

2 Erzählen um 1770: Aufstieg und Krise einer Darstellungsform

In der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts wird das Leistungsprofil des Erzählens im Austausch mit ästhetischen Diskursen formuliert und in verschiedenen Poetiken reflektiert, die sich zu dieser Zeit von normativen zu deskriptiven Poetiken wandeln.¹ In diesen Poetiken spielt insbesondere die Diskursivitätsbegründung der Ästhetik als philosophische Disziplin eine wesentliche Rolle; sie manifestiert sich spezifisch in der epistemologischen Grundierung ihrer Erzähltheorien. Diese epistemologische Dimension soll im Folgenden analysiert werden. Nachdem der erste Teil des systematischen Kapitels gezeigt hat, wie in der narratologischen Systematik Erzählen und Erkennen zusammenhängen, lege ich nun dar, welchen Platz die zeitgenössischen Reflexionen in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts dem Erkennen im Erzählen zuweisen.

Ausgangspunkt dieser Analyse ist die in der Forschung konstatierte Tendenz einer Autonomisierung des Erzählens, die sich in der Aufwertung von narrativen Großgattungen wie dem Roman niederschlägt. Sie indiziert den Aufstieg einer in ihrer Formlosigkeit gegenüber dem Epos als noch diskreditierten Darstellungsform, dessen Kehrseite aber eine Krise des Erzählens ist, wie ein Blick in die zeitgenössischen Rezensionen und Poetiken offenlegt. Keineswegs ist das Erzählen um 1770 in seinen literarischen Darstellungsformaten etabliert und fixiert. Darauf weisen die vielfältigen Versuche hin, die besonders den Roman als narratives Großformat entweder an das Epos anschließen oder zugunsten einer Wiederbelebung des antiken epischen Formats abschaffen wollen.² Diese Ambivalenz des Erzählens in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts soll in einem ersten Schritt anhand des einschlägigen Eintrags zum Roman in Zedlers *Universal-Lexicon* skizziert werden (2.1).

In einem zweiten Schritt analysiere ich Gotthold Ephraim Lessings *Fabeln. Drey Bücher. Nebst Abhandlungen mit dieser Dichtungsart verwandten Inhalts*, die ausgerechnet an der maximal didaktischen und darum heteronomen Erzählgattung der Fabel das neue Leistungsprofil des nun autonomen Erzählens expliziert (2.2). Denn Lessing arbeitet sich in seiner Abhandlung, wie David E. Wellbery argumentiert,³ am größten Problem der zweiten Hälfte des achtzehnten

¹ Vgl. Fricke 2003, 101 f.; Jung 1997, 54–75. Zu den Implikationen dieses poetologischen Paradigmenwechsels für den Formbegriff vgl. Burdorf 2001, 45–103.

² Vgl. Meier 2013, 162.

³ Vgl. Wellbery 1994a, 176 f.

Jahrhunderts ab: an der Sicherung der Subjektposition, die nicht mehr moralisch verankert ist. Diese Absicherung führt zu einer Poetik der Fabel, in der die Stimme im Spannungsfeld von Erzählen und Erkennen reflektiert wird. Insofern eignet sich Lessings Fabelbuch, um zu zeigen, wie der Ort des Erzählens epistemologisch profiliert wird.

Drittens untersuche ich mit Friedrich von Blanckenburgs *Versuch über den Roman* eine der wirkmächtigsten Poetiken zum Roman (2.3). Das größte Problem dieser theoretischen Reflexion ist das Problem der Folge, das sich im strikten Motivierungsgebot niederschlägt: Nur die Darstellung einer kausal motivierten Ereignisreihe garantiert einen guten Roman. Diese Ereignisreihe bildet für Blanckenburg – im Gegensatz zum antiken Epos – eine innere Geschichte. Um diese aber darzustellen, wird ein „bloße[r] Erzähler“⁴ problematisch. Mit den Funktionen von „Schöpfer und Geschichtsschreiber [...] zugleich“⁵ wird die narrative Funktion, die innere Handlung darstellt, deshalb enorm aufgewertet. Die Kehrseite dieser Aufwertung besteht aber in ihrer radikalen Unanschaulichkeit: Die narrative Funktion darf kein Bild erhalten, sondern muss hinter ihrer Erzählung verschwinden, um die innere Handlung plausibel zu machen.

Mit der Darstellung der inneren Handlung beschäftigt sich Johann Jakob Engels zeitgleich mit Blanckenburg erschienene Abhandlung *Ueber Handlung, Gespräch und Erzählung*, die ich im vierten Teil des Kapitels analysiere (2.4). Dort untersuche ich, wie Engel Aspekte der Mittelbarkeit systematisch mit Fragen der Perspektivierung verbindet und damit den Modus der Erzählung profiliert. Engel geht dabei einen Schritt weiter als Blanckenburg: Nicht nur der Roman, sondern jede Form von Darstellung, die mit Erkenntnis zu tun hat, steht unter einem strikten Motivierungsgebot. Literatur unterscheidet sich in dieser Perspektive nicht prinzipiell von naturwissenschaftlichen oder historiographischen Darstellungen, hat aber den entscheidenden Vorteil, dass sie innere Handlung besser darstellen kann. Gegenüber der Philosophie ist die Literatur darüber hinaus insofern privilegiert, als sie sich nicht nur mit propositionaler Erkenntnis zufriedengibt, sondern Empfindungen abbilden und transportieren kann. Dazu hat Literatur zwei Möglichkeiten: Gespräch und Erzählung, die sie unter dieser Prämisse einzusetzen angehalten ist.

2.1 Enzyklopädische Vorgeschichte: Roman

Dass die Reflexion über das Erzählen bei weitem nicht erst im achtzehnten Jahrhundert beginnt, betont die historische Narratologie, indem sie die Gat-

⁴ Blanckenburg 1965, 265.

⁵ Blanckenburg 1965, 379.

tungstheorie als Vorläuferin der Erzähltheorie in ihre Systematik integriert.⁶ Der Roman als narrative Großform ist ein privilegiertes Objekt der Reflexion über das Erzählen im achtzehnten Jahrhundert, wo sich insbesondere um die Jahrhundertmitte ein weitreichender Paradigmenwechsel andeutet. Das lässt sich am 1742 veröffentlichten Eintrag zu den „Romanen, Romainen, Romans“ im 32. Band von Zedlers *Großem vollständigen Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste* exemplarisch zeigen.⁷ Zedlers *Universal-Lexicon* ist deshalb der Ausgangspunkt der Untersuchung zu den historischen Erzähltheorien, weil es im enzyklopädischen Verfahren Spezial- und Fachwissen aus den verschiedensten Disziplinen vernetzt und als allgemeines Wissen zugänglich macht.⁸ Damit gibt Zedler als „gigantische anonyme Wissensmaschine“⁹ des achtzehnten Jahrhunderts den Blick auf die Epistemologie der ausgehenden frühen Neuzeit und die sich anbahnenden Paradigmenwechsel frei.¹⁰

Der Eintrag zum Roman gibt zunächst eine kurze, am galanten Roman des siebzehnten Jahrhunderts orientierte Definition des Romans als mindestens teilweise fiktionalisierte „Helden- und Liebes-Erzählungen“,¹¹ um anschließend die Gattungsgeschichte zu umreißen. Dieser historische Abriss ist vor allem deshalb bemerkenswert, weil er das Epos in Gestalt der „Gedichte des Homerus, Virgilius und anderer Alten“ kurzerhand als „eine Art von Romanen“ integriert und den Roman damit typologisch über das Epos als romanhafte Erzählung in Versen setzt.¹² Dergestalt markiert der Eintrag eine weitreichende Verschiebung in der Gattungshierarchie der Erzähltexte, indem der Roman eben nicht mehr wie in anderen Reflexionen der Zeit als Derivation oder gar Degeneration des antiken epischen Erzählens definiert wird, sondern zum Oberbegriff avanciert.¹³ Anschließend wechselt der Eintrag das Genre weg von einer historischen Einordnung hin zu einer systematischen Analyse und Anleitung:

Die Haupt=Eigenschaften eines guten Romans scheinen da hinaus zu laufen, 1) daß die Schreibart rein, zierlich und scharffsinnig, auch eben so wenig gezwungen, als nachlässig

⁶ Vgl. Grüne 2014, 51–54.

⁷ Die Datierung ist in diesem Zusammenhang zu relativieren, da Zedlers Lexikon zum Großteil aus Plagiaten besteht. Vgl. Kaminski 2000. Auch der Eintrag zu den Romanen ist – bis auf geringfügige Änderungen in den Formulierungen – wörtlich aus der Auflage von 1722 des *Allgemeinen Historischen Lexicon* übernommen, das von Johann Franz Buddeus herausgegeben wurde.

⁸ Zu den historischen und systematischen Grundlagen der Enzyklopädik vgl. exemplarisch Wiethölter, Berndt, Kammer 2005, bes. 29–51.

⁹ Schneider 2013, 82.

¹⁰ Vgl. Schneider 2013, 94.

¹¹ Zedler, Bd. 32: Ro–Rz, Sp. 700.

¹² Ebd.

¹³ Vgl. Fechner 1989, bes. 66.

sey; 2) daß deren Inhalt, nebst dessen Ausführung, geschickt sei, eines klugen Lesers Verwunderung, und Vergnügen zu wege zu bringen; und endlich 3) daß solcher demselben auch nutzen und erbauen könne. Das erste von den iezt bemeldeten 3 Stücken erfordert, daß sehr wichtige, rare und mit allerhand ungemeinen (doch nicht unwahrscheinlichen oder gar unmöglichen) Zufällen vergesellschaftete Begebenheiten vorgestellt werden. Zu dem andern trägt theils die künstliche Auswickelung der eingemischten Verwirrungen, theils aber eine angenehme und natürliche Abbildung der in dem menschlichen Leben vorkommenden Affecten und so weiter ein grosses bey. Das dritte wird sonderlich dadurch befördert, wenn die in der Welt am meisten im Schwange gehende Schwachheiten und Laster auf solche Art vorgestellet werden, daß kein Verlangen darnach, sondern vielmehr ein Widerwillen und Abscheu davor, wie nicht weniger eine kluge Vorsichtigkeit dagegen entstehen muß, und wenn am andern Theil die Tugenden und tugendhafte Personen nicht nur mit den Verdrüßlichkeiten, so sie auszustehen, sondern auch mit den Belohnungen, so sie zu erwarten haben, dergestalt aufgeführt werden, daß man zu der Großmuth, Standhaftigkeit und andern dergleichen rühmlichen Neigungen sich unvermerckt gezogen finde[.] Fast von allen alten Romanen kan man ohne Unterscheid sagen, daß ihnen die iezt angedeutete Stücke mangeln.¹⁴

Zedler geht es damit also weder um eine Geschichte des Romans noch um eine rein negative Kritik des Romans, sondern vielmehr um die positive Definition „eines guten Romans“. Auch wenn der Eintrag dem Barockroman verpflichtet bleibt, den *Arminius* von Daniel Casper von Lohenstein als positives Beispiel hervorhebt und die zeitgenössische Literatur nach 1710 völlig ausklammert,¹⁵ weisen die Kriterien des guten Romans über den Barockroman hinaus. Die drei angelegten Kriterien und ihre Explikation situieren den Roman nämlich auf der Schwelle der Loslösung von moralisch-ethischer Didaxe, die in den zeitgenössischen moralischen Wochenschriften – dem damals privilegierten Ort der Romankritik – noch fehlt.¹⁶ Genauer lassen sich an den drei Kriterien drei Aspekte herausstellen, die den Eintrag auf der Schwelle zur Autonomie des Erzählens situieren. Erstens verschiebt sich die Bewertung eines guten Romans von den Inhalten zu den Erzählverfahren. Zweitens muss ein guter Roman das Spiel mit dem Wissen beherrschen, also seine Handlung durch Verwirrung und Entwirrung souverän gestalten. Drittens ist die Bewertung seiner Inhalte ein Effekt der narrativen Darstellungsweise und zeigt eine Asymmetrie: Wo die Laster reflektiert werden müssen, kann zur Tugend überredet werden.

Diese drei Aspekte veranschaulicht der Lexikoneintrag in zwei Schritten: Auf die Exposition folgt die Explikation. Das erste und grundlegende Kriterium führt in die Stilistik und ruft unter dem Stichwort der Schreibart zunächst rhetorisch

¹⁴ Zedler, Bd. 32: Ro–Rz, Sp. 701. Zur Datierung vgl. Weber 1981.

¹⁵ Vgl. Zedler, Bd. 32: Ro–Rz, Sp. 702. Vgl. Fechner 1989, 69 f.

¹⁶ Vgl. Weber 1981, 608–615.

rische Stilkriterien auf: „rein, zierlich und scharffsinnig“ muss der gute Roman vor allem geschrieben sein und damit der puritas, der elegantia und dem acumen bzw. argutia folgen. Gerade die in der Frühaufklärung unter Verdacht stehende Zierlichkeit (elegantia) wird durch die negative Ergänzung abgeschwächt, dass der Stil zwar zierlich, aber weder gezwungen noch nachlässig zu sein hat. Das zweite Kriterium betrifft den Inhalt dieser Schreibart, der an einen „klugen Leser[]“ gerichtet zu sein hat und dabei im Leser sowohl Verwunderung als auch Vergnügen auslösen soll. Damit ist die Brücke zum dritten Kriterium für einen guten Roman geschlagen, das den Effekt für den Leser nun explizit der prodesse-et-delectare-Doktrin unterordnet und dabei – markiert durch das Verb ‚erbauen‘ – religiös umdeutet.¹⁷

Wie die folgende Explikation der Kriterien im Eintrag zeigt, hängen die drei postulierten Kriterien eines guten Romans von narrativen Darstellungsmitteln ab; der Gattungstheorie des Romans liegt somit eine Erzähltheorie zugrunde. Die Schreibart basiert dementsprechend – als notwendiges Kriterium eines guten Romans – auf der Selektion der Ereignisse. Stilistische Kategorien werden auf das Ereignis als den Kern der romanhaften Erzählung hin bezogen, damit narratologisch reformuliert und avancieren so zu Garanten guten Erzählens. Das zeigt sich vor allem in der Qualifikation der handlungstragenden Ereignisse. Die erzählten Ereignisse müssen nicht nur wichtig und selten, sondern vor allem durch „Zufälle“ motiviert sein.¹⁸ Diese Zufälle sollen zwar „ungemein“ sein, dabei dürfen sie aber weder unwahrscheinlich noch unmöglich sein. Mit diesem Wahrscheinlichkeitspostulat geht es also auf der Verfahrensebene um die Motivierung der Ereignisfolge, was vor allem durch die Verbindung mit dem Begriff der Scharfsinnigkeit indiziert wird. Ein besonderer Akzent liegt dabei – markiert durch das Epitheton „vergesellschaftet[]“ – auf der Qualität der Ereignisse, die nicht individuell und isoliert, sondern dezidiert in einem sozialen Zusammenhang zu stehen haben. Das Spiel mit dem Wissen bildet darüber hinaus das leitende Kriterium für die Ausführung dieses Inhaltes: Sie hat die Balance zwischen der „künstliche[n] Auswicklung der eingemischten Verwirrungen“ einerseits und andererseits der „angenehme[n] und natürliche[n] Ab-

¹⁷ Vgl. Fechner 1989, 68.

¹⁸ ‚Zufall‘ ist in der historischen Semantik des achtzehnten Jahrhunderts noch nicht eindeutig von ‚Vorfall‘ abgegrenzt und verweist an dieser Stelle – wie eine Suche im Zedler selbst belegt – nicht ausschließlich auf Kontingenz im Sinne von „Verhängnis, Schickung, Zufall“ (Zedler, Bd. 47, Sp. 798), sondern unter dem Lemma „Casus, ist eben ein Symptoma, ein Zufall“ (Zedler, Bd. 5, Sp. 1382) auf eine medizinische und juristische Fallbeschreibung und unter dem Lemma „Vorfall, siehe Zufall“ (Zedler, Bd. 50, Sp. 791) direkt aufeinander. Dass es hier trotzdem um die Motivierung der Ereignisse geht, leite ich daraus ab, dass sie – für einen guten Roman – möglich und wahrscheinlich zu sein haben.

bildung der in dem menschlichen Leben vorkommenden Affecten und so weiter“ zu halten.

Was muss also ein guter Roman erzählökonomisch leisten? Er muss erstens den Überblick über die narrativen Ereignisse und zweitens auch einen Einblick in die Affekte seiner Figuren bieten. Dergestalt entfernt sich der Roman von der äußeren Geschichte und damit von der prototypisch dem antiken Epos unterstellten und bis in den galanten Roman wirksamen Heldenerzählung hin zur Darstellung einer inneren Geschichte, ohne – und darin besteht der Spagat – den großen Bogen des Zusammenhangs zu verlieren. Drittens hängt damit die intendierte ethische Wirkung der Romane zusammen: Ein guter Roman soll nutzen und erbauen; das erreicht er nicht mit einem Darstellungsverbot, sondern durch seine Darstellungsweise.¹⁹ „Schwachheiten und Laster“ sollen nicht ausgeklammert, sondern so erzählt werden, dass sie abgelehnt werden. Diese Ablehnung soll nicht nur auf Affekten – also „Widerwillen und Abscheu“ – basieren, sondern eine „kluge Vorsichtigkeit“ im Leser installieren. Der Lerneffekt ist also nicht auf die Überwältigung durch maximale Anschaulichkeit beschränkt und damit auf Imitation gemünzt, sondern zielt auf Reflexion. Im Gegensatz dazu sollen nachahmenswerte „Tugenden und tugendhafte Personen“ so dargestellt werden, dass sie nicht nur negativ abbilden, was die tugendhafte Figur zu erleiden hat, sondern positiv zeigen, was sie an Belohnungen für ihre Mühen erwarten kann. Hier allerdings soll keine Reflexion ausgelöst werden, sondern vielmehr Persuasion, sodass sich der Leser „unvermerckt“ zu den positiven ethischen Idealen hingezogen fühlt.

In dieser Asymmetrie, die zum Guten überreden will und vom Schlechten reflektierend überzeugen will, zeigt sich die Schwellenposition des Eintrags. Einerseits funktionalisiert Zedler den Roman noch als religiös gebundene moralische Schule; andererseits verweist er mit der Betonung der Reflexion und der Verfahrensebene auf den Roman als Schule des Erkennens. An seinen Erzählverfahren und nicht in seinen Inhalten liegt die Stärke eines guten Romans. Dazu werden tradierte stilistische Kategorien in die Romantheorie überführt, wo sie ein erzähltheoretisches Profil erhalten, das heißt nicht mehr der Vermittlung unreflektiert nachzunehmender religiöser Normen dienen, sondern einer Lektüre, die Reflexion systematisch einfordert. Diese sich hier andeutende Autonomisierung des Erzählens soll im Folgenden an drei Texten exemplarisch erläutert werden, welche die im Zedler'schen Eintrag bereits angedeutete epistemologische Funktion an unterschiedlichen Systemstellen explizieren: Lessings *Fabeln. Drey Bücher. Nebst Abhandlungen mit dieser Dichtungsart verwandten Inhalts*, Blanckenburgs *Versuch über den Roman* und Engels *Ueber Handlung, Gespräch und Erzählung*.

¹⁹ Vgl. Weber 1981, 615.

2.2 Die Ambivalenz der Stimme: Lessings Erzähler

Die Fabel ist eine „Gattung uneigentlichen, argumentativ funktionalisierten Erzählens“, definiert das Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft.²⁰ Doch ausgerechnet die Fabel als prototypisch heteronome, weil explizit lehrhafte Gattung führt ins Zentrum der bereits bei Zedler angedeuteten Autonomisierung des Erzählens.²¹ Lessings Fabelbuch von 1759 legt sowohl in den dort versammelten Fabeln als auch in seinen begleitenden Abhandlungen diese Autonomisierung in drei Schritten dar. Erstens emanzipiert sich die Fabel von der Versform, indem Lessing – besonders prominent in seinen so genannten Meta-fabeln – in Prosa erzählt. Im Zuge dessen wird der Begriff der Fabel aber mehrdeutig, weil er sowohl das Darstellungsverfahren – das Fabulieren – als auch ihren Darstellungsinhalt – die Geschichte – bezeichnet.²² Zweitens begegnet Lessing dem zentralen Problem des Fabulierens mit einer Theoretisierung der Stimme, die zum Garant für die anschauende Erkenntnis wird. Im Vortrag der Fabel muss die Stimme nämlich radikal unanschaulich sein, um den Eigenwert des ästhetischen Anteils an der anschauenden Erkenntnis sicherzustellen. Drittens schließlich entsorgt Lessing mit dem sentenzartigen Epimythion das traditionelle didaktische Zentrum der Gattung und einen Grundbestandteil der Fabel: Statt ihre Moral zu explizieren und sich auf die *auctoritas* der Sentenz zu verlassen, wird die Fabel in ihrer „Geschichte“²³ interpretationsbedürftig. Das geht mit einer bestimmten von Lessing postulierten Erzählform einher, die ich als Ambivalenz der Stimme charakterisieren möchte.

Der Ausgangspunkt von Lessings Abhandlungen zur Fabel ist ihre Mehrdeutigkeit. Die Fabel bezeichnet nämlich einerseits „[j]ede Erdichtung, womit der Poet eine gewisse Absicht verbindet“.²⁴ Damit werden Komposita mit bestimmten Gattungen möglich: Auch das Drama oder das Epos haben dementsprechend eine Fabel. Andererseits bezeichnet die Fabel aber auch eine Gattung, die Lessing auf Aesop zurückführt. Diese Gattung ist wiederum selbst eine „Erdichtung, die auf einen gewissen Zweck abzielet“.²⁵ Folglich besitzt jede Fabel im zweiten Sinn eine Fabel im ersten Sinn – sie hat einen Zweck, der sich nicht in ihrem „moralischen Nutzen“ erschöpft,²⁶ wie Lessing später ausführen

²⁰ Grubmüller 1997, 555.

²¹ Fabel wird bis ins achtzehnte Jahrhundert nur in den Rhetoriken, nicht in den Poetiken expliziert. Vgl. Fick 2010, 217–221.

²² Vgl. Martínez/Scheffel 2016, 28.

²³ Lessing 1997, 300; vgl. Bickenbach 2014, 197–205.

²⁴ Lessing 1997, 345.

²⁵ Ebd.

²⁶ Lessing 1997, 407.

wird. Dieser Nutzen ist von den Darstellungsverfahren der Fabel abhängig. Um diese zu explizieren, arbeitet sich Lessing in seiner ersten Abhandlung an verschiedenen Theoretikern der Fabel ab, die er der Reihe nach widerlegt.²⁷ Im Zuge dieses Durchgangs durch die Fabeltheorie, der Lessing von de La Motte über Richer zu Breitinger und Batteux führt, während er Gellert und Gottsched bezeichnenderweise übergeht,²⁸ werden die dort postulierten poetologischen Leitbegriffe der Fabel kontinuierlich abgebaut, bis am Ende lediglich die anschauende Erkenntnis steht, welche die Fabel durch ihre narrative Gestaltung zu leisten hat. Das schafft sie weder durch allegorische Verfahren, die ihre Wahrheit poetisch verstecken, wie de La Motte in Lessings Lesart postuliert. Die Fabel darf „nicht bloß eine allegorische Handlung [sein], sondern [kann] die *Erzählung* einer solchen Handlung“ sein.²⁹ Noch schafft sie es – wie Richer fordert – durch ihre Versform³⁰ oder durch ihre Gleichnishaftigkeit.³¹ Dagegen ist die Handlung als „*Folge von Veränderungen*“³² notwendiger Bestandteil jeder Fabel, aber nur insofern die Ereignisfolge „einen *einzigsten* anschauenden Begriff“³³ abbildet. An Batteux kritisiert Lessing schließlich die Definition der Figur, die ins Zentrum des Leistungsprofils der Fabel führt. Denn wo Batteux ein „vernünftige[s] Wesen“ als Handlungsträger voraussetzt, ohne das jede Handlung auch innerhalb der Fabel als „Unternehmung, die mit Wahl und Absicht geschieht“, keinen Sinn ergäbe, lehnt Lessing eine solche Verengung und Anthropomorphisierung ab.³⁴ Das Eigentümliche der Fabel sei vielmehr, dass sie über ihre Tierfiguren gerade keine vernünftigen Agenten abbildet, sondern Eigenschaften in maximal knapper und anschaulicher Form abrufte. Wie Lessing in der zweiten Abhandlung explizieren wird, liegt der Fabel also eine typologische Semantik ihrer Figuren zugrunde, derzufolge etwa der Fuchs schlau und listig und der Löwe mächtig, gefährlich und stolz ist und stets entsprechend handelt.³⁵ Damit greift Lessing auf ein Argument aus antiken Poetiken zurück, nach dem die Fabel dort einsetzt, wo Wirklichkeit mit sprechenden und handelnden Tierfiguren dezidiert nicht abgebildet wird.³⁶ Konsequenterweise wirft er Batteux vor, die Fabel nicht vom Drama und vom Epos abzugrenzen. Denn

27 Vgl. Lessing 1997, 369.

28 Vgl. Fick 2010, 220 f.

29 Lessing 1997, 348.

30 Vgl. Lessing 1997, 355.

31 Vgl. Lessing 1997, 357.

32 Ebd.

33 Lessing 1997, 358.

34 Lessing 1997, 362.

35 Vgl. Grubmüller 1997, 555. Vgl. weiter Lessing 1997, 378–385.

36 Vgl. Quintilian 2011, 5, 11, 19 f.

wo Drama und Epos Leidenschaften erregen sollen und dazu Leidenschaften abbilden müssen, hat die Fabel „mit unsern Leidenschaften nichts zu tun, sondern allein mit unserer Erkenntnis“. ³⁷ Wie erreicht die Fabel diese Erkenntnis, die in der Überzeugung „von irgend einer einzeln[en] moralischen Wahrheit“ ³⁸ besteht? Durch den „Fabuliste[n]“, ³⁹ der diese Wahrheit sinnlich vergegenwärtigt. Handlung oder Perspektive sind im Gegensatz zu Epos und Drama sekundär. Die Fabel kann ihre „Personen oft mitten auf dem Wege stehen“ ⁴⁰ lassen und muss die Einheit der Handlung nicht berücksichtigen. Genauso wenig ist die Fabel perspektiviert: Sie hinterfragt die semantische Typologie ihrer Figuren nicht und operiert stets mit Übersicht.

Diese Übersicht führt zum zentralen Problem des Fabelerzählens, das Lessing epistemologisch löst. Denn er setzt die Stimme der Fabel als Garanten für die anschauende Erkenntnis (*cognitio intuitiva*). Während die symbolische Erkenntnis (*cognitio symbolica*) ⁴¹ ohne Fabulisten auskommt und der anschauenden Erkenntnis in Klarheit und Geschwindigkeit unterlegen ist, ⁴² ist die anschauende Erkenntnis vom „Vortrage der Fabeln“ abhängig. ⁴³ Im Gegensatz zu Leibniz und Wolff, von denen Lessing den Begriff übernimmt, bezeichnet Lessing mit der anschauenden Erkenntnis dabei nicht nur die Veranschaulichung eines Lehrsatzes. ⁴⁴ Für ihn besitzt die sinnliche Anschauung im Zuge ästhetischer Revisionen des rationalistischen Begriffs einen Eigenwert. Dieser Eigenwert aber ist in der Fabel von einer intrikaten Balance abhängig. Wenn die Fabel einerseits nicht in ihrer Lehre aufgehen darf und sich so nicht in deren Vermittlung erschöpft, darf sie sich auf der anderen Seite nicht in poetische Sprachspiele verlieren. Die Synthese von Anschauung und Erkenntnis, die als Zusammenführung von englischem Empirismus und französischem Rationalismus gedeutet wurde, ⁴⁵ ist von einer folgenreichen Umstellung der Erzählerstimme abhängig, die diesen Balanceakt zu leisten hat. Die anschauende Erkenntnis hängt also vom Ort des Erzählens ab. Auch wenn Lessing diese Umstellung in der vierten Abhandlung „von dem Vortrage der Fabeln“ nur indirekt reflektiert,

³⁷ Lessing 1997, 367; vgl. ebd., 384 f.

³⁸ Lessing 1997, 367.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Vgl. Lessing 1997, 372. Symbolisch meint hier tatsächlich nur zeichenhafte Repräsentation, nicht im Sinne des klassischen Symbolbegriffs, den Lessing laut Eichner sogar mit dem Begriff der anschauenden Erkenntnis vorwegnimmt. Vgl. Eichner 1974.

⁴² Vgl. Lessing 1997, 372.

⁴³ Lessing 1997, 398.

⁴⁴ Vgl. Eichner 1974, 60–83.

⁴⁵ Vgl. Hasubek 1983, 365.

zeigen seine Fabeln die Tragweite dieser Umstellung. Wie Peter Hasubek feststellt, übernehmen die dort verhandelten Erzählinstanzen vielfältige Funktionen und steuern so die anschauende Erkenntnis.⁴⁶ Ihre Grundvoraussetzung ist die maximale Unanschaulichkeit der Erzählinstanz, die nie Teil der Fabel sein darf, also immer extradiegetisch-heterodiegetisch zu sein hat, auch wenn sie in der ersten Person auftritt.⁴⁷ Diese Unanschaulichkeit führt aber im Fall Lessings genau nicht zu einer apodiktischen Erzählstimme, die ihre Moral in allgemeinen Sätzen expliziert,⁴⁸ sondern die im Gegenteil ihre moralische Lehre nur mittelbar darstellt. Das schafft sie insbesondere durch Ironie als einem Grundzug von Lessings Fabeln.⁴⁹ Im Gegensatz zu Hasubek interpretiere ich diese Ironie aber nicht als Gefahr für die anschauende Erkenntnis, sondern vielmehr als ihre Voraussetzung. Denn die Ironie aktiviert verschiedene, einander widerstreitende Deutungen, relativiert damit die noch im Zedler-Eintrag intakte normative Ordnung⁵⁰ und fordert den „heuristischen Nutzen“⁵¹ geradezu heraus, den die Fabel im Idealfall leistet. Dementsprechend ist die Fabel eine Schule anschauender Erkenntnis; sie lehrt das „Principium der Reduction“⁵² durch Anschaulichkeit der Einzelfälle. So dienen die Fabeln zum einen als Archiv dieser Einzelfälle und zum anderen als Schule des Erfindens neuer Fabeln: Sie schaffen den Sprung vom „Finden zum Erfinden“ und erziehen so zum „Genie“.⁵³

Damit muss die Stimme der Fabel zwei Dinge gleichzeitig leisten; darin besteht ihre Ambivalenz. Einerseits muss sie in einem besonderen Fall das Allgemeine veranschaulichen; andererseits – wie eben ausgeführt – das „Principium der Reduction“ und damit die genau gegenläufige Bewegung vom Allgemeinen zum Besonderen vermitteln.⁵⁴ Um in einem besonderen Fall das Allgemeine darzustellen, muss sich die Stimme eines verallgemeinernden Kommentars enthalten, wie er üblicherweise in Pro- und Epimythien zu finden ist. Anschauliche Darstellung statt symbolischer Explikation ist also die Grundmaxime der Lessing'schen Fabel. Doch die anschauliche Darstellung hängt von der maximalen Unanschaulichkeit der Stimme ab, die nach einem den „Weltweisen“ repräsentierenden „Geschichtsschreiber“⁵⁵ modelliert wird. Diese Unanschaulichkeit

46 Vgl. Hasubek 1983, 366–380.

47 Vgl. Hasubek 1983, 382.

48 Vgl. Lessing 1997, 403.

49 Vgl. Hasubek 1983, 378.

50 Vgl. Ter-Nedden 2010, 184.

51 Lessing 1997, 408.

52 Lessing 1997, 409.

53 Lessing 1997, 408 f. Vgl. Jahn 2000, bes. 40.

54 Lessing 1997, 409.

55 Lessing 1997, 302.

wird durch das rhetorische Stilideal maximaler Klarheit verstärkt. Denn indem sich Lessing von der poetischen Sprache und den „blumenreichern Abwege[n]“⁵⁶ La Fontaines abgrenzt und das Prinzip der Reduktion auch auf den Sprachstil angewandt haben will, gibt die Stimme der Fabel im Idealfall nichts von sich preis. Sie ist – mit Genette gesprochen – ganz auf ihre narrative Funktion beschränkt und leistet so paradoxerweise die extranarrativen Funktionen. Die bis zu Lessing konstitutive Trennung von eigentlichem Inhalt – dem moralischen Lehrsatz – und dem fabulierenden Vortrag der Fabel wird dabei unterlaufen. „Selbst denken, statt den Vorurteilen der Autorität [zu] folgen“ ist – wie Matthias Bickenbach formuliert – das Ziel der Lessing’schen Fabeln.⁵⁷ Zwar verlangt das Fabelbuch in den einzelnen Fabeln diese Autonomie. Gleichzeitig expliziert es aber durchaus seine Lehre in den so genannten Metafabeln an den Schwellen der drei Teile des Buchs sowie in den umfangreichen Paratexten auf einer höheren Ebene. Die Tilgung der Promythien und Epimythien in den einzelnen Fabeln erfolgt also nicht ersatzlos, sondern wird durch die Struktur des Buchs und seiner Paratexte auf einer höheren textuellen Ebene gespiegelt. Damit verschiebt sich das argumentative Ziel des Textes und das Leistungsprofil des Erzählens: Es geht nicht mehr um die Vermittlung einer universell gültigen Moral, sondern vor allem um die Einübung von Erkenntnis- und Reflexionsvermögen. Die Fabeln sind gemeinsam mit den sie begleitenden Abhandlungen ein Instrument dieser Einübung.

2.3 Das Problem der Folge: Blanckenburgs Motivierungsgebot

Analog zur Fabel ist auch der Roman in den Poetiken des achtzehnten Jahrhunderts heteronom bestimmt. In seinem 1774 erschienenen *Versuch über den Roman* schließt Blanckenburg explizit an Lessings Fabeltheorie an, um in einer durchaus eigenartigen Verbeugung vor der Fabel das Leistungsprofil des Romans zu schärfen.⁵⁸ Dabei zeigt sich, dass auch Blanckenburg auf der Schwelle einer weitreichenden Umstellung von einer normativ gefestigten Gattungstheorie zu einer Darstellungstheorie steht, wenn er verschiedene narrative Darstellungstechniken quer zu ihren traditionellen Gattungen vergleichend analysiert.⁵⁹ Im Zuge dessen bestimmt er den entscheidenden Unterschied zur Fabel

⁵⁶ Lessing 1997, 299.

⁵⁷ Bickenbach 2014, 200.

⁵⁸ Vgl. Blanckenburg 1965, 367 f.

⁵⁹ Vgl. Lämmert 1965, 564. Vgl. auch Lockemann 1963, 167; Sang 1967, 45–50.

in der Figurenkonzeption des Romans. Denn anders als die Fabel und das Epos⁶⁰ soll der Roman die innere Geschichte eines Menschen anschauend darstellen. Dazu muss der Roman die Entwicklung einer Figur in Handlung setzen. Dementsprechend definiert Blanckenburg den Roman über den Aspekt der Folge: Zeitstruktur und Motivierung. In einem ersten Schritt soll in Abgrenzung von anderen Gattungen das zentrale Kriterium der Kausalität analysiert werden, das Blanckenburgs Romankonzept unter dem Begriff der Notwendigkeit zu finalen und ästhetisch-kompositorischen Motivierungen in Beziehung setzt.⁶¹ In einem zweiten Schritt wird die narrative Funktion innerhalb des Romans untersucht, die Kausalität und Finalität der inneren Geschichte garantiert und deshalb bestimmte Formen haben muss.

Die drei arrivierten Gattungen Epos, Fabel und Drama mit ihren spezifischen Darstellungsformen umstellen den Roman in Blanckenburgs *Versuch*. Vom Epos erhält der Roman seine Dignität, von der Fabel seine Lehrhaftigkeit und vom Drama seine Anschaulichkeit. Denn Blanckenburgs Ziel besteht darin, den Roman „zu einem sehr angenehmen, und sehr lehrreichen Zeitvertreibe“⁶² zu machen. Dass das Epos diese Vermittlung der Horaz'schen Formel – „durch das Vergnügen zu unterrichten“⁶³ – Mitte des achtzehnten Jahrhunderts nicht mehr leisten kann, liegt für Blanckenburg auf der Hand. Denn während das Epos die „Handlungen des Bürgers“⁶⁴ dezidiert als öffentliche Person zu den kulturellen Bedingungen der Antike beschreibt, stellt der Roman die „Handlungen und Empfindungen des Menschen“⁶⁵ in den „ganz bürgerlichen Zeiten“⁶⁶ dar. Dabei geht Blanckenburg davon aus, dass alle Handlungen motiviert sein müssen; der Ort dieser Motivierungen ist das Innenleben der Figuren. Dementsprechend zeichnet sich ein guter Roman durch eine lückenlose Kausalkette aus, welche die Handlungen durch die Darstellung des Innenlebens erklärt. Das Innenleben der Figuren aber spielt im antiken Epos keine Rolle, was der *Versuch* weniger an seinen Inhalten als durch seine Darstellungsweise, seine „Schreibart“⁶⁷ anschaulich macht. Denn die öffentliche Rede mit ihrem „epischen Ton“⁶⁸ wäre für den Roman ein unangemessenes Stilregister.

⁶⁰ Vgl. Blanckenburg 1965, 367 f.

⁶¹ Blanckenburg privilegiert zwar die kausale Motivierung, setzt sie aber dezidiert auch ins Verhältnis zur finalen und ästhetischen Motivierung. Vgl. anders Haferland 2014, 68 f. Vgl. allgemein zur Relation von kompositorischer und finaler Motivierung Ajouri 2007, 27–29.

⁶² Blanckenburg 1965, VII.

⁶³ Blanckenburg 1965, 249.

⁶⁴ Blanckenburg 1965, 17.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Blanckenburg 1965, XIII.

⁶⁷ Blanckenburg 1965, 20.

⁶⁸ Blanckenburg 1965, 21.

Auch wenn Blanckenburg sich an dieser Stelle zu spezifizieren weigert: Der bürgerliche Held redet jedenfalls anders. Wenn er aber redet und so Unmittelbarkeit herstellen soll, dann hat das dramatische Wirkung.⁶⁹ Obwohl das Drama dem Roman an Illusionskraft weit überlegen ist, kann es die innere Geschichte nur unzureichend explorieren, da es zunächst nur äußere Handlungen darstellt: Die Leidenschaften bringt das Drama anschaulich auf die Bühne, das „Werden der Leidenschaften“⁷⁰ dagegen kann der Roman besser vermitteln. Dazu braucht er aber den Blick ins Innere seiner Figuren, wobei der Roman den Vorteil hat, dass er die „innre und äußre Geschichte genau Schritt mit einander halten“⁷¹ lassen kann. So aber ergibt sich das Hauptproblem für Blanckenburgs *Versuch* in seiner didaktischen Funktionalisierung des Romans. Denn der Roman hat mit der Vervollkommnung des „denkenden Kopf[es]“⁷² ein eindeutiges, nämlich ethisch-didaktisch konfiguriertes Ziel. Nichtsdestotrotz ist er in der Darstellung eines moralischen Satzes der Fabel dezidiert unterlegen.⁷³ Was kann aber der Roman, was die Fabel nicht schafft? Den Roman kennzeichnen individuelle Figuren mit einem komplexen Innenleben, die sich entwickeln können, während die Fabel nur typisierte Figuren ohne Innenleben und Entwicklung darstellen kann. Der Roman stellt dagegen die „innre Geschichte“⁷⁴ eines Charakters dar. Diese innere Geschichte hat für Blanckenburg stets ein Ziel. Sie ist teleologisch auf die Vervollkommnung des Protagonisten ausgerichtet, die der Leser in der Lektüre nachvollziehen können muss.⁷⁵ Die Ereignisse der inneren Geschichte müssen also doppelt motiviert sein: Zum einen müssen sie sich kausal auseinanderentwickeln; zum anderen müssen sie sich final auf die Vervollkommnung beziehen lassen. Dementsprechend bestimmt nicht etwa der Tod der Figur das Ende des Romans, sondern ihre „Vollendung“.⁷⁶

Durchgängige kausale Motivierung und teleologische Finalität sind aber zwei Möglichkeiten der Verbindung von Ereignissen, die nicht unbedingt widerspruchsfrei miteinander vereinbar sind.⁷⁷ Denn entweder werden Ereignisse in eine Kette von Ursache und Wirkung eingebettet, die im Idealfall zu jedem Zeitpunkt der Erzählung transparent gemacht wird: Jedes Ereignis folgt notwendig aus dem anderen. Oder aber die Ereignisse werden final motiviert, indem sie

⁶⁹ Vgl. Blanckenburg 1965, 99 f.

⁷⁰ Blanckenburg 1965, 30.

⁷¹ Blanckenburg 1965, 100.

⁷² Blanckenburg 1965, VII.

⁷³ Vgl. Blanckenburg 1965, 368.

⁷⁴ Blanckenburg 1965, 392.

⁷⁵ Vgl. Blanckenburg 1965, 419–426.

⁷⁶ Blanckenburg 1965, 254.

⁷⁷ Vgl. Frick 1988, 355–364; Haferland 2014, 76.

lediglich retrospektiv Sinn ergeben: Jedes Ereignis zielt auf ein finales, schließendes Ereignis hin. Dieser Widerspruch spielt für Blanckenburg indes nur eine untergeordnete Rolle, weil sein optimistisches Weltbild ihn gar nicht wahrnimmt.⁷⁸ Als zweite Schöpfung ahmt jeder Roman den a priori als vernünftig gesetzten Zusammenhang der Schöpfung nach: Alles strebt nach Vollkommenheit.⁷⁹ Bezeichnenderweise legt Blanckenburg aber den Akzent ganz auf die Kausalität, die keine freien Motive und Zufälle kennt. Genau darin liegt das Privileg des Romans: ein Ganzes zu formen, das anders als das Leben überschaubar ist und das die Kausalität, die als Prinzip universelle Gültigkeit besitzt, anschaulich machen kann. Weder „Sprung“ noch „Lücke“ kennzeichnet deshalb den guten Roman; Kausalität und Finalität sind für Blanckenburg also kein Widerspruch, weil beiden Prinzipien bestimmte Notwendigkeiten zugrunde liegen.⁸⁰ Gefährdet werden sie aber durch eine ästhetische oder kompositorische Motivierung, die Blanckenburg als „Nothwendigkeit des Dichters“ bezeichnet.⁸¹ Die größte Gefahr für die durchgängige Kausalkette ist in diesem Zusammenhang der „Witz des Verfassers“, der „uns von einem Vorfall zum andern hinüber hüpfen“ lässt.⁸² Mit der Ablehnung dieser Sprünge geht die Ablehnung von Überraschungseffekten einher, die nicht in die Kette von Ursache und Wirkung zu integrieren sind.⁸³ Die Komposition ist der Notwendigkeit der Handlung stets untergeordnet.⁸⁴

Damit hängt der zweite Aspekt der Folge zusammen. Während ich bisher nur erläutert habe, nach welchen Prinzipien die einzelnen Ereignisse zu verbinden sind und welchen Ursprung bzw. welches Ziel sie in Blanckenburgs Romantheorie haben, gilt es jetzt zu fragen, wie diese Verbindung und Zielsetzung durch eine narrative Funktion geleistet wird. Mit der „Nothwendigkeit des Dichters“ sind diese Relationen bereits angesprochen, indem Blanckenburg den Dichter als „Schöpfer und Geschichtsschreiber seiner Personen zugleich“ konfiguriert.⁸⁵ Denn der „Dichter soll und will ja mehr, als Biograph seiner Personen

⁷⁸ Vgl. Frick 1988, 356.

⁷⁹ Vgl. Blanckenburg 1965, 310–315.

⁸⁰ Blanckenburg 1965, 315.

⁸¹ Blanckenburg 1965, 343.

⁸² Blanckenburg 1965, 353.

⁸³ Vgl. Blanckenburg 1965, 376.

⁸⁴ Vgl. zu dieser Spannung auch Voßkamp 1973, 195 f.

⁸⁵ Wolfgang Lockemann sieht darin sogar die entscheidende Innovation Blanckenburgs gegenüber älteren Poetiken des siebzehnten Jahrhunderts (vgl. Lockemann 1962, 171). Philip Ajouri argumentiert ähnlich, ebnet die Widersprüche des *Versuchs* aber ein und unterschlägt damit die nicht unwesentlichen Kosten, die mit den Reibungen zwischen den Funktionen des Autors – ‚Schöpfer‘ und ‚Geschichtsschreiber‘ – entstehen (vgl. Ajouri 2007, 49–63).

seyen“.⁸⁶ Der Vorteil gegenüber dem Biographen besteht in der „Stelle“ und im daraus resultierenden „Gesichtspunkt“, von dem aus erzählt wird; beide ermöglichen einen Überblick über das „Ganze [des als Figur dargestellten] einzeln[en] Menschen“.⁸⁷ Nur deshalb kennt der Dichter sowohl alle Ursachen als auch das Ziel der Ereignisse, also „wohin alles abzweckt“.⁸⁸ Der Punkt, von dem aus erzählt wird, ist daher an dem final zu denkenden Punkt verortet, „in dem alle einzelne Strahlen [der Erzählung wie der Entwicklung des Protagonisten, SM] zusammen kommen und vereint werden sollen“.⁸⁹ Damit verbindet Blanckenburg die epistemologische mit der narrativen Funktion. Der „bloße[] Erzähler“ hätte kein privilegiertes Wissen: Er würde weder die Ursachen noch das Ziel der handlungstragenden Ereignisse kennen und könnte so die innere Geschichte gar nicht erzählen.⁹⁰ Dementsprechend lehnt Blanckenburg figurale Erzähler aufgrund ihrer beschränkten Epistemologie strikt ab.

Besondere Kritik verdient vor allem der Briefroman gleich aus mehreren Gründen. Erstens kann der Briefroman nur vergangene Ereignisse erzählen, die bereits abgeschlossen sein müssen, wenn der figurale Erzähler den Brief verfasst.⁹¹ Zweitens kann der Briefroman die innere Geschichte nicht schlüssig erzählen. Denn zum einen ist die Innensicht auf den homodiegetischen Briefschreiber beschränkt. Zum anderen – und dieses Argument ist für Blanckenburg entscheidend – steht der homodiegetische Erzähler unter dem Eindruck der erzählten Ereignisse: Er hat keine ausreichend große Distanz zu ihnen, um sie anschaulich und vor allem in der kausalen Ordnung von Ursache und Folge zu erzählen. Denn der Briefroman bedroht die kausale Abfolge: Der „Gemüthszustand“ des Erzählers zum Zeitpunkt der Niederschrift des Briefs ist das Resultat der Ereignisse, die aber erst noch zu erzählen sind. Der Leser eines Briefromans muss also „das letztere zu erst erfahren, die Wirkung ehe, als die Ursache gewahr werden“.⁹² Mit Genette formuliert: Die narrative Funktion des Briefromans verhindert die transparente und kontinuierlich-chronologische temporale und kausale Struktur der Erzählung. Der Briefroman ist – so folgert Blanckenburg aus seiner Analyse der Zeitstruktur und Motivierung – mitnichten ein „dramatisches“ Darstellungsverfahren, sondern „nur immer Erzählung“.⁹³

86 Blanckenburg 1965, 379.

87 Ebd.

88 Blanckenburg 1965, 380.

89 Blanckenburg 1965, 379.

90 Blanckenburg 1965, 265. Erzählen hat bei Blanckenburg und seinen Zeitgenossen einen durchaus negativen Akzent. Vgl. dazu Lämmert 1965, 564 f.

91 Vgl. Blanckenburg 1965, 520. Dramatisch im eigentlichen Sinn ist der Briefroman laut Blanckenburg deshalb nicht; er dramatisiert nur das Erzählen, nicht das Erzählte.

92 Blanckenburg 1965, 524.

93 Blanckenburg 1965, 520.

Was der Briefroman durch die erzählenden Figuren nicht leisten kann, ist eines der Hauptkriterien des guten Romans: die Folge der Ereignisse in ihrem kausalen Zusammenhang darzustellen. Das kann nur eine starke, laut Eberhard Lämmert an spätere Konzepte des objektiven Erzählens erinnernde Erzählfunktion leisten.⁹⁴ Denn sie ist strikt an die Psychologie der erzählten Figuren gebunden und darf in Kommentaren nicht vom Gang der Handlung abweichen: weder vorgreifen noch unterbrechen.⁹⁵ Zwischen den beiden Figurationen, die im Roman die Darstellung der inneren Geschichte gewährleisten, das heißt zwischen „Schöpfer“ und „Geschichtsschreiber“, geht aber die ästhetisch-kompositorische Motivierung verloren. Wie Wilhelm Voßkamp feststellt, bedarf es in Blanckenburgs Theorie schlicht „keiner Erzählerrolle, die [...] die ästhetische Einheit des Kunstwerks im Vollzug des Lesens erst herstellt“.⁹⁶ Die narrative Funktion geht idealerweise in der Kausalkette der dargestellten inneren Geschichte auf.⁹⁷ Damit sie das tun kann, muss sie sich erstens auf die innere Geschichte der Figuren konzentrieren und zweitens den Widerspruch zwischen Kausalität und Finalität einebnen. Drittens muss die narrative Funktion unanschaulich bleiben und kann nur so ihr Ziel der umfassenden Darstellung der inneren Geschichte einlösen, indem sie die Darstellungsstrategien des historischen Erzählens mit dem epistemologischen Privileg des Erfindens verbindet.

2.4 Die Frage der Übersicht: Engels Erzählmodi

Ähnlich wie Blanckenburgs *Versuch über den Roman* befindet sich auch Johann Jakob Engels 1774 und damit zeitgleich erschienener Text *Ueber Handlung, Gespräch und Erzählung* auf der Schwelle von der Gattungstheorie zur Erzähltheorie. Neun Jahre vor den 1783 publizierten *Anfangsgründen einer Theorie der Dichtarten*, die sich dezidiert gegen eine starre Gattungstheorie wenden, weist bereits der Titel der Abhandlung darauf hin, worum es Engel in seiner Erzähltheorie geht. Hier steht keine Taxonomie der Gattungen im Vordergrund, sondern es geht um zwei Möglichkeiten, Handlung darzustellen: Gespräch und Erzählung.⁹⁸ Dass diese Möglichkeiten ihre prototypischen Gattungen in erzählenden und dramatischen Texten haben, ficht Engel zwar nicht an. Allerdings zeichnet sich sein Ansatz dezidiert dadurch aus, dass er Darstellungsmodus und Gattung un-

⁹⁴ Vgl. Lämmert 1965, 564.

⁹⁵ Vgl. Blanckenburg 1965, 509–512, 526 f.

⁹⁶ Voßkamp 1973, 196.

⁹⁷ Vgl. Blanckenburg 1965, 339.

⁹⁸ Vgl. Voss 1964, 113*.

abhängig voneinander denkt.⁹⁹ Dabei knüpft Engel an das Redekriterium aus antiken Poetiken an, das Erzählen von Darstellen trennt. Ob der Dichter also „ganz in seiner eigenen Person“¹⁰⁰ spricht oder seine Figuren im Gespräch zu Wort kommen lässt, macht für Engel den entscheidenden Unterschied – und beide Formen der Darstellung kommen zu je unterschiedlichen Bedingungen in „epischen, [...] dramatischen, [...] [oder] lyrischen Werke[n]“¹⁰¹ vor. Mit dem Begriffspaar von Gespräch und Erzählung legt Engel damit den Grundstein dafür, was die gegenwärtige Narratologie unter dem Stichwort der Modusanalyse untersucht. Engels Erzähltheorie soll an dieser Stelle meiner Arbeit als Veranschaulichung dafür dienen, dass die proto-narratologischen Poetiken des späten achtzehnten Jahrhunderts Fragen der Mittelbarkeit und Perspektivierung in Erzählungen systematisch miteinander verbinden. In einem ersten Schritt lege ich deshalb dar, wie Engels Handlungsbegriff mit seinem Kausalitätspostulat zusammenhängt. In einem zweiten Schritt skizziere ich, wie dieses Kausalitätspostulat mit Mittelbarkeit und Perspektivierung zusammenhängt, was sich in seinen fünf Thesen zum Verhältnis von Gespräch und Erzählung zeigen lässt.

Kausalität ist für Engel – wie bereits für Blanckenburg – das zentrale Kriterium für Handlung. Allerdings definiert Engel Narrativität nicht über die Temporalität der erzählten Geschichte: Es ist unerheblich, ob der Gegenstand einer Darstellung durch Zeitlichkeit bestimmt ist oder nicht. Genauso wie die Beschreibung eines Bildes oder einer Landschaft ist auch die „Succession“ nur Beschreibung, falls sie die Motivierung der aneinander gereihten Zustände nicht berücksichtigt.¹⁰² In der Verwandlung der Beschreibung von Begebenheiten in die Darstellung von Handlung liegt Engels erstes Hauptanliegen. Die verbundenen Zustände müssen motiviert sein, sie müssen in ihrer Entwicklung transparent gemacht und in ein kausales Verhältnis eingebettet werden. Den Ausgangspunkt dieser Transformation findet er in der Erzählung. Im Unterschied zu Blanckenburg gesteht Engel dabei auch dem Historiker zu, derartige Motivierungen narrativ darzustellen und macht ihn nicht zum Gegner, sondern zum Vorbild des Dichters.¹⁰³ Er ist in seiner Darstellung keineswegs auf die äußeren Begebenheiten beschränkt, sein Text muss – in den Worten Engels – „pragmatisch“¹⁰⁴ werden, also Handlungen mittels ihrer Motivierungen darstel-

⁹⁹ Damit hat Engel Anteil an der Begriffsgeschichte der erlebten Rede. Vgl. Grüne 2016, 133–135.

¹⁰⁰ Engel 1964, 181.

¹⁰¹ Engel 1964, 182.

¹⁰² Engel 1964, 186. Damit widerspricht er dezidiert auch Lessings Handlungsbegriff. Vgl. Trappen 2005, 132 f.

¹⁰³ Vgl. Voss 1964, 96*–102*.

¹⁰⁴ Engel 1964, 188.

len. Handlung definiert Engel im Rekurs auf Lessing und Batteux ausdrücklich dort, wo wir „Veränderung durch die Thätigkeit eines Wesens werden sehn, das mit Absichten wirkt“. ¹⁰⁵ Umso erstaunlicher ist Engels Beispiel, das die Umwandlung der bloß „unpragmatische[n]“ ¹⁰⁶ Darstellung einer Begebenheit in die Erzählung einer Handlung vorführt. Ausgerechnet ein „philosophischer Naturkündiger“ ¹⁰⁷ soll nämlich nicht nur die temporale Sukzession einer Entwicklung darstellen, sondern die „Naturerscheinungen werden sehn“ ¹⁰⁸ lassen, sodass die Leser schließlich „Rechenschaft von ihrem Entstehen geben“ ¹⁰⁹ können. Der Prototyp der „eigentlichen Erzählung“ ¹¹⁰ ist damit ausgerechnet die naturwissenschaftliche Erzählung. Die vier Figuren – Historiograph, Naturforscher, Philosoph und Dichter – bedienen sich alle narrativer Verfahren; ihre Darstellungsweise ist damit zu hinterfragen. Allerdings haben es Historiographen und Naturforscher größtenteils mit der „Körperwelt“ ¹¹¹ zu tun, weil Natur und Geschichte keiner Absicht folgen; die eigentliche innere Handlung aber ergründen nur der Philosoph und der Dichter, denen die „Geisterwelt“ ¹¹² der menschlichen Seele zugänglich ist. Denn der „eigentliche Schauplatz aller Handlung ist die denkende und empfindende Seele“. ¹¹³ Dort finden sich Ursachen, die es erlauben, einen Zustand in eine kausale Abfolge einzureihen. Dabei ist der Dichter dem Philosophen stets klar überlegen, weil „der Mensch [...] mehr zum Empfinden, als zum Begreifen geschaffen“ ¹¹⁴ ist. Der für mein Argument entscheidende Unterschied liegt aber nicht zwischen Literatur und Philosophie, sondern zwischen Gespräch und Erzählung und führt zum zweiten Aspekt der Folge: dem Zusammenhang von Mittelbarkeit und Perspektivierung. ¹¹⁵

Nachdem Engel die Handlung definiert hat, ist seine entscheidende Leitdifferenz nämlich die zwischen Gespräch und Erzählung, die er in fünf Thesen exploriert. Die erste These betrifft ihre unterschiedliche temporale Struktur:

105 Engel 1964, 191.

106 Engel 1964, 186.

107 Ebd.

108 Engel 1964, 187.

109 Ebd.

110 Engel 1964, 186.

111 Engel 1964, 190.

112 Ebd.

113 Engel 1964, 201.

114 Engel 1964, 191. Vgl. Grimm 2005, bes. 110.

115 Diese Verbindung erkennt bereits Christoph Blatter (vgl. Blatter 1993, 41–44), der Parallelen zwischen Engel und Cohns Konzept der Psychonarration konstatiert. Im Gegensatz dazu differenziert die ältere Forschung nicht zwischen Innensicht und Mittelbarkeit (in strukturalistischer Terminologie, genauer: zwischen Fokalisierung und Distanz). Vgl. Winter 1974, 130.

Eine Erzählung berichtet stets von vergangenen Dingen, das Gespräch dagegen stellt zeitgleiche Handlung dar.¹¹⁶ Diese temporale Differenz bedingt – wie Engel später in seiner fünften These ausführen wird¹¹⁷ – eine bestimmte Kommunikationssituation, die den Vermittler vom Vermittelten, den Erzähler von der erzählten Figur trennt: Den Erzähler konfiguriert er als „Zeuge[n]“, der eine Nachricht überbringt und so auf einen Adressaten bezogen ist;¹¹⁸ die in ein Gespräch verwickelten Figuren kennen dagegen lediglich sich selbst als Sprecher und Empfänger.

Die zweite These hängt mit diesem Kommunikationsmodell zusammen: „Die Erzählung nemlich kann von dem jedesmaligen Zustande einer handelnden Seele; sie kann auch von dem ganzen genauen Zusammenhange aller in ihr vorgehenden Veränderungen [sic] nie eine so specielle, bestimmte, vollständige Idee geben, als das Gespräch“.¹¹⁹ Das Gespräch wird zum „Spiegel“ der Seele seiner Sprecher;¹²⁰ und genau darin besteht der große Unterschied zwischen der Erzählerrede und der Figurenrede: Wo das Gespräch den Rückschluss auf die innere Handlung der Figur *par excellence* garantiert, ist dieser Rückschluss auf den Erzähler strikt untersagt. Er darf nicht zur „Hauptperson“ seiner eigenen Erzählung werden.¹²¹ Das Gespräch als Form ist nicht in Erzählung zu übersetzen, und die Lösung für dieses Darstellungsdefizit des Erzählens liegt im Wechsel in den dramatischen Modus: „[S]obald nur die Handlung interessant genug wird“¹²² soll die gute Erzählung „den Vorhang aufziehen“,¹²³ wobei Engel bezeichnenderweise den bei Blanckenburg heftig kritisierten Richardson als positives Beispiel anführt. Der Wechsel in den dramatischen Modus ist also das probate Mittel, um die handelnde Seele der Figuren und damit ihre innere Geschichte möglichst unmittelbar darzustellen.

Wenn es bis zu diesem Punkt scheint, als würde Engel den dramatischen Modus eindeutig bevorzugen, so zeigt seine dritte These, dass er den Preis des unmittelbaren Gesprächs durchaus kennt. Denn anders als das Gespräch kann die Erzählung synthetisieren und „hat auch die Freyheit, bald größere, bald kleinere Sprünge zu thun, mehrere Momente, und oft ganze Reihen [...] zu überhüpfen“.¹²⁴ Was das Gespräch an Vollständigkeit gibt, hat die Erzählung an

116 Vgl. Engel 1964, 231 f.

117 Vgl. Engel 1964, 255.

118 Engel 1964, 232.

119 Engel 1964, 233.

120 Ebd.

121 Engel 1964, 236.

122 Engel 1964, 240.

123 Ebd.

124 Engel 1964, 247.

Exemplarität und Signifikanz: „Sie ist gleichsam nur ein Auszug, aber wenn sie gut gemacht ist, ein wohlzusammenhangender Auszug der Handlung“.¹²⁵

Mit dieser narrativen Konzentration auf das Wesentliche ist Engels vierte These verbunden. Die Erzählung kann nämlich anders als das Gespräch „auf einen bestimmten Gesichtspunkt, auf eine gewisse festgesetzte Absicht [hin]arbeiten“.¹²⁶ Die Erzählung besitzt Übersicht, sie kann den Gang der Handlung anders strukturieren und über Analepsen und Prolepsen komplexere Handlungsstränge darstellen sowie Beschreibungen einschalten. Das Gespräch dagegen ist auf die Chronologie der Handlung angewiesen; Beschreibungen der Gesprächssituation kennt es – laut Engel – nicht, während die Erzählung den Nebentext, „die Pantomime“,¹²⁷ expliziert. Dabei ist der „Gesichtspunkt“¹²⁸ als Begriff mehrdeutig: Er meint sowohl den Ort, von dem aus erzählt wird, als auch den Ort bzw. das Ereignis, auf das hin erzählt wird.¹²⁹ Perspektivierung und Finalität werden hier also über die Verbindung zur Stimme kurzgeschlossen.

Das führt Engel schließlich zu seinem letzten und bereits in der ersten These angedeuteten Punkt. Mit dem Gesichtspunkt hängen die Absicht und der Adressatenbezug zusammen. Während die Erzählung „jeden Augenblick offenbare Rücksicht auf [ihren] Zuhörer“¹³⁰ nimmt, kann das Gespräch nur Rücksicht auf die beteiligten Figuren nehmen. Das heißt auch, dass das Drama keine epistemologische Funktion auf der Ebene der Vermittlung kennt – alles „ist gewiß“, alle „Fakta“ stehen auf der Bühne.¹³¹ In der Erzählung

ist oft manches in der Vergangenheit ungewiß; das giebt Untersuchungen: manches hängt von kleinen Umständen ab, die in der Entwicklung der Hauptursachen nicht vorbereitet wurden; das giebt Erläuterungen: manches gehört auf eine ganz vorzügliche Art, zu der besondern Absicht des Erzählers; das giebt Räsonnements und Bemerkungen.¹³²

An dieser Stelle deutet sich ein weitreichender Paradigmenwechsel an: Das Erzählen wird zum geeigneten Darstellungsmodus für unsicheres Wissen, während das Gespräch keinen Zweifel an der Gewissheit der dargestellten und sich in Rede manifestierenden Handlung zulässt. Damit ist das Erzählen prädestiniert für die problematisierende Darstellung von Erkennen. Doch ist es auf das Ge-

125 Engel 1964, 248.

126 Engel 1964, 249.

127 Engel 1964, 254.

128 Engel 1964, 249.

129 Vgl. Sulzer, Bd. 1, 470–472.

130 Engel 1964, 255.

131 Ebd.

132 Ebd.

spräch angewiesen, das die moralphilosophische Indienstnahme ausbalanciert, die in Untersuchungen, Erläuterungen, Räsonnements und Bemerkungen, kurz: in allen narrativen Funktionen, die über den bloßen Erzählerbericht hinausgehen, durchaus denkbar wäre.¹³³ Gespräch und Erzählung sind also wechselseitige Korrektive, die es nur arbeitsteilig schaffen, Handlung anschaulich darzustellen. Was die Erzählung an Übersicht und Synthese durch Mittelbarkeit leistet, kann das Gespräch durch Mitsicht und Unmittelbarkeit ergänzen.

2.5 Zwischenfazit: Erkennen in Erzähltheorien um 1770

Die Analyse der exemplarischen Texte zeigt, dass in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts unter der Oberfläche einer Gattungsdiskussion das Leistungsprofil des Erzählens durch spezifische Darstellungsmittel erstmals vermessen wird. Alle hier untersuchten Texte sind sich darin einig, dass Erzählen eine epistemologische Funktion für den Leser erfüllen soll; das Erzählen ist damit dezidiert in das Projekt der Aufklärung eingebettet. Die Bemühungen, die Autonomie des Erzählens zu verteidigen, sind so gesehen immer noch auf einer höheren Ebene einem Erziehungsauftrag verpflichtet. Nichtsdestotrotz ist auffällig, dass sich diese Autonomisierung beschleunigt, sobald das epistemologische Leistungsprofil von erzählenden Genres maximiert werden soll.

Das manifestiert sich bereits im Eintrag zum Roman in Zedlers *Universal-Lexicon*, der auf der Schwelle zur ethisch-moralischen Didaxe steht und dabei doch eine folgenreiche Asymmetrie installiert, indem er den Roman beauftragt, das Schlechte zu reflektieren und zum Guten zu überreden. Daneben offenbart die Umstellung in der traditionellen Gattungshierarchie die Emanzipation des Erzählens in Prosa und seiner erfolgreichsten Gattung: des Romans. Traditionelle Kriterien aus der Stilistik reformuliert der Eintrag narratologisch und positioniert sich auf der Schwelle von Gattungs- und Erzähltheorie. Damit der so gestaltete Roman seine erkenntnistheoretische Wirkung im Leser entfalten kann, muss er bezogen auf seine Geschichte insbesondere das Spiel mit dem Wissen beherrschen und von der äußeren zur inneren Geschichte souverän changieren. Der Erkenntnisgewinn der Leser durch den Roman läuft also parallel zur Abbildung des Erkennens im Roman.

Lessings Fabeltheorie expliziert die epistemologische Funktion von Literatur durch ihre Aneignung des Begriffs der anschauenden Erkenntnis. Lessing emanzipiert nicht nur die vielleicht heteronomste Gattung der Literatur vom

133 Vgl. Grimm 2005, 112f.

Veriskriterium, sondern er postuliert auch, dass die anschauende Erkenntnis der Fabel durch ihre Erzählweise garantiert wird, genauer: von ihrer Stimme abhängt. Diese Stimme konzeptualisiert er als radikal unanschaulich; insbesondere sind ihr explizite Anweisungen und moralisierende Kommentare untersagt, die in der Fabel ihren traditionellen Ort in den Pro- und Epimythien besitzen. Nur durch einen derart gestalteten Ort des Erzählens kann die Fabel zwischen einem allgemeinen Lehrsatz und einer individuellen Geschichte vermitteln.

In Blanckenburgs *Versuch über den Roman* steht dagegen nicht der Ort des Erzählens, sondern die Folge der Erzählung im Mittelpunkt. Was der Roman zu leisten hat, ist eine möglichst transparente Darstellung der kausalen Kette der inneren Geschichte. Dabei schließen sich in Blanckenburgs optimistischem Weltbild Kausalität und Finalität keineswegs aus. Lediglich der Witz des Erzählers und damit die ästhetische Motivierung stellen eine Gefahr für die Kausalkette dar. Blanckenburgs Antwort fällt dabei ähnlich aus wie die von Lessing: Nur ein maximal unanschaulicher Erzähler, der zugleich die Rollen des erfindenden ‚Dichters‘ und des erzählenden ‚Geschichtsschreibers‘ übernehmen kann, garantiert die kontinuierliche Folge.

Auch Engels Diskurs *Ueber Handlung, Gespräch und Erzählung* geht von diesem Motivierungsgebot Blanckenburg'scher Prägung aus. Allerdings geht es ihm mit seiner Gegenüberstellung von Gespräch und Erzählung deutlich stärker als Blanckenburg um verschiedene narrative Darstellungsmodi, die keineswegs auf literarische Texte beschränkt sind. War bei Blanckenburg noch der Historiograph das Feindbild des Dichters, wird dieser – bemerkenswerterweise nach dem Naturwissenschaftler – umgekehrt zum Vorbild. Engel postuliert schließlich eine Arbeitsteilung von Gespräch und Erzählung, die beide einem Ziel dienen: Handlung, und das heißt innere Handlung, so anschaulich wie möglich darzustellen.