denn jetzt ist die Rhetorik und ihr Unterricht an den institutionellen Orten der Rede angekommen. Die Erörterung kann nun voraussetzen, was bei den *Progymnasmata* gerade noch nicht auf dem Lehrplan stand: die Kenntnis der Gerichte und der Politik (die deklamatorischen Übungsreden tun das allerdings bewusst in frei phantasierter Form, die sich kaum auf reale rechtliche und politische Formen bezieht).¹¹ Wenn die *Progymnasmata* die Vorübung der Redelehre sind, dann stellen die Deklamationen die Einübung der theoretisch erlernten Rhetorik dar.

Die Konstellation der beiden großen Übungen seit der hellenistisch-römischen Zeit, *Progymnasmata* und Deklamationen, ist exemplarisch. Das *Progymnasmaton* ist der Rückgang auf vorliterarische, einfache Formen und setzt über das Nacherzählen erst ein Schreiben in Gang, das in der Zeitlosigkeit des ewigen Alltags zu Hause ist. Die Deklamationen

geben dagegen in den Kontroversien dem Sprechen und Schreiben einen bestimmten Anlass vor, den Fall, der zeitliche und soziale Umstände meist erfundener Art mit sich bringt. Die Suasorien beziehen sich nicht selten auf eine historische oder mythologische Person, für die oder in deren Namen gesprochen wird. Der *stilus* ist bei Quintilian und in der antiken Rhetorik nicht eine Übung der einen oder anderen Art. Das Schreiben – der Erwerb der *hexis* – kommt nicht vor und nicht nach der Rhetorik als Lehre und Regelwerk. Er ist ihr Herzstück. Trotzdem übersetzen wir *stilus* zu Recht als ›Stilübung‹, und gelegentlich spricht Quintilian im Kapitel über den Stil auch tatsächlich von einer *exercitatio* (X. 3. 15). Im Gegensatz zu den eigentlichen, großen Übungen der antiken Rhetorik zieht das Schreiben sich aber in das Innere der Lehre vom sprachlichen Redewerk zurück. Es verbindet das Lesen und die Redeübung als ihren Übergang und ohne an eine genaue Stelle gebunden zu sein. Die Übung, die der Stil ist, hört auch nach dem Abschluss der Studien nicht auf. Auch das Werk selbst, das durch die rhetorische und die poetologische Lehre vorbereitet wird, ist von dieser Art der Übung weiter begleitet. Der Stil ist die *hexis* oder *firma quaedam facilitas* der ausgeübten Rhetorik. Er ist in jeder Rede mit am Werk.

Ausgangspunkt des Stils als Übung ist eine Dialektik von Verzögerung und Wiedergewinnung des ersten Impulses. Das Schreiben, argumentiert Quintilian, erlaube ein Hin- und Herschieben von Worten mit Blick auf wirkungsvolle Stellung im Satz und auf rhythmische Belange. Dadurch gewöhnen nicht nur die Anschlüsse an das jeweils Geschriebene nach vorn und nach hinten. Es gewinne auch ›die Wärme beim Ausdenken, die durch die Verzögerung, die das Schreiben bringt [*scribendi mora*], abgekühlt ist, von neuem Kraft und nimmt gleichsam, indem sie ein Stück zurückgeht, einen Anlauf« (X. 3. 6; 499/500). Man kann in dieser Überlegung zur Zeit des Stils – dem Ineinander von Verlangsamung und Beschleunigung – die Keimzelle für die sehr viel ausführlichere Erörterung des Orts und der Umstände des Schreiben sehen. Die Bedeutung des *stilus* liegt, wie gesagt, in dem Anhalten des laufenden Lebensvollzugs. Diesem Anhalten in der Zeit entspricht die Abwendung vom Alltag und von den Belangen des Forums im rechtlichen, sozialen und politischen Sinne. Am genauesten kennzeichnet darum das Wort vom *secretum* den Ort, die Zeit und die Gelegenheit des Schreibens. Den Übergang dazu bildet die Kritik des Diktierens: Beim Diktieren falle die *mora*, die Verzögerung, die auch das rascheste Schreiben mit sich bringt, fort, weil der Stenograph gehalten sei,

11 Im Gegensatz zu den *Progymnasmata* hat Quintilian über die Deklamationen eher Warnendes zu sagen (vgl. II. 10. 8). Deklamationsübungen sind für Quintilian Symptome des Verfalls. Fiktive Reden, die das Erlernte einüben, haben danach die Tendenz zu ersetzen, wofür sie üben (was im Übrigen nicht einfach zutrifft: die Notwendigkeit, Entscheidungen zu debattieren, gibt es auch unter dem Prinzipat; und gerade autokratische Herrscher brauchen Beratung). Für Quintilian gilt jedenfalls: *Progymnasmata* begründen die Ausbildung zum Redner im Alltag der einfachen Formen; Deklamationen entgrenzen die Rhetorik in eine Selbstgenügsamkeit, die man als Literaturbetrieb auffassen kann.

dem Sprechtempo des Diktierenden zu folgen. Mehr noch zerstörten das Drängen auf Fortsetzung und die Instanz der Kritik, die in der bloßen Anwesenheit des Schreibers lägen, die dem Schreiben wesentliche Einsamkeit. »[D]aß die Abgeschiedenheit [*secretum*], die beim Diktieren verlorengeht, und ein Ort, wo es keine Kritiker gibt, und die tiefste Stille und Ruhe beim Schreiben am besten tut, das wird niemand bezweifeln« (X. 3. 22; 505). Die Abgeschiedenheit des Schreibens ist aber kein *locus amoenus* in der Natur. Da wäre Einsamkeit mit Genuss verbunden, während das Schreiben Anstrengung und Arbeit ist (vgl. X. 3. 23). Es sind vielmehr Ort, Zeit und Umstände der *lucubratio*, der nächtlichen Arbeit im abgeschlossenen Zimmer beim Licht der Öllampe. An dieser Stelle wandelt sich die Erörterung des Schreibens als Übung in das Bild einer Szene, die das Schreiben von sich selbst entwirft. Zu dieser Szene gehört nun so gleich mehr als das einsame Zimmer, die Nacht und die Lampe. Man muss Schreibgeräte und körperliche Abläufe des Schreibens bedenken: Auf der Wachstafel zu schreiben bietet den Vorteil der leichteren Korrektur durch das *stilum vertere*. Auf Pergament zu schreiben schont die Augen, aber es unterbricht den Fortgang der Arbeit durch die Notwendigkeit, den *stilus* immer wieder neu einzutauchen. Ob man nun Schreibtafel oder Pergament benutzt, sollte man aber der beschriebenen Seite gegenüber eine Leerseite lassen, auf der zusätzliche Gedanken eingetragen werden können. Allerdings sollte die Schreibfläche nicht zu breit sein, damit man den Überblick über das Geschriebene behält und nicht, ohne es zu bemerken, im Schreiben weitläufig wird (vgl. X. 3. 31).¹² Man braucht außerdem die richtige Ernährung und eine ausgewogene Verteilung von Wachen und Schlafen, weil man ja die Zeit, die eigentlich dem Schlaf gehört, bei der *lucubratio* zu angestrenzter Arbeit verwendet.

Hat die Schreibszene sich einmal in dieses Bild ihrer selbst – eine Szene des Schreibens – zusammengezogen, kann sie als Imago auch für Situationen stehen, die ihr in der Realität gerade nicht entsprechen. So müssen wir auch wieder mitten im laufenden Leben – auf der Straße und im Gedränge des Forums – in der Lage sein, die dort eigentlich nicht gegebene Ruhe des *secretum* für uns herzustellen (X. 3. 29 f.). Diese überraschende Wendung macht deutlich, dass der Stil in der klassischen Rhetorik innervierte Fertigkeit der Ausübung ist und sich darin von Vor-

übung und Einübung unterscheidet. Man darf bei aller Tendenz zur Literarisierung bei Quintilian aber auch nicht vergessen, dass das Ziel der Rhetorik die Rede des Ernstfalls ist und nicht das geschriebene Werk. Darum fällt der Stil als *hexis* nicht zusammen mit den *genera dicendi* und den Qualitäten der kanonischen Autoren, und das heißt nicht mit der Taxonomie von stilistischen Werkeigenschaften.

Bevor man aus der hellenistischen und römischen Antike in die Aufklärung oder sehr frühe Romantik Gottlieb Alexander Baumgartens hinüberspringt, sollte auf die dazwischenliegende lange Dauer der Fortsetzungen und Umwandlungen zumindest in Grundzügen hingewiesen werden. Einschlägige Forschungen liegen bereit. Allerdings gehen sie oft von anderen Fragen aus und liefern nicht immer die erhofften Antworten. Mehr als Zusammenfassung zum einen und Anregungen zum anderen sind darum zunächst einmal nicht möglich.

Zwei Tendenzen lassen sich in Fortführung der Quintilian'schen Übung des *stilus* ausmachen. Die eine setzt an der Verbindung von Stil und *hexis* an, wobei die Haltung oder erworbene Fähigkeit übergeht in das erwartbare Verhalten einer Gewohnheit. Man kann das die normative Richtung des Stils nennen. Sie schlägt den Bogen von einer regelsetzenden Praxis, Dinge zu tun oder nicht zu tun, zu der taxonomischen Ordnung des Richtigen oder Falschen, des Guten oder Schlechten. Die andere Richtung setzt an der im engeren Sinne literarischen und künstlerischen Tätigkeit mit dem *stilus* an, an der Arbeit und Hervorbringung im Schein der Lampe. Hier geht es um diejenige Seite des Stils, die ihn mit der Produktion kultureller Gegenstände verbindet. Auch hier kann man wieder einen Übergang von Praxis zu Taxonomie beobachten, diesmal von der Sphäre der Produktion zu den charakteristischen Eigenschaften des Produzierten.

Die normative Seite hat mit der Spezialisierung des Stils im Recht, in der Verwaltung und im Geschäftsleben zu tun. Hans-Georg Gadamer hatte darauf in einem Exkurs zum Stil in *Wahrheit und Methode* aufmerksam gemacht. Er spricht davon, dass Stil »in der französischen Jurisprudenz« entwickelt worden sei und dort »die manière de procéder, also ein bestimmten juristischen Forderungen genügendes Prozeßverfahren« bedeute. Sein Beleg – das *Nuevo Estilo y Formulario de Escribir*¹³ – weist dann aber

12 Harald Froschauer: »Antike Schreibgeräte von Ägypten bis Rom«, in: Christian Gastgeber/Hermann Harrauer (Hg.): *Vom Griffel zum Kultobjekt. 3000 Jahre Geschichte des Schreibgeräts*, Wien 2002, S. 1–14.

13 *Nuevo estilo y formulario de escribir cartas misivas y responder a ellas, en todos generos de especies de correspondencias*, Barcelona 1793.

auf etwas scheinbar davon Verschiedenes hin: einen einflussreichen spanischen Briefsteller. Gadamer bedenkt und erklärt den Sprung vom einen zum anderen so: »Doch liegt die Übertragung auf alle Ausdruckshaltungen, natürlich im normativen Sinne, nahe.«¹⁴ Damit ist alles gesagt. Es bleibt nur die Arbeit zu tun, es auch zu verstehen.

Briefsteller, wie wir sie seit der Aufklärung und dann dem Zeitalter der mehr oder minder umfassenden Alphabetisierung europäischer Bevölkerungen kennen, sind ein letzter Ausläufer. Man übersieht bei ihnen leicht, was es heißt, dass Stil hier als Ausdruckshaltung »natürlich im normativen Sinne« gemeint ist. Der Privatbrief, an den wir zumeist denken, ist, wie uns die mediengeschichtliche Postforschung nachdrücklich gezeigt hat, eine späte Sonderform des rechtlich-administrativen, diplomatischen und geschäftlichen Briefes.¹⁵ Das Formular, das Briefsteller vom späten Mittelalter bis ins bürgerliche 18. Jahrhundert hinein lehren, lehrt vor allem Titulaturen, Anreden und Unterschriften und die jeweils gehörige Pronominalisierung der schreibenden ersten und der angeschriebenen zweiten Personen.¹⁶ Hinzu kommt die Verfung der Sätze, in denen die Ordnung des jeweiligen Geschäftsganges zum Ausdruck kommt. Vom Mittelalter bis in die frühe und nicht mehr so frühe Neuzeit ist es der Brief, der die Tradition der Rhetorik mit dem sozialen, rechtlichen und ständischen Gerüst des Formulars verbindet. Volkssprachliche Rhetoriken der frühen Neuzeit sind oftmals Formularbücher, noch bevor sie den Anschluss an die lateinische Rhetorik der Antike und des früheren und hohen Mittelalters herstellen.¹⁷

Nun ist, wie Gadammers Kurzfassung der normativen Stilgeschichte es nahelegt, der Stil im Rahmen des brieflichen Formulars die neuzeitliche Folge des historisch und der Sache nach tiefer liegenden Rechtsbegriffs des Stils. Seine Formulierung findet man im Kuralstil – *stylus curiae* –, wie er zunächst genannt wurde, der dann in den Kanzlei- und Gerichtsstil und schließlich den Geschäftsstil übergeht. Der Stil ist hier an den institutionellen Ort gebunden, an dem geschrieben wird: die päpstliche Kurie und ihre Kanzlei; in einem weiteren an den Typus institutioneller Orte: die Kanzlei des Reichsgerichts und weiterer wichtiger Gerichte; schließlich an eine ganze Sphäre des schriftlichen Verkehrs: die Aushandlungen in den Kontors der Kaufmannschaft, der Banken und schließlich der Manufakturen.¹⁸ Luigi Prosdocimi hat in einem wegweisenden Aufsatz die Debatte der Kirchenjuristen und der Juristen des römischen Rechts vom 12. bis 15. und 16. Jahrhundert nachgezeichnet.¹⁹ Dabei geht es um die Unterscheidung oder die Identität von Gewohnheitsrecht (*consuetudo*) auf der einen und den einem bestimmten Richter oder einem bestimmten Gericht eigenen *stylus* des Vorgehens und Formulierens auf der anderen Seite. Für die meisten Teilnehmer an der Diskussion steht fest, dass zu unterscheiden sei zwischen der Gewohnheit, die Recht schafft, und dem Stil, der eine Verfahrenseigentümlichkeit ist und nicht eine Form des Rechts, sondern der schriftlichen Mitteilung ist. Quelle des Rechts, das sich aus der Gewohnheit ableitet, seien das Land und das Volk, in dem die Gewohnheit aufgekommen ist. Die Eigentümlichkeit eines bestimmten Vorgehens und der schriftlichen Verlautbarung hänge dagegen an dem bestimmten Gericht und seiner Kanzlei oder an der Person eines bestimmten Richters. Für einige Juristen dagegen sind die Gewohnheit und der Stil im Wesentlichen ein und dasselbe. Der *stylus curiae* bezeichnet in diesem Fall die Art und Weise, wie die Kanzlei der römischen Kurie ihre

14 Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1975, S. 466, dort auch Anm. 1.

15 Reinhard M. G. Nickisch: *Die Stilprinzipien in den deutschen Briefstellern des 17. und 18. Jahrhunderts*, Göttingen 1969; Reinhard M. G. Nickisch: *Brief*, Stuttgart 1991; Bernhard Siegert: »Netzwerk der Regimentalität. Harsdörffers *Teutscher Sekretarius* und die Schicklichkeit der Briefe im 17. Jahrhundert«, in: *Modern Language Notes* 105 (1990), S. 536–562; Jörg Meier: *Städtische Kommunikation in der Frühen Neuzeit. Historische Soziopraxiologie und Historische Textlinguistik*, Frankfurt a. M./Berlin u. a. 2004; Arne Ziegler/Jörg Meier: »Textsorten und Textallianzen in städtischen Kanzleien«, in: ders./Franz Simmler (Hg.): *Textsorten und Textallianzen von der Mitte des 15. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Berlin 2004, S. 167–208.

16 Rüdiger Campe: »Barocke Formulare«, in: Bernhard Siegert/Joseph Vogel (Hg.): *Europa. Kultur der Sekretäre*, Zürich/Berlin 2003, S. 79–96.

17 Als erste deutschsprachige Rhetorik in diesem Sinne gilt Johann Grüninger (Drucker): *Formulare tütsch Rethorica*, Straßburg 1483.

18 Vgl. »Stylus Curiae«, in: [Johann Heinrich Zedler]: *Grosses Vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, Leipzig/Halle 173[1]–1754, Bd. 40, Sp. 1472 f.

19 Luigi Prosdocimi: »Tra civilisti e canonisti di sec. XIII e XIV. A proposito della genesi del concetto di ›stylus‹«, in: Bartolo da Sassoferrato (Hg.): *Studi e documenti per il VI centenario*, Mailand 1962, Bd. 2, S. 414–430; Hans-Wolfgang Strätz: »Notizen zu ›Stil‹ und Recht«, in: Gumbrecht/Pfeiffer (Hg.): *Stil* (Anm. 2), S. 53–67; Hans Hattenhauer: »Umstand und Sperenzchen«, in: Claudia Mauelshagen/Jan Seifert (Hg.): *Sprache und Text. Beiträge zur germanistischen Sprachwissenschaft. Festschrift für Wolfgang Brandt*, Stuttgart 2001, S. 1–10, insb. S. 5–9; Jörg Meier: »Stillehren und Formularbücher«, in: Peter Ernst (Hg.): *Kanzleistil: Entwicklung, Form, Funktion*, Wien 2009, S. 125–137, insb. S. 132 f.

Entscheidungen formuliert, begründet und mitteilt. Die Schreibszene, auf die der rechtliche und administrative Stilbegriff verweist, ist institutioneller Art. Auch wenn die Kontore und Kanzleien von überschaubarer Größe sind, sodass in vielen Fällen Schreiberhänden bestimmte Namen zugeordnet werden können, sind es vom Prinzip her anonyme und kollektive Orte und Gelegenheiten des Schreibens, in denen der Stil Normen des Rechts selbst setzt (Gewohnheitsrecht) oder Arten seiner Anwendung ausbildet (prozessuale Ordnungen).

Der normative Stilbegriff des Rechts und des geregelten Geschäftsganges hat nach beiden Arten des Verständnisses nicht nur eine materialrechtliche Bedeutung. Es ging nicht nur um Gesetzesform und Normierung auf unterschiedlichen Ebenen. Dem *stylus* kam auch die Aufgabe der Echtheitsgarantie zu. Der *stylus* wurde, mit anderen Worten, auch darum befolgt, um dem Empfänger die Identität, die Zuständigkeit und die Sachkenntnis des Absenders darzulegen. Von hier aus verbindet ein innerer Zusammenhang den Kurial- und Gerichtsstil mit dem Formularienbuch der Brieflehre. Rechtsförmigkeit und Identitätsnachweis sind eigentlich zwei Seiten desselben. Die Befolgung der Norm ist ein starker Hinweis darauf, dass der Empfänger der Auskunft es mit den befugten Ausstellern des vorliegenden Bescheids zu tun hat. Wie Personen nach ihrer Stellung in der ständischen Hierarchie und im Gefüge der Ämter angedredet werden und wie über sie gesprochen wird, wie Vorschriften, Einwilligungen und abschlägige Bescheide mitgeteilt und Abläufe gestaltet und ausgedrückt werden, all das beglaubigt in dem Maße, in dem es der Norm folgt, die Echtheit des vorliegenden Schreibens.²⁰ Dieser Zusammenhang lockert sich über die Jahrhunderte. Der *stylus* in diesem starken Sinn mildert sich in der Zeit der Aufklärung, wenn es um den rechten Stil im Privatbrief geht, zum bloß stilistischen Phänomen im modernen Sinne. Aber es bleibt der grundlegende Zusammenhang bestehen zwischen dem Formular, das befolgt wird, und der Norm, die man geltend macht.²¹ In ihm sind Techniken

und Instrumente, Disziplinen des Körpers und der Seele vorausgesetzt, auch wenn die juristischen Autoren sie nichts eigens erwähnen.

Die zweite große Linie der Ausarbeitung des *stylus*, wie ihn Quintilian beschrieben hat, setzt nicht am Stil als *hexis* an, sondern am Zusammenspiel von *lectio* und *scriptio* (bzw. *imitatio*). Hier geht es nicht um die Einrichtung und Befolgung von Normen in einem institutionellen und anonymen Setting – es geht nicht um den Zusammenhang von Gesetz und Authentizität –, sondern um die Sphäre der Produktion im Schreiben. Diese Produktion findet statt zwischen einem Kanon von Autoren und Werken und der Individualität der Schreibenden, es geht, kurz gesagt, um die Intimität und die Arbeit des Schreibens im Schein der Lampe. Im Kapitel X. 1 der *Institutio Oratoria* hatte Quintilian nach Ciceros Vorbild in die Übung des Schreibens eine ganze antike Literaturgeschichte eingelegt. Die Auswahl des zu Lesenden folgte dem Zweck der Übung: Die Dichter soll man lesen, nicht weil sie über die Dinge sprechen, die den Redner angehen, sondern, im Gegenteil, weil sie ohne die Beschränkung der rhetorischen Absichten eine ganz eigene Fülle der Gedanken und Worte bieten. Für die Auswahl und Lektüre der Historiker gilt Ähnliches. Man liest sie, weil sie eine Breite des Stoffes und oftmals eine Kunst der Darstellung an den Tag legen, die für den Redner gleichsam einen Resonanzboden der ihm eigenen Belange abgibt. Dass man Philosophen lesen soll, ergibt sich Quintilians polemischer Bemerkung nach aus einem bloßen Fehler der Rhetoriker. Nur weil sie die Theorie des Gerechten, Ehrenhaften und Nützlichen ohne Not an die Philosophen abgetreten haben, müssen sie nun deren Werke lesen. Für die Auswahl der rhetorischen Autoren stellt sich gegenüber den mehr oder weniger zweckentfremdenden Auswahlen von Dichtern, Historikern und Philosophen nur das Problem der Aussonderung der besten. Auf Livius bezieht sich Quintilian mit dem Rat, die Lektüre auf Demosthenes und Cicero zu konzentrieren, er selbst verknappt die Auswahl auf Cicero (vgl. X. 1. 39 f.). Damit ist der Grundstein gelegt für den Streit der Renaissancegelehrten und Humanisten, den wir als die Jahrhunderte andauernde Ciceronianismus-Debatte kennen.

Eine kurze, aber außerordentlich lehrreiche Darstellung dieser Debatte von Petrarca bis Erasmus hat Marc Fumaroli in seinem monumentalen Buch *L'Âge de l'éloquence* gegeben.²² Die Faszination der Debat-

20 Für den jüdischen Bereich lassen sich die rabbinischen Responsa und ihre Stilistik vergleichen; vgl. Regina Grundmann: »Responsa als Praxis religiösen Entscheidens im Judentum«, in: Wolfram Drews/Ulrich Pfister/Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): *Religion und Entscheiden. Historische und kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Würzburg 2018.

21 Zur Theorie des rhetorischen Formulars als einer Entsprechung zur Repräsentation vgl. Rüdiger Campe: *Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen 1990, S. 77–85.

22 Marc Fumaroli: *L'Âge de l'éloquence. Rhétorique et ›res litteraria‹ de la Renaissance au seuil de l'époque classique*

te, die Fumaroli seinen Lesern wie wenige vor oder nach ihm vermittelt, hat ihren Ausgangspunkt in einer Art von Isolierung der Kanondiskussion vom Zusammenhang des *stilus* und der rhetorischen Schreibszene. Alles dreht sich um die Frage der Autorschaft, zwischen dem Kanon der guten Autoren und der Pflege des eigenen Stils, zwischen Art und Ausmaß des Einflusses der Vorbilder und der Behauptung oder überhaupt der einzig verbindlichen Quelle des Eigenen in der Art des Schreibens. Diese Debatte erscheint noch heute so zwingend und zeitlos gültig, dass man leicht ihre einfache Voraussetzung vergisst. In der rhetorischen Lehre eines Cicero und Quintilian waren *lectio* und *scriptio*, die beiden Teile der *imitatio*, ja Übungen, nicht die Sache – *res litteraria* – selbst. Sie waren dem rhetorischen Ziel der Rede zwar näher als die eigentlichen Übungen der antiken Rhetorik, die *Progymnasmata*, die dem Unterricht beim Rhetoriker vorangehen, und die Deklamationen, in denen man das Gelernte übungshalber erprobt. Der Stil begleitet als Übung die Ausführung des rhetorischen Werks – der Redner liest und schreibt, während er seiner eigentlichen Tätigkeit nachgeht, in einem nie endenden täglichen Training. Aber dennoch ist und bleibt der Stil die Übung, die nicht das Werk selbst ist. Je mehr sich die Debatte des Ciceronianismus seit Petrarca auf das Binnenverhältnis zwischen Lesen und Schreiben konzentriert, desto mehr verschwindet aber der Unterschied zwischen der Übung und dem Werk. Das Schreiben erscheint nun meistens, auf jeden Fall auf den ersten Blick, als das gemeinte Werk selbst. Dieser Funktionswechsel geschieht unmerklich und ganz naheliegenderweise. Es ist die für Cicero und Quintilian natürlich nicht bestehende Differenz zwischen der Volkssprache, die man alltäglich spricht, und dem Latein, das man im Namen der Literatur schreibt, die diesen Funktionswechsel so plausibel erscheinen lässt. Die Aneignung der *latinitas* durch Schreiberinnen und Schreiber in der Zeit der vernakulären Kulturen macht das Schreiben zum Werk. Damit wird aber auch das Verhältnis zwischen dem Autor, den man nachahmt (oder eben nicht), und der Quelle des Stils in der eigenen Seele (deren Existenz man annimmt oder nicht) zum Fokus des Schreibens bzw. des Stils. Die umfassende Schreibszene des *stilus*,

die Quintilian gezeichnet hatte, spezialisiert sich der Tendenz nach auf das Verhältnis zwischen dem Fremden und dem Eigenen, zwischen dem Vorgegebenen und dem Nochniedagewesenen. Die Frage der Produktion scheint aufzugehen in dem, was man die Philosophie der modernen Autorschaft nennen kann. Drücke ich mich im Schreiben selbst aus oder ahme ich nach, was mir aus der Geschichte der Literatur zugekommen ist? Die sprachliche Pointe ist, dass *exprimere* eines der Worte ist, die die Teilnehmer der Ciceronianismus-Debatte in diesem Zusammenhang verwenden. Es kann ›nachahmen‹ bedeuten (*Ciceronem exprimere*: schreiben wie Cicero), es kann aber auch ›sich selbst zur Darstellung bringen und ausdrücken‹ (*se exprimere*) heißen; und es ist keineswegs sicher, dass es sich für die Autoren der Renaissance dabei um unterschiedliche Bedeutungen handelte.²³

Im vorliegenden Zusammenhang kann man also nicht dem nachgehen, was in der Regel das Faszinosum der Debatte darstellt. Liest man die Beiträge Polizianos und Cortesis, Gianfrancesco Picos und Bembos, Calcagnis und Cinzios und anderer,²⁴ dann gewinnt man den Eindruck, dass sie alle möglichen Stellungen zum Verhältnis zwischen *lectio* und *scriptio*, zwischen der Rolle der Autoritäten in der *imitatio* und dem Selbst als Quelle des Stils ausschöpfen. Man wird Fumaroli Recht geben, wenn er sagt, dass Petrarca in seinem berühmten Schreiben an Boccaccio die wichtigsten Stichworte und die Spielräume einer solchen Philosophie der Autorschaft im Namen des Ciceronianismus bzw. der Vergil-Nachahmung und des besten Stils in Prosa und Vers bereits vorwegnimmt:

»Wer nachahme, müsse dafür sorgen, dass er Ähnliches, nicht aber Gleiches schreibe, denn die Ähnlichkeit dürfe nicht sein wie die eines Bildes gegenüber dem Abgebildeten, obwohl beim Abbilden eine möglichst große Genauigkeit den Ruhm des Künstlers ausmache. Vielmehr müsse die Ähnlich-

(1980), Paris 1994, Teil I, insb. S. 77–110. Ältere wegweisende Arbeiten sind Izora Scott: *Controversies over the Imitation of Cicero*, New York 1910; und Hermann Gmelin: »Das Prinzip der Imitatio in den romanischen Literaturen der Renaissance«, in: *Romanische Forschungen* 46 (1932), S. 85–360; aus jüngerer Zeit hinzugezogen ist hier Jörg Robert: »Die Ciceronianismus-Debatte«, in: Herbert Jaumann (Hg.): *Diskurse der Gelehrtenkultur in der Frühen Neuzeit. Ein Handbuch*, Berlin/New York 2011, S. 1–54.

23 Erasmus von Rotterdam: »Ciceronianus sive de optimo dicendi genere/Der Ciceronianer oder der beste Stil«, übers. von Theresia Payr, in: Erasmus von Rotterdam: *Ausgewählte Schriften*, hg. von Werner Welzig, Bd. 7: *Dialogus cui titulus Ciceronianus sive de optimo dicende genere*, Darmstadt 1972, 110/111–132/133, zum Beispiel »Sed nos finge feliciter expressisse in Cicerone, quicquid hominis experimere potest absolutus pictor [...]« (Ebd., S. 112) Oder: »Periculosae plenum opus aleae est divina illam et humana natura superiorem experimere linguam.« (Ebd., S. 114) u. ä.

24 Vgl. die Auswahl und Kommentierung in JoAnn DellaNeva (Hg.): *Ciceronian Controversies*, übers. von Brian Duvick, Cambridge, Mass. 2007.

keit die eines Sohnes zum Vater sein. Zwischen diesen gebe es ja, obwohl die Verschiedenheit bei den Körperteilen oft sehr bedeutend sei, doch ein gewisses Etwas, das unsere Maler als ›Duft‹ [aer] bezeichnen und das man vor allem im Gesicht, zumal in den Augen wahrnehme, und in eben diesem Duft liege, was jene Ähnlichkeit ausmache, die beim Anblick des Sohnes unverzüglich die Erinnerung an den Vater wachrufe, auch wenn bei einem genauen Abmessen wirklicher Verhältnisse von diesem zu jedem alles sehr verschieden sei. [...] Verwenden müsse man dafür eine andere besondere Eingebung, verwenden müsse man Farben und Wörter vermeiden. Es gebe eine Ähnlichkeit, die verborgen sei, und es gebe eine andere, die sich hervordränge; und die eine mache den Poeten, die andere den Affen.«²⁵

Die Nachahmung, die den Zusammenhang zwischen *lectio* und *scriptio* meint, wird von Petrarca auf eine Art von platonischer Seinslehre zurückbezogen und gewinnt darüber ihre eigene Dichte. Von der Aufgabe im Rahmen einer Übung, die das Werk begleitet, löst sich seine Reflexion ab und wechselt über zum Stil des Werks, das nun das Schreiben von Versen und besonders von Prosa ist.²⁶ Es liegt nahe, dass diejenigen, die nicht nur die Bevorzugung Ciceros ablehnen, sondern den Sinn der Stilmachung überhaupt in Frage stellen, die Übung und die Szene des Schreibens noch weiter in den Hintergrund drängen. So tut es Gianfrancesco Pico, der den Platonismus des Stils noch ausdrücklicher macht und von einer *forma stili* in der Seele jedes einzelnen Schreibers spricht, die ihrerseits ein Abbild der eigentlichen und überindividuellen (und damit normativen) Form des Stils ist.²⁷ Hier hat die Nachahmung anderer keinen eigenen Wert mehr, sie ist nurmehr ein Vergleich und Abgleich zwischen verschiedenen *formae stili*, die alle aber Abbilder der einen Idee des Stils sind. Mehr von einer produktiven Arbeit des Schreibens sieht man dagegen bei Bembo, dem Kontrahenten Picos. Bembo teilt mit, er habe sich in seiner Seele

umgesehen und dort keine *forma stili* ausgemacht. Darum bleibe nichts als das mühevoll Studieren der Autoren und das noch umständlichere Schreiben nach ihrem Vorbild – und wenn man das schon anerkennen müsse, solle man sich doch gleich für Cicero entscheiden, der bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt der beste Stilist zu sein scheine.²⁸ Dennoch bleibt der Ciceronianismus-Debatte der Rahmen der Übung und der Schreibszenen als, wenn auch blasser, Hintergrund erhalten. Der Begriff des besten Stils, dem die Suche gilt, bleibt von den Werken, die geschrieben sind und die zu schreiben bleiben, immer ablösbar. Auch wenn von der Rede als Ziel der Übung des *stilus* kaum die Rede ist, bleibt dem Stil eine eigene Art der Existenz, die nicht mit dem Werk zusammenfällt. Anders gesagt: Das Schreiben, von dem die Rede ist, ist zwar nicht als Übung für die Rede beschrieben. Es wird aber nicht ganz davon abgelöst, eine Art Probe zu sein, in der das beste *genus dicendi* sich erweisen muss. Der ironische Kommentar, mit dem Erasmus als nordeuropäischer Humanist auf die Debatte der Italiener antwortet und mit dem Fumaroli seine kurze Geschichte des Ciceronianismus beendet, holt die zurückgedrängten Stücke des Stils als Übung wieder ans Licht. Er tut es, um die Cicero-Nachahmung (eigentlich aber beide Positionen, das Für und das Wider der ausschließlichen Cicero-Nachahmung) als Narrheit zu erweisen, gegen die er sein Konzept der Sachgemäßheit der Worte (*copia rerum et verborum*) und letztlich der moralischen und christlichen Verantwortung gegenüber dem Wort ins Spiel bringt. Gleich am Anfang, nachdem Nosoponus (der Leidgeplagte) im Dialog mit dem Philosophen Bulephorus (dem Ratgeber) mit den Exzerptbüchern, die er aus Ciceros Werken gewonnen habe, die materialen Voraussetzungen der *imitatio* geschildert hat, gibt er ein flamboyantes – übertriebenes, aber auch hinreißen- des – Bild der Quintilian'schen Schreibszenen. Alles wird amplifiziert: Die Nacht, in der man schreibt, wird mit Versen aus der *Aeneis* beschworen. Das *mu-seum*, in dem man schreibt, lässt an Proust denken (»mit dicken Mauern, doppelten Türen und Fenstern, alle Ritzen sind sorgfältig verstopft, so daß selbst unter Tags kaum ein Lichtstrahl eindringen kann, und auch kein Laut, wenn er nicht besonders penetrant ist.«²⁹). Nicht nur Mäuse werden bekämpft, auch keine Fliege soll eindringen. Man muss sich selbst von aller leidenschaftlichen Anteilnahme am Tagesgeschehen lösen. Es sind Vorschriften für ausreichendes, aber leichtes Essen zu beobachten, das besonders das

25 Petrarca an Boccaccio, in: Francesco Petrarca: *Familiaria. Bücher der Vertraulichkeiten*, hg. von Berthe Widmer, Bd. 2, Berlin 2009, Buch 23, Brief 19, Abschnitte 11–13, S. 635. Vgl. Martin McLaughlin: »Petraarch and Cicero. Adulation and Critical Distance«, in: William H. F. Altman (Hg.): *Brill's Companion to the Reception of Cicero*, Leiden/Boston 2015, S. 17–38.

26 Festzuhalten ist, dass die Debatte um die Stilmachung sich weitgehend auf Prosa bezieht und damit eine Lücke der traditionellen poetologischen Theorie schließt.

27 Vgl. Gianfrancesco Pico an Bembo, in: DellaNeva (Hg.): *Ciceronian Controversies* (Anm. 24), S. 90/91–124/125, hier S. 96/97–104/105.

28 Vgl. Pietro Bembo an Gianfrancesco Pico, in: ebd., S. 44/45–88/89, hier S. 50 f.

29 Erasmus: *Ciceronianus* (Anm. 23), S. 31–33.

Gehirn stärkt (zehn Korinthen, drei Körnchen Korian-der). Für die rechte Wärme ist durch ein Kaminfeuer zu sorgen mit Kohlen statt Holz, um Rauchentwicklung zu vermeiden, und mehr dergleichen.³⁰ Der Enthusiasmus, mit dem Nosoponus die Schreibszene des *stilus* wiederauferstehen lässt, bringt es mit sich, dass sie einmal ganz klassisch als Übung für den Rhetor erscheint, ein anderes Mal, wie nach Pico gedacht, als das Werk des Prosaschriftstellers selbst. Diesem antiken Wörtlichnehmen des *stilus*, das das selbstverursachte Leiden und die Torheit des Nosoponus ausmacht, stellt dann im Laufe des Dialogs Bulephorus die innere Frömmigkeit im Gebrauch der Worte und ihrer Sachhaltigkeit gegenüber. Zwar ist die Äußerlichkeit der Schreibszene die Narrheit selbst. Aber dieses Bild am Anfang des Dialogs erlischt auch niemals ganz, und die *copia rerum et verborum* kommt mit all ihrer inneren Disziplin nicht ohne sie aus.

Die institutionelle und anonyme Normativität des Stils, die die Organisation eines Büros zur Grundlage hat, und der Stil als Produktionsverfahren, das zwischen Übung und Werk und zwischen Selbst und Vorbild steht, machen zwei Typen in der Debatte um den Stil aus, die sich vielfach durchdringen. Beide haben Anteil an der Figur des modernen Autors, der als Besitzer seiner Worte eine rechtliche Person ist und gleichzeitig das Subjekt einer Produktivkraft, das von den Möglichkeiten der Intertextualität getragen oder von der *anxiety of influence* gezeichnet ist. Aber es bleibt in den Diskussionen um die Sache der Literatur das Besondere am Stil, dass er niemals in der Autorfigur aufgeht, wie sie Foucault untersucht und in ihren Grundzügen bestimmt hat. Es bleibt ein Rest an Übung, der mit dem Stil als einer Eigenschaft des Werks nicht zur Deckung kommt. Dieser Rest verweist auf einen weitläufigen und verzweigten Unterbau, der unter der modernen Autorschaft bestehen bleibt.

*

Die Skizze schließt mit einem Ausblick auf die Mitte des 18. Jahrhunderts. Im Zentrum stehen aber eben nicht die Sätze und die Texte, die die Diskussion dann in der Folge beherrscht haben. Es geht also nicht um den *Discours sur le style*, den der Comte de Buffon 1753 anlässlich seiner Aufnahme in die Académie Française gehalten hat, und nicht um die deutsche

Übersetzung, die 1776 mit ausführlicher Kommentierung durch Johann Georg Hamann erschien.³¹ Folgt man Jürgen Trabants Deutung dieser schwierigen und weiterhin umstrittenen Texte, dann markieren sie wie in Kurzfassung zwei Etappen in der Entdeckung des modernen autorschaftlichen Subjekts, das Normativität und Produktionskraft in sich vereint. Nach Trabant meint Buffons »le style est l'homme même« einen Stil, der die Schrift und den kognitiven Gehalt des Geschriebenen grundsätzlich im Gegensatz zu Rede und Affekt sieht. Der Stil macht danach in normativer Weise das Menschliche am Menschen aus, weil er, mit Descartes gesagt, die klaren und deutlichen Ideen im Unterschied zu den dunklen und verworrenen zum Ausdruck bringt. Hamann macht sich Trabant zufolge von dieser These die Bindung des Stils an das Subjekt und seine wesentliche Humanität zu eigen. Aber »der Styl ist der Mensch ganz und gar« in der von Hamann kommentierten Übersetzung verstehe den Menschen gerade umgekehrt zu Buffon als ganzen Menschen, als die ausgedehnte und die unausgedehnte Substanz zugleich. Der Stil ist danach charakteristisch für den Menschen als das Individuum, das im Moment der Hervorbringung Körper und Geist, Rede und Schrift, Affekt und Vorstellung in ihrer Übergängigkeit umfasst. Beide Formulierungen – »le style est l'homme même« und »der Styl ist der Mensch ganz und gar« – besiegeln jedenfalls das Ende der Stilpraxis und lassen sie in den taxonomischen Stilbegriff münden.³²

Statt Buffon und Hamann soll hier Baumgartens *Ästhetik* (1750 und 1758) stehen. Dabei bietet Baumgarten keinen denkwürdigen Satz über den Stil von der Art Buffons, die Hamann dann in der gängig gewordenen Weise umdeuten konnte. In dieser Hinsicht liest man nur die leicht erkennbare Umschrift der alten poetologischen und rhetorischen Dreistillehre in die neue Lehre von der »sinnlichen Erkenntnis«. Mit Leibniz und Wolff versteht man, dass sich die Stilunterschiede zwischen dem *tenue*, *medium* und *sublime cogitandi genus* den unterschiedlichen Anteilen von dunklen und klaren Ideen verdanken, denen

30 Vgl. ebd., S. 28/29–38/39.

31 Georges-Louis Leclerc, comte de Buffon: *Discours sur le style. A facsimile of the 1753 12^{me} edition*, hg. und kommentiert von Cedric E. Pickford, Hull 1978; Georges Louis LeClerc de Buffon: »Über den Styl«, in: Johann Georg Hamann: *Sämtliche Werke*, historisch-kritische Ausgabe, hg. von Josef Nadler, Bd. 4: *Kleine Schriften 1750–1788*, Wien 1952, S. 419–427.

32 Vgl. Jürgen Trabant: »Die Schäferstunde der Feder. Hamanns Fußnoten zu Buffons *Rede über den Stil*«, in: Erzgräber/Gauger (Hg.): *Stilfragen* (Anm. 2), S. 107–128.

sie Ausdruck geben.³³ Baumgarten macht aber einen bedeutenden Vorstoß an anderer Stelle. Er formuliert eine Theorie der Übung, die nun eigentlich sein Wort zum Menschlichen des Stils sein wird. Sie steht ungewöhnlicherweise gleich am Anfang der *Ästhetik*, der Gelenkstelle zwischen der natürlichen Ästhetik, d. h. der Anlage des Menschen zur sinnlichen Erkenntnis und ihrer Anwendung in den Künsten, und der Ästhetik als Lehre und philosophischer Disziplin (Abschnitt III). Mit dieser Stellung innerhalb der *Ästhetik* wird die *exercitatio* der Kürze des Abschnitts zum Trotz geradezu zum Schlüssel für das Verständnis oder sogar die Möglichkeit der Ästhetik. Was Baumgarten hier erzielt, ist – so könnte man im Anschluss an die Debatte um die Stilmachung in der Renaissance sagen –, dass nun vorbereitende und erprobende Übungen (*Progymnasmata* und Deklamationen) zusammenfallen mit der das Werk begleitenden Übung des Stils. Die Übung wird Moment des Werks und der Arbeit an ihm.

Christoph Menke hat mit den schon erwähnten Passagen zu Baumgarten in ausgreifender und spekulativer Weise die Bedeutung der Übung in der *Ästhetik* entdeckt. Inzwischen hat Christiane Frey eine sorgfältige Lektüre des Abschnitts bei Baumgarten vorgelegt.³⁴ Die folgenden Bemerkungen nutzen beides. Vorher sollte aber gesagt werden, dass Baumgarten mit diesem Abschnitt eigentlich nicht nur die hergebrachte Rhetorik und Poetologie der Übung weiterführt, sondern eine inzwischen eigenständig entwickelte Theorie der Übung rückwirkend auf Rhetorik und Poetik anwendet. Der Anstoß kommt aus Christian Wolffs Psychologie. Von dorthin kann Baumgarten mit seinem Abschnitt zur ästhetischen Übung das Zeitalter der Beredsamkeit – um

Fumarolis Buchtitel aufzugreifen – in der eigenen Vorstellungswelt der Rhetorik resümieren und an sein Ende bringen.

In den *Vernünftigen Gedanken von Gott, der Welt und der Seele der Menschen* formuliert Wolff die Theorie der Übung im Zusammenhang mit der Willensfreiheit des Menschen. Wolff ist nicht an der großen Spekulation von Leibniz interessiert, der an dieser Stelle seine rätselhafte Versöhnung von Freiheit und Notwendigkeit konstruiert hatte. Die Freiheit des Einzelnen war danach ihrerseits Teil der Notwendigkeit der Schöpfung, und die Lösung des Widerspruchs lief in die alternativlose Wahl Gottes im Schöpfungsakt zurück. Gott, so hatte es Leibniz gesagt, kann in der Freiheit seiner Wahl aus allen möglichen nur die beste Welt zur Wirklichkeit bestimmen wollen. Das ist nach Leibniz von der Schöpfung geblieben. Wolff humanisiert hier, wie er es immer tut, das Leibniz'sche Systemdenken. Dadurch stellen sich ihm aber Probleme in den Weg, die Leibniz mit dem alle Welt Dinge umfassenden Seelenbegriff der Monade nie hatte. Spricht die Erfahrung nicht gegen die Annahme der unbedingten Freiheit des spezifisch menschlichen Willens – in Wolffs Worten des »Vermögen[s] der Seele [...] sich selbst zu demjenigen zu determinieren, dazu sie weder ihrer Natur nach, noch von etwas aussen determiniret ist«?³⁵ Dieser Einwand stellt sich Wolff offenbar, auch wenn er ihn nicht ausdrücklich formuliert. Denn er bringt zwei Modifikationen der Selbstbestimmung des Willens bei. Die erste hat die Züge moralphilosophischer Kasuistik. Wenn es so erscheint, als würde ich durch äußeren Zwang von meiner Willensentscheidung abgebracht, dann verhält es sich in Wahrheit so, dass ich entscheide, an die Stelle der ersten eine zweite Entscheidungsänderung veranlasst, ist ohne Bedeutung, wenn es zur Willensentscheidung kommt. Die andere Modifikation ist die Übung. Wie der Verstand eine »Fertigkeit« des Denkens und Schließens erwerben kann, so der Wille eine »Fertigkeit« des Wollens. Solche Fertigkeiten erwirbt die Übung: »Die Uebung bestehet in oftmahliger Wiederholung einer Art der Gedancken, und überhaupt in allen Fällen in einer oftmahligen Wiederholung einerley Handlungen.«³⁶ Beide Modifikationen arbeiten mit Temporalisierung. In der Analyse kann im ersten Fall jeder scheinbare

33 Vgl. Alexander Gottlieb Baumgarten: *Ästhetik*. Lateinisch-Deutsch, hg. und übers. von Dagmar Mirbach, Hamburg 2007, Abschnitte xviii–xxii. Nachweise hieraus im Folgenden mit Angabe des Paragraphen und der Seitenzahl direkt im Text.

34 Christiane Frey: »Zur ästhetischen Übung: Improvisiertes und Vorbewußtes bei A. G. Baumgarten«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 15 (2016), Sonderheft: *Schönes Denken. A. G. Baumgarten im Spannungsfeld zwischen Ästhetik, Logik und Ethik*, hg. von Andrea Allerkamp/Dagmar Mirbach, S. 171–181. Zur Übung bei Baumgarten vgl. auch Gabriel S. Trop: »Aesthetic Askesis: Aesthetics as a Technology of the Self in the Philosophy of Alexander Baumgarten«, in: *Das achtzehnte Jahrhundert* 37 (2013), 56–73; zur Übung in der rhetorischen Tradition vgl. Manfred Kraus: »Exercitatio«, in: Gerd Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* (Anm. 17), Bd. 3, hg. von Gregor Kalivoda/Heike Mayer/Franz-Huber Robling u. a., Tübingen 1996, Sp. 71–123.

35 Christian Wolff: *Vernünftige Gedanken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen, auch allen Dingen überhaupt*, in: ders.: *Gesammelte Werke* 1.2, hg. von Charles A. Corr, Hildesheim/New York 1983, § 519; 317.

36 Ebd., § 525; 322.

Konflikt von Freiheit und Notwendigkeit in der Theorie durch Sequenzialisierung gelöst werden. Am Ende steht der Theorie nach vor der Handlung immer die Selbstbestimmung. Der zweite Fall betrifft dagegen die Praxis und ihre Erfahrung. Denk- und Willensakte verbrauchen ebenso Zeit, wie es körperliche Handlungen tun. Diese praktische Zeitlichkeit ist nun ein Problem für die Selbstbestimmung des Willens. Denn es ist eben nicht immer genug Zeit und nicht immer genug Energie, um die Selbstbestimmung ihrer eigenen Zeitlichkeit nach zu vollziehen. Das der Seele eigene ›Geschick‹ (die Geschicklichkeit), einen Denk- oder Willensakt zu vollziehen, kann aber durch eine zu erwerbende zusätzliche ›Fertigkeit‹ verbessert werden. Die ›oftmalige Wiederholung einer Art der Gedanken‹ bzw. ›einerlei Handlungen‹, d. h. der Erwerb dieser ›Fertigkeit‹, überbrückt die Probleme in der Zeitordnung der Selbstbestimmung. Im einen Fall unterstellt die Theorie Zeit, wo es sie in der Erfahrung eigentlich nicht zu geben scheint. Im anderen Fall hilft die Praxis der Übung, Zeit zu ersparen, wo es nicht genug davon gibt. Die Praxis der Übung ist das Spiegelbild der Freiheit.

Wolffs Definition der Übung zitiert Baumgarten, wenn er gleich zu Beginn des Abschnitts über die ästhetische Übung von der »crebrior repetitio actionum« (der häufigeren Wiederholung der Handlung, § 47; 38) spricht. Bestätigt wird dieser Zusammenhang, wenn man in Georg Friedrich Meiers *Anfangsgründen der schönen Wissenschaften* nachschlägt, die er in starker Abhängigkeit von seinem Lehrer einige Jahre vor der *Ästhetik* veröffentlichte. Dort kehrt die Lehre von den ästhetischen Übungen in ausdrücklichem Rückbezug auf eine allgemeine Theorie der Übung wieder in der Wolff'schen Terminologie von der Verbesserung des ›Geschicks‹ der Seele durch die zu erwerbende ›Fertigkeit‹.³⁷ In Meiers Fassung ist auch der Bezug auf die Tradition des *stilus* bei Quintilian unmittelbar zu greifen als dann bei Baumgarten. Ästhetische Übungen sind bei ihm das Lesen, das sogenannte ›Naturalisieren‹ und die ›kunstgemäßen Übungen‹.³⁸ Das erste ist die rhetorische *lectio* und das dritte die *scriptio*: die beiden Teile des quintilianischen *stilus*. Das geheimnisvolle ›Naturalisieren‹ in der Mitte ist offenkundig hinzuerfunden, um der eigentlichen Baumgarten'schen ästhetischen Übung Raum zu verschaffen. Meier sagt es so: »Unser Geist ist in solchen Übungen frey und

ungebunden und folgt seinem eigenen Triebe.«³⁹ Bei Baumgarten geht es eigentlich nur um die Übungen des ungebundenen Geistes, die er Improvisationen nennt. Man kann Baumgarten und Meier in diesem Fall zu ergänzenden Kommentaren verwenden: Der Sache nach ist der alte rhetorische *stilus* gemeint (Meier); was daran interessiert, ist nun aber die Übung im Wolff'schen Sinne (Baumgarten).

Baumgarten stellt zur Erläuterung des Gemeinen ganz unterschiedliche Dinge nebeneinander (§ 52–57; 42/43–46/47). Er beginnt mit der Geschichte, genauer der Vorgeschichte der Dichtung. Der Aristotelischen *Poetik* entnimmt er die Improvisationen (*autoschediasmata*) im engeren Sinne, Formen improvisierten Handelns und Redens in kulturgeschichtlicher Frühzeit. Schon bei Aristoteles waren lyrische Hervorbringungen, die sich an kunstlos auftretende Formen von Wohlklang und Rhythmus anlehnen, das Beispiel.⁴⁰ Baumgarten entwickelt Aristoteles ins Lateinische weiter und deutet auf den Ursprung des saturnischen Verses in bäuerlichen Verspottungsriten. Danach verlässt er zunächst das Gebiet der Literatur. So mahnt Baumgarten, man dürfe in ästhetischen Fragen mangelnde Bildung nicht mit rohem Gemüt verwechseln. Der Gebildete könne ästhetisch gesehen stumpf, ein Ungebildeter dagegen sehr wohl ästhetisch sensibel sein. Es folgt das autoritative Exempel nach Leibniz, das Christiane Frey zu Recht hervorgehoben hat: das unbewusste Zählen der Seele beim Hören von Musik.⁴¹ Baumgarten vergleicht diese Analyse, die eigentlich in die Theorie der *petites perceptions* gehört, sogleich mit einer Situation, die pädagogisch wirkt, obwohl sie nicht ausdrücklich als Lehre gemeint ist. Ein Kind, »das sich noch nicht bewußt ist, daß es denkt«, fällt »durch ein günstiges Geschick [...] in die Hände eines Künstlers« (§ 54; 45). Das nächste Beispiel ist die anthropologische These von der sozialisierenden Eigenschaft des kindlichen Spiels, die zumindest seit dem 17. Jahrhundert weit verbreitet ist. Die absichtsvoll ungeordnete Sammlung ästhetischer Übungen schließt Baumgarten mit einem Beispiel ab, das wie von selbst auf die Literatur zurück- und den rhetorischen *stilus* hinführt. Dem Spiel der Kinder stellt er das Lesen der Erwachsenen an die Seite. Wie die Kinder beim Spielen etwas lernen, von dem sie nicht wissen, dass sie es lernen, so beginne der

39 Ebd., § 226; 532.

40 Vgl. Aristoteles: *Poetics*, transl. by Stephen Halliwell, in: *Aristotle »Poetics«, Longinus »On the sublime«, Demetrius »On Style«, Cambridge, Mass. 1995, Kap. 4, 1448b 19–23, S. 38/39.*

41 Frey: »Zur ästhetischen Übung« (Anm. 34), S. 175–179.

37 Vgl. Georg Friedrich Meier: *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, Halle 1754, § 224; 528.

38 Vgl. ebd., § 225–227.

Erwachsene beim Lesen, ästhetische Erfahrungen zu machen und Urteile zu bilden, ohne dass das eine oder andere seine Absicht oder ihm überhaupt bewusst sei. Die Folge sei – und hier lohnt es zu zitieren: »ut auctori quidem: *pulcre! bene! recte* [Horaz: *Ars poetica*, V. 428], *taciti intra nos acclamamus, neque tamen nos cum ipso simul imitando pulcre cogitare satis advertamus*« (»so daß wir innerlich stillschweigend dem Verfasser beifällig zurufen: *Wie schön; wie gut und wie richtig!*, uns aber dabei dennoch nicht genügend gewahr werden mögen, daß wir zugleich mit ihm, ihm nachahmend, auf schöne Weise denken«). Es ist, als demonstrierte der Satz den unbemerkten Lerneffekt, von dem er handelt. Man bemerkt beim Lesen kaum, dass der Satz vom Lesen die gesamte rhetorische Stillehre enthält. Man liest den *auctor*: das ist die *lectio*; indem man Schönheit und Richtigkeit des Gelesenen genießt, denkt man schon selbst auf schöne Weise: das ist die sozusagen innerliche *scriptio*; dieses Ineinander von Lesen und Mit-Produzieren ist – *cum ipso simul imitando* – die *Nachahmung*. Und so kann Baumgarten gelassen den Hinweis anschließen, dass man diesen Effekt verstärken kann, indem man die drei Schritte zuerst in »die schon höheren Übungen« überführt, »die heuristischen Improvisationen, die das Gemüt ohne fremde Hilfe aus eigenem Antrieb hervorbringt« (§ 57; 47), und dann in die eigentlichen Übungen der Rhetorik und Poetik, d. h. den *stilus*. Dass Baumgarten dazu dann nichts Weiteres zu sagen hat, ist klar. Denn die Herleitung der Stilübung aus den Improvisationen ist bereits die Theorie der Stilübung gewesen. Sie hat der Leser, ohne es zu wissen, schon verstanden.

Die Bedeutung dieser Passage für Baumgartens *Ästhetik* ist hier nur in Stichworten anzudeuten. Das eine ist eine Sache der philosophischen Methode. Der Strauß so ganz unterschiedlicher Beispiele für die ästhetische Übung scheint seinerseits improvisiert zusammengestellt, aber die Zusammenstellung folgt doch einer tieferen Orientierung. Während die Übung, ganz nach Christian Wolff, eine Handlungsweise der menschlichen Seele meint, die zeitliche Überlastung durch zu viel Freiheit überbrückt, ohne Freiheit aufzuheben, erinnert die Breite der Beispiele an den Weltbegriff der Leibniz'schen Spekulation. Die Übung ist eine Sache in der Geschichte der Kultur wie der alltäglichen Erfahrung z. B. des Lesens; sie hat ihre Rolle im Spiel der Kinder und in den ästhetischen Reaktionen auch, und gerade, der ästhetisch Ungeschulten; dass die Seele auch dann, wenn sie Eindrücke ohne Bewusstsein verarbeitet, schon denkt, ist ein ihr konstitutionell mitgegebenes Üben ihrer Kräfte. Ohne die humane und psychologische

Spezialisierung durch Wolff zurückzunehmen, gibt Baumgarten der *Ästhetik* für ihre besonderen Zwecke eine monadologische Welthaftigkeit zurück. Das ist das eine. Das andere ist die offenbar widersprüchliche Art dieser so viele Arten und Weisen des Daseins durchziehenden Übung. Dass schon die Bauern in ihren Spottversen eine Art von ästhetischer Tätigkeit ausüben, wird man zugeben. Auch dass im Lesen das Verstehen eine Art von unbewusster Mitproduktion des Gelesenen ist, lässt sich nachvollziehen. Aber was soll man sich unter der Übung der Seele vorstellen, die beim Musikhören unbewusst zählt? Christian Wolffs Punkt, dass die Übung Bewusstsein überbrückt, um einzelne Momente der freien Wahl zu überspringen, heißt ja nicht ohne weitere Erklärung, dass die Übung selbst ohne Beteiligung von Bewusstsein und Freiheit stattfinden kann. Baumgarten kehrt den Sinn der Übung geradezu um: Es geht viel weniger darum, Bewusstsein zu überbrücken, als darum, Unbewusstes thematisch zu machen. Das ist aber nichts anderes, als was eine der Definitionen des *Ästhetischen* bei Baumgarten besagt: *ars analogi rationis*, etwas, das offenbar der Ratio nicht zugänglich ist, so anzusehen oder so zu behandeln, als folge es einer Ratio; etwas in Verhältnisse (*ratio*) setzen, das an sich unverhältnismäßig ist.⁴² Die Übung ist die Praxis des *analogon rationis*. Das ist nun eine Übung, die auf nichts außerhalb ihrer vorbereitet und das Werk selbst ist.

III.

Baumgartens Übung findet offenbar nicht vor oder nach der Theorie statt, und sie ist nicht mehr auf ein Werk bezogen, das außerhalb der Übung stattfindet. In dieser wahrscheinlich einzigartigen Wendung der Debatte bringt Baumgarten den Stil als Übung an sein Ende. Es bleibt danach nur noch der wertende und zuordnende Anteil am Stil übrig, der sicher immer Anteil der Stildebatte gewesen ist und zu Zeiten des Stils als Übung ausgearbeitet wurde. Vom Stift und der Lampe, von den doppelten Türen und den Büchern, die zu lesen sind oder eben nicht, ist unter dem Namen des Stils nicht mehr die Rede. Baumgartens Umarbeitung des Stils als Übung stand am Ende der Skizze, weil sie zeigt, wie sich

42 »AESTHETICA (theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulcre cogitandi, ars analogi rationis) est scientia cognitionis sensitivae« (§ 1; 11). Vgl. dazu Rüdiger Campe: »Effekt der Form. Baumgartens *Ästhetik* am Rande der Metaphysik«, in: Campe/Haverkamp/Menke (Hg.): *Baumgarten-Studien* (Anm. 5), S. 117–144, hier S. 121–126.

dem Prinzip nach die grundlegende Veränderung im Stilbegriff verstehen lässt, ohne das Praxismoment der Übung aufzugeben. Damit kann der Endpunkt der Geschichte vom Stil als Übung auch der Anfang einer Theorie der Schreibszenen sein. Der Wechsel vom praxeologischen zum taxonomischen Stilbegriff erscheint dann nicht mehr als Abbruch und Setzung eines Neuen. Es ist eher so, als ob die Überschrift wechselte. Der Stil im antiken und neuzeitlichen Sinne, der sich offen als Übung verfasst, nimmt Wertungen und Zuschreibungen schon in Anspruch, die er in bestimmten rhetorischen und poetologischen Verfahrensweisen beheimatet sieht. Schon unter der Überschrift der Übung spannt der Stil eine Welt im Werk der Rede oder des Gedichts auf, die interne Elemente mit Adressen an Personen und Umstände außerhalb des Werks versieht. Umgekehrt hört der Stil in der Zeit der Taxonomie und der Zuordnung von Eigenschaften an Personen, Nationen und Zeiten nicht auf, als *world making* geübt zu werden – weder in Schulen und an Universitäten noch im Tun und Hervorbringen der Autoren und Autorinnen, der Künstlerinnen und Künstler. Es ist aber schon so, dass der Zugriff auf die Seite der Praxis nach Baumgarten schwieriger wird und nach veränderten Beschreibungsarten verlangt. Dafür wird hier auf das Begriffspaar von Schreibszenen und Szenen des Schreibens zurückgegriffen.⁴³ In vielen Hinsichten kann man die Geschichte des Stils als Übung so auffassen, dass in ihr ausbuchstabiert wird, worum es mit der Schreibszenen und den Szenen des Schreibens dann immer auch noch geht. Oder andersherum gesagt: Mit der Schreibszenen und der Szene des Schreibens bezieht man sich eigentlich auf das, was unter dem vorherrschenden Verständnis von taxonomischen Eigenschaften des Stils immer noch weiter Stil als Übung ist.

Der Vorschlag, der hier anstelle eines Resümées der historischen Skizze steht, zielt auf die Beschreibung und Analyse dessen, was einmal Übung als Stil

meinte und was im Laufe des 18. Jahrhunderts von der taxonomischen Restbedeutung des Stils überdeckt wird. Die Schreibszenen und die Szenen des Schreibens sind Begriffe, um eine Baumgarten'sche Übung des Stils zu erfassen, die nicht mehr das Werk als ein von sich verschiedenes Ding versteht, sondern die normative und die produktive Seite im und am Werk erfasst – die formierende Tätigkeit in und an der Form. Dabei tritt an die Stelle der alten Unterscheidung zwischen der Übung und dem Werk der Unterschied zwischen der Schreibszenen und den Szenen, die das Schreiben von sich selbst entwerfen kann. Das literarische Schreiben hat darin seine besondere Stellung und Aufgabe in der skripturalen Ökonomie, dass es die instrumentalen und technischen Voraussetzungen und die Gesten und Innervationen bei der Tätigkeit des Schreibens in der intentionalen Sphäre der Sprache aufschreiben kann.⁴⁴ Was jeweils als Schreibszenen technisch und gestisch möglich ist, besitzt dabei selbst schon eine kulturelle und sprachliche Form. Spätestens seit Quintilians Beschreibung der *lucubratio*, die er aus der Dialektik der Verzögerung des Schreibens und dem *secretum* als ihrem Ort und ihrer Zeit herausarbeitet, ist die kulturgeschichtlich reale Schreibszenen immer auch schon eine beschriebene, entworfene und gestaltete Szene des Schreibens. Nur weil das so ist, kann sie in Szenen des Schreibens exemplarische Formen annehmen. Die Formierung in der Schreibszenen ist bereits eine Art von Form, wie sie dann in den kleinen Vignetten der Schreibszenen in literarischen Werken widergespiegelt werden kann. In diesen beispielartigen kleinen Szenen des Schreibens tritt die Formierungsleistung der Schreibszenen manchmal an die Oberfläche literarischer Werke. Im Verhältnis zwischen Schreibszenen und Szenen des Schreibens ist der Anteil am Stil aufbewahrt und wieder zu entdecken, der der Stil als Übung gewesen ist.

43 Schreibszenen und Szenen des Schreibens (statt wie früher Schreibszenen und Schreib-Szenen) sind hier als begriffliches Paar verwendet wie in Rüdiger Campe: *Writing Scenes and the Scene of Writing. A Postscript*, in: *MLN* 136.5 (2021), Sonderheft *Scenes of Writing*, hg. von ders./Bryan Klausmeier/Johannes Wankhammer, S. 1114–1133; dort auch die formtheoretische Interpretation von Schreibszenen und Szenen des Schreibens in kritischem Anschluss an Ernst Cassirer und an Caroline Levine. Vgl. auch Rüdiger Campe: »Die Schreibszenen. Schreiben« und Martin Stingelin: »UNSER SCHREIBZEUG ARBEITET MIT AN UNSEREN GEDANKEN«, in: Sandro Zanetti (Hg.): *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*, Frankfurt a. M. 2012, S. 269–282 und 283–304.

44 Der hier vertretene Vorschlag bringt es mit sich, über die Zentrierung auf den Autor hinauszugehen, die auch in der Kritik (Barthes) und der Genealogie (Foucault) des Autorschaftsbegriffs erhalten blieb, und das breitere, viele personale und materiale Agenten ins Spiel bringende Ensemble der Schreibszenen an seine Stelle zu setzen. Exemplarische Arbeiten in diese Richtung sind Christian Benne: *Die Erfindung des Manuskripts. Zur Theorie und Geschichte literarischer Gegenständlichkeit*, Frankfurt a. M. 2015, insb. S. 577–614, und Carlos Spoerhase: *Das Format der Literatur. Praktiken materieller Textualität zwischen 1740 und 1830*, Göttingen 2018.