

Von der Macht der Worte und der Gewalttätigkeit des Dichters

Zur Erzeugung virtueller Realität im 18. Jahrhundert

Britta Herrmann
(Westfälische Wilhelms-Universität Münster, Deutschland)

Abstract This article argues that literature in the 18th century evolved as an instrument to dynamize the relationship between reality and fiction: it creates what in the 20th/21st century is called virtuality, although this has always been associated with digital or other imaging methods. The contribution traces contemporary arguments underlining that language is superior to images in generating the virtual. It further shows how, in the age of Sensibility, mediatic and medical concerns were connected to the new aesthetics of illusion building, and how classical and romantic texts programmatically faced these concerns. They used, each in a different way, the transcendent power of words, in order to shape both the psyche and the body of their readers. The discovery and mastery of the virtual, therefore, was not only the central component for the contemporary educational project, but also served the idea of a health policy.

Inhaltsangabe 1 Kampf um die Wirklichkeit. Einleitung. – 2 Mehr Energie: Von der Erzeugung belebter Bilder. – 3 Worte sagen mehr als tausend Bilder. – 4 Literarische Eingriffe ins Gehirn. Abschließende Bemerkungen.


Keywords Literature as medium. Effect of the real. Illusionary aesthetics. Affective excitement. Education. Sensitivity. Classical and romantic. *Enérgeia*.

1 Kampf um die Wirklichkeit. Einleitung

In der Inkubationszeit von Klassik und Romantik, zwischen den späten 1770er Jahren und etwa 1790, müssen seltsame Zustände geherrscht haben: Glaubt man den besorgten Äußerungen der Mediziner, Philosophen und Pädagogen in der Spätzeit der Empfindsamkeit, dann pflegt die gesamte Jugend den Müßiggang, ist einem suchartigen Gebrauch von Lektüre verfallen und fühlt sich durch dieselbe angeregt, «den Mond fleißig anzuschauen, anzureden, anzusingen, und anzubeten». Man sieht die Leser und Leserinnen «bald in Wonneentzücken zerfließen – bald winseln – bald rasen» (König 1780, 89). Sie deklamieren nachts auf Friedhöfen, entwickeln falsche Vorstellungen von Leben und Liebe, werden triebhaft, hypernervös, asozial und versinken in tiefste Melancholie. Sie sind, schreibt ein anderer Zeitgenosse, «bürgerlich tod, verloren für Aeltern, und Freunde, und

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2018/01/004

Submitted: 2017-03-22 | Accepted: 2017-05-30

© 2018 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

Vaterland» (Dorsch 1789, 57). Karl Phillip Moritz fasst in seinem zwischen 1785 und 1790 erschienen Romanfragment *Anton Reiser* die grassierenden Auswirkungen des Lesens schließlich wie folgt zusammen: In

tausend Seelen [kämpfte] die Wahrheit mit dem Blendwerk, der Traum mit der Wirklichkeit, und es blieb unentschieden, welches von beiden obsiegen würde. (Moritz 1997, 415)

Jedes neu in Gebrauch kommende Medium veranlasst fortan vergleichbare diskursive Unruhen: Radio, Kino, Fernsehen, Internet. Sie sind der Erkenntnis geschuldet, dass Medien ihre eigenen Realitäten erzeugen und tief eingreifen in die psychische, physische und gesellschaftliche Existenzweise. Die Medienmoderne beginnt keineswegs erst mit «Aufzeichnungstechniken jenseits der Schrift» (Hartmann 2018, 1), sondern mit eben jener von Moritz beschriebenen Erfahrung – nämlich der, dass die «Durchmischungen realer Realität und fiktionaler Realität» unentwerrbar geworden ist (Luhmann 1996, 148). Diese «Agonie des Realen» (Baudrillard 1978a) wird Ende des 18. Jahrhunderts zu bekämpfen versucht, medizinisch wie poetologisch, und, wie Moritz es darstellt, mit für die Zeitgenossen ungewissem Ausgang.

Doch wie kam es überhaupt zu diesem ‘Kampf um die Wirklichkeit’? Im Folgenden möchte ich zeigen, dass und wie im Verlauf des 18. Jahrhunderts Literatur als ein Instrument entwickelt wird, um das Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Fiktion zu dynamisieren: und zwar so, dass entsteht, was wir heute ‘virtuell’ nennen. Ich werde zunächst etwas ausführlicher die rezeptionstheoretische Wende rekonstruieren, die in der Poetik vollzogen wird und die dazu führt, dass ein Bereich zwischen Möglichem und Wirklichem entsteht, den es so vorher nicht gab. In einem zweiten Schritt werde ich ausführen, welche zeichentheoretischen Argumente um 1750 für die ‘Macht der Literatur’ angeführt werden, um Quasi-Realitäten zu erzeugen. Sodann werde ich den Bogen zurückschlagen zur Empfindsamkeit und knapp zeigen, welche medizinisch-physiologischen Besorgnisse damit gegen Ende des 18. Jahrhunderts verbunden sind. Denn diese stehen, nicht nur zeitlich, am Beginn der literaturästhetischen Programme von Klassik und Romantik.

Mit diesem Ausblick wird der Beitrag enden. Seine Ergebnisse sind Teil eines größeren Forschungsprojekts, das dem Zusammenhang von poetologischen Programmatiken und gezielten Eingriffen in körperliche und psychische Dispositionen im Kontext des Bildungsdenkens des 18. Jahrhunderts nachging (Herrmann 2018). Was hier notwendigerweise recht komprimiert dargestellt ist, lässt sich dort ausführlicher nachlesen, einschließlich aller relevanter Forschungshinweise.

2 Mehr Energie: Von der Erzeugung belebter Bilder

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts dominiert die auf den antiken Dichter Horaz zurückreichende Auffassung, dass Poesie wie die Malerei Bilder erzeugt: *ut pictura poiesis*. Nicht auf der Leinwand allerdings, sondern in der Vorstellung der Lesenden. Spätestens um 1750 werden diese literarischen Bilder zudem beweglich, eine Art Kopfkino: Dichtung soll nun nicht allein täuschend echte, sondern auch 'lebhaft' Bilder in der Vorstellung der Rezipienten und Rezipientinnen erzeugen. Zu diesem Zweck empfiehlt der einflussreiche Schweizer Dichter und Philologe Johann Jakob Breitinger in seiner *Critischen Dichtkunst* (1740) eine Sprache der Leidenschaften, welche «mittelst der Entzückung der Phantasie das Hertz der Leser angreife, und sich davon Meister mache» (Breitinger 1966, 353).

Durch diese überwältigende «herzrührenden Schreibart» (352) sollen laut Breitinger so starke Empfindungen entstehen, dass das Dargestellte im Moment der «poetischen Erzählung» als gegenwärtig erlebt und wahrgenommen wird (389-90). Damit ist der Anfang der modernen Illusionsästhetik markiert. Indem die Literatur etwas erzeugt, was die Lesenden während ihrer Lektüre nicht nur zu sehen scheinen, sondern zugleich auch wirklich empfinden, werden die Grenzen zwischen imaginiertem und tatsächlichem Erleben problematisch.

Denis Diderot beschreibt 1755 diese Grenzverwischung in seiner *Enzyklopädie* als eine Ersetzung der Realität durch den literarisch erzeugten Effekt des Realen. Die Dichtung, heißt es dort, versetzt uns inmitten unter den dargestellten Dinge und lässt eine ganze Szene aus unserer Vorstellung heraus so plastisch entstehen, als fände sie tatsächlich um uns herum statt. Dies kann laut Diderot nur geschehen, weil die Präsenz der Dinge durch das bloß Repräsentierte überlagert und ausgelöscht wird. Die sinnlich erfahrbare Gegenwart wird also durch mentale Konzepte (Ideen) ersetzt – und diese Ideen generieren nun ihre eigenen sinnlichen Wahrnehmungen. Die Hände des Lesers, so Diderot, berühren fiktive Körper, seine Augen betrachten belebte Wesen, seine Ohren hören Stimmen. Das Gelesene materialisiert sich demnach auf dem Weg der Einbildungskraft vor den Sinnesorganen der Rezipienten und wird durch sie hindurch wahrgenommen. Wenn das kein Wahnsinn ist, so Diderot, dann ist es zumindest sehr nahe dran:

nous sommes transportés au milieu des objets que nous avons à représenter; alors nous voyons une scene entiere se passer dans notre imagination, come si elle étoit hors de nous: elle y est en effet, car tant que dure cette illusion, tous les êtres présens sont anéantis, & nos idées sont réalisées à leur place: ce ne sont que nos idées que nous appercevons, cependant nos mains touchent des corps, nos yeux voyent des êtres animés, nos oreilles etendent des voix. Si cet état n'est pas de la folie, il en est bien voisin. (Diderot 1969, 276)

In demselben Jahr, 1755, betont auch der deutsche Dichter Friedrich Gottlieb Klopstock die Macht der Literatur, die Grenze zwischen Realem und Fiktivem, Erlebtem und bloß Gedachtem zu durchlöchern. In der Vorrede zu seinem bekanntesten Werk, dem *Messias*, schreibt Klopstock unter dem Titel *Die heilige Poesie*:

Der Dichter bringt mich, durch seine mächtigen Künste dahin, daß ich [...] vergesse, daß es ein Gedicht ist. [...] er bringt uns mit schneller Gewalt dahin, daß wir ausrufen, uns laut freuen; tiefsinnig stehnbleiben, denken, schweigen; oder blaß werden, zittern, weinen. (Klopstock 1981a, 998-999, 1002)

Hier haben wir es mit jemandem zu tun, der ohne sichtbaren Kommunikationspartner und scheinbar ohne Grund vor sich hinredet, schreit, weint, jauchzt und umherspringt. Das gemahnt bereits an die eingangs beschriebene empfindsame Leserschaft. Und es ist in der Tat recht nahe am Wahnsinn. Nicht nur phänotypisch. Denn was der Dichter, was Literatur im Paradigma der Illusionsästhetik auf künstliche Weise im Kopf des Lesers hervorbringt, sind «Hirngespinnste». So nämlich bezeichnet Immanuel Kant in seinem *Versuch über die Krankheiten des Kopfes* Vorstellungen, welche an die Stelle der äußeren Wirklichkeit treten. Derartige Ersetzungen sind nicht per se pathologisch, denn sie erfolgen zunächst einmal immer dann, wenn die Sinneswahrnehmungen ausgeschaltet sind – gewöhnlich im Schlaf und im Traum. Im Traum, so Kant, werden die Bilder der Fantasie, da sie nun die Seele dominieren, «so lange sie dauern, für wahrhafte Erfahrungen wirklicher Dinge gehalten werden». Doch «im Wachen, bei guter gesunder Vernunft» (Kant 1977, 893), kann dieser Effekt – derselbe, dem in Moritz' *Anton Reiser* tausend Seelen erliegen – nur eintreten, wenn die Impulse der Einbildungskraft mit mindestens derselben Stärke und Dauer auf die Seele einwirken wie die Wahrnehmungen der sinnlichen Realität dies tun.

Genau darauf aber zielt nun die neue Ästhetik seit Breitinger ab: Das Vermögen der Einbildungskraft durch starke Seelenreize und Herzensbewegungen derart zu potenzieren, dass ihre Vorstellungen die sinnliche Realität überlagern und auslöschen. Dazu bedarf es einer gewissen Kraft oder *enérgeia* der gewählten Worte, Wortfolgen und Wortverbindungen: Je stärker sie die Seele dominieren, desto plastischer und realer werden die imaginierten Bilder. Der damit verbundene Kraftaufwand lässt den Dichter laut Breitinger zum Gewalttäter werden: Der Dichter «macht es hier eben so, als der, welcher zuschlägt, er greift das Gemüth [...] mit wiederholtem Eifer an» (Breitinger 1966, 397).

Hier hat, um einen kleinen digressiven Ausblick anzuschließen, auch die Poetologie der frühen Romantik ihren denkgeschichtlichen Ursprung. Novalis entwirft sie bekanntlich dezidiert als «*Gemütherregungskunst*»

(Novalis 1968, 639, Nr. 507; Kursivschrift im Original) und für E.T.A. Hoffmann soll sie wie mit «elektrischen Schlägen» arbeiten (Hoffmann 2001, 1117). Das Resultat einer solchen Kunst sieht dann etwa in Hoffmanns Erzählzyklus *Die Serapionsbrüder* (1819-1821) wie folgt aus:

Serapion erzählte jetzt eine Novelle [...]. Alle Gestalten traten mit einer plastischen Ründung, mit einem glühenden Leben hervor, da man, fortgerissen, bestrickt von magischer *Gewalt* wie im *Traum*, daran glauben mußte. (34, meine Hervorhebung)

Möglich wird ein solches Kunstkonzept erstens durch die Aufwertung der Einbildungskraft seit dem späten 17. Jahrhundert und zweitens durch eine Akzentverlagerung vom fertigen Kunstwerk hin zu einem Prozess, in den fortan der Rezipient eingebunden ist. Er vollendet das Werk, indem er es in sich emotional und sinnlich realisiert; indem er, wie Johann Gottfried Herder 1800 in seiner *Kalligone* formuliert, «alle Symbole des Dichters von Worten, Tönen und dem Rhythmus an bis zum Abstraktesten» mit Leben erfüllt (Herder 1998, 959). Dazu aber muss der Dichter, so Herder, «energisch» (959) vorgehen. Anders gesagt: Der Dichter produziert weniger ein Kunstwerk als eine in Worten gespeicherte Energie. Durch sie bringt er den Leser (in einer leicht zwanghaften Koproduktion) dazu, aus den Sprachzeichen innere bewegte Bilder – Seelenfilme sozusagen – zu erzeugen und als Teil seiner Weltwahrnehmung buchstäblich zu realisieren.

Es geht dabei nicht nur um Fragen einer gelungenen Mimesis und um die Macht des Scheins. Das 18. Jahrhundert entdeckt Literatur vielmehr als ein Instrument, um die Beziehung zwischen Wirklichkeit und Möglichkeit zu dynamisieren. Der Leser soll nicht nur vergessen, dass er lediglich ein Gedicht liest, sondern er soll in dieser Vergessenheit reale, psychenformierende Erfahrungen machen – er soll ‘nacherfahren’, was die fiktiven Figuren erleben; er soll sich identifizieren. Und das heißt ja nichts anderes, als dass im Umweg über die Fiktion eine Identität gebildet wird (Vgl. dazu Ricœur 2005). Ein Gedanke, welcher der Literatur ihren zentralen Stellenwert im Bildungsdenken seit Lessing verschafft.

Dynamisiert wird also die Beziehung zwischen Wirklichkeit und Möglichkeit, weil aufgrund der neuen Illusionsästhetik, das Imaginäre ins Reale, ins Selbst und dessen Gefühlswelt umschlägt. Aber auch, und beides hängt miteinander zusammen, weil Literatur nicht mehr als mimetisch, sondern als poetisch, als neue Welten und Dinge hervorbringend, konzipiert wird. Voraus geht dieser Entwicklung im 18. Jahrhundert die philosophische Erkenntnis, dass das Reale vom Imaginären ohnehin nicht zweifelsfrei unterschieden werden kann. Spätestens seit Gottfried Wilhelm Leibniz' *Abhandlung Über die Methode*, reale Phänomene von imaginären zu unterscheiden ist klar, dass die Grenze zwischen beiden Dimensionen nicht «streng beweisend» gezogen werden kann und dass es jenseits

der materiell erfahrbaren Welt weitere potentielle Welten gibt. Leibniz versteht diese Potentialitäten als «Aggregate der wahrhaften Realitäten» (Leibniz 1996, 128). Diese Gedanken setzt Breitinger indirekt fort, wenn er das Vermögen der Dichtung betont, um Dinge und Leiber «aus dem Stande der Möglichkeit in den Stand der Wirklichkeit» zu transferieren. (Breitinger 1966, 56). Dichtung nimmt demnach eine Veränderung des Aggregatzustandes vor; mit dem beschriebenen Maß an Energie oder Kraft sorgt sie dafür, dass das Mögliche ins Wirkliche übertritt – jedenfalls eine gewisse Zeit lang. Denn bliebe der neue Aggregatzustand nicht instabil, wäre der Dichter Gott – oder der Leser tatsächlich wahnsinnig.

Der Transfer des Möglichen ins Wirkliche wird in der Dichtung also nicht vollkommen vollzogen – und er dürfte, selbst wenn das denkbar wäre, aus religiösen und medizinischen Gründen auch nicht vollkommen vollzogen werden. Zwischen dem Möglichen und dem Wirklichen entsteht somit ein dritter Bereich, den die Literatur erzeugt. Klopstock definiert diesen Bereich in seiner Abhandlung *Von der Darstellung* wie folgt:

Es gibt wirkliche Dinge, und Vorstellungen, die wir uns davon machen. Die Vorstellungen von gewissen Dingen können so lebhaft werden, daß diese uns gegenwärtig, und beinahe die Dinge selbst zu sein scheinen. Diese Vorstellungen nenn ich fastwirkliche Dinge. Es gibt also wirkliche Dinge, fastwirkliche, und bloße Vorstellungen. (Klopstock 1981b, 1032)

Mit dem Fastwirklichen aber ist genau jene «graue [...] Zone zwischen Möglichem und Wirklichem» (Flusser 1995, 166-170) entdeckt, in der im 20. Jahrhundert der Medientheoretiker Vilém Flusser das Virtuelle verortet. Flusser zufolge nämlich bedeutet 'virtuell' das, was mit Kraft (*virtus*) «aus dem Möglichen auftaucht und beinahe ins Wirkliche umschlägt» (169). Das Virtuelle ist also nichts anderes als das Resultat des energischen Vorgehens, das Herder vom Dichter verlangt. Flusser (und andere) schreiben die Erzeugung des Virtuellen ausschließlich digitalen Medien und ihren bildgebenden Verfahren zu. Doch schaut man sich den Diskurs des 18. Jahrhunderts an, so passt das Attribut *virtualis* wohl kaum auf etwas so gut wie auf die Gewalt des Dichters und des literarisch erzeugten Realitätseffektes.

Und dieser Realitätseffekt entsteht, geradezu konträr zum Virtualitätsverständnis des 20. und 21. Jahrhunderts, in genau dem Moment, in dem Literatur nicht mehr als bildgebendes Verfahren konzipiert ist. Was also kann, im Denken des 18. Jahrhunderts, die Dichtung, das Bilder – seien sie digital oder analog – gerade nicht können?

3 Worte sagen mehr als tausend Bilder

Ein wesentlicher Grund, warum Literatur derartig kraftvoll ist und Quasi-Realitäten zu erzeugen vermag, besteht für die Zeitgenossen des 18. Jahrhunderts darin, dass sie mit Zeichen arbeitet, die gerade nicht sinnlich und bildhaft, sondern abstrakt, arbiträr und kombinierbar sind und jede Referenz auf die Wirklichkeit verweigern. Das mutet zunächst vielleicht paradox und viel zu postmodern an. Doch so argumentiert nicht etwa der Dekonstruktivist Jacques Derrida, sondern der aufklärerische Philosoph Edmund Burke 1757 in seiner *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Burke weiß freilich sehr genau, welche Widerstände diese Argumentation zu überwinden hat. Sie richtet sich nämlich gegen die bereits erwähnte Auffassung, dass Poesie wie die Malerei Bilder erzeugt und erzeugen soll. Burke stellt fest, dass dies überhaupt nicht möglich ist: «In Wahrheit können Poesie und Redekunst nicht zu so exakten Beschreibungen wie die Malerei kommen» (Burke 1989, 216).

Doch folgt Burke nun keineswegs der gängigen Argumentation, dass die Literatur der Malerei deshalb auch unterlegen sei. Vielmehr zieht er den Schluss, dass die Wortkunst, im Unterschied zur Malerei, überhaupt keine abbildende Kunst ist – und dass genau dies ihr Stärke darstellt. Denn Worte, so Burke, ahmen die Dinge nicht nach, sondern sie ersetzen die Dinge durch «Töne[...]», die auf Grund langen Gebrauchs dieselbe Wirkung wie Realitäten haben» (217). Und dieser kleine Satz impliziert dreierlei:

Erstens: Zeichen haben dieselben Wirkungen wie Realitäten. Und sie ersetzen sie! Was für ein Gedanke. Sprache, bedeutet das, ist nicht referentiell, sondern schafft ihre eigene Referentialität. Anders gesagt: Die «referentielle Illusion», wie Roland Barthes das später nennen wird (Barthes 1968, 88), hat Burke bereits durchschaut. (Eine Konsequenz des alten Nominalismusstreits, auf den hier aber nicht weiter eingegangen werden kann; vgl. Herrmann 2018, 43-44).

Zweitens: Es gibt keine irgendwie natürliche Beziehung zwischen den Tönen und dem, was sie bezeichnen. Ihre Relation ist allein durch den langen Gebrauch bestimmt, ergo, sie ist konventionell und arbiträr. Mit diesem Ansatz wird dann der Linguist Ferdinand de Saussure erst über 150 Jahre nach Burke berühmt werden.

Und drittens: Den Lauten, mit denen wir etwas bezeichnen, ist kein Vorstellungsbild zugeordnet von den Dingen, die sie repräsentieren. Das heißt, sie sind bloße Signifikanten (Burke 1989, 211). Auch Blinde, so Burke, können über Farbe und Licht sprechen: Sie kombinieren einfach nur Worte nach bestimmten sprachlichen Regeln. Aber sie haben davon naturgemäß keine visuelle Vorstellung (jedenfalls nicht, wenn sie von Geburt an blind sind). Und sie tun, indem sie so verfahren, «nichts anderes, als was wir jeden Tag in der gewöhnlichen Rede tun» (213). Denn wer etwa Wen-

dungen benutzt wie «jeden Tag» und «gewöhnliche Rede», argumentiert Burke, hat ja auch «keine Bilder von irgendeiner Sukzession der Zeit oder von Menschen, die miteinander verhandeln» im Gemüt (213). Es sind also allein die Töne selbst und ihr konventioneller Gebrauch, mit dem wir uns verständigen. Und eben das ist es, was uns auch in der Poesie affiziert.

Worauf Burke also lange vor dem *linguistic turn* verweist, ist die Substituierung des Realen durch eine Kette von Signifikanten und ist die Selbstreferenz der Sprache. Burke demonstriert seine These an einem Beispiel aus John Miltons Epos *Paradise Lost*, in dem die Wanderung der gefallenen Engel durch ihre schrecklichen Wohnstätten beschrieben wird. Die letzten beiden von ihm zitierten Verse lauten: «Rocks, caves, lakes, dens, bogs, fens and shades of death, | A universe of death» (219).

Burke erläutert nun die Wirkung der Zeichen-Kombination und der Wortfolge: Zunächst scheint lediglich eine Landschaft dargestellt zu werden, «Rocks, caves, lakes, dens, bogs, fens and shades». Trotzdem, so Burke, entsteht vor dem inneren Auge kein 'bestimmtes' Gemälde, zeigen sich keine konkreten Felsen, Grotten, Höhlen, Seen, Sümpfe, Moore und Schatten, sondern es entsteht eine eher vage Stimmung des Wüsten und des Wilden. Die ästhetische Kraft entbindet sich laut Burke nun einerseits aufgrund der Denotationen, Konnotationen und Assoziationen, die die Wörter transportieren oder evozieren, also auf der lexikalisch-semantischen Ebene; andererseits resultiert sie aber aus der Komposition der Silbenklänge, das heißt aus der Reihung der 'o', 'aei' und 'e' Töne: «Rocks, caves, lakes, dens, bogs, fens and shades».

Aber das ist noch nicht alles. Durch das Hinzufügen zwei weiterer Wörter (mehr *énergie!*) wird das solcherart generierte diffuse Gefühl noch weiter gesteigert und ins Erhabene gewendet, wie Burke auch mit typographischen Mitteln verdeutlicht: «Rocks, caves, lakes, dens, bogs, fens and shades [...] of death» (219). Und schließlich erfolgt eine weitere sprachliche Steigerung, die eine letztlich unvorstellbare quantitative Ausweitung des Erhabenen erzeugt: «A universe of death».

Der Konkretisierungen bedarf es hier nicht. Im Gegenteil: Gerade dort, wo Wörter die referentielle Illusion verweigern, erzeugen sie ihre eigene Wirklichkeit. Zwar bleiben sie einzeln unter Umständen völlig wirkungslos, so Burke; doch in ihrer Kombination können sie in «kraftvoller Weise Leidenschaften» entfachen, vermögen sie

einen tiefen Eindruck zu machen und im Gemüt gleichsam Wurzel zu schlagen, während die Idee des realen Dinges schnell vorüber geht, ja vielleicht manchem Menschen überhaupt nicht in irgendeiner Gestalt real begegnet. (218)

Durch die Kombination der Zeichen also sind

Redekunst und Poesie [...] noch weit besser geeignet [,] lebhaftere Eindrücke hervorzurufen, als irgendwelche andere Künste und sogar – in sehr vielen Fällen – als die Natur selbst. (217)

Dichtung ist somit nicht nur nicht der Malerei nachgeordnet, sondern überbietet auch noch die Natur. Zusammenfassend kann man also sagen, dass Poesie ein «Reales ohne Ursprung» zu generieren vermag, und damit das, was Jean Baudrillard in einem anderen Jahrhundert ein Simulakrum nennen wird (Baudrillard 1978b). Darüber hinaus ist dieses Reale besonders wirkungsmächtig, weil es gerade nicht mit klaren Bildern an den Verstand appelliert, sondern kraftvolle, aber unbestimmte Vorstellungen evoziert: Schemen oder, wie es dann bei den Romantikern heißen wird, 'Umrisse' nur, die jeder Leser mit eigenen Vorstellungsfragmenten und unbewussten 'Begierden' füllen kann. Dies und die von Burke vorgeführte Tatsache, dass Wortfolgen beim Lesen sukzessiv wahrgenommen werden, dass also die Erwartungen des Lesers permanent neu angereizt und seine Vorstellungen dadurch gesteuert werden, verstrickt den Rezipienten mit seinem ganzen Selbst in den Text. Der Dichter hat deshalb, wie Klopstock 1779 schreibt, «sozusagen zwei Kräfte mehr» als sie der Maler hat, um «die Darstellung bis zur Täuschung lebhaft zu machen. Wer hat jemals bei einem Gemälde geweint?» (Klopstock 1981, 163).

Man sollte allerdings genau wissen, mit welchen Mitteln man sein Publikum wann und zu welchem Zweck zum Weinen bringt. Der Dichter, schreibt Friedrich Schiller Ende des 18. Jahrhunderts, muss berechnen, «unter welchen [Bedingungen] eine bestimmte Rührung des Gemüts *notwendig* erfolgen muß» (Schiller 1992a, 1019-1020; Kursivschrift im Original). Schiller hat das nicht von Burke, sondern von Klopstock, der nämlich versucht, in Erweiterung des Burkschen Ansatzes, die emotive und appellative Funktion der sprachlichen Zeichen möglichst genau zu erkunden. Klopstock schlägt hierzu eine empirische Rezeptionsforschung vor: Man soll den Dichter «vorlesen und die Eindrücke sehn» (Klopstock 1981c, 918), um so «eine genaue Kenntnis *aller* Bestimmungen» der Zeichen, «die sie haben, und durch gewisse neue Stellungen haben können, zu erlangen» (Klopstock 1981d, 995; Kursivschrift im Original).

Klopstocks Zeichentheorie – seine Semiotik – ist also an die akustische Form der Dichtung gebunden. Im Vordergrund seiner Überlegungen stehen daher die Klangeigenschaften der poetischen Sprache. Dazu gehören etwa Rhythmus und Silbenmaß, phonetischer Wohl- und Übelklang der Signifikanten. All dies bildet den 'Mitausdruck' – man könnte auch sagen die Konnotation, denn es modifiziert die Empfindungen und Vorstellungen, welche der Wortsinn denotiert.

Der Wohlklang, und noch mehr das bedeutende Silbenmaß, haben viel Ausdruck; [...]. Der Dichter kann diejenigen Empfindungen, für welche die Sprache keine Worte hat [...] durch die Stärke und die Stellung der völlig ausgedrückten ähnlichen, mit ausdrücken. [...] Überhaupt wandelt das Wortlose in einem guten Gedicht umher, wie in Homers Schlachten die nur von wenigen gesehenen Götter. (Klopstock 1981b, 1036-7)

Statt etwa eine Landschaft, und sei es eine Landschaft des Todes, nur als wild und öd wahrzunehmen, wird sie durch die bewusst komponierte Tonalität der Sprache erhaben – so hat es Burke vorgeführt. An die Seite der semantischen treten also aurale Informationen (zum Begriff des Auralen vgl. Herrmann 2015). Um letztere gezielt einzusetzen, sortiert Klopstock unter anderem Worte und Wortverbindungen nach metrischen Mustern und ordnet diesen jeweils Zeit- und Stimmungsqualitäten zu: Langsames, Unruhiges, Sanftes, Starkes, Munteres, Ernstvolles usw. Wie das im Einzelnen geschieht und wie überzeugend das ist, muss hier nicht interessieren. Wichtig ist, dass Aurale und semantische Informationen bestmöglich korrespondieren und sich gegenseitig potenzieren sollen. Klopstock entwirft so eine wohl kalkulierte Hörkunst. Sie bildet eine Technik, die Seele gezielt in möglichst lebhafteste «Aktion» (Klopstock 1981d, 993; Kursivschrift im Original) zu versetzen und sie alle «Stufen der starken und stärkern Empfindung hinaufsteigen» zu lassen (Klopstock 1981a, 1000). Dann, kann das Fastwirkliche entstehen.

Indem Literatur als in höchstem Maße kraftvoll – *virtualis* – konzipiert ist, beansprucht sie die Vorrangstellung im Streit der Künste. Doch weil Literatur in höchstem Maße kraftvoll – *virtualis* – ist, erweist sie sich auch als bedrohlich für das Individuum und die Gesellschaft. Es erfordert nämlich, mit Burke gesagt,

ein gehöriges Maß von gesundem Menschenverstand und Erfahrung, um gegen die Kraft [der poetischen] Sprache gefeit zu sein. (Burke 1989, 209)

Wie die besorgten Diskussionen um die Lesesucht der späten Empfindsamkeit zeigen, scheint es an derartiger Widerstandsfähigkeit aber gerade zu mangeln. Insbesondere Frauen und junge Männer, so schreibt der Hallenser Philosoph Johann August Eberhard 1786 in seiner Abhandlung *Ueber den Werth der Empfindsamkeit besonders in Rücksicht auf die Romane*, erkennen die «Gewaltthätigkeit des Dichters» nicht, «womit er auf seine Hirngespinnste die Farben der Existenz trägt» (Eberhard 1786, 8-9). Und das ist umso gefährlicher, weil «Empfindnisse aus Phantasmen gerade die lebhaftesten und allgewaltigsten sind» (Eberhard 1786, 13). Nichts scheint so real empfunden und zugleich so rauschhaft nacherlebt zu werden wie ein Roman. Es entstehen jene tausende pathologischen Leser, von denen Karl Phillip Moritz schreibt,

dass Wahrheit und Täuschung nicht auseinanderhalten können. Diese 'Schwärmer', wie sie im zeitgenössischen Sprachgebrauch heißen, sind jenen «vier und zwanzig kleinen Figuren, die wir Buchstaben nennen» (Kursivschrift im Original) ausgeliefert, schreibt Karl Phillip Moritz. Sie agieren «bestrickt von magischer Gewalt wie im Traum» (Moritz 1997, 22). Das ist dem Wahnsinn inzwischen mehr als nur nahe.

Aber warum und wie führt das nun zu Klassik und Romantik?

4 Literarische Eingriffe ins Gehirn. Abschließende Bemerkungen

Phänomene wie die Schwärmerei definiert Kant in seinem *Versuch über die Krankheiten des Kopfes* deutlich als Verrückung: «Der Verrückte ist also ein Träumer im Wachen.» Die Verrückung tritt ein, so Kant, wenn «gewisse Chimären [...] gleichsam eine oder andere Organe des Gehirns verletzt hätten» (Kant 1977, 893) und nun also, muss man anfügen, die Verarbeitung der Primärimpulse der sinnlichen Wahrnehmungen dauerhaft stören. Die Gewalttätigkeit des Dichters hat also physiologische Folgen. Da im 18. Jahrhundert von einer Wechselwirkung zwischen Körper und Seele ausgegangen wird, führt das Einschlagen auf das Gemüt am Ende zu zerebralen und neurologischen Schäden. Denn für die Zeitgenossen ist klar, dass

zwischen Seele und Körper eine so enge Verknüpfung Statt findet, daß in jener auch keine einzige Veränderung vorgehen kann, welche nicht auf die Gehirnfasern, und durch diese auf das ganze Nervensystem zurückwürkte. (Eberhard 1786, 12-13)

Dies ist umso bedenklicher, als man durchaus überzeugt davon ist, dass sich derart künstlich modifizierte Physiologien auf die nächste Generation vererben können. Das ist gut, solange dies der Verbesserung von Seele, Kopf, Herz und Gattung dient, solange dies also dem herrschenden Perfektibilitäts- und Bildungsdenken entspricht. Es ist jedoch negativ, wenn das Gegenteil zu befürchten steht. Daher fordert beispielsweise Johann Gottfried Herder 1778 dazu auf, Hässlichkeit in der Kunst zu vermeiden, da «sie selbst lesend uns Nervenbau und Gehirn zerreiße» und noch «Geschlechterhinab Unheil» stiftet (Herder 1994, 274). Manche empfehlen zur Heilung des Kopfes den Einsatz des Trepans, des Schädelbohrers. Doch man kann auch mit Literatur heilen, was Literatur bewirkt hat. Es muss nur die richtige Lektüre sein. Lesediäten und Lesekanones zielen auf eine solche 'Schwärmerkur', aber auch das poetologische Programm der neu entstehenden Klassik.

Wenn beispielsweise Friedrich Schiller Anfang der neunziger Jahre eine allzu «energische [...] Herzenssprache» (Schiller 1992b, 988) ablehnt und

das Idealschöne als notwendigen Teil einer «Erziehung zur Gesundheit» (Schiller 1992c, 634) betrachtet, ordnet sich die Ästhetik der Weimarer Klassik in die medizinischen Diskurse um die Pathologien des literarischen Virtuellen ein (Herrmann 2018, 479-91). Denn Schillers ästhetisches Konzept folgt dem Ansatz derjenigen Ärzte, die voraussetzen, dass die Erregung der Leidenschaften die Lebenskraft ebenso erschöpft wie eine allzu einseitige Verausgabung in der Studierstube. So kann man es etwa in Christoph Wilhelm Hufelands *Makrobiotik* lesen (Hufeland 1797). Schiller sieht daher das Ziel der Kunst darin, sowohl die Leidenschaften diätätisch still zu stellen als auch die ratio durch das Gefühl des Schönen sinnlich zu erweitern. Auf diese Weise soll ein harmonischer Ausgleich der Seelenkräfte erreicht und eine «ästhetische Stimmung des Gemüts [...] als Null» erzeugt werden (Schiller 1992c, 638; Kursivschrift im Original) – ein Antidot gegen jegliche Schwärmerei.

Auch Schiller erkennt in der Dichtung eine «wahrhaft magische Gewalt», die den Rezipienten an sich zieht (Schiller 1992a, 1037), nur transferiert er diese 'Gewalt der Poesie' ins Ästhetisch-Moralische und wertet durch eine derartige Indienstnahme des Virtuellen Literatur zu einem potenten Instrument der Seelenformung um, das zu einer Vervollkommnung des Menschen im Geist der Weimarer Klassik (und mittels ihrer ästhetischen Ausrichtung) führen soll.

Schiller knüpft damit an die schon ältere Vorstellung an, dass Ästhetik eine Wissenschaft sei, «daraus man eben so wol lernen kann, eine Anakreontische Ode zu machen, als Gemüthskrankheiten zu curiren» (Bolten 1751, A 8). Doch geht es hier nicht nur um eine psychische Kur, sondern auch um eine biopolitische Korrektur an den überreizten, nervösen Körpern der empfindsamen Schwärmer, von denen es heißt: «ein Rosenblatt auf ihrem schlaflosen Lager macht ihnen Schmerz, ein heftiger Wind bringt sie in Konvulsionen» (Dorsch 1789, 56).

Das sind ganz und gar unklassische Körper – man denke an das von Johann Joachim Winckelmann gezeichnete Ideal der sportlich gestählten griechischen Körper und an seine Interpretation der Laokoon-Gruppe, deren immense Qualen sich «mit keiner Wuth in dem Gesichte und in der gantzen Stellung» äußern. Winckelmann folgert daraus:

So wie die Tiefe des Meeres allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, ebenso zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele. (Winckelmann 2002, 43)

Dem daraus abgeleiteten Ideal von «edle[r] Einfalt, stille[r] Größe» (45) entsprechen die Schwärmer ganz offenkundig nicht – ihre von Krämpfen, Vapeurs und Ohnmachten geschüttelten Körpern manifestieren vielmehr das genaue Gegenteil, wie etwa auch Johann August Eberhard in seiner Schrift *Über den Werth der Empfindsamkeit* 1786 unmissverständlich feststellt:

Wenn ein solches unnatürliches Geschöpf mit seiner Empfindsamkeit unter den Griechen und Römern erschienen wäre: so würden die geistreichen Griechen es verspottet, und die stoischen Römer es verachtet haben. (Eberhard 1786, 120-1)

Ein literarisches Stil- und Formideal wie das der Weimarer Klassik, das den Winckelmannschen Maßgaben von edler Einfalt dezidiert verpflichtet ist, richtet sich also nicht nur gegen die Gemüter, sondern auch gegen die Körper der Schwärmer, entsteht sozusagen in genauer Opposition dazu; und umgekehrt enthält das Konzept von der 'ästhetischen Erziehung zur Gesundheit' aufgrund der zeitgenössisch vorausgesetzten engen Verknüpfung von Seele und Körper klare biopolitische Implikationen.

Aber nicht nur die Poetik der Weimarer Klassik, auch die der frühen Romantik entsteht aus der Idee heraus, durch eine gemütslenkende "Worttechnik" gezielt auf die «innern Verhältnisse [...] und Einrichtungen unsers Körpers» (Novalis 1960, 98; Kursivschrift im Original) einzuwirken – freilich mit einem ganz anderen Ziel. Nicht zuletzt deshalb, weil hier eine andere medizinische Schule der Erregungstheorie favorisiert wird. So notiert der durch Hufelands (und Goethes) Gegner Andreas Röschlaub und John Brown inspirierte Novalis: «Kunst zu leben – gegen die Makrobiotik» (Novalis 1965, 642; Kursivschrift im Original). Deutlicher kann die Opposition zur medizinischen Basis von Schillers Idealismus kaum formuliert werden.

In die gleiche Kerbe schlagen Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck, wenn sie schreiben, dass die beschwörende Abwehr der «Geister der Leidenschaft» die Empfindungsfähigkeit betäubt und «uns zu lebendigen Leichnamen» macht. Allein der Wechsel unterschiedlicher Reize und Erregungen erhält demnach die «wahre Lebenskraft» (Wackenroder, Tieck 1973, 96). Folglich kann die Poesie nur, wenn der Dichter mit «Schmerz und Kitzel» waltet, «die große Kunst der Konstruktion der transcendentalen Gesundheit» (Novalis 1965, 535). Auch die Frühromantiker verstehen sich also als Ärzte, gehen jedoch andere Wege als die Weimarer Klassiker und entwickeln ein anderes ästhetisches Konzept. So erklären sich etwa aus ihrer spezifischen und von Schiller abweichenden Erregungstheorie heraus, das kann aber an dieser Stelle nicht weiter erläutert werden, auch die frühromantischen Konzepte von Ironie, Buffonerie und dem Antithetischen sowie vom Wunderbaren (Herrmann 2018, 396-413).

Insbesondere Novalis versteht Dichtung als Mittel des konkreten physikalischen Eingriffs in die Lebenskräfte und ihrer Steigerung. Wie Schiller geht er davon aus, dass es einen *influxus mentis* gibt und Gedanken den Körper physisch beeinflussen können (Novalis 1968, 637). Inspiriert durch seine naturphilosophischen Studien, aber etwa auch durch zeitgenössische Experimente zur Neubildung von Organen beim Polypen, kommt Novalis

zu der Überzeugung, dass man die Macht der Gedanken nur entsprechend steigern müsste, um «uns einen Körper zu geben, welchen wir wollen» (Novalis 1965, 584). Dazu müsste dann aber die Einbildungskraft gerade nicht reduziert, sondern noch weiter gesteigert werden als es bereits beim Schwärmer der Fall ist. Novalis vertritt nämlich die Idee, dass der Körper als «gemeinschaftliche Centralwirckung unsrer Sinne» zu verstehen ist (584, Nr. 248); wenn also die Einbildungskraft die Wahrnehmung der Sinne vollkommen beherrscht beziehungsweise überlagert, dann sollte sie deren gemeinschaftliche Zentralwirkung steuern können – und folglich auch den Körper zu verändern, ihn willentlich um oder neu zu bilden vermögen.

Um aber die Einbildungskraft zu steigern, bedarf es aber der richtigen literarischen 'Worttechnik', einer eben, die der kalmierenden, ausgleichenden Wirkungsintention der Klassizisten vollkommen entgegengesetzt ist. Anders gesagt: Novalis' ästhetisches Programm zielt darauf, die pathologischen Symptome der Schwärmerei noch zu verstärken, um die Wahrnehmung der Sinnesorgane dauerhaft auszuschalten und so eine völlig virtuelle Welt zu erzeugen, «ohne Bedingung eines äußern Reitzes entstanden» (Novalis 1965, 562). Dass nach zeitgenössischem Wissensstand ein fundamentaler Umbau des Gehirns damit verbunden ist, war Novalis bekannt – und für ihn durchaus nicht ungewollt. Denn er verband damit die Hoffnung auf eine dauerhafte Erweiterung der geistigen Kräfte. In der von Novalis anvisierten Virtualität sollte es dem Menschen jedenfalls künftig gelingen, sich in der

Gestalt zu *produciren*, die er verlangt – und im eigentlichsten Sinn in *Seiner* Welt leben zu können. Dann wird er [...] sehn[,] hören – und fühlen – was, wie und in welcher Verbindung er will. (583; Kursivschrift im Original)

Lässt sich die Weimarer Klassik als ästhetische Schwärmerkur verstehen, so sahen sich die frühen Romantiker also als transzendente Ärzte. So unterschiedlich die Programmatiken sein mögen: In beiden Fällen geht es darum, mittels literarischer Texte einen Raum des Virtuellen zu erzeugen und Psyche wie Körper zu modifizieren. Der 'Kampf um die Wirklichkeit' offenbart sich so auch als einer um die 'richtige' Formung des Menschen; die Entdeckung und Beherrschung des literarischen Virtuellen erweist sich als zentraler Bestandteil eines umfassenden, auch gesundheitspolitisch motivierten, Bildungsvorhabens.

Bibliografie

- Barthes, Roland (1968). «L'effet de réel». *Communications*, 11, 84-9.
- Baudrillard, Jean (1978a). *Agonie des Realen*. Berlin: Merve.
- Baudrillard, Jean (1978b). «Die Präzession der Simulakra». *Agonie des Realen*. Berlin: Merve, 7-69.
- Bolten, Johann Christian (1751). «Vorrede». *Gedancken von psychologischen Curen*. Halle: Hemmerde, o.P. [A 6-10].
- Breitinger, Johann Jakob [1740] (1966). *Critische Dichtkunst*. Faksimiledruck mit einem Nachwort von Wolfgang Bender, 1. Stuttgart: Metzler.
- Burke, Edmund [1757] (1989). *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*. Strube, Werner (Hrsg.). Übers. von Friedrich Bassenge. Hamburg: Felix Meiner.
- Diderot, Denis [1755] (1969). «Art. Eclecticisme». Diderot, Denis; d'Alembert, Jean Baptiste le Rond (Hrsg.), *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des science, des arts et des métiers*, 5. New York: Dover Publications, 270-93.
- Dorsch, Anton Joseph (1789). *Theorie der äusern Sinnlichkeit*. Frankfurt: Hermann.
- Eberhard, Johann August (1786). *Ueber den Werth der Empfindsamkeit besonders in Rücksicht auf die Romane. Nebst einer Nachschrift über den sittlichen Werth der Empfindsamkeit von Johann August Eberhard*. Halle: Gebauer.
- Flusser, Vilém [1991] (1995). «Im Trüben fischen. Von Virtueller Realität». Bollmann, Stefan (Hrsg.), *Die Revolution der Bilder. Der Flusser-Reader zu Kommunikation, Medien und Design*. Mannheim: Bollmann, 166-70.
- Hartmann, Frank (2018). *Medienmoderne. Philosophie und Ästhetik*. Wiesbaden: Springer.
- Herder, Johann Gottfried [1800] (1998). «Kalligone». Bollacher, Martin u.a. (Hrsg.), *Werke in zehn Bänden*, 8. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, 641-964.
- Herder, Johann Gottfried [1778] (1994). «Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume». Bollacher, Martin u.a. (Hrsg.), *Werke in zehn Bänden*, 4. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, 243-326.
- Herrmann, Britta (2015). «Auralität und Tonalität in der Moderne. Aspekte einer Ohrenphilologie». Herrmann, Britta (Hrsg.), *Dichtung für die Ohren. Literatur als tonale Kunst*. Berlin: Vorwerk 8, 7-30.
- Herrmann, Britta (2018). Über den Menschen als Kunstwerk. *Zu einer Archäologie des (Post)Humanen im Diskurs der Moderne (1820-1750)*. München/Paderborn: Fink.
- Hoffmann, E.T.A. (2001). *Die Serapionsbrüder*. Steinecke, Hartmut; Segebrecht, Wulf (Hrsg.), *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, 4. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag.

- Hufeland, Christoph Wilhelm (1797). *Die Kunst das menschliche Leben zu verlängern*. Jena: Akademische Buchhandlung.
- Kant, Immanuel [1764] (1977). «Versuch über die Krankheiten des Kopfes». Weischedel, Wilhelm (Hrsg.), *Werkausgabe*, 2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 885-901.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb [1755] (1981a). «Von der Heiligen Poesie». Schleiden, Karl August (Hrsg.), *Ausgewählte Werke*, 2. München: Hanser-Verlag, 997-1009.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb [1779] (1981b). «Von der Darstellung». Schleiden, Karl August (Hrsg.), *Ausgewählte Werke*, 2. München: Hanser-Verlag, 1031-8.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb [1774] (1981c). «Die deutsche Gelehrtenrepublik». Schleiden, Karl August (Hrsg.), *Ausgewählte Werke*, 2. München: Hanser-Verlag, 875-929.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb [1759] (1981d). «Gedanken über die Natur der Poesie». Schleiden, Karl August (Hrsg.), *Ausgewählte Werke*, 2. München: Hanser-Verlag, 992-7.
- König, Johann Christoph (1780). «Versuch eines populären Lehrbuchs des guten Geschmacks für Mädchen und Jünglinge». Sauer, Gerhard (Hrsg.), *Empfindsamkeit. Band 3: Quellen und Dokumente*. Stuttgart: Metzler / Poeschel, 88-103.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm (1996). «Schriften zur Metaphysik III: Zur Monadenlehre». Cassirer, Ernst (Hrsg.), *Philosophische Werke*, 2. Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- Luhmann, Niklas (1996). *Die Realität der Massenmedien*, 2. Opladen: Westdeutscher Verlag 1996.
- Moritz, Karl Philipp [1785-1790] (1997). «Anton Reiser. Ein psychologischer Roman». Hollmer, Heide; Meier, Albert (Hrsg.), *Werke in zwei Bänden*, 1. Frankfurt: Deutscher Klassiker Verlag, 83-518.
- Moritz, Karl Philipp [1786] (1997). «Moralphilosophie: Denkwürdigkeiten». Hollmer, Heide; Meier, Albert (Hrsg.), *Werke in zwei Bänden*, 1. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, 13-54.
- Novalis [1802] (1960). «Die Lehrlinge zu Sais». Kluckhohn, Paul; Samuel, Richard (Hrsg.), *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, 1. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 79-109.
- Novalis [1798] (1965). «Vorarbeiten zu verschiedenen Fragmentsammlungen». Kluckhohn, Paul; Samuel, Richard (Hrsg.), *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, 2. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 505-651.
- Novalis [1799-1800] (1968). «Fragmente und Studien». Kluckhohn, Paul; Samuel, Richard (Hrsg.), *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, 3. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 525-693.

- Ricœur, Paul [1987] (2005). «Narrative Identität». *Vom Text zur Person. Hermeneutische Aufsätze*. Hamburg: Felix Meiner, 209-25.
- Schiller, Friedrich [1794] (1992a). «Über Matthissons Gedichte». Dann, Otto u.a. (Hrsg.), *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, 8. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1016-37.
- Schiller, Friedrich (1992b). «Über Bürgers Gedichte». Dann, Otto u.a. (Hrsg.), *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, 8. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, 972-88.
- Schiller, Friedrich [1795] (1992c). «Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen». Dann, Otto u.a. (Hrsg.), *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, 8. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, 556-676.
- Wackenroder, Wilhelm; Heinrich, Ludwig Tieck [1799] (1973). «Phantasien über die Kunst». Nehring, Wolfgang (Hrsg.), *Phantasien über die Kunst*. Stuttgart: Reclam.
- Winckelmann, Johann Joachim [1755] (2002). «Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst». Rehm, Walter (Hrsg.), *Kleine Schriften. Vorreden. Entwürfe*, 2. Berlin; New York: de Gruyter, 29-59.

