

RESEARCH OUTPUTS / RÉSULTATS DE RECHERCHE

Ein bröckelnder Kompromiss. Jean-François Marmontels Ansichten zum Stil und ihre Rezeption im deutschsprachigen Raum

Leyh, Valerie

Published in:
Stildiskurse im 18. Jahrhundert.

DOI:
[10.37307/b.978-3-503-23788-3.07](https://doi.org/10.37307/b.978-3-503-23788-3.07)

Publication date:
2024

Document Version
le PDF de l'éditeur

[Link to publication](#)

Citation for published version (HARVARD):

Leyh, V 2024, Ein bröckelnder Kompromiss. Jean-François Marmontels Ansichten zum Stil und ihre Rezeption im deutschsprachigen Raum. in E Axer, A Hildebrandt & K Wittler (eds), *Stildiskurse im 18. Jahrhundert.* . Beiheft der "Zeitschrift für deutsche Philologie" edn, Erich Schmidt Verlag, pp. 125-141.
<https://doi.org/10.37307/b.978-3-503-23788-3.07>

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Beiheft zur

ZEITSCHRIFT FÜR DEUTSCHE PHILOLOGIE

Schreibarten im Umbruch

Stildiskurse im 18. Jahrhundert

Herausgegeben von

EVA AXER, ANNIKA HILDEBRANDT und KATHRIN WITTLER

ESV ERICH
SCHMIDT
VERLAG

100 Jahre

EIN BRÖCKELNDER KOMPROMISS. JEAN-FRANÇOIS MARMONTELS ANSICHTEN ZUM STIL UND IHRE REZEPTION IM DEUTSCHSPRACHIGEN RAUM

Valérie L e y h, Namur

Abstract:

In seiner „Poétique française“ (1763) und seinen „Eléments de littérature“ (1787) entwickelt der französische Dichter und Theoretiker Jean-François Marmontel Ansichten zum Stil, die von der traditionellen Regelpoetik geprägt sind, allmählich aber einen Übergang zur Individualstilpoetik andeuten. Während er diese verschiedenen Paradigmen durch den Geschmacksbegriff noch zu vereinen sucht, zeigt die deutsche Rezeption seiner Theorie, insbesondere Gottlob Benedikt von Schirachs Übertragung, wie sich der Kompromiss aufzulösen beginnt und wie sich neben der Durchsetzung der Individualstilpoetik auch eine Trennung zwischen Wissenschaft und Kunst anbahnt.

In his “Poétique française” (1763) and his “Eléments de littérature” (1787), the French poet and theorist Jean-François Marmontel develops notions of style which are influenced by traditional rule-governed poetics but gradually hint at a transition to a poetics of individual style. While he still seeks to unite these different paradigms through the concept of taste, the German reception of his theory, especially Gottlob Benedikt von Schirach’s translation, shows how the compromise begins to dissolve and how, in addition to the implementation of a poetics of individual style, a separation between science and art is also starting to appear.

In der Forschung zur deutschsprachigen Literatur des 18. Jahrhunderts ist der französische Autor Jean-François Marmontel (1723–1799) vor allem als Verfasser erzählerischer Werke bekannt: Seine zunächst im „Mercure France“, ab 1756 als Buchausgabe erschienenen moralischen Erzählungen („Contes moraux“) gehörten in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu den in Europa überall gelesenen und vielfach übersetzten bzw. adaptierten Texten.¹ Bezieht man sich allein auf den deutschsprachigen Raum, können neben Heinrich von Kleist² etwa Christian Friedrich Daniel Schubart und Jakob Michael Reinhold Lenz, aber auch die weniger bekannte Sophie Eleonore von Titzenhofer als Autorinnen und Autoren genannt werden, die in ihren jeweiligen Texten „Zur Geschichte

¹ Vgl. u. a. Max Freund: Die moralischen Erzählungen Marmontels. Eine weit verbreitete Novellensammlung, ihre Entstehungsgeschichte, Charakteristik und Bibliographie, Halle 1905; Gotthold Otto Schmid: Marmontel. Seine moralischen Erzählungen und die deutsche Literatur, Straßburg 1935; Karl Knauer: Ein Künstler poetischer Prosa in der französischen Vorromantik: Jean-François Marmontel, Pöppinghaus 1936.

² Vgl. Gisela Schlüter: Kleist und Marmontel. Nochmals zu Kleist und Frankreich, in: Arcadia 24, 1989, H. 1, S. 13–24.

des menschlichen Herzens“, „Zerbin“³ und „Lausus und Lydie“⁴ von moralischen Erzählungen Marmontels beeinflusst wurden. Im Bereich der Prosa sorgte auch Marmontels Roman „Bélisaire“ (1767) für großes Aufsehen: Aufgrund der enthaltenen Religionskritik löste der Text einen heftigen Skandal aus, der sich als „Affaire Bélisaire“ inner- und außerhalb von Frankreich wie ein Lauffeuer ausbreitete.⁵

Weniger bekannt ist, dass Marmontel auch der Verfasser mehrerer theoretischer Schriften und zahlreicher Beiträge war, die etwa in der „Encyclopédie“, im „Supplément de l'Encyclopédie“ und in der 1782 vom Verleger Charles-Joseph Panckoucke entworfenen „Encyclopédie méthodique“ erschienen. Mit seiner 1763 veröffentlichten „Poétique française“, in der er eine eigene Theorie des Stils entwickelt, konnte sich Marmontel als literarische Autorität in Paris etablieren, was ihm wohl zur Mitgliedschaft in der Académie française verhalf.⁶ Auch im deutschsprachigen Raum lasen zahlreiche Schriftsteller diese Poetik und setzten sich produktiv mit ihr auseinander. So konnte John George Robertson bereits 1911 in einem kurzen Aufsatz zeigen, dass sich Gotthold Ephraim Lessing in seiner „Hamburgischen Dramaturgie“ sowie in seinem „Laokoon“ auf Marmontels „Poétique française“ stützte.⁷ In den folgenden Jahrzehnten vertiefte Marmontel seine theoretischen Reflexionen und veröffentlichte 1787 die umfangreiche Schrift „Eléments de littérature“, die sich nach Eberhard Ostermann aus ästhetischer Sicht durch Gegensätze auszeichnet:

Einerseits argumentiert M[armontel] noch normativ auf rationalistischem Boden, wenn er am ästhetischen Prinzip der Nachahmung einer idealen Natur festhält und den moralischen Nutzen der Dichtkunst postuliert, die er, wie die herkömmliche Poetik, in der Nähe der Rhetorik ansiedelt. Dabei sucht er nach einem einheitlichen Prinzip, das allen künstlerischen Schöpfungen zugrunde

³ Vgl. Christopher Meid: Moralische Erzählung und anthropologische Fallgeschichte. Marmontel-Transformationen in Schubarts „Zur Geschichte des menschlichen Herzens“ (1775) und Lenz' „Zerbin oder die neue Philosophie“ (1776), in: Cahiers d'études germaniques 82, 2022, Themenheft: Fictions morales à la fin du XVIIIe siècle. Traduction, diffusion, réception à l'échelle européenne, hg. v. Alexa Craïs, Magali Fourgnaud, Valérie Leyh, S. 89–102.

⁴ Vgl. Alexa Craïs, Magali Fourgnaud: „Lausus et Lydie“, du conte au théâtre: Étude comparée du récit de Marmontel et du drame de Sophie von Titzenhofer, in: Cahiers d'études germaniques 82, 2022, S. 103–120. Vgl. zur Rezeption der moralischen Erzählungen auch Katherine Astbury: The Moral Tale in France and Germany (1750–1789), Oxford 2002.

⁵ Vgl. Jost Eickmeyer: Ein Feldherr unter Metaphysikern. Marmontel, die „affaire Bélisaire“ und ihre Wirkung auf Debatten der deutschen Aufklärung 1767–1772, in: Jahrbuch für internationale Germanistik 44, 2012, H. 2, S. 9–70.

⁶ Er wurde am 24. November 1763 zum Mitglied der Académie française gewählt und hielt am 22. Dezember 1763 seine Rede („Discours de réception“). Vgl. hierzu Michael Cardy: The Literary Doctrines of Jean-François Marmontel, Oxford 1982, S. 9.

⁷ Vgl. John George Robertson: Lessing and Marmontel, in: The Modern Language Review 6, 1911, H. 2, S. 216–218.

Jean-François Marmontels Ansichten zum Stil

liegt. Andererseits zeichnet sich schon eine Zurückstufung allgemeingültiger Regeln und eine Anerkennung der Subjektivität auf dem Gebiet des Ästhetischen ab. So entwickelt M[armontel] ein Verständnis der dem Kunstwerk jenseits präskriptiver Vorgaben inhärenten spezifischen Strukturgesetze und betont die spontane Leistung des Genies als Garant des Einzigartigen und Unwiederholbaren sowie die Rolle des Rezipienten, der sich auf der Basis seiner subjektiven Empfänglichkeit der ästhetischen Illusion überlässt und sein Urteil fällt.⁸

In dieser Gegenüberstellung nennt Ostermann einen ästhetischen Begriff nicht: denjenigen des Geschmacks, der indes für die Entwicklung von Marmontels (Stil-)Theorie von zentraler Bedeutung ist. Der Geschmack verhilft Marmon-tel nämlich – so die These dieses Beitrags – zu einem literaturtheoretischen Kompromiss, der zwischen dem Stil als Kategorie der Regelpoetik und dem Stil als Bezugspunkt einer einsetzenden Ausrichtung auf Individualität vermittelt. Dass dieser Kompromiss allerdings prekär ist, wird daran deutlich, dass bei der deutschen Übersetzung von Marmontels Stiltheorie viele Fragen und Zweifel aufkommen, ja dass seine Theorie auf Skepsis stößt.

Im Folgenden soll es also darum gehen, Marmontels Ansichten zum Stil und deren Rezeption im deutschsprachigen Raum näher zu untersuchen. Nachdem Marmontels „Poétique française“ und seine Betrachtungen zum Stil zunächst in ihren allgemeinen Zügen dargestellt werden, geht das zweite Kapitel auf Gottlob Benedikt von Schirachs Übersetzung dieser Abhandlung ein, bevor im dritten Kapitel schließlich Johann Heinrich Lamberts und Johann Joachim Eschenburgs Reaktionen erläutert werden. Zu zeigen ist, dass Marmontel eine Kompromisshaltung vertritt, deren Überzeugungskraft bei zunehmender Durchsetzung des Originalitätsparadigmas immer mehr schwindet. Als Folge der einsetzenden Skepsis erscheint bei den Kritiken gar eine potenzielle Auflösung der Einheit von Kunst und Wissenschaft.

I. Marmontels Betrachtungen zum Stil:
Die Suche nach einem Kompromiss

Marmontels „Poétique française“ steht noch eindeutig im Kontext der Nachahmungsästhetik, und auch sein Stilbegriff ist in diesem Rahmen zu sehen: „L'idée que j'attache à la Poésie est donc celle d'une imitation en style harmonieux, tantôt fidele, tantôt embellie de ce que la Nature, dans le physique & dans le moral, peut avoir de plus capable d'affecter, au gré du Poëte, l'imagination et

⁸ Eberhard Ostermann: Marmontel, Jean-François (1723–1799), in: Poetiken. Autoren – Texte – Begriffe, hg. v. Monika Schmitz-Emans, Uwe Lindemann, Manfred Schmeling, Berlin 2009, S. 274–275, hier: S. 274. Yves Bardon formuliert es knapper: „Marmontel s'inscrit ici au tournant de l'imitation à l'inspiration, à la création.“ Yves Bardon: L'esthétique des passions: Marmontel et l'Opéra, in: Dix-Huitième Siècle 21, 1989, S. 329–340, hier: S. 332.

Valérie Leyh

le sentiment.“⁹ Aufgabe des Dichters sei es, in seiner Nachahmung der Natur einen „harmonischen Stil“ zu erreichen. Dafür seien einerseits bestimmte Kenntnisse vonnöten, die Marmontel in einzelnen Kapiteln darstellt, unentbehrlich seien andererseits aber auch die persönlichen Fähigkeiten des Dichters. Im Kapitel „Des Études du poète“ führt Marmontel zunächst die nötigen Voraussetzungen ein, die ein Dichter mitbringen müsse – nämlich Kenntnis der sprachlichen Mittel, Geschmack und Talent:

A l'étude de ces moyens personnels doit succéder celle des moyens étrangers. L'instrument de la Poésie, c'est la langue; & si tout homme qui se mêle d'écrire doit commencer par bien connoître les principes, le génie & les ressources de la langue dans laquelle il écrit, cette connoissance est encore plus essentielle au Poète, dans les mains duquel la langue doit avoir la docilité de la cire, à prendre la forme qu'il veut lui donner. Les variations, les nuances du style sont infinies, & leurs degrés inappréiables. Le goût, ce sentiment délicat de ce qui doit plaire ou déplaire, est seul capable de les saisir. Or le goût ne s'enseigne point; il s'acquiert par l'usage fréquent du monde, par l'étude assidue & méditée du petit nombre des bons Ecrivains: encore suppose-t-il une finesse de perceptions qui n'est pas donnée à tous les hommes. Je tâcherai dans la suite de développer, autant qu'il est en moi, le mécanisme du style, & d'indiquer ce qu'il a de relatif à l'esprit, au sentiment, à l'oreille; mais je préviens que sans le talent, ces spéculations ne peuvent faire qu'un stérile & foible Ecrivain. Un Peintre doit connoître ses couleurs; mais savoir les broyer, ce n'est pas savoir peindre.¹⁰

In diesem Abschnitt ist die zentrale Ambivalenz von Marmontels Poetik bereits zu erkennen: Zwar will und wird er im weiteren Verlauf seiner Schrift den „Mechanismus des Stils“ erklären, die vielen Variationen und Nuancen des Stils könnten aber nur von jenem Dichter erfasst werden, der Geschmack habe. Dieser Geschmack könne aber nicht nach Regeln gelernt werden. Er setze einerseits eine feine Wahrnehmung („une finesse de perceptions“), also eine natürliche Anlage voraus, andererseits werde er erst durch das Studium guter Schriftsteller („l'étude assidue & méditée du petit nombre des bons Ecrivains“), d. h. durch die Kenntnis der Autoritäten, sowie durch den Umgang („l'usage fréquent du monde“), d. h. durch galante Umgangsformen erlangt. Wenn ein Dichter außerdem über kein Talent verfüge, könne auch die Kenntnis der poetischen Mittel aus ihm nur einen schwachen Schriftsteller machen („mais je préviens que sans le talent, ces spéculations ne peuvent faire qu'un stérile & foible Ecrivain“).

Welche Form dieser Stil annehmen soll, erläutert Marmontel anschließend in den zwei spezifischen Kapiteln „Du style Poétique“ und „De l'Harmonie du Style“.¹¹ Im ersten wird deutlich, dass Marmontel eine Regelmäßigkeit des Stils

⁹ Jean-François Marmontel: *Poétique française*, Bd. 1, Paris 1763, S. 58.

¹⁰ Ebd., S. 78–79.

¹¹ Ebd., S. 94–162 und S. 202–261. Dazwischen befindet sich das Kapitel zu den Farben und Bildern („Du Coloris et des Images“), womit die Formen bildlicher Rede gemeint sind, durch die der Dichter seinem Text – wie ein Maler – Farbe verleiht.

Jean-François Marmontels Ansichten zum Stil

vertritt. Er differenziert zwischen den „qualités permanentes“ und den „modes accidentels“:¹² Während erstere als gemeinsame Eigenschaften der Poesie, Geschichte und Philosophie gelten und sich etwa auf die Deutlichkeit, die Genauigkeit, den Reichtum, die Eleganz des Stils beziehen, sind unter letzteren jene Merkmale zu verstehen, durch die sich ein Stil von einem anderen unterscheidet,¹³ wie zum Beispiel durch Energie, Naivität, Einfachheit und Leichtigkeit. Zu diesen Eigenschaften zählt er auch die drei Stufen des niedrigen, erhabenen und gemäßigten Stils („l’humble, le sublime et le tempéré“¹⁴). In diesem ersten Kapitel zum Stil werden die Eigenschaften nacheinander anhand von Textbeispielen aus der griechischen und lateinischen, französischen, italienischen, englischen sowie der deutschen Literatur vorgestellt.¹⁵

Da die „Harmonie des Stils“ laut Marmontel vom Denken unabhängig ist und mit den „Mechanismen der Sprache“¹⁶ zusammenhängt, widmet er sich dieser Kategorie in einem eigenen Kapitel. Dort definiert er die Harmonie als „choix & mélange des sons, leurs intonnations, leur durée, la liaison des mots & leurs nombres, [...] toute l’économie du discours relativement à l’oreille, & l’art de disposer les mots“.¹⁷ Technische Erläuterungen zu den Klängen der (französischen) Sprache, die Marmontel als „éléments physiques“ betrachtet, fielen zwar eigentlich ins Gebiet des „grammairien“,¹⁸ während der Dichter wie auch der Historiker und der Redner normalerweise über das Ohr ein Gefühl für die Harmonie des Stils hätten und darum harmonisch schreiben könnten, ohne sich dessen bewusst zu werden. Dennoch hält Marmontel einige Erläuterungen für gerechtfertigt: „Une oreille excellente peut suppléer à la réflexion; mais avant la réflexion personne n’est sûr d’avoir l’oreille délicate & juste. Le détail où je m’engage peut donc avoir son utilité.“¹⁹ Seine Erläuterungen zu den Eigenheiten der französischen Sprache sollen dem Dichter also zu erkennen helfen, ob er über ein feines Ohr verfügt – diese recht umständliche Argumentation zeigt, dass Marmontel hier im Grunde zwei miteinander schwer kompatible Paradigmen zu verbinden sucht: einerseits die Idee, dass das Dichten gelehrt

¹² Ebd., S. 94.

¹³ „J’appelle modes ou accidens du style ce qui le varie & le distingue de lui-même, comme ses tours & ses mouvemens, le ton que le sujet lui donne, le caractere que lui imprime la pensée, celui qu’il emprunte des mœurs, de la situation, de l’intention de celui qui parle.“ (Ebd., S. 95) Auffällig ist, dass die „coloris“ und die „harmonie“ sowohl bei den „qualités permanentes“ als auch bei den „modes accidentels“ genannt werden.

¹⁴ Ebd., S. 123.

¹⁵ Zur Erläuterung des „Reichtums“ wählt Marmontel ein Zitat von Salomon Gessner (ebd., S. 111–112), an anderer Stelle übersetzt er eine Passage aus einer Idylle Ewald von Kleists (ebd., S. 161).

¹⁶ „La douceur & l’harmonie du style sont des modes indépendans de la pensée; ils tiennent au mécanisme de la langue“ (ebd., S. 146).

¹⁷ Ebd., S. 202.

¹⁸ Ebd., S. 203.

¹⁹ Ebd.

und gelernt werden könne, andererseits die, dass es allein auf individueller Begabung basiere.

Konkret befassen sich seine Ausführungen zur Harmonie des Stils mit den spezifischen Lauten der französischen Sprache, mit der französischen Prosodie, Vers- und Prosasprache. Immer wieder wird ihm klar, dass seine Ausführungen vage erscheinen können, etwa wenn er behauptet: „On voit combien ces préceptes sont vagues, & il faut avouer qu’il est difficile de donner des règles au sentiment.“²⁰ So weisen seine Ausführungen wiederholt über den Rahmen erlernbarer Regeln hinaus in den Bereich des Geschmacks und des ästhetischen Empfindens.

Gerade in dieser Hinsicht ist es aufschlussreich, dass Marmontel seine Ansichten zum Stil in seinem ausführlichen Eintrag im „Supplément“ der „Encyclopédie“ (1776–1777) vertieft, einem Eintrag, der wenig später in Charles-Joseph Panckouckes „Encyclopédie méthodique“ (1786)²¹ und in die bis heute grundlegenden „Eléments de littérature“ (1787) übernommen wurde. Eingeführt wird letztere Schrift nämlich durch Marmontels „Essai sur le goût“, mit dem er sich in den aufklärerischen Debatten zum Geschmacksbegriff einschreibt. Als „Initiator der neuzeitlichen Verwendung des Geschmacksbegriffs“²² gilt Baltasar Gracián (1610–1658), der mit seiner Aphorismensammlung „Oráculo manual y arte de prudencia“ (1647) die Diskussionen zum Geschmack im 17. und 18. Jahrhundert bestimmte – u. a. weil er „die traditionellen Organe der Erkenntnis“ (regelgeleitete Erkenntnis, Verstand und Vernunft) „in die Schranken“ wies und im guten Geschmack eine „wirkungsvollere Form des Erkennens“ sah, die gar mit dem „Unerklärbaren und Geheimnisvollen einer genialen Begabung in Verbindung“²³ gebracht werden konnte. Bezeichnenderweise werden bei Gracián Geschmack und Genie als Begriffe zu gleicher Zeit aktuell, auch wenn letzterer „nicht als dichterische Produktivkraft, sondern im Zusammenhang mit einer Begründung der moralistischen Lebenspraxis“²⁴ zu verstehen ist. Im Laufe des 18. Jahrhunderts avancierte der Geschmacksbegriff dann zu einer zentralen Kategorie, die in Großbritannien, Frankreich und Deutschland intensive Debatten

²⁰ Ebd., S. 235.

²¹ Zu den Beiträgen, die er für die „Encyclopédie méthodique“ schrieb, vgl. Cardy [Anm. 6], S. 16.

²² Wilhelm Amann: „Die stille Arbeit des Geschmacks“. Die Kategorie des Geschmacks in der Ästhetik Schillers und in den Debatten der Aufklärung, Würzburg 1999, S. 181.

²³ Ebd., S. 186.

²⁴ Ebd., S. 187. Amann erklärt, die „Überschneidung von Genie und Geschmack, die im Verlauf der Diskussionen im 18. Jahrhundert mehr und mehr auseinanderreten“, sei auf die „Abweisung überkommener Formen der Wissensvermittlung und auf das gegen die Gesellschaft gerichtete Persönlichkeitsideal zurückzuführen, das die Vorstellung einer aus sich selbst schöpfenden Individualität begünstig[e]“ (ebd.).

entfachte: Als „Kunstgefühl“²⁵ wurde der Geschmack zu einer grundlegenden Eigenschaft von Lesern und Dichtern,²⁶ arbeitete „der hochklassischen These von der Autonomie der Kunst“²⁷ zu, erfuhr dann aber mit dem „Aufstieg des Geniebegriffs“²⁸ eine immer stärkere Abwertung.

Für die Kontextualisierung von Marmontels Essay über den Geschmack ist bezeichnend, dass er die Kategorie des Geschmacks verteidigt, ja gar einen literaturgeschichtlichen Abriss des Geschmacks von der Antike bis zu seiner Zeit entwirft, als dieser bereits vom Geniebegriff verdrängt wurde. In seinem Essay, der als „nostalgischer Rückblick und Abgesang“²⁹ betrachtet werden kann, erkennt er die Dominanz des Geniebegriffs,³⁰ versucht aber noch die Rolle des Geschmacks zu festigen, indem er in ihm die Bedingung für ein kunstvoll gestaltetes Werk sieht:

Trouver en soi, ou dans la nature, la vérité relative à l'effet que se propose l'art, c'est l'invention du génie; la choisir, ou la composer, comme le peintre sa couleur, et telle que l'art la demande, c'est l'inspiration du goût, et du goût le plus éclairé. Or, on sent bien qu'il ne peut l'être ainsi que par une étude assidue et profondément réfléchie, non seulement de la simple nature, non seulement de la nature cultivée et modifiée, mais des moyens, des procédés et des productions de l'art, des tentatives qu'il a faites, des succès qu'il a obtenus, des progrès qu'il peut faire encore [...].³¹

²⁵ Alexander von Bormann: Einleitung, in: Vom Laienurteil zum Kunstgefühl. Texte zur deutschen Geschmacksdebatte im 18. Jahrhundert. Ausgewählt und mit einer Einleitung hg. v. Alexander von Bormann, Tübingen 1974, S. 1–16, hier: S. 8.

²⁶ Vgl. etwa Gottscheds Äußerungen in seiner Schrift „Vom guten Geschmacke eines Poeten“ (1730): „Ich habe aber diesen Geschmack weder auf die Dichter, noch Leser insbesondere, und mit Ausschließung der andern, eingeschränket. Beyde haben zuweilen nichts mehr, als Geschmack, und wissen die Regeln nicht: beyde aber brauchen auch zuweilen nur denselben, ob sie gleich die Regeln gar wohl wissen, und darnach urtheilen können. Und aus dieser Beschreibung ist es nunmehr leicht zu begreifen, daß ein jeder Poet von rechtswegen damit versehen seyn solle.“ Johann Christoph Gottsched: Vom guten Geschmacke eines Poeten, in: Vom Laienurteil zum Kunstgefühl. Texte zur deutschen Geschmacksdebatte im 18. Jahrhundert. Ausgewählt und mit einer Einleitung hg. v. Alexander von Bormann, Tübingen 1974, S. 27–36, hier: S. 30.

²⁷ Bormann [Anm. 25], S. 8.

²⁸ Rudolf Lüthe, Martin Fontius: Geschmack/Geschmacksurteil, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, hg. v. Karlheinz Barck u. a., Bd. 2, Stuttgart 2010, S. 792–819, hier: S. 809.

²⁹ Ebd., S. 799.

³⁰ Er schreibt z. B.: „Ce qui rend l'art si difficile [...], c'est que dans le temps même où l'on est le plus avide de nouveautés, il semble qu'il n'y ait presque plus rien de nouveau à produire dans aucun genre. Environné de toutes parts de modèles inimitables, chacun veut être original. Mais l'originalité doit être dans le génie et non pas dans le goût.“ Jean-François Marmontel: Essai sur le goût, in: *Eléments de littérature*. Edition présentée, établie et annotée par Sophie Le Ménahèze, Paris 2005, S. 35–77, hier: S. 73. Hervorh. i. O.

³¹ Ebd., S. 51. Hervorh. i. O.

Während die relative Wahrheit demnach in der Natur und in sich selbst zu finden ist, bleibt das ausführliche Studium der überlieferten Werke für Marmontel ausschlaggebend, um den richtigen Geschmack zu entwickeln. Diese Ansicht weist große Ähnlichkeiten mit Jean-François de Saint-Lamberts Unterscheidung zwischen „génie“ und „goût“ im Artikel „Génie“ des 1757 veröffentlichten siebten Bands der „Encyclopédie“³² auf, nur dass Saint-Lambert den Begriff des „génie“, Marmontel hingegen den des „goût“ positiver wertet. Umso auffälliger ist es, dass Marmontel bei seinem Eintrag zum Stil in den „Eléments de littérature“, für den er wesentliche Passagen aus den Kapiteln zum Stil in der „Poétique française“ übernimmt,³³ gleichwohl neue Ansichten einfließen lässt und den Stil nun gerade nicht über den Geschmack definiert:

STYLE – C'est, dans la langue écrite, le caractère de la diction et ce caractère est modifié par le génie de la langue, par les qualités de l'esprit et de l'âme de l'écrivain, par le genre dans lequel il s'exerce, par le sujet qu'il traite, par les mœurs ou la situation du personnage qu'il fait parler ou de celui qu'il revêt lui-même, enfin par la nature des choses qu'il exprime.³⁴

Durch die „qualités de l'esprit et de l'âme de l'écrivain“ wird der Stil auf das Individuum zurückgeführt, während gleichzeitig die spezifischen Eigenheiten der Nationalsprache („le génie de la langue“) betont werden. Wie José-Luis Diaz hervorgehoben hat, geht Marmontel erst nach längeren Ausführungen zur Sprache auf jene Facette des Stils ein, die vom „Charakter“ des Schriftstellers beeinflusst sei. Nachdem er erklärt hat, dass der Stil von verschiedenen „esprits“,³⁵ etwa dem „klaren Geist“ („esprit clair“), dem „rechten Geist“ („esprit juste“) oder dem „tiefen Geist“ („esprit profond“) abhängt, führt er diese Differenzierung auf die „qualités de l'âme“ zurück, womit die Merkmale der Seele gemeint sind:

Le caractère de l'écrivain se communique aussi à ses écrits; ses pensées en sont imbuës, son expression en est teinte; et l'énergie ou la faiblesse, la hardiesse ou la timidité, la langueur ou la véhémence du *style*, dépendent plus des qualités de l'âme que des facultés de l'esprit.

³² Jean-François de Saint-Lambert: *Génie (Philosophie & Littér.)*, in: *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, hg. v. Denis Diderot, Jean le Rond d'Alembert, Bd. 7, Paris 1757, S. 582–584, hier: S. 582: „Le génie est un pur don de la nature; ce qu'il produit est l'ouvrage du moment; le goût est l'ouvrage de l'étude et du tems; il tient à la connaissance d'une multitude de règles établies ou supposées; il fait produire des beautés qui ne sont que de convention.“

³³ In erheblich gekürzter Fassung werden die „permanenten“ und „zufälligen“ Eigenschaften auch noch in diesem Beitrag vorgestellt. Wortwörtlich übernommen wird z. B. die Passage zur Trockenheit des Stils: „Un écueil plus dangereux pour la précision, c'est la sécheresse. Mais émonder un bel arbre, ce n'est pas le mutiler; c'est le délivrer d'un poids inutile, *Ramos compesce fluentes*: voilà l'image de la précision.“ (Marmontel [Anm. 30], S. 1059. Hervorh. i. O.).

³⁴ Ebd., S. 1051.

³⁵ Ebd., S. 1054.

Jean-François Marmontels Ansichten zum Stil

Mais de la tournure habituelle de son esprit, comme des affections habituelles de son âme, résulte encore, dans le *style* de l'écrivain, un caractère particulier, que nous appelons sa manière, et celle-ci lui est naturelle [...].³⁶

Aus den Eigenarten des Geistes und den Neigungen der Seele resultiert laut Marmontel der besondere Charakter im Stil des Schriftstellers – diesen bezeichnet er mit dem Begriff „manière“. Auch wenn Marmontel insgesamt an einer „normativen Poetik“³⁷ festhält, ist hier mithin ein Übergang zu einer neuen Orientierung der Dichtungstheorie festzustellen. Roland Mortier hat für die „*Eléments de littérature*“ von einem „Versuch der Versöhnung“ („*essai de conciliation*“)³⁸ gesprochen: Marmontel deute einerseits auf die Originalität hin und plädiere andererseits dezidiert für eine Kenntnis und Befolgung der Regeln. Dass eine solche Haltung Reaktionen auslöste, verwundert nicht – gerade beim Übersetzen der „*Poétique française*“ konnte eine tiefere Auseinandersetzung mit Marmontels Ideen stattfinden, die neue Reflexionen anstieß, aber auch Zweifel aufkommen ließ.

II. Gottlob Benedikt von Schirachs Übersetzung:
Von der Versöhnung zur Skepsis?

Schon kurz nach ihrer Publikation wurde Marmontels „*Poétique française*“ von den deutschen Kritikern wahrgenommen. In einer Rezension, die 1764 in der „Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste“ erschien und die verschiedene Kapitel der Poetik sachlich präsentiert, wundert sich der Rezensent darüber, dass Marmontel „gar nichts von seinen Vorgängern“ sage, und nennt darunter Charles Batteux' „*Cours de belles-lettres*“.³⁹ Dieser Hinweis ist insofern relevant, als Marmontel damit in Beziehung zu einem anderen französischen Autor gesetzt wird, der bereits vor ihm in Deutschland einflussreich war.

Im Jahre 1746 hatte Batteux (1713–1780) seine Schrift „*Les Beaux-Arts réduits à un même principe*“ veröffentlicht, die 1751 in Johann Adolf Schlegels Übersetzung mit dem Titel „Einschränkung der Schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz“ erschien und kurze Zeit später in Johann Christoph Gottscheds „Auszug aus des Herrn Batteux schönen Künsten aus dem einzigen Grundsatz der Nachahmung hergeleitet“ (1754) ausführlich besprochen wurde. Unter dem Titel „Einleitung in die Schönen Wissenschaften“ veröffentlichte Karl

³⁶ Ebd. Hervorh. i. O.

³⁷ José-Luis Diaz: *L'individuation du style entre lumières et romantisme*, in: *Romantisme* 148, 2010, H. 2, S. 45–62, hier: S. 47.

³⁸ Roland Mortier: *Un essai de conciliation: les „Eléments de littérature“ de Marmontel*, in: Ders.: *L'Originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genf 1982, S. 173–185.

³⁹ Anonyme Rezension, in: *Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste*, Bd. 11, 1764, St. 1, S. 13–41, hier: S. 18.

Wilhelm Ramler wiederum ab 1756 seine Übersetzung der Schrift „Cours de belles-lettres“. Wie Irmela von der Lühe dargelegt hat, galt Batteux' Schrift in der Zeit zwischen 1750 und 1770 „in Deutschland als Standardwerk für das Studium der schönen Künste und Wissenschaften“ – Batteux wurde dort sogar weitaus mehr rezipiert als in Frankreich.⁴⁰ So umfasst Schlegels Übersetzung auch eigene längere Abhandlungen, in denen er sich mit Batteux' Ansichten kritisch auseinandersetzt und eigene Positionen zur Nachahmungstheorie und zum künstlerischen Genie entwickelt. Während Batteux die künstlerische Produktivität des Dichters über die Begeisterung definiert, die als „gleichzeitig menschlich-spezifischer und übermenschlich-göttlicher Zustand“⁴¹ die Gefahr der Gotteslästerung in sich berge, betont Schlegel die „soziale Verantwortlichkeit des Künstlers“, die „ihn auf sich selbst verpflichte[]“.⁴² Insgesamt signalisiere die Batteux-Rezeption daher nicht nur die „Frankreich-Hörigkeit deutscher Theoretiker“, sondern auch

neue Formen der Selbstvergewisserung sowohl über das Wesen der Poesie wie auch zugleich über das sich nicht nur künstlerisch betätigende Subjekt, das sich in der Auseinandersetzung über die Poesie auf neue Weise als Adressat, als Konsument und als reflektierendes und moralisches Subjekt begreift.⁴³

Vor dem Hintergrund dieser breiten und kritischen Batteux-Rezeption verwundert es kaum, dass sich der deutsche Rezensent von Marmontels Poetik für diese Schrift einen Übersetzer wie Schlegel oder Ramler wünschte.⁴⁴ Doch ein anderer Gelehrter widmete sich dieser Aufgabe: Im Jahre 1766 erschien der erste Teil von Marmontels Poetik in der Übersetzung Gottlob Benedikt von Schirachs (1743–1804), der in Leipzig Theologie und Philosophie studierte, dann zunächst in Halle lebte, bevor er 1769 eine Professur für Philosophie an der Universität Helmstedt erhielt.⁴⁵ In seiner Vorrede betont Schirach, dass er die Rezension in der „Bibliothek der schönen Wissenschaften“ gelesen habe

⁴⁰ Irmela von der Lühe: *Natur und Nachahmung in der ästhetischen Theorie zwischen Aufklärung und Sturm und Drang. Untersuchungen zur Batteux-Rezeption in Deutschland*, Bonn 1979, S. 25.

⁴¹ Ebd., S. 204.

⁴² Ebd., S. 241–242.

⁴³ Ebd., S. 324.

⁴⁴ Vgl. die anonyme Rezension [Anm. 39], S. 41.

⁴⁵ Vgl. Carsten Erich Carstens: *Gottlob Benedict von Schirach*, in: *Allgemeine Deutsche Biographie (ADB)*, Bd. 31, Leipzig 1890, S. 307–308; Michael Lurje: *Die Suche nach der Schuld. Sophokles' „Oedipus Rex“, Aristoteles' Poetik und das Tragödienverständnis der Neuzeit*, München, Leipzig 2004, S. 207–211. Neben seiner Übersetzung von Marmontels Poetik veröffentlicht Gottlob Benedikt von Schirach u. a. eine sechsbändige „*Biographie der Deutschen*“ (1771–1774) sowie die Schrift „*Super Oedipo Sophoclis*“ (1769), durch die er sich in der damaligen Debatte zum moralischen Zweck der Tragödie positioniert – einer Debatte, an der auch Batteux und Marmontel teilhaben. Vgl. dazu ebd., S. 185–225.

Jean-François Marmontels Ansichten zum Stil

und sich keineswegs mit einem „Ramler“ oder „Schlegel“ vergleichen wolle. Er zeigt sich bei der Vorstellung seiner eigenen Übersetzungsarbeit sehr vorsichtig:

[...] allein ich glaubte, die Verfasser der Bibliothek der schönen Wissenschaften zu gut zu kennen, als daß ich ihren Wunsch wörtlich verstehen konte; und endlich habe ich nur gewagt, einen Versuch von einer Uebersetzung des Marmontels in diesem ersten Theile zu machen; und meine Eigenliebe wird niemals so groß seyn, daß sie das Publikum durch die Uebersetzung der folgenden Theile, wenn dieser ganz unnützlich seyn sollte, belästigen wird.⁴⁶

Trotz dieser zurückhaltenden Äußerungen wird Schirach nach dem ersten auch den zweiten Teil von Marmontels Poetik ins Deutsche übersetzen, die Kapitel zur „Harmonie des Stils“ („De l’Harmonie du Style“) und zum „Mechanismus der Verse“ („Du Mécanisme des Vers“) im ersten Teil seiner Übersetzung aber bewusst auslassen, weil sie ihm zunächst zu sehr mit den Eigenheiten der französischen Sprache verbunden erscheinen. Erst 1768, also zwei Jahre später, veröffentlicht er diese Kapitel in einer eigenen, adaptierten Fassung unter dem Titel „Ueber die Harmonie des Stils des Herrn Marmontels“.

Während Schirach seine weitgehend wortgetreue Übersetzung des Kapitels „Vom poetischen Stil“ („Du style poétique“) nur mit einigen deutschen Beispielen ergänzt,⁴⁷ ist er sich bei den Kapiteln zur „Harmonie des Stils“ und zur Metrik offenbar bewusst, dass er sie gänzlich anpassen muss:

Die Harmonie des Stils ist in die Idotismos [sic] jeder Sprache verwebt, und durch eine physische Zergliederung derselben allein lässt sich bestimmen, wie weit, wodurch, und auf welche Art sie der Harmonie fähig sey. Ich habe also nicht so wohl übersezen als vielmehr nachzuahmen, und bloß in der Methode, in dem allgemeinen, jede Sprache betreffenden Bemerkungen, [...] den Marmontel selbst reden lassen können.⁴⁸

Schirachs Vorsicht lässt aufhorchen, denn es ist zu vermuten, dass die Übersetzungs- und Übertragungsproblematik ihn zu einer Reflexion über die Besonderheiten der Nationalsprachen und über Marmontels Auffassungen angeregt hat. Wie Marmontel untersucht Schirach in seiner Abhandlung zunächst die verschiedenen Laute (Vokale, Konsonanten, Diphthonge), bevor er anhand von Beispielen aus der deutschen Literatur (etwa aus Texten Klopstocks, Zachariäs,

⁴⁶ [Gottlob Benedikt von Schirach:] Vorrede des Uebersetzers, in: Des Herrn Marmontels Dichtkunst. Erster Theil. Aus dem Französischen übersetzt und mit einigen Zusätzen vermehrt, Bremen 1766, S. 35–40, hier: S. 39–40.

⁴⁷ Er fügt z. B. ein Zitat aus Magnus Gottfried Lichtwerts Fabel „Die zwei Kaninchen“ ein (Des Herrn Marmontels Dichtkunst. Erster Theil. Aus dem Französischen übersetzt und mit einigen Zusätzen vermehrt [von Gottlob Benedikt von Schirach], Bremen 1766, S. 52).

⁴⁸ [Gottlob Benedikt von Schirach:] Ueber die Harmonie des Stils des Herrn Marmontels nach dem Französischen mit Zusätzen vermehrt, nebst einem Anhang über die Leidenchaften und Sitten nach dem Griechischen des Aristoteles, Bremen, Leipzig 1768, Vorrede, unpag.

Wielands, Hagedorns, Spaldings, Weißes und Gellerts) auf die Rolle der Organe, auf den Akzent, den Rhythmus, das Metrum, die Versarten und die Prosodie eingeht. In Anlehnung an Marmontel beschreibt er außerdem die nationalen Eigenheiten der deutschen Sprache, die – so seine Auffassung – besonders „männlich“ sei und zur „Härte“ neige.⁴⁹ Schirachs Darstellung unterscheidet sich darin von der Marmontels, dass er regelmäßig auf andere poetische Schriften seiner Zeit verweist und dadurch seine Argumente und Positionen zu konsolidieren sucht. So nennt er nicht nur wiederholt Ramler,⁵⁰ sondern verweist zum Beispiel auch auf Henry Homes „Grundsätze der Kritik“ (in der Übersetzung Johann Nikolaus Meinhards)⁵¹ oder auf „Beiträge aus der Bibliothek der schönen Wissenschaften“.⁵²

Gleichwohl ist das Besondere an dieser Adaption nicht so sehr, dass Schirach mit viel Mühe die „Harmonie des Stils“ in deutscher Sprache beschreibt, sondern dass diese (nur ca. 70 Seiten umfassende) Schrift von Widersprüchen und Selbstzweifeln des Übersetzers geprägt ist. So zeigt Schirach gleich in der Vorrede Bedenken gegenüber seiner Übersetzungsmethode und lässt durchblicken, dass er die Praxis anderer Übersetzer durchaus kennt. In der Erklärung seiner Zweifel nennt er den Übersetzer Johann Nikolaus Meinhard (1727–1767), der, wie bereits angemerkt, die Schrift „Elements of Criticism“ (1762) des schottischen Philosophen Henry Home ins Deutsche übersetzt hatte:⁵³

Ich gestehe, der Uebersetzer der marmontelischen Poetick [d.h. Schirach, der hier zugleich in der dritten und ersten Person spricht, V. L.] thut mir schlechte Gnüge. Denn ob ich gleich hoffen kan, daß er meistens getreu übersezt, so muß ich doch sagen, daß er allemal glücklich vermehrt habe. Vielleicht wäre es überhaupt besser gewesen, dem Beispiele des uns entrißnen Meinhards zu folgen und den Marmontel allein so, wie er den Home, ohne zugefügte Zusäze, zu liefern [...].⁵⁴

Wenn Schirach gegenüber seiner Übersetzungsmethode Unsicherheit äußert, dann mag dies daran liegen, dass die Auseinandersetzung mit Marmontels theoretischen Ansätzen bei ihm Zweifel ausgelöst hat. Innerhalb seiner Abhandlung folgt Schirach der Kompromisshaltung Marmontels, wie an folgender, wörtlich übersetzter Passage deutlich wird:

⁴⁹ Ebd., S. 11.

⁵⁰ Vgl. ebd., S. 4, S. 6, S. 35, S. 45, S. 50. Auch Schlegel wird auf S. 50 genannt.

⁵¹ Vgl. ebd., S. 4.

⁵² Vgl. ebd., S. 20.

⁵³ Vgl. zu dieser Übersetzung Lore Knapp: Johann Joachim Eschenburgs „Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften“. Bezüge zu Henry Home und Hugh Blair, in: Britisch-deutscher Literaturtransfer 1756–1832, hg. v. Lore Knapp, Eike Kronshage, Berlin 2016, S. 71–92.

⁵⁴ Schirach [Anm. 48], Vorrede, unpag.

Jean-François Marmontels Ansichten zum Stil

Schriftsteller, die mit Genie arbeiten, deren Einbildungskraft die Vernunft wie Aspasia den Sokrates zu jeder Vortreflichkeit erhebt, ihnen die Gegenstände gegenwärtig macht, die Empfindungen belebt, die Bilder ausmahlt, die Gedanken stärkt, werden ihrem Stile jederzeit diejenige Harmonie, oft unwissend geben, die ängstliche Sorgfalt umsonst aufsuchen würde. Wer jede Schreibart mit gleichem Gefühle des Ohrs liebt, wer nicht beym lauten Lesen anderer Schriften mit einer gewissen Empfindung der Delicatesse so gleich das Hockerichte vom Ebenen, das Fließende vom Rauhen unterscheiden kan, wird sich vergebens bemühen, harmonisch zu schreiben. Aber ohne Nachdencken über die Regeln der Harmonie und ihrer Natur wird auch ein feines Ohr unausgebildet seyn und nur etwas unvollkommenes leisten können. Auch hier muß sich Natur mit Kunst vermählen.⁵⁵

In der höchstwahrscheinlich nach erfolgter Übersetzung verfassten Vorrede artikuliert Schirach dann aber Gedanken, die einen Vorbehalt gegenüber Marmontels Ansichten aufzeigen. Obwohl Schirach sich nach reiflicher Überlegung an diese Adaption gewagt hat, ist er nämlich nicht davon überzeugt, dass sie überhaupt zweckmäßig sei, ja dass die beschriebenen Regeln für den fein hörenden und empfindenden Schriftsteller von Belang sein könnten. Seine Zweifel sind gar so groß, dass er seine Leser um Entschuldigung bittet:

Es ist um so viel nöthiger um Vergebung zu bitten; je mehr ich befürchte, daß meine Untersuchungen denenjenigen am wenigsten gefallen werden, denen ich am meisten zu gefallen wünsche. Dichter und Redner werden über die mühsame Sorgfalt, die man gleichsam hier von ihnen verlangt, unwillig werden; und mir aus der Erfahrung genug zeigen können, daß nie ein guter Scribent, der harmonisch schrieb, an diese Regeln dachte. Ein feines Gehör, werden sie sagen, eine geübte Empfindung, und seine Begeisterung geben ihm die Harmonie ein. [...] Ich weiß darauf nichts als dieses zu sagen: so wahr es ist daß Natur und Routine die Stelle des Nachdenkens ersetzen: so gewiß ist es wohl, daß niemand sicher ist, ein feines, delicates Ohr zu haben, der nie über Töne nachgedacht hat, und daß dergleichen Nachdenken wenigstens die Wahl, und das Gefühl des Ohrs sehr verfeinern kan.⁵⁶

Auch die ins Deutsche übertragenen Gedanken zu den Tönen scheinen Schirach nicht ganz zu überzeugen, meint er doch, dass „die Nachbarschaft der übrigen Töne, die Zusammenstimmung der Consonanten, der Gang eines einzelnen Verses [...], die ganze Kette der Bilder“, also „das Feuer der Begeisterung die Kälte des Mechanismus“ vertreiben könne.⁵⁷ Und dass er innerhalb desselben Bands auf die Marmontelsche Übertragung eine Übersetzung des zweiten Buchs von Aristoteles' Rhetorik folgen lässt, weil „nichts [...] einem Dichter so nothwendig“ sei, „als die Leidenschaften und Charakter der Menschen zu studieren“,⁵⁸

⁵⁵ Ebd., S. 47–48.

⁵⁶ Ebd., Vorrede, unpag.

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Ebd. Im Titel wird dieser Teil der Schrift als „Anhang[] über die Leidenschaften und Sitten aus dem Griechischen des Aristoteles“ bezeichnet.

bekräftigt nochmals Schirachs ambivalente Haltung: Sprachliche Regeln neben einer Darstellung der Leidenschaften des Menschen – kontrastreicher könnte die Kombination kaum sein.

Wenn Schirach sich in der Vorrede immer wieder für sein Unterfangen und seine Übersetzungsmethode entschuldigt, er aber doch eine „methodische Zergliederung der Harmonie“ für „nützlich und nöthig“ hält,⁵⁹ so ist diese Haltung meines Erachtens nicht nur als Unsicherheit oder Bescheidenheitstopos des Übersetzers, sondern insgesamt als Skepsis zu deuten, die mit dem sich in dieser Zeit vollziehenden Wandel von der Regel- zur Individualstilpoetik sowie vom Geschmacks- zum Genieparadigma verknüpft ist. Dies mag auch der Grund dafür sein, dass diese Adaption zwar vereinzelt kritische Reaktionen auslöste, letztlich aber in Vergessenheit geriet.

III. Johann Heinrich Lamberts und Johann Joachim Eschenburgs Reaktionen: Abgrenzungen zwischen Wissenschaft und Kunst?

Wohl nur kurze Zeit nachdem Schirachs Adaption von Marmontels „Harmonie des Stils“ erschien, verfasste der Mathematiker Johann Heinrich Lambert (1728–1777) zu dieser Schrift eine Rezension, die – bis heute unveröffentlicht – die Reflexionen zum Stil im deutschsprachigen Raum um eine andere Dimension erweitert. Im Fokus steht bei dieser Rezension nicht mehr allein die Frage, ob ein Dichter beim Stil Regeln folgen solle oder nicht, sondern ob die theoretischen Ausführungen zum Stil weiterhin für Kunst *und* Wissenschaft gelten könnten.

Lambert kam ursprünglich aus Mühlhausen im Elsass, verbrachte als junger Mann eine Zeit als Hauslehrer in der Schweiz, bevor er nach Augsburg zog und 1764 in Berlin Oberbaurat wurde. Bekannt ist er heute u. a. dafür, dass er durch die Theorie der Kettenbrüche die Irrationalität der Zahl π nachwies.⁶⁰ In seinem in Basel aufbewahrten Nachlass ist jene Rezension aus der Zeit um 1768 zu finden, an deren Beginn er die sich verändernden Ansichten zum Stil betont:

Ein ungenannter Verfaßer liefert uns hier, was allenfalls Hr. Marmontel hätte sagen können, wenn er seine Betrachtung über die Harmonie des Styls zum Behufe der deutschen Sprache hätte schreiben sollen oder können, so wie er sie zum Behufe der französischen geschrieben hat. Auf eine ähnliche Art hat Herr Rammler den Batteux nicht bloß übersetzt, sondern ihn gleichsam in einen deutschen verwandelt. Die Schrift ist nicht ganz außer der Mode, weil man,

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Zu Lambert vgl. u. a. Friedrich L. Bauer: Johann Heinrich Lambert (1728–1777), in: Akademie aktuell. Zeitschrift der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 1, 2006, S. 12–15; Catarina Caetano da Rosa: Mathematik am Himmel – Johann Heinrich Lamberts „Cosmologische Briefe über die Einrichtung des Weltbaues“, in: Die Konstruktion von Wissenschaft. Beiträge zur Medizin-, Literatur- und Wissenschaftsgeschichte, hg. v. Dominik Groß, Gertrude Cepl-Kaufmann, Gereon Schäfer, Kassel 2008, S. 51–77.

Jean-François Marmontels Ansichten zum Stil

um die Franzosen auch hierin nachzuahmen, in Deutschland ebenfalls anfängt, bald ohne alle Einschränkung den Styl zum wesentlichsten Stücke eines Schriftstellers zu machen.⁶¹

Mit dieser Aussage bestätigt Lambert den sich in Deutschland vollziehenden Übergang zur Individualstilpoetik, der auf den Einfluss Frankreichs zurückzuführen sei. Besonders aufschlussreich ist seine Perspektive als Naturwissenschaftler und Philosoph, insofern er Marmontels/Schirachs Äußerungen zum Stil nur bedingt für den Bereich der Naturwissenschaften geeignet findet:

Indessen hat diese Anforderung ihre Grenzen, dahern [sic] man nicht zum Nachtheil des Verstandes für das Ohr allein schreibe, aber gar haben will, daß endlich auch algebraische Formeln das Ohr vergnügen sollen. Der Weltweise grenzt an den Mathematiker, und da wo er mit vieler Geduld endlich die Begriffe ins reine bringt, und von den Bildern losmacht, worin sie verworren waren, würde man mit Unrecht fordern, daß er sie aufs neue wiederum in Bilder einfülle und verwirren solle. [...]

In dieser Absicht sind die Vorschriften der Vernunftlehre und der schönen Wissenschaften, so sehr beyde an ihrem Orte gut sind, himmelweit verschieden. Um desto weniger sollten sie vermengt, oder die eine auf das Gebiet der anderen ausgedehnt werden. Die Wahrheit, die der Weltweise rein zu erhalten sucht, ist wie reines Wasser, und Wasser das einen Geschmack hat, ist nicht rein. Bey dem Weltweisen ist mehr von Methode als von Styl die Rede. Und wenn er eine vollkommene Sprache wünscht, so sucht er sie vielmehr da, wo sie an die Algebra als wo sie an die Dichtkunst grenzt. Indessen kann immer auch der Dichter, so wie der Redner und Tonkünstler eine Sprache wünschen, die zu seinen Absichten biegsam ist. Und kann alles dieses nicht zugleich erhalten werden, so soll immer jeder aus der Sprache nehmen können, was in sein Fach dient.⁶²

Während Marmontel und Schirach in ihren Kapiteln zur „Harmonie des Stils“ jeweils auch den philosophischen und historischen Stil einbeziehen,⁶³ legt Lambert den Finger auf die Unterschiede zwischen den verschiedenen Bereichen. Er ist sich der Verschiebungen im Diskurs über den Stil bewusst, die aus seiner Sicht zu einer Differenzierung zwischen den schönen Künsten und den Wissenschaften führen.

Anders hingegen positioniert sich Johann Joachim Eschenburg (1743–1820) in seinem „Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften“. Carsten Zelle hat gezeigt, dass diese Schrift maßgeblich von europäischen Texten beeinflusst wurde, dass „die Gelehrtenkultur, der Eschenburg angehörte, noch

⁶¹ Johann Heinrich Lambert: Rezension zu „Über die Harmonie des Styls“ des Herrn [Jean-François] Marmontels, um 1768, Universitätsbibliothek Basel, Signatur: L la 738, S. 551–558, hier: S. 551.

⁶² Ebd., S. 551–552. Hervorh. i. O.

⁶³ Vgl. Schirach [Anm. 48], S. 29.

europäisch orientiert und noch nicht national verengt“ war.⁶⁴ In der Druckfassung aus dem Jahr 1783 verweist Eschenburg häufig auf Batteux und Marmontel – auf ersteren in den Übersetzungen Schlegels und Ramlers, auf zweiten offenbar im französischen Original, was vermuten lässt, dass Schirachs Übersetzung wenig bekannt und erfolgreich war. In Eschenburgs Kapitel zum Stil und zur Rhetorik sind die Hinweise auf Marmontel rar, deutlich häufiger stützt er sich in den Darstellungen zu verschiedenen Gattungen und vor allem in seiner Einleitung („Von der Poesie überhaupt“) auf ihn. An jener Stelle, an der er sein „Festhalten am Ineinander von wissenschaftlicher Methode und künstlicher Schreibart, von Wissensgenerierung und stilvoller Lebensart, von Genie, Geschmack und Fleiß“⁶⁵ artikuliert, verweist er etwa durch präzise bibliografische Angaben unterhalb jeden Abschnitts auf Marmontels Kapitel „Des Talens du Poëte“ und „Des Études du Poëte“:

9. Poetisches Genie besteht in einem vorzüglichen Maasse derjenigen Seelenfähigkeiten, welche die Erreichung dieses Endzwecks [der sowohl sinnlichen Erfahrung als auch ästhetischen Darstellung von Dichtung, V. L.] erfordert: in einer behenden Empfänglichkeit sinnlicher Eindrücke, in einem lebhaften und starken Gefühl, in einer reichen und fruchtbaren Einbildungskraft, verbunden mit reifer Beurtheilung und seinem Geschmack. Diese Fähigkeit erhält der Dichter, wenigstens der Anlage nach, von der Natur; sie hängen größtentheils von ursprünglicher Organisation und Gemüthsart ab; indeß kann er ihre Vollkommenheit durch Uebung, Anwendung und Ausbildung gar sehr erhöhen.

S. GERARD's Essay on Genius, P. I. Sect. 3. P. III; Sect. 2.7. – MARMONTEL, Poetique Française, T. I., Ch. 2. *Des talens du Poete*.

10. Ausser diesen zum Theil angeborenen Fähigkeiten sind dem Dichter auch mancherley erworbene Kenntnisse unentbehrlich. Dahin gehören besonders die Regeln seiner Kunst; die Sprache, worin er dichtet, ihrer Nichtigkeit und Ergiebigkeit nach; Kenntniß der Gegenstände, die er behandelt, nach ihrer physischen und moralischen Natur; Kenntniß seiner Fähigkeiten, nach ihrem Umfange sowohl, als nach ihrer eigenthümlichen vorzüglichen Richtung, und ausserdem noch sehr viele Hülfskennnisse aus andern Wissenschaften und Künsten, die ihm sowohl zum poetischen Stoff, als zur glücklichen Bearbeitung desselben verhelfen können.

S. MARMONTEL, Poet. Franç. T. I, Ch. 3. *Des Etudes du Poete*.⁶⁶

Wenn Eschenburg beim Dichter „sinnliche[] Eindrücke“ und eine „reiche[] und fruchtbare[] Einbildungskraft“ voraussetzt, die mit „reifer Beurtheilung“ und „Geschmack“ assoziiert werden sollen, ja wenn er sich neben den „angeborenen

⁶⁴ Carsten Zelle: Eschenburgs ‚Beispielsammlung‘ – ein norddeutsch-protestantischer Kanon?, in: Der Kanon im Zeitalter der Aufklärung. Beiträge zur historischen Kanonforschung, hg. v. Anett Lütteken, Matthias Weishaupt, Carsten Zelle, Göttingen 2009, S. 89–111, hier: S. 110. Vgl. auch Knapp [Anm. 53].

⁶⁵ Knapp [Anm. 53], S. 85.

⁶⁶ Johann Joachim Eschenburg: Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften. Zur Grundlage bey Vorlesungen, Berlin, Stettin 1783, S. 39.

Jean-François Marmontels Ansichten zum Stil

Fähigkeiten“ für „erworbene Kenntnisse“ ausspricht, dann übernimmt er hier – wie auch seine klaren Quellenangaben belegen – zentrale Argumente Marmontels und hält an dessen Kompromisshaltung fest. Indem er bei den erworbenen Kenntnissen außerdem nicht nur die „Regeln der Kunst“, sondern auch „Hilfskenntnisse aus andern Wissenschaften und Künsten“ nennt, spricht er sich zumindest indirekt für einen Zusammenhalt dieser Bereiche aus.

Lambert und Eschenburg zeigen mithin zwei verschiedene Reaktionen auf Marmontel: Während ersterer durch die Lektüre von Schirachs Adaption zur „Harmonie des Stils“ auf die unterschiedlichen Formen und Funktionen des Stils in verschiedenen Wissensbereichen aufmerksam macht, versucht letzterer wie sein französisches Vorbild an der Kategorie des Geschmacks und an der Einheit von Wissenschaft und Kunst festzuhalten – ohne allerdings Schirachs Übersetzung und seine Adaption zur Harmonie des Stils zu berücksichtigen. Woran es lag, dass Schirachs Arbeiten sich weniger verbreiteten als diejenigen Ramlers und Schlegels, ist aus heutiger Sicht nicht eindeutig zu beantworten – zu vermuten ist, dass sie zu einer Zeit erschienen, als in Deutschland zwei Entwicklungen stattfanden, die sich gerade in den Reflexionen und Debatten zum Stil kreuzten: zum einen die Entwicklung von der Regelpoetik zur Individualstilpoetik, zum anderen das Auseinanderdriften von Kunst und Wissenschaft, also die Auflösung der „schönen Wissenschaften“ und das Aufkommen der „schönen Literatur“ im emphatisch-ästhetischen Sinne. Die Unsicherheit, die Schirach bei seinem Übersetzungs- bzw. Adaptionsprozess an den Tag legt, ist wohl auch in diesem Zusammenhang zu erklären: Sie ist symptomatisch für seine Wahrnehmung der damals zunehmend in der Auffassung vom Stil hervortretenden Widersprüche. Während Marmontel seine Gedanken bis in die 1780er Jahre überarbeitete, widmete sich Schirach nach 1768 anderen Aufgaben – eine deutsche Übersetzung der „*Eléments de littérature*“ ist jedenfalls nicht zu finden.⁶⁷

⁶⁷ In der „Bibliothek der Humanitäts-Wissenschaften zur Selbstbildung für Jünglinge von reiferem Alter“, die Marmontels „*Eléments de littérature*“ auflistet, wird auf keine Übersetzung hingewiesen. Vgl. Bibliothek der Humanitäts-Wissenschaften zur Selbstbildung für Jünglinge von reiferem Alter. Philosophische Wissenschaften. Zweyter Band, Wien 1824, S. 12. Auch an anderer Stelle ließ sich keine Übersetzung nachweisen.