

## **ÄSTHETIK UND POETIK MARTIN OPITZ IM SCHATTEN BAUMGARTENS**

Anselm Haverkamp

Beginnen wir mit einem Zufall, der kaum weniger signifikant ist als der, der die Politiker darauf verfallen ließ, die alte Viadrina zu einer Europa-Universität zu machen. Es ist eine eigenartige, wenig beachtete Tatsache, daß drei der markantesten, wenn nicht drei der entscheidenden deutschen Texte, die zur Begründung der Ästhetik geführt haben, und in deren Folge Literaturwissenschaft im 19. Jahrhundert zu einer universitären Disziplin wurde, an der Oder entstanden und im Umkreis der Viadrina erschienen sind: Martin Opitz' *Buch von der Deutschen Poeterey*, gedruckt bei David Müller in Breslau und Frankfurt 1624 und 1634, Alexander Gottlieb Baumgartens *Aesthetica*, erschienen bei Johann Christian Klejb im Frankfurt cis Viadrum 1750-1758, und Karl Wilhelm Ferdinand Solgers Ästhetik, die an der Viadrina entstand, aber erst 1819 mit den nachgelassenen Vorlesungen des früh verstorbenen Solger publiziert wurde und Hegels Berliner Ästhetik-Vorlesungen – den Stand der Ästhetik, von dem wir bis heute ausgehen – beeinflußt hat. Diesem Dreigestirn der Viadrina, das eine Archäologie der Ästhetik zutage fördert, habe ich schon zwei Festreden an dieser Stelle gewidmet, Baumgarten und Solger, so daß ich über die Gelegenheit glücklich bin, mich zum guten Schluß noch dem fernen dritten, Martin Opitz widmen zu können. Mit ihm hat es eine eigene Bewandnis, die seine große Ferne – es sind inzwischen 400 Jahre vergangen – in eine neue Aktualität verwandelt: eine Aktualität, die ich, als ich vor zwanzig Jahren an die Viadrina kam, gern fruchtbar gemacht hätte. Damals zitierte mich ein wohlmeinender Korrespondent der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* am 3. Januar 1996 unter dem Titel "Mit Derrida über den Fluß", die alte Viadrina sei dereinst "die letzte Universität vor der Moderne" gewesen, "nun werde sie wohl die erste nach der Moderne".<sup>1</sup> Diesem hoffnungsfrohen Wunsch bin ich manch eine Antwort schuldig geblieben, darunter die folgende zu Opitz,

---

<sup>1</sup> Mark Siemons, „Mit Derrida über den Fluß–Vermintes Gelände: Kultuwissenschaft in Frankfurt/Oder“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Mittwoch, den 3. Januar 1996, S. 23.

die der Schwelle gilt, die als ‘Sattelzeit’ von Reinhart Koselleck, dem Lehrer von Heinz-Dieter Kittsteiner, auf 1750, das Erscheinungsjahr der *Aesthetica* Baumgartens datiert wurde und in den 1960er Jahren von Joachim Ritter im Reformkonzept der Universität Konstanz zu einer Art von historischem Reform-Apriori erklärt wurde. Auf dieser Schwelle brach die Geschichte der alten Viadrina ab, wanderte in das Berlin Humboldts und Hegels (mit Solger als Geburtshelfer, nicht zu vergessen), um unerwartet am Ende des 20. Jahrhunderts die Chance eines Neuanfangs zu erhalten, über den für uns, die wir ihn kennen, am wenigsten ausgemacht ist, was davon übrig bleiben wird. Wir haben uns Mühe gegeben, ist alles, was ich dazu sagen kann.

Was Opitz im Vorfeld der ‘Sattelzeit’ angeht, im Herzen der von Kittsteiner erforschten ‘heroischen Moderne’, so erfreut er sich – sofern es überhaupt dazu kommt – eines eher gedämpften Ruhms.<sup>2</sup> Als ostentativer Beginn der frühmodern-barocken, oder genauer der nachmittelalterlichen deutschen Dichtung, der er unstrittig ist, kommt Opitz (einerseits) nachgerade Goethe nahe, und das bei keinem geringeren als bei Friedrich Gundolf, dem germanistischen Star der 20er Jahre, in denen die Barockforschung aus dem Schatten der von Goethe auf einen ersten Begriff ihrer selbst gebrachten ‘Neueren deutschen Literatur’ trat.<sup>3</sup> Aber über der glänzenden, nur an Goethe selbst oder dessen Vorläufer Klopstock zu ermessenden Rolle liegt (andererseits) der Schatten von Opitz’ Unzulänglichkeit, nicht an Goethe oder Klopstock heranzureichen und so das Zeitalter Baumgartens zwangsläufig zu verfehlen. Mit dieser Ungereimtheit des deutschen Barock, für die Opitz als ein chancenloser Anfang dasteht, will ich – mindestens hier an der Oder – ein Stück weit aufräumen. Mindestens an der Oder, aber im Blick auf den vor Goethe von Shakespeare und, was Opitz angeht, von Petrarca, Ronsard und der französischen Pléiade verkörperten Standard der europäischen Renaissance.

---

<sup>2</sup> Heinz-Dieter Kittsteiner hat mit der Sattelzeit ein Motiv seines Lehrers Reinhart Koselleck weitergeführt, mit dem dieser – maßgeblich in der Einleitung zu dem Standardwerk der *Geschichtlichen Grundbegriffe* (Stuttgart: Klett Cotta), Bd. I, S. XV – den kulturwissenschaftlichen Rahmen der historischen Hermeneutik absteckte, den ich hier aus gegebenem Anlaß mit Opitz und Baumgarten sprengte. Koselleck befand sich in seiner Datierung der Sattelzeit auf 1750 in Einklang mit der epochalen Einschätzung, die Baumgartens *Aesthetica* von 1750-58 in Joachim Ritters Leitartikel ‘Ästhetik’ des *Historischen Wörterbuchs der Philosophie* erfahren hatte (Basel: Schwabe), Bd. I (1971), Sp. 556.

<sup>3</sup> Friedrich Gundolf, *Martin Opitz* (München/Leipzig: Duncker & Humblot 1923), auszugsweise in Richard Alewyns maßgeblicher Dokumentation *Deutsche Barockforschung* (Köln: Kiepenheuer & Witsch 1965), S. 107-143.

Gundolfs Nachfolger, der – wie oft beklagt – statt Benjamins den Heidelberger Lehrstuhl zugesprochen bekam, war der mit der neueren Barockforschung fast synonyme Richard Alewyn, der über Opitz eine Epoche machende Dissertation geschrieben hatte und früh Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* als Emblem dieser Epoche zu würdigen verstand. Ich beginne mit Alewyn umso lieber, als er mein erster Lehrer der Germanistik war, der mich bei seiner Emeritierung 1967 an die neue Konstanzer Universität weiter empfahl, Band I von *Poetik und Hermeneutik* in der Hand (ich sehe ihn noch vor mir in seinem Büro, mit den Kastanien des Bonner Hofgartens vor dem Fenster). Für ihn war es kein Rätsel, warum im Titel der in Konstanz Fuß fassenden Forschungsgruppe nicht “Ästhetik und Hermeneutik” stand (wie im späteren Hauptwerk des Mitbegründers Hans Robert Jauß), sondern das derzeit obsolete Wort ‘Poetik’.<sup>4</sup> Alewyn war nach dem Krieg aus dem New Yorker Exil zurückgekehrt, einem Exil, das für ihn ungleich härter war als das von mir und Barbara Vinken (so wie später von Christoph Menke und Petra Eggers) freiwillig aufgesuchte New York, von wo Berlin und die Viadrina mich nur zeitweise zurücklocken konnten. Ich schweife ab, denken Sie, aber Krieg und Exil sind prägende Momente einer Konstellation, in der Opitz und die von ihm initiierte Geschichte der neueren Ästhetik ihren verborgenen Ursprung haben. So sprach Benjamin mit Fleiß sehr doppelsinnig vom *Ursprung des deutschen Trauerspiels*: es war das deutsche Trauerspiel des dreißigjährigen Krieges, auf das Opitz mit dem *Buch von der deutschen Poeterey* 1624 reagierte.

Für den Übergang von Opitz zu Baumgarten, der sich ganz in den schulischen Bezügen universitärer Disziplinen des 17. und 18. Jahrhunderts abspielte, bietet ein Vortrag den ersten Anhalt, *Gothic Architecture and Scholasticism*, den Erwin Panofsky 1947 vor dem amerikanischen Benediktiner-Orden hielt, einer Korporation, die als ein Inbegriff der monastischen Vorgängerformation der mittelalterlichen Scholastik gelten kann. Daran

---

<sup>4</sup> Hans Blumenberg/ Clemens Heselhaus/ Wolfgang Iser/ Hans Robert Jauß, *Poetik und Hermeneutik I: Nachahmung und Illusion: Ergebnisse einer Forschungsgruppe*, ed. Hans Robert Jauß (München: Eidos 1964). Vgl. dagegen Hans Robert Jauß, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (Frankfurt/M: Suhrkamp 1982) und, was dessen in Konstanz schwer bewältigte Vergangenheit angeht, mein Kapitel „Als der Krieg zuende war: Dekonstruktion als Provokation der Rezeptionsästhetik“ (1996) in *Latenzzeit: Wissen im Nachkrieg* (Berlin: Kulturverlag Kadmos 2004), S. 33-56: 34 ff.

läßt sich das evolutionäre Potential ermessen, das die neue universitäre Formation für die Neuzeit barg, so daß Pierre Bourdieu es sich nicht nehmen ließ, 1967, auf der Höhe der strukturalistischen Initiativen eine Einleitung zu Panofskys Text zu schreiben und ihn als eine erste Quelle seiner Soziologie des Habitus zu benennen.<sup>5</sup> Die aus der Distanz des 20. Jahrhunderts evidente, strukturelle Paßform von Gotik und Scholastik brachte Panofsky auf eine Formel, deren *modus operandi* (so der scholastische *terminus technicus*) er auf gut Amerikanisch als ‘mental habit’ übersetzte. Martin Opitz’ *Deutsche Poeterey* und Baumgartens *Aesthetica* sind Varianten einer Disposition wie der von Gotik und Scholastik, hoher Baukunst und scholastischer Rationalität, die sich quasi ‘mental’ zu einer habitualisierten Kompetenz verdichtet. Sie paßt in das Bild, das nicht lange nach Bourdieu von Michel Foucault als Disziplinierung des modernen Subjekts verhandelt worden ist, und Christoph Menke hat daraus die für die Ästhetik, wie wir sie kennen, wichtigen Schlüsse gezogen.<sup>6</sup> Danach – nach Panofsky, Bourdieu und Foucault (mit Max Webers Charisma im Hintergrund) – gibt es seit der Verschränkung von scholastischer Disziplinierung und kunstfertiger, im griechischen Wortsinn poetischer Kompetenz ein Voraussetzungsverhältnis von Poetik und Ästhetik, in dem Poetik den von Foucault heraus präparierten disziplinierenden Part übernimmt: ihn *übernimmt*, nicht etwa schon *hat*: in ihn *hineinwächst* unter Nutzung der unter dem Namen Horaz in den Begriffen Quintilians überlieferten, von Pierre de la Ramée methodisch revidierten Materie der Poetik.<sup>7</sup> Aus der Revision durch Ramus bezog Descartes den Begriff ‘Methode’, so wie Baumgarten von Descartes den Titel der *Meditationes* (1735) für die erste Fassung der *Aesthetica* übernimmt. Ich greife vor; Martin Opitz’ Ort in dieser *Genealogie* ist zuvor zu klären.

Der schon zitierte Joachim Ritter hatte der Ästhetik – das hat er der Konstanzer Schule ins Stammbuch geschrieben – ein kompensatorisches, über die bloße Aufklärung hinaus therapeutisches Moment stark gemacht, das Schäden der im Prozeß der Subjektivierung

---

<sup>5</sup> Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique* (1951), éd. Pierre Bourdieu (Paris: Minuit 1967), dt. Pierre Bourdieu, *Zur Soziologie der symbolischen Formen* (Frankfurt/M: Suhrkamp 1971).

<sup>6</sup> Christoph Menke, „Zweierlei Übung: Zum Verhältnis von sozialer Disziplinierung und ästhetischer Existenz“, *Michel Foucault: Zwischenbilanz einer Rezeption*, ed. Axel Honneth, Martin Saar (Frankfurt/M: Suhrkamp 2003), S. 283-299.

<sup>7</sup> Walter J. Ong, *Ramus: Method and the Decay of Dialogue* (Cambridge MA: Harvard University Press 1958), S. 7 ff.

erlittenen, von Foucault in ihrer Härte offen gelegten Disziplinierungsmechanik tragbar, erträglich und vertretbar machen sollte.<sup>8</sup> Wie Christoph Menke gezeigt hat, ist das eine doppelte, geradezu paradoxe Verschreibung der Ästhetik: den Vorschein von Freiheit in Sinnlichkeit und Natürlichkeit befördern und zugleich das *Unter*-liegen der beförderten (ironischerweise sogenannten) *Subjekt*-heit befestigen zu sollen. “Zwischen diesen beiden Deutungen (zeigt Menke) bewegt sich die Debatte um die moderne Entstehung und Bedeutung der Ästhetik hin und her.”<sup>9</sup> Opitz’ Ort in dieser schwankenden Bewegung – das liegt nach Foucault auf der Hand – muß ein anderer sein als der ihm zugeschriebene, in der Heilsgeschichte des Deutschen Idealismus bestimmte des inadäquaten Vorläufers der von Leibniz via Baumgarten auf Kant zielenden Entwicklung. Die Frage wird deshalb nicht nur sein, wieviel Opitz noch in Baumgarten steckt (und wieviel Viadrina in der Ästhetik), sondern wieviel Baumgarten *schon* in Opitz liegt, sich in Opitz als *umbra* und *figura* der Ästhetik ankündigt: wie modern die Ästhetik ist, deren Schatten Baumgarten in seiner Zeit an der Viadrina warf. Bruno Latours berüchtigte Vermutung – Schock der Postmoderne – “wir sind nie modern gewesen”, die zuvor Wolfgang Iser in Konstanz zur quasi-transzendentalen Rekonstruktion einer ‘anthropologischen’ Rolle für die Ästhetik veranlaßt hatte, findet in Opitz einen eminenten Testfall.<sup>10</sup>

Die Lösung, die Alewyn 1925 erwog für Opitz’ Leistung war die des genialen Literatur-Impresarios, dessen Werke als brillante Anregungen und ehrgeizige Exempel eines Projekts gelten können, das in ihm selbst keine Erfüllung finden konnte und an dem es folglich historisch nicht viel zu feiern gibt aufgrund der objektiven, materialen Mängel im derzeitigen Sprachzustand deutscher Dicht-Kunst.<sup>11</sup> Damit sind wir bei dem in Breslau und Frankfurt gedruckten *Buch von der deutschen Poeterey*, das Alewyn neu

---

<sup>8</sup> Vgl. Joachim Ritter, “Landschaft: Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft” (1963), *Subjektivität* (Frankfurt/M: Suhrkamp 1974), S. 141-163.

<sup>9</sup> Christoph Menke, *Kraft: Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie* (Frankfurt/M: Suhrkamp 2008) S. 44.

<sup>10</sup> Wolfgang Iser, Konstanzer Antrittsvorlesung *Die Appellstruktur der Texte* (Konstanz: Universitätsverlag 1970), S. 35. Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes: Essai d'anthropologie symétrique* (Paris: La Découverte 1991), hatte die Anthropologie im Untertitel, die bei Iser in den Obertitel wandern sollte. Kommentar von Hans-Jörg Rheinberger, *Historische Epistemologie* (Hamburg: Junius 2007), S. 126.

<sup>11</sup> Richard Alewyn, *Vorbarocker Klassizismus und griechische Tragödie: Analyse der Antigone-Übersetzung des Martin Opitz* (1926), Neudruck in der Reihe ‘Libelli’ (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1962), S. 12. An Alewyns Urteil über Opitz, meint sein Schüler Klaus Garber, sei “bis heute nichts zu korrigieren”, *Zum Bilde Richard Alewyns* (München: Fink 2005), S. 23.

herausgab, gefolgt von der Dokumentation *Deutsche Barockforschung*, worin er mit dieser als einem zeitlich begrenzten Phänomen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts kurzerhand Schluß machte.<sup>12</sup> Der Zug zur Selbsthistorisierung der Germanistik lag in der Luft. Im Zuge philologischen Aufarbeitens der über dem Krieg liegen gebliebenen Materie versank das Profil der Epoche, der die 20er Jahre ihren Stempel aufgedrückt hatten, in vollendeter Gleichgültigkeit; in keiner Weise ist sie mehr in die Nähe dessen gekommen, was Dante und Petrarca, Machiavelli und Shakespeare, Donne und Milton, oder Ronsard, Corneille und Racine für die fortgeschrittene Moderne bedeuteten. Opitz ist das prominenteste Opfer der historischen Ausbehandlung der Epoche 'Barock'. Was von ihr geblieben ist? Nichts als eine ausweglos weiter vererbte 'heroische Melancholie' für die unentwegt heroisch Modernen, die wie Kittsteiner Benjamin weiter schreiben.<sup>13</sup>

In dieser Moderne war das Bild des Martin Opitz verblaßt und zum Klischee einer gottverlorenen Zeit heruntergekommen. 1597 als Sohn kleiner Bürger in Bunzlau geboren, aber sehr begabt und in humanistischen Schulen und Universitäten in Breslau, Frankfurt an der Oder und Heidelberg erzogen, geriet er jung in Kriegszeiten, die er nicht überlebte; 1639 wurde er in Danzig von der Pest hinweggerafft.<sup>14</sup> Die neue kommentierte Ausgabe des *Buchs von der deutschen Poeterey*, die sich seit 2002 im wohlfeilen Reclam-Format regelmäßigen Unterrichts erfreut, radikalisiert gnadenlos Alewyns tentatives Urteil und erklärt das *Buch* zu einem "kulturpolitischen Manifest", das sich nur der "Effizienz eines im übrigen gewissenlosen Höflings und unbegabten Poeten" verdanke, in welcher Opitz' Existenz zur Gänze aufgegangen sein soll.<sup>15</sup> Es ist diese historische Vorentschiedenheit, die es – und nirgends idealtypischer als im Fall des Dichters Opitz – zu korrigieren gilt,

---

<sup>12</sup> Richard Alewyn, Vorwort, *Deutsche Barockforschung*, S. 9-13: 12. Zuvor Martin Opitz, *Buch von der Deutschen Poeterey* (Neudrucke deutscher Literaturwerke, NF 8), ed. Richard Alewyn (Tübingen: Niemeyer 1963).

<sup>13</sup> Ausführlicher mein Beitrag zum Berliner Walter Benjamin Festival (2006) "Melencolia illa heroica", in *Diesseits der Oder: Frankfurter Vorlesungen* (Berlin: Kulturverlag Kadmos 2008), S. 212-226: S. 213 ff.

<sup>14</sup> Biographisch unübertroffen ist immer noch (denn man interessiert sich immer noch nicht wirklich dafür) Max Rubensohn, "Der junge Opitz", *Euphorion* 2 (1895), S. 57-99; 6 (1899), S. 24-67 und 221-271. Rubensohn macht in der (von ihm nicht erkannten) Vorgeschichte Baumgartens auf die wesentliche Rolle der *Griechischen Epigramme*, ed. Rubensohn (Weimar: Emil Felber 1897) aufmerksam, unter denen Opitz ein eigener Teil zukommt (Einl. S. clxxxvii-ccl, Texte S. 37-52, Anm. S. 105-119), und wo Herder zurecht den relevanten Abnehmer spielt.

<sup>15</sup> Martin Opitz, *Buch von der Deutschen Poeterey*, Studienausgabe, ed. Herbert Jaumann (Stuttgart: Reclam 2002, 2011), Nachwort, S. 191-213: 194 f.

samt den diffamierenden Reden vom “gewissenlosen Höfling und unbegabten Poeten”, die den neuern Germanisten offenbar leicht über die Lippen geht. Opitz selbst berief sich auf die Autorität der alten Poetik par excellence, auf Horaz, der als Kanzler des Augustus nicht selten in Gefahr war, als “gewissenloser Höfling und unbegabter Poet” dazustehen (kein deutsches Genie). Opitz’ Horaz-Motto war “Horatius ad Pisones” gezeichnet; es nennt die zu den Briefen des Horaz zählende *Ars poetica* beim Namen der Adressaten, der altrepublikanischen Adelsfamilie der Pisonen. Das war schon kein leerer Akt bei Horaz selbst gewesen, sondern ein brisantes Manöver, das im neuen Imperium des Augustus eine “Politik mit anderen Mitteln” propagierte.<sup>16</sup> Poetik tritt mit Horaz’ Empfehlung an die Pisonen ein in den Dienst der augusteischen *Pax Romana*, eines imperialen Friedens, der in Opitz’ Zeitalter endgültig verspielt erscheinen mußte. Der Darstellungszweck, in dem Opitz Horaz folgte, ist deshalb keiner der Repräsentation von Herrschaftsverhältnissen, sondern die Illustration dieser exemplarischen Situation; aus ihr (so wäre die Vermutung) hätte sie ästhetische Zukunft entwickelt. Baumgartens letztes Wort in den *Aesthetica*, das diese Zukunft auf einen alten utopischen Begriff, den Begriff der *parrhesia* bringt, dem Foucault seine letzte Vorlesung gewidmet hat, ist die “schöne Offenheit des ästhetisch Evidenten” (wie ich für den Zweck übersetze) angesichts der Klaustrophobie der alten Zustände (*Aesthetica*, letzter § 904).<sup>17</sup>

Was hat es (die komplexe Ausgangssituation auf den relevanten Nenner zu bringen) mit Opitz’ Anknüpfung an Horaz’ Regelwerk als einer politischen Neu-Disziplinierung (einer ‘Alphabetisierung’, wie Hans Magnus Enzensberger es nach dem 2. Weltkrieg prägnant nannte) auf sich, wenn sie der Erneuerung aus barbarischen Verständigungsverhältnissen dienen soll – einer barbarischen Konstante seit den Tagen des römischen Bürgerkrieges, auf die der Staatsekretär Horaz zurückblickte, als er an Piso und Söhne schrieb, wie auch

---

<sup>16</sup> Michèle Lowrie, “Politics by Other Means: Horace’s *Ars Poetica*”, *New Approaches to Horace’s *Ars Poetica**, ed. A. Ferenczi and P. Hardie, *Materiali e Discussioni* 72.1 (2014) S. 121-142. Vgl. anhand des notorischen „Exegi monumentum“ (*Oden* 3.30) Lowrie’s Buch über *Horace’s Narrative Odes* (Oxford: Clarendon Press 1997), hier S. 73.

<sup>17</sup> In der Übersetzung von Dagmar Mirbach (Hamburg: Meiner 2004), Bd. II, S. 929, nur auf den engeren Kontext der Persuasion beschränkt, die Baumgarten als *bella evidentia* an der Glaubwürdigkeit des Redners, nicht an der Trivialität seiner Gegenstände festmacht, deshalb von ihr übersetzt: “auf anmutige Weise zu einer schönen Parrhesie bezüglich völlig ausgemachter Dinge”. Vgl. Rüdiger Campe, “*Bella evidentia*: Begriff und Figur von Evidenz in Baumgartens Ästhetik”, *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 49 (2001), S. 243-256.

in den Tagen des dreißigjährigen Bürgerkrieges, in denen der Sekretär in wechselnden Diensten Opitz auf die Schlachtfelder eines Krieges blickte, dessen Ende, unabsehbar, wie es war, er nicht erleben sollte. Was hat es für einen ausgemachten Ireniker, einen aus der kläglichen kleinen Schar der Friedfertigen, die sich in der Hitze der konfessionellen Gefechte bis heute “gewissenlos” (weil parteilos im Brudermorden dieses Bürgerkriegs) nennen lassen müssen, mit dem dezidiert deutschen Projekt einer *Poeterey* auf sich: mit Horaz die Verse korrekt setzen zu können statt Haus und Hof der vom rechten Glauben abgebrachten Nachbarn in Brand zu setzen?<sup>18</sup> Und wie bringt das Opitz in den Schatten Baumgartens – noch abgesehen davon, daß auch dieser, ein Jahrhundert später, einen weiteren, diesmal siebenjährigen deutschen Krieg vor den Toren der Stadt sah, als er, den zweiten Band der *Aesthetica* mit letzter Kraft vollendet, 1762 starb in Frankfurt an der Oder?

Die nationale Emphase, die das 19. Jahrhundert umstandslos für sich verbuchte und noch der Schulgermanistik unserer Tage, getreu der eignen Unverbesserlichkeit, als Fortschritt gilt, ist – wie man bei Opitz zurecht argwöhnte (“gewissenloser Höfling”) – deutsch nur im Umfang des Trauerspiels des Krieges aller auf ein und demselben Schlachtfeld, eines Trauerspieles, das – Ironie der Geschichte – seit den Tagen Roms durch die infame Kongruenz von Krieg und Sprache definiert ist. Denn das ‘Deutsche’ in Opitz’ *Poeterey* ist eben dieses: verkommene Sprache und Kriegsschauplatz aller Nationen zugleich zu sein. Das *Heilige römische Reich* ist in dieser ironischen Fassung der *translatio* des *Imperium Romanum* in nurmehr dieser einen und bleibenden Hinsicht diesem Imperium gefolgt: in der Kongruenz von Krieg und Sprache als den einzig bestimmenden Faktoren politischer Identität. Wenn Opitz es mit Horaz der *Franciade* seines poetischen Vorbilds, des Begründers der Pléiade Ronsard gleich tun will, so nicht, um die *Deutsche Poeterey* in ein der *Franciade* ähnliches nationales Licht zu rücken, sondern in einer eklatanten ironischen Verkehrung. So tritt schon in der ersten poetologischen Schrift, dem *Aristarch*, den der junge Opitz 1617 unter dem Eindruck von Tacitus’ *Germania* schrieb, der Krieg

---

<sup>18</sup> Siehe die durchweg ratlose Darstellung von Marian Szyrocki, *Martin Opitz* (Berlin: Rütten & Loening 1956), der bei all seiner unschlüssigen Ambivalenz anerkennen muß, daß Opitz „eine poetische Analyse des andauernden Krieges“ unternahme (S. 44), wenngleich ihm mehr als eine „geschickte Ironisierung“ nicht hätte gelingen können (S. 86). Szyrocki schreibt in kaum verhohlener Konkurrenz zur formalistischen Analyse Alewyns und wird von Jaumann konsequent zu dessen Vereinseitigung genutzt.

auf als Allegorie der sprachlichen Verhältnisse, die sich als eine Perversion der von Tacitus auf die römischen Zustände gemünzten Verhältnisse darbieten.<sup>19</sup> Den Hauptteil der *Deutschen Poetery* läßt er einsetzen mit Vergils Eingangsversen der *Georgica*, dem Topos eines friedlichen Landlebens: *Quid faciat laetas segetes*: “Was üppige Saaten hervorbringt” angesichts der verwüsteten deutschen Lande.<sup>20</sup> Er stellt dem schulmäßigen Eingang als aktualisierende Kontrafaktur den Anfang des eigenen, derzeit noch nicht veröffentlichten “Trostdichtes in Widerwertigkeit des Krieges” gegenüber, das mit “Des schweren Krieges Last” einsetzt, der Verwüstung aller Vergilschen Felder, und ihm am Ende die Worte im Munde ersterben läßt (dies Ende des Gedichts bleibt bis 1633 unveröffentlicht; ich komme noch darauf).<sup>21</sup> Sie können den ultimativen Moment in Kittsteiners posthumem *opus magnum* an dem berühmten *Exemplum Exemplorum* alles erdenklichen Schreckens der Zeit nachlesen, der alles bisherige Grauen in den Schatten stellenden “Magdeburger Hochzeit”: der Einäscherung der massenvergewaltigten Stadt Magdeburg am 20. Mai 1631; sie folgte der kaum milderen Plünderung Frankfurts an der Oder auf dem Fuße, das derzeit größer war als Berlin und von 12000 auf 2366 Einwohner herunter gebracht wurde.<sup>22</sup>

Als Einführung in diese spezifisch Opitz’sche, durch Opitz literarisch geprägte Sachlage empfehle ich gewöhnlich Günter Grass’ Roman *Das Treffen in Telgte* (1979), der die Gruppe 47 der letzten Nachkriegszeit ins Barock zurück projiziert, dabei allerdings nicht mehr als die von Opitz beklagten Umstände neu ins Bild setzt. Tiefere Auskunft über die andauernde Aktualität des über der Klassik unbewältigten barocken Trauerspiels gibt Wilhelm Raabes Roman *Das Odfeld* (1888), den ich deshalb als nötige Ergänzung mit empfehle. Raabes “wesentliche Leistung”, schrieb in Konstanz Wolfgang Preisendanz, zu

---

<sup>19</sup> Vgl. Justus Georg Schottelius, *Der schreckliche Sprachkrieg/ Horrendum Bellum Grammaticale* (1673), ed. Friedrich Kittler, Stefan Rieger (Leipzig: Reclam 1991). Kittlers Vorwort nutzt die allegorische Eignung des Sprachzustands flugs zu der historischen Reihe “1673 wie 1945 oder 1990” (S. 5 ff.).

<sup>20</sup> Vgl. Friedrich Klingner, *Vergils Georgica* (Zürich: Atlantis 1963), S. 64 ff. situiert Vergils Werk am Ende des römischen Bürgerkriegs. Eine aktuelle Einfaltung der Rezeption der *Georgica* bietet der Roman von Claude Simon, *Les Géorgiques* (Paris: Minuit 1981).

<sup>21</sup> Abgedruckt in Albrecht Schönes Maßstäbe setzender Anthologie in der Reihe *Die deutsche Literatur III: Barock* (München: Beck 1963), S. 699-703 (Nachweis Nr. 131, S. 1103), die auch in Günter Grass’ Roman *Das Treffen in Telgte* (1979) zugrundelegt ist und im Anhang der Taschenbuchausgabe (Hamburg: Rowohlt 1981), S. 223-27, abgedruckt ist. Bei Schöne selbst endet das Gedicht übrigens, korrekt, offen: ...

<sup>22</sup> Heinz-Dieter Kittsteiner, *Die Stabilisierungsmoderne: Deutschland und Europa 1618-1715* (München: Hanser 2010), S. 59 ff.

dem ich aus Bonn kam, lag darin, "wie sich im Medium der Sprache jene Modelung [...] ereignet, die [...] bei allem Respekt vor der objektiven Wirklichkeit das Wesen des 'Gedichts' wahr."<sup>23</sup> Es ist dieses aber kein anderes als das Wesen von Opitz' 'Gedicht', das Preisendanz hier nicht von ungefähr mit Baumgartens Begriff, dem exemplarischen Begriff des *Poema* zitiert. Es weist in der Baumgarten-Rezeption der Konstanzer Ritter-Schüler einen neuen 'Wirklichkeitsbegriff' der Ästhetik auf, den Hans Blumenberg im Leitartikel zu *Poetik und Hermeneutik I* (1964) ausführte und für die Vorgeschichte der Ästhetik um Alewyns Habilitationsschrift von 1932 hätte ergänzen können; das tat er leider nicht und den Konstanzern stand lange nicht der Sinn nach vor-ästhetischen Zeiten. Was Raabes *Odfeld* als ein braches Schlachtfeld, als des germanischen Odin Ödfeld, auszeichnet, ist das römische Format, das Raabe im 19. Jahrhundert als den barocken Nachwehen des 18. Jahrhunderts aufarbeitet; mit dem Magister Buchius als Beobachter der letzten Schlacht auf dem Odfeld spielt er auf Opitz' gelehrten Mitstreiter Buchner an. Soviel zu der verdeckten Rezeption, in der Opitz sein Dasein im Schatten Baumgartens fristet; sie gilt es lesbarer zu machen.

In den taciteischen Rahmen einer fatalen Koinzidenz von Krieg und Sprache, der keine nationale Absicht verrät und verträgt und dafür die skeptische Revision des Renaissance-Bildes anbietet, trägt Opitz' *Poeterey* sein frei nach Horaz entworfenes Bild poetischer, friedfertiger Politik ein. Ein Bild, das eilig entworfen ist, der Kontingenz von Umständen geschuldet und einer Wendung des Krieges, die Opitz aus Heidelberg vertreibt nach Leyden, zu seinem gelehrten Vorbild Daniel Heinsius. An dieser Wende des Krieges, die zugleich die seines kurzen Lebens ist, treffen eine Reihe formativer Kräfte aufeinander: die erste, umständehalber unglücklich redigierte Ausgabe seiner Gedichte; der Abschied von einer Liebschaft, die in den Gedichten Spuren hinterlassen hat und Hals über Kopf (wie es scheint mit einem Kind) zurückgelassen wird; die Hinwendung zu einer gelehrten Bezugsperson am neuen Ort, der indessen bald mit erneutem Exil vertauscht werden

---

<sup>23</sup> Wolfgang Preisendanz, „Voraussetzungen des poetischen Realismus“ (1963), *Wege des Realismus* (München: Fink 1977), S. 68-91: 85/86. Hier wäre, was am Rande eines Vortrags nicht möglich ist, ein ausführlicher Exkurs am Platze, der die historische Staffelung in Raabes Roman zum Gegenstand haben müßte, die in ihm den ‚poetischen Realismus‘ historisch unterfängt und Hegels ‚objektiven Humor‘, auf den es Preisendanz ankam in *Humor als dichterische Einbildungskraft* (München: Fink 1963), als ästhetische Kategorie wahr macht, die ihren benjaminschen ‚Ursprung‘ in Opitz' Barock hat.

muß. Opitz' Projekt der *Deutschen Poeterey*, in wenigen Tagen zu Papier gebracht, markiert, expliziert und illustriert ein Moment der Kristallisation im Werk dieses Autors, das von Diskontinuitäten geprägt ist, von ihnen behindert, aber auch angetrieben wird. Seine kulturpolitische Betriebsamkeit ist ein Symptom von Randbedingungen, unter denen die *Poeterey* zustande kommt und ihr flüchtiges, auf der Flucht immer wieder neu beunruhigtes Zustandekommen mitzureflektieren gezwungen ist.

Lassen Sie mich nach der *tour d'horizon* von der Distanz in die größere Nähe rücken, die Opitz' ästhetisches Projekt, und sei es auch nur seine ästhetische Intuition, im Entwurf seiner Poetik verlangt. Das Format des Regelwerks wird schon im Ansatz durchbrochen, sofern das *Buch* die illustren Vorgänger nicht nachzuahmen sucht, sondern kommentiert und pointiert. Bei Pflichtteilen wie der Figurenlehre begnügt sich Opitz mit einer kurzen Empfehlung des Standardwerks von Scaliger (1561), während er in anderen Hinsichten wie der Verslehre, die der Abschaffung des Knittelverses gilt, bis in kleinste Details geht. Gewiß ist er auch auf eine Professionalisierung des Dichterberufs aus, wie sie Klopstock erneut versuchen wird, aber das ist nicht Zweck der Übung. Übung muß sein, zitiert er Horaz, weil die Unkenntnis im Formalen den Kanon verwildern läßt und damit auch der politischen Kultur nicht gedient ist. Worin bestünde dann Opitz' Initiative, wenn nicht – das trennt ihn von den Regelpoetiken – in der zeitgemäßen Reflexion auf die kanonische Verfaßtheit aller Dichtung, die er dem auf den Kriegsschauplätzen verkommenen Sprachstand der Zeit entgegenhält? Er tut dies wie Horaz in der Form von *exempla*, einer genau berechneten Reihe von Beispielen, die seine Poetik als Exemplarik im römischen Verstande zeigt. Als exemplarische Illustration nimmt Opitz' Poetik ästhetische Züge an.<sup>24</sup> Regeln werden nicht exemplifiziert, sie werden den exemplarischen Paradigmen wie einer Grammatik abgewonnen, lernbar und ablesbar gemacht. Dies Ablesbarmachen, das mathematisch auch 'darstellen' heißt, ist 'Illustration' wie in Du Bellays Manifest der *Pléiade*, der *Deffence et illustration de la langue francoyse* (1549). Wie bei Du Bellay ist

---

<sup>24</sup> Das mißversteht die geistesgeschichtliche germanistische Vulgata ganz grundsätzlich, repräsentativ Erich Trunz im Titel-Essay von *Weltbild und Dichtung im deutschen Barock* (München: Beck 1992), S. 7-39 (zuerst in Richard Alewyns Sammlung *Aus der Welt des Barock* 1957), die den Gebrauch der *exempla* "als zeitlos" auffaßt (S. 27) und folglich "die Poetiken des Barock normsetzend und nicht historisch" nennt (S. 29). Die römische Exemplarik ist aber eine Poetik historischen Denkens. Opitz ist deshalb bei Trunz nicht selbst der Rede wert, sondern nur in Markierungen wie "seit Opitz"/ "nach Opitz"/ "von Opitz bis".

der exemplarische Wert des Übersetzens für Opitz von der allerhöchsten Priorität.<sup>25</sup> Der entscheidende Unterschied zu Du Bellay oder Sidneys *Defence of Poesie* (1595), die er zitiert, liegt im totalen Ausfall deutscher Beispiele, die er deshalb durch eigenen Texte und Übersetzungen der antiken Muster und ihrer französischen Versionen erfinden und wettmachen muß.<sup>26</sup>

Kein deutscher Kanon ist zu erstellen (das ist das Mißverständnis der Nationalliteraten), sondern der Kanon ist zu verdeutschen, bevor es in ihm zu *Deutscher Poeterey* überhaupt kommen kann. Am Mängelwesen deutscher Dichtung, das erkennt Opitz glasklar, ist das seit Tacitus bezeugte evolutionäre Potential überhaupt erst zu entwickeln. Indessen birgt die deutsche Verspätung der Renaissance überraschende Vorteile, aus denen Herder im nächsten Jahrhundert die Vorzüge eines ersten, vor-romantischen Historismus ziehen wird.<sup>27</sup> Baumgarten, der die Tugend aus dieser Not nicht zu machen verstand und von Herder desto weniger geschätzt wurde, verharrte im Banne der kanonischen Exemplarik, wie ihm auch von der Herder entgegengesetzten Fraktion in Lessings *Laokoon* vorgehalten wird (1766), der in seiner *captatio benevolentiae* die Virulenz in der Sache aber nur bestätigen kann: “Baumgarten bekannte, einen großen Teil der Beispiele in seiner Ästhetik Gesners Wörterbuch schuldig zu sein. Wenn mein Raisonement nicht so bündig ist als das Baumgartensche [salviert Lessing sich], so werden doch meine Beispiele mehr nach der Quelle schmecken.”<sup>28</sup> Lessing wirft Baumgarten vor, eine Ästhetik aus zweiter Hand zu entwerfen im Unterschied zur unmittelbaren Anschauung, die er an *Laokoon* medien-spezifisch begründet. In der Sache trennt ihn dabei mehr von Herder als Baumgarten von Herder; die strukturbildende Rolle der Beispiele in Gesners Wörterbuch entspricht der bis in die exemplarische Kontextur des Wortschatzes hinein tragenden Rolle literarischer Bildung und muß deshalb in dieser Funktion die denkbar

---

<sup>25</sup> Barbara Vinken, *Du Bellay und Petrarca: Das Rom der Renaissance* (Tübingen: Niemeyer 2001), S. 29f.

<sup>26</sup> Dazu abwertend das charakteristische Verdikt von Karl Vietor, *Geschichte der deutschen Ode* (München: Drei Masken 1923), S. 59 ff.

<sup>27</sup> Heinz-Dieter Weber, *Friedrich Schlegels Transzendentalpoesie: Untersuchungen zum Funktionswandel der Literaturkritik im 18. Jahrhundert* (München: Fink 1973), Kap. 2, eine Maßstäbe setzende Konstanzer Dissertation, auf die sich Hans Robert Jauß in seiner Programmschrift *Literaturgeschichte als Provokation* (Frankfurt/M: Suhrkamp 1970), bezog (S. 105 ff.).

<sup>28</sup> Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon* (1766), *Gesammelte Werke*, ed. Paul Rilla (Berlin: Aufbau, 2. Aufl. 1968), Bd. V, S. 11/12.

beste Quelle für Baumgarten sein, die von Opitz schon als das entscheidende Desiderat erkannt wurde. „Mehr nach der Quelle“ schmeckt für Lessing der unvordenkliche Homer, den Opitz sich wie die Griechen alle nicht ohne lateinische Vermittlung vorstellen kann. Opitz wie Baumgarten folgen den in Erasmus’ Schrift *De copia* von 1512 umrissenen Grundzügen der lateinischen Bildung, die Terence Cave wie folgt resumiert hat: „*Res do not emerge from the mind as spontaneous ‚ideas‘; they are already there, embedded in language, forming the materials of a writing exercise*“ (meine Hervorhebungen).<sup>29</sup>

Was man in der allgemeinen Rede von „language“ nicht unterschätzen sollte, weil es bis Lessing selbstverständlich war, ist die exemplarische Vor-Gegebenheit von Sprache als Vehikel der in Dichtung zu verhandelnden Gegenstände. Das ist der buchstäbliche wie der volksetymologisch falsche Sinn des Wortes Dichtung als sprachlichen ‚Verdichtens‘ statt des vergleichsweise ungebundenen, losen ‚Verfassens‘ (vom lateinischen *dictare*). Es macht nicht den geringsten Teil der literarischen Bildung aus, die Opitz im Deutschen vermißt und auf den Stand der Zeit zu bringen sucht, daß die Literatur das Repertoire bietet, an dem Lesen und Schreiben als ein Habitus im Sinne Bourdieus auszubilden sind und als ein *exercitium* Disziplin im Sinne Foucaults ermöglichen. Lessing ridiculisiert Baumgartens altväterliches (er hätte glatt sagen können: Opitz’sches) Verharren in der medial überwundenen Renaissance-Konstellation, die Baumgarten mit Opitz als eine disziplinäre Errungenschaft teilt, während Lessing sie medienspezifisch zu optimieren sucht.<sup>30</sup> Ob ihm das gelang, führt in Kontroversen der heutigen Literatur- als Medienwissenschaft, die Ästhetik gerne Lessing-ähnlich auffaßt und Baumgarten bestenfalls als eine rhetorik-behinderte Vorahnung gelten lassen kann.

---

<sup>29</sup> Terence Cave, *The Cornucopian Text: Problems of Writing in the French Renaissance* (Oxford: The Clarendon Press 1979), S. 19, dessen erster Teil Erasmus gewidmet ist.

<sup>30</sup> Lessings Theorie verdient eine bessere Rolle als die der pauschalen Folie, wie Carolin Bohn so eben in ihrer Dissertation *Dichtung als Bildtheorie: Lessing und die Folgen* gezeigt hat (EU Viadrina, Frankfurt an der Oder, 14. Januar 2013); inzwischen erschienen mit dem Untertitel *Sieben Studien zu Lessings Laokoon* (Berlin: Kadmos 2016). Die wechselseitige Hintergrundfunktion der medialen Vermittlung ist selbst bereits die Frucht sprachlich emergenter Kontexturen der Vorvermittlung und Einbettung, so daß Lessing – von Carolin Bohn gegen den Strich der vorherrschenden Rezeption gelesen – auch als eine komplexe Probe auf das Exempel zu lesen ist, das nach Baumgarten als ein im genaueren Sinne ästhetisches zu statuieren ist.

Stattdessen schlage ich vor, Baumgarten als eine Konsequenz von Opitz zu lesen, in der die habituell-disziplinäre (im Kontext der Viadrina scholastisch gefaßte) Voraus-Setzung von Ästhetik in dem Umfange faßbar wird, der sie jenseits der mit Lessing auf- und eingerissenen Folgeerscheinungen medienspezifischer Unmittelbarkeiten ausmacht, und die in den jüngsten Glaubenskriegen um die Quellen der Unmittelbarkeit ebenso unkenntlich geworden sind wie der Dichter Opitz an ihren unglücklichen deutschen Anfängen. Opitz' sprachpolitischer Ehrgeiz, der sich im Projekt der *Deutschen Poeterey* aus einer Zäsur im Leben des Dichters Bahn bricht und nicht ohne dessen dichterische Krise zu denken ist, entzündet sich an einer Intuition (bringt diese Intuition zu Bewußtsein), die Baumgarten zur vollen, auch von Herder im Ansatz bewunderten Entfaltung bringen wird. Hierin folgt ihm, wie Frauke Berndt überzeugend dargelegt hat, vor allem Klopstock.<sup>31</sup> Und das war's dann bis auf weiteres, bis auf Mallarmé und die symbolistische Avantgarde, der Foucault in Anspielung auf Erasmus' *duplex copia* in *Les mots et les choses* den im Verborgenen weiterwirkenden Teil dieser Literatur gegen den illusionären Fortschritt der Modernen attestierte.<sup>32</sup> Wir ahnen jetzt, was es mit Opitz und Baumgarten in der Mediengeschichte der Ästhetik zu entdecken gibt: die verdeckte – hinter Lessing verdeckte – Urszene, die nicht Gesners lateinisches Wörterbuch ist, aber die illokutionäre Kraft, die Opitz an der Wiege der exemplarischen Übungen des Erasmus befruchtet hat und die Klopstock als "Biegsamkeit" feierte, "mit der sich selbst ein Originalgenie dem Wesentlichen, was die lyrische Poesie fordert, unterwerfen muß." Klopstock setzte hinzu, womit Opitz begann: "dieses Wesentliche [...] hat Horaz, durch seine Muster, festgesetzt."<sup>33</sup> Die Prolegomena der *Aesthetica* Baumgartens, das hat man bis heute übersehen, gipfeln in dem relevanten Zitat des Horaz, in dessen Ausführung Opitz' Motto steht (*Aesthetica*, § 13); beide stehen in derselben Horaz-Nachfolge, die Klopstock als wesentlich unterstellt.

---

<sup>31</sup> Vgl. Frauke Berndt, *Poema/ Gedicht: Die epistemische Konfiguration der Literatur um 1750* (Berlin: de Gruyter 2011), S. 62 ff. Was ich im Unterschied zu Frau Berndt für den Kern des zeitweise verlorenen, von Baumgarten mit der Renaissance wiedergewonnenen Erbes von Quintilian halte, *Metapher: Die Ästhetik in der Rhetorik* (München: Fink 2007).

<sup>32</sup> Michel Foucault, *Les mots et les choses* (Paris: Gallimard 1966), S. 59, 103; dt. *Die Ordnung der Dinge* (Frankfurt/M: Suhrkamp 1971), S. 77, 127.

<sup>33</sup> Friedrich Gottlieb Klopstock in dem Horaz gewidmeten Aufsatz, "Gedanken über die Natur der Poesie" (1759), *Ausgewählte Werke*, ed. Karl August Schleiden (München: Hanser 1962), S. 992-997: 995.

Die Wiege war, Opitz' eigenem Verständnis zufolge, die Poetik, für deren Propaganda er gelobt und für deren unbeholfene Exempel er geschmäht wurde. Was sich in diesen aus der Not (wie er in konventioneller Demut bekennt und doch im Hochgefühl des neuen Dichters bekannt gibt) selbst-gedichteten Beispielen anbahnt, ist eine Intuition, die er mit den Vorbildern der Pléiade teilt. Cave spricht für diese von Erasmus freigegebene neue 'Produktivität' von einer Art "inward release mechanism, which one might loosely call 'intuition' [...] and moments of intuitive recognition (or the absence of such recognition) become thematic and structural elements of the literary texts" (S. 332). Dabei ist von vorneherein klar, was in Baumgartens *figura cryptica* explizit ist, mit der aufgeklärten Intervention Lessings dann aber verloren geht: Die aus der Quelle der *copia* gespeiste, bei Erasmus theoretisierte, bei Gesner lexikalisch erfaßte Produktivität, in die Opitz eintritt, entstammt einer "hidden source [...] – always with the reservation that its invisibility, the possibility of its absence, continually threatens to invert (and reveal as gratuitous) the whole process" (S. 332/3). Caves Darstellung ist nützlich, weil sie das Ausgangsproblem auf den Punkt bringt, an dem Ästhetik auftritt: die Renaissance-Kultur der dichterischen Produktion, in der sich quasi 'intuitiv' (sagt Cave in freiem Vorgriff auf die englische Romantik) ein innerer, nach innen gerichteter, subjekt-konstitutiver Auslöser zu einem Mechanismus herausbildet, der habituell wird – im Zeitalter der avancierten Medien so habituell, daß er die eigene Herkunft fast zwangsläufig vergißt und leer zu laufen droht; was den Prozeß insgesamt (sagt Cave) "umsonst" sein läßt. Die Frage, die er mit der Genese dieses wahrhaft reflexiven Mechanismus aufwirft, der die ästhetische Erfahrung als subjekt-zentrierte Selbstwahrnehmung begleitet und stabilisiert, sie im selben Moment aber automatisch, qua Auslöser, in die Gefahr leerlaufender Selbst-Befriedigung bringt, verdeckt die tiefere, Opitz' Projekt motivierende, Baumgarten theoretisch beschäftigende Frage, was für ein Auslöser die derart in die Welt getretenen *aesthetica* ganz wie *noeta* – als Gegenstände von Erkenntnis – hervorbringen kann. Von Aristoteles Tragödientheorie über Nietzsche und Benjamin bis hin zu Austins und Cavells Sprechakttheorien bleibt es bis heute bei diesem Rätsel einer von der Medientheorie postulierten Evidenz der Anschauung. (Jüngst stehen neurophysiologische Quellen bei der Suche wieder hoch im Kurs.)

Die Einsicht, die der Dichter Opitz, durch die Umstände seines poetischen Erstlings, der *Teutschen Poemata* (1624) aufgeschreckt und auf die gelehrte, professionelle Grundlage seines Dichtens geworfen, postuliert, ist etwas, das es im eigenen Land nicht gibt und nur ex negativo, in der Verkommenheit der Schlachtfelder ins Auge fällt, einer *conditio inhumana*, der Opitz das einzige in den Schulbüchern überlebende Gedicht gewidmet hat, das erwähnte „Trostgedicht in Widerwertigkeit des Krieges“ (*Poeterey*, Kap. 5); er läßt es 1633 nach langen Seiten des Entsetzens in den erschöpften Versen versiegen: „Mehr hat mich Graw und Schew [Grauen und Abscheu] nicht schreiben lassen“. Der Topos der Sprachlosigkeit wird literal; auch das ein Vorbote von Ästhetik.<sup>34</sup> Andreas Gryphius rafft sich zur selben Zeit, „Anno 1636“, auf und bringt die um vieles prägnantere „Trauerklage des verwüsteten Deutschlandes“ in der Form des Sonetts zu einem Klage-Resultat, das Opitz auf den Lippen erstarb, dem totalen Bankrott der Glaubensmoral im Verlust des „Seelen-Schatzes“.<sup>35</sup> Opitz postuliert, was Gryphius in der nächsten Generation zu beherrschtem Abschluß bringt. Er kommentiert, übersetzt und adaptiert; was er dabei als exemplarische Grundlage erkennt und wozu ihn intuitive Aneignung bringt, ist das Versagen regel-geleiteter Nachahmung, die Erasmus vor ihm außer Kraft gesetzt hatte und in der *copia* der Worte als übersteigbar auf ein dichterisches Lernen hin gelehrt hatte, das erlaubte, den Mangel an Sprachkultur aus ihrer Materialität heraus zu kompensieren, ja – das wagte noch Herder kaum so zu formulieren – im Kompensat neu zu konstituieren was primär nie da war. Die Materie die ihm das erlaubt, ist der Stoff aus dem die Verse sind, der Klang, der ihnen als Resonanz zuwächst.

Die Errichtung eines mimetisch in den Worten Resonanz schaffenden Klangkörpers ist weder die eine, noch die andere der von Habermas allzu eilig, auf dem Sprung in die aufgeklärteren Verständungsverhältnisse schematisierten Hinsichten alt-repräsentativer vs. neuer bürgerlicher Öffentlichkeit. Repräsentation war Opitz' Sorge sowenig wie es die Klopstocks, des Dichters bürgerlicher Empathie war. Zu produktiver Aneignung

---

<sup>34</sup> Vgl. Natalie Nagel, *Der Skandal des Literalen: Barocke Literalisierungen bei Gryphius, Kleist, Büchner* (München: Fink 2012).

<sup>35</sup> Andreas Gryphius, „Thränen des vaterlandes, anno 1636“, *Werke*, hg. von Hermann Palm, Stuttgart: Anton Hiersemann 1884, Bd. III „Lyrische Gedichte“, S. 113-114. Opitz, der Gryphius' Lehrer hätte sein können, wird vom Herausgeber in die selbe Rolle nicht verschwiegen, gilt aber letztlich doch als das unbeholfene Gegenbild (S. 1-3).

geeignete *illustratio* ist der Kern des Projekts, das Opitz verfolgt, und die Intuition, die es als Auslöser verlangt, ist radikaler als es die in der französischen Klassizität gesicherten Exempel, das Repertoire mythisch gesättigter Kontexten, Kontexturen und disziplinierter Vielfalt vorgaben. Die List der poetischen Vernunft, die Opitz' sprachlicher Intuition zur Hilfe kam, lag in der Rückzüchtung eines organisch Verlorenen, im Deutschen so nie Gewachsenen, die Opitz wie Klopstock auf die Umbesetzungsmaterie der Sprache selbst als mimetisch optimale Einbettung führt. Eine ästhetisch zu emanzipierende Einfühlung in dieses Einbettungsmedium, die sprachlich gegebenen, kontextuell mehr oder minder – für Opitz kaum erst andeutungsweise – verfestigten, neu zu verdichtenden Muster ist die in den Schatten Baumgartens führende Konsequenz.<sup>36</sup>

Der Zumutung der von Winckelmanns und Lessings Antiken als Quelle gespeisten Evidenz der Anschauung liegt Opitz wie Baumgarten fern; in ihrem Lichte kann Opitz' poetische Praxis wie Baumgartens ästhetische Theorie nur als das opake Scheitern einer Intuition auftreten, die nicht ihre war, die indessen von Klopstock geteilt wurde, bevor sie als ein Vorgeschmack späterer Avantgarden erkennbar wurde. Das aufmerksame Auge Alewyns kann den Anteil, den wir Opitz zubilligen sollten, nur erst in der Negation der Befunde würdigen, die umso charakteristischer sind – immerhin gibt es sie – als sie an einem dem Evidenz-Paradigma Lessings entgegengesetzten, dem theatralischen Modus selbst gewonnen sind, Opitz' Antigone-Übersetzung von 1636. Daran beklagt Alewyn die "Zerstörung des tragischen Lakonismus", der archaisch dionysischen Züge, auf die man in der Nachfolge Hölderlins mit Nietzsche aufmerksam geworden war. So ist, wenn Opitz den lapidaren Satz *gynè téthneke* – zu Deutsch schlicht "die Frau ist tot" – ausufernd übersetzt "Des todten Mutter selbst/ dein Weib ist auch umb-kommen", ein offenbar anderer Stilwille am Werk. Indessen ist auch klar, daß die lakonische Übersetzung, die Opitz zugunsten der narrativ kommentierenden Periphrase verwirft, den Nagel nicht auf den Kopf getroffen hätte, denn die alt-tragische Kontextur war schon zu Sophokles' eigenen Zeiten nurmehr künstlich vorzutäuschen. Folgerichtig gibt sich Opitz, dem das

---

<sup>36</sup> Den nächsten, im engeren Sinne geschichtsphilosophischen Schritt zur literarischen Kultur als Natur aus zweiter Hand macht Adorno bei Hölderlin aus; er wird seit Herder nachvollziehbar, ist nachzutragen unter der Formel „Art Awaits Its Explanation: Recent Interest in Adorno“, *Phrasis* 49 (2008), S. 9-29: 19. Vgl. Andrea Kerns analytischen Kommentar „Empfindung, Anschauung, Wahrnehmung“, *Adorno: Negative Dialektik*, ed. Axel Honneth, Christoph Menke (Berlin: Akademie Verlag 2006), S. 49-70.

Griechische weit vertrauter war, als ihm heutige Philologen zubilligen, mit dem, was er im Modus der Periphrase einholt und in der *copia* des explizierten semantischen Gehaltes mitsamt all seinen szenischen Präsuppositionen ausführt – toter Mutter und totem Weib – nicht etwa zufrieden. Er stoppt abrupt – unversehens im “auch” des auf weitere Umstände drängenden Satzverlaufs – mit einem lapidaren “auch umb-kommen”, und das steckt durchaus im griechischen *téthneke*, das nicht simpel “tot” heißt, sondern weit eher “zu Tode gekommen”, und also setzt er – das ist die Chance, die er nutzt in der *lacuna* des Deutschen – “um-gekommen”. Kaum konnte er die Chance, den künstlichen Archaismus des Originals im artistisch geschärften Naturwuchs der eigenen Zeit zu treffen – einer in allgegenwärtigem Um-kommen verkommenden Zeit – effektvoller nutzen. *Aemulatio* heißt diese Strategie der mimetischen Überbietung, die Opitz vollzieht, und sie ist der Gipfel von Renaissance, der Inbegriff des ihrer Poetik Möglichen. Ihr Anteil an der Emergenz des Ästhetischen liegt – gegenläufig zum Trauerspiel Benjamins – weithin im Dunkeln; in diesem Begriff ist sie als eine Bedingung der Möglichkeit von Ästhetik erahnbar.<sup>37</sup>

Richard Alewyn hatte sein gespaltenes Urteil – schwankend zwischen Anerkenntnis des Geleisteten und der Klage, nicht Hölderlin vor sich zu haben – historisierend relativiert. In seiner Bonner Abschiedsvorlesung im Frühling 1967 hat er der damals viel gerühmten Maxime des Zürcher Kollegen Emil Staiger geantwortet, in der Literatur zu „begreifen, was [uns] ergreift“.<sup>38</sup> Dem hat er das pointierte Gegenteil entgegen gehalten, „zu begreifen, was uns nicht mehr ergreift“.<sup>39</sup> War das eine – “zu begreifen, was ergreift” – ein bürgerliches Mißverständnis von Ästhetik, das in der *Publikumsbeschimpfung* Peter

---

<sup>37</sup> Bettine Menke, *Das Trauerspiel-Buch* (Bielfeld: Transcript 2010). Die Gegenläufigkeit von Renaissance-Aemulatio und ‘Überspannung der Transzendenz’, die Benjamin bei Herbert Cysarz vor-formuliert fand und für ihn über die “Mortifikation der Werke” den Begriff der Kritik begründete (*Trauerspiel-Buch*, S. 207 ff.), ist ein auch von Benjamin vernachlässigtes Stück Geschichte.

<sup>38</sup> Emil Staiger, *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters* (Zürich: Atlantis 1953), S. 15. Das Zitat lautet: “Dann will er [der Literaturwissenschaftler] begreifen, was ihn ergreift”, und fährt fort: “nicht was ihm erst sichtbar wird, sobald das Dichterische verblasst.”

<sup>39</sup> Klaus Garber erinnert sich der Vorlesung leider nicht in seinem verdienstvollen „Versuch eines Porträts“ (und weiß auch von dem Verbleib des Textes nichts); indessen bleibt er bei dem einseitigen Urteil, Alewyn werde „in die Methodengeschichte seines Faches mit Gewißheit nicht eingehn“ (*Zum Bilde Richard Alewyns*, S. 107). Wie man sieht, gingen Alewyns erste eigenwillige Ansätze zu einer „Physiognomik des Stils“ (*Vorbarocker Klassizismus*, S. 4) in der impliziten Praxis seiner Theorie viel weiter als es die weitgehend soziologisierende Nachzeichnung der Opitz-Forschung wahrhaben kann.

Handkes verabschiedet wurde (1966), so war “zu begreifen, was uns nicht mehr ergreift” doch noch lange nicht das, was die Historismen neuerer Prägung antreibt. Eher war es die in Opitzens *Misere* präsente Konstellation. So gibt Alewyns Analyse der *Antigone* ein für die emergente Ästhetik Baumgartens sublimes Beispiel dessen, was da zu begreifen war in dem, was nun allzu offenbar nicht mehr zur Ergriffenheit taugt. Das der Gewalt des Eros gewidmete Chorlied der *Antigone*, das mit einer doppelten Eros-Anrufung anhebt, erscheint zunächst von Opitz zwar auf das lateinisch probate, ganz sekundäre “O Amor” herabgestuft: “dämonische Macht der alten Zeit”, spottet Alewyn, auf einen “gezierten Putto” (S. 60). Uralt Dämonisches werde in der höfischen Sphäre zivilisiert, domestiziert, depotenziert.<sup>40</sup> Tatsächlich bringt Opitz einen Monster-Putto auf die Bühne: “**O**Amor“ ist wie die onomatopoetische Illustration eines Raubtiers, dessen räuberische Natur unvermutet durchdringt und in die juristische Verfassung der Verhältnisse durchschlägt. Opitz’ Amor konkretisiert den Eindringling im Unterschied zum abstrakteren Eros, der Aphrodites mächtigen Charm bei Sophokles ausmachte; er elaboriert die Eindringens-Metaphorik, in welcher der Krieg mit Sexualität in brutaler Gewalt übereinkommt, als Angriffslust eines, “der sich [flach übersetzt] auf Besitz stürzt”, oder eben, in Opitz’ bürgerlich-rechtlicher Aktualisierung: “sich in Haab und Güter dringet”, und (fährt Opitz, die Brutalität des Einbruchs in das aktuelle Milieu erbarmungslos vertiefend fort) sich “In Frawenzimmer Wangen macht/ Und ruht daselbst die ganze Nacht” (statt, wie man *harmlos* zu übersetzen pflegt, “auf den zarten Wangen der Mädchen schläft”).<sup>41</sup> Der **R**äuber Amor “macht” sich heimlich in die Wangen der Mädchen hinein, wie er sich klammheimlich auch wieder davon macht; er manifestiert sich, macht sich über Nacht *wahr* in der Wahrnehmung (im lateinischen Wortsinn des Verifizierens). Die Abwendung von der archaischen Stilistik des Originals gewinnt den ästhetischen Anflug im metaphorischen Sprach-Raum des Frauen-Zimmers, in dem er sich wahr und nicht nur breit macht und im Erröten der Frauenzimmer auf Jahrhunderte – bis in Keats’s “blushes” – Furore macht. Das ist mehr als der ‘Ausdruck’ einer neuen Konvention (Benjamins

---

<sup>40</sup> So auch das Standardwerk des für Alewyn wie Benjamin älteren Counterparts Herbert Cysarz, *Deutsche Barockdichtung* (Leipzig: Haessel 1924), S. 36 f.

<sup>41</sup> Zur Stelle Ursula Bittrich, *Aphrodite und Eros in der antiken Tragödie* (Berlin: de Gruyter 2005), S. 30 f.

dialektische Formel in Erinnerung zu bringen); und es ist auch mehr als die Konvention neuen Ausdrucks.<sup>42</sup>

Man sieht in der rationalisierenden Überformung des ungezügelter mythischer Substrats, wie die Verdichtung des erotisch-kriegerisch-räuberischer Topos' als eines in sich abgeschlossener, in sich einschließender Raumes (man denke an das Ende der *Antigone*) aus der *crypsis* der figuralen Konstellation den ästhetischen Anflug hervortreibt. Was im "Frawenzimmer" nach Alewyn höfischer Stand zu erkennen gibt, nutzt dieses Zimmer zum buchstäblichsten Ort einer "heimlichen Ironie" aus, wie die Schweizer Bodmer und Breitinger sagen werden.<sup>43</sup> So hatte Karl Borinski, originell, aber wenig beachtet, schon in der Mitte des 19. Jahrhunderts die "plötzliche Einführung des *thaumastón* aus [...] der aristotelischen Poetik" als Opitz' ganz eigene Invention und Antizipation der Schweizer gewürdigt.<sup>44</sup> "Und ruht daselbst die ganze Nacht" dagegen wird erst in den 20er Jahren Alewyns und Benjamins von Rilkes *Sonetten an Orpheus* (1922) eingeholt: "Und fast ein Mädchen wars [...] und machte sich ein Bett in meinem Ohr. Und schlief darin. Und alles war ihr Schlaf" (letzteres führt auf eine allegorische Konsequenz, die Opitz' *Antigone* entwirft und meine Andeutungen weit übertrifft).

Die von Opitz räumlich erschlossene und allegorisch ausgeweitete Macht des griechischen Eros im räuberischen Amor der Zeit verdankt ihre Erschließung einer Art 'Metaphernrealismus', dessen ästhetische Funktion und Ausmünzbarkeit noch zu erforschen bleibt, so sehr sie schon auf der Hand zu liegen scheint.<sup>45</sup> Sie liegt – noch vor ihrer technischen Ausformulierung durch Baumgarten – in der emergenten Leistung einer 'crypsis of method', die Baumgartens *figura cryptica* instruiert und schon in Opitz'

---

<sup>42</sup> Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928), *Gesammelte Schriften* (Frankfurt/M.: Suhrkamp), Bd. I (1974), S. 350 ff. zu den „Antinomien des Allegorischen“.

<sup>43</sup> Johann Jacob Bodmer, *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie* (Zürich: Conrad Orell 1740), S. 213 ff. im Ausgang von Milton; Johann Jacob Breitinger, *Critische Dichtkunst* (Zürich: Conrad Orell 1740), Bd. II, S. 318, 403 ff., dort mit Bezug auf Opitz.

<sup>44</sup> Karl Borinski, *Die Poetik der Renaissance* (Berlin: Weidmann 1886), S. 78 f. *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie* (Leipzig: Dieterich), Bd. II (1924), S. 138 ff.

<sup>45</sup> Hans Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie* (1960), Kommentar von Anselm Haverkamp (Berlin: Suhrkamp 2013), S. 436 (zu S. 151.21) – bei Blumenberg an dieser Stelle nicht in der ästhetischen Tragweite erkannt, sondern als Rückfall in die Latenz einer unabsehbaren Rezeption negativ beurteilt. Sie ist die Rückseite des sich über Nacht selbst wahr-machender Manifestierens dieses Amors.

‘Gedichte’ ablesbar ist. Baumgarten habe, so befand Ernst Cassirer, “die Forderung des ‘malerischen’ Ausdrucks als ein Mißverständnis” erkannt: sie sei “nicht philosophisch und systematisch, sie ist vielmehr metaphorisch”.<sup>46</sup> Opitz legte auf Figurenlehre nicht den Wert, den Baumgarten wie Bodmer und Breitinger auf die ästhetische Konstruktion der *figura cryptica* legen wird. Und nicht zu Unrecht, wie es aussieht, denn quasi vor-figural meißelt Opitz aus Sophokles’ metaphorologischer Szenerie wie aus einem Marmorblock (Baumgartens Gleichnis) die erotische Macht heraus, die Antigone bedroht. Die archaische Intransparenz der Vorlage ist die Voraus-Setzung einer sprachlichen Fülle, die in Gestalt von *aesthetica* kryptisch – “ungesehen und unerhört, unerkant” – in der Materie “der Wörter, des Steines, der Farben oder Töne” liegt, lautet Ursula Franckes treffliche Paraphrase.<sup>47</sup> Das ist es, was Baumgarten im Gleichnis vom Marmorblock des Bildhauers als ästhetisches *analogon rationis* herausgearbeitet und als *repräsentatio* von der Leistung der *illustratio* im Gedicht absetzt hat.<sup>48</sup> Kurz: mit Baumgarten wird an Opitz ein ästhetischer Funken deutlich, der der Barockforschung entgangen ist, entgehen mußte in ihrer Fixierung auf die nationalen Fortschritte im Vorfeld eines spezifisch ‘deutschen’ Idealismus. Es wird deutlich, was in diesem historischen Vorurteil weg-historisiert ist: die literarische Latenz und Emergenz, die über den kontingenten ästhetischen Vorschein hinaus die vor-ästhetische Epoche zu fassen erlaubt und Ästhetik begriffsfähig gemacht, sie als Kritik ermöglicht hat.

---

<sup>46</sup> Ernst Cassirer, *Die Philosophie der Aufklärung* (Tübingen: J.C.B. Mohr 1932), S. 470. Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, S. 99, Kommentar S. 389.

<sup>47</sup> Ursula Francke, *Kunst als Erkenntnis: Die Rolle der Sinnlichkeit in der Ästhetik des Alexander Gottlieb Baumgarten* (Wiesbaden: Steiner 1972), S. 107.

<sup>48</sup> A.G. Baumgarten, *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (1735), lat./dt. Heinz Paetzold (Hamburg: Meiner 1983), S. 32 (§ 36).