# Andreas Arvidis Manuductio ad Poesin Svecanam (1651) und Martin Opitz' Buch von der Deutschen Poeterey (1624)

Autor(en): **Sabel, Barbara**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Beiträge zur nordischen Philologie**

Band (Jahr): **32 (2002)**

PDF erstellt am: **29.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-858232

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

**Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

**http://www.e-periodica.ch**

BARBARA SABEL, ZÜRICH

# Andreas Arvidis *Manuductio ad Poesin Svecanam* (1651) und Martin Opitz' *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624)

Im wissenschaftlichen Verstand sind Poetiken Texte, die auf die Fragen 'Was ist Dichtung?' und 'Wie geht Dichtung?' Antworten geben. Die Poetiken der Frühen Neuzeit, die ich nachstehend exemplarisch diskutiere, zeigen eine Tendenz zur Akzentuierung des Wie, d.h. eine Betonung der konkreten Verfahren der Vers- und Reimherstellung. Diese Faszination für die sinnliche Seite der Sprache teilt sich bspw. unmittelbar mit bei der Lektüre/Betrachtung der plastischen, man möchte fast sagen: eßbaren Formen jener Bildgedichte, für deren Fertigung der Renaissancepoetologe George Puttenham mit seiner *The Arte of English Poesie*[1] (1589) den Bausatz liefert. In der deutschsprachigen Forschung hat sich für derartige Texte aufgrund ihres Anweisungscharakters der Terminus 'Regelpoetik' eingebürgert, der jedoch keinen allzu guten Klang hat. Regel-Folge-Produkte (so die Unterstellung) sind Mache und nicht Schöpfung. Dieser Punkt wird bekanntlich von zahlreichen Dichtungslehren insofern gestützt, als sie das Erlernen der Dichtkunst davon abhängig machen, ob der Lehrling neben den formalen Regeln auch poetische Vorbilder (*auctores*) fleißig imitiert oder nicht. Eine Illustration hierfür liefert die einzige muttersprachliche schwedische Poetik des 17. Jahrhunderts, Andreas Arvidis *Manuductio ad poesin svecanam*, die 1651 in Strengnäs bei Zacharias Brocken herauskommt. Da die *Manuductio* gleich selbst vormacht, wie die *imitatio auctorum* funktioniert – Aufbau, Inhalt, über weite Strecken auch Wortlaut zeitgenössischer Dichtungstheoretiker (etwa aus dem Umkreis der Fruchtbringenden Gesellschaft) werden von ihr übernommen – und da sie auch die Anwendung der Reim- und Versgesetze im Rahmen von Beispielgedichten vorführt, gilt sie als unoriginelles Machwerk. Ich möchte im folgenden in einer eingehenden Lektüre dieses Textes wie auch seiner wichtigsten Vorlage, Martin Opitz' *Buch von der Deutschen Poeterey* von 1624, beim Thema Imitation/Nachahmung bleiben, jedoch ein wenig von der Einflußfrage abgehen und stattdessen die Relation von Imitation und Repräsentation neu überdenken, und zwar sowohl hinsichtlich der beiden Begriffe als auch hinsichtlich der Techniken, die mit den Begriffen verbunden sind. Denn die Regelpoetik gibt auch auf die Frage 'Was ist Dichtung?' Antworten, welche mit der Art und Weise, wie die Poetik die Frage nach dem Wie beantwortet, zusammenhän-

---

[1] Vgl. G. Gregory Smith (ed.): *Elizabethan Critical Essays*. 2. London [6]1967, S. 96-101.

gen, wenn nicht gar zusammenfallen. Es wird mir dabei um die Beobachtung gehen, daß für die frühneuzeitliche Poetik Zeitlichkeit ein zentraler Begriff ist, insofern sie diese zu gleichen Teilen als Bedingung und Verhinderung von Textualität präsentiert. Opitz' Text, den ich hierauf zunächst prüfen möchte, ist dafür ein gutes Beispiel, denn er zeigt dem Leser auf besonders markante Weise die Spuren seiner eigenen Geschichtlichkeit.

## Opitz' *Poeterey*: eine Frage der Zeit

Daß man es bei der *Poeterey*[2] mit einem Text zu tun hat, welchen sein Autor einem ebensogut als Zeitkrise wie Krisenzeit zu bezeichnenden Notstand abgerungen hat, ist ein Eindruck, welcher der Lektüre geradezu aufgedrängt wird. Man kann so weit gehen, die These aufzustellen, daß Opitz' kleine Dichtungstheorie intern gar erst organisiert wird durch die rekurrente Selbstanklage, die Darstellung sei in diesem und jenem Punkt unvollständig, und durch die ebenso häufige Selbstentlastung, die diesen Makel dem chronischem Zeitmangel anrechnet, unter dem der Verfasser bei der Niederschrift der *Poeterey* gelitten habe. Bereits die am Anfang der Darstellung stehende Widmung an „[d]eren Ehrenvesten [...] Bürgermeistern vnd Rathsverwandten der Stadt Buntzlaw" zieht den Lesenden in eine hastende Bewegung hinein, die sich erst im VIII. Kapitel mit dem Titel „Beschluß" vollendet: „[D]ie enge der zeit" hindert Opitz, heißt es da, „weitleufftiger und eigentlicher zue schreiben" (S. 3), „vor fünff tagen" habe er „die feder erst angesetzt". Es mag „in dem eilen" einiges „außengelassen", anderes einbezogen worden sein, das „ja im minsten verbeßert sollte werden" (S. 53). Auf diese Weise gewinnt der Schreibprozeß der *Poeterey* selbst eine klare geschichtliche Kontur. Für meine Untersuchung relevant ist aber v.a. der Umstand, daß zugleich auch die aus dem Schreiben entstandene Repräsentation zeitlich konturiert wird. Denn da ihr Zustandekommen mit einer (vorgeblich) außerhalb des Textes herrschenden Zeitökonomie, eben einer Ökonomie „in betrachtung der kurtzen zeit" (ebd.) zusammenhängt, ist der Verfasser genötigt, den Raum der poetologischen Darstellung zu verknappen, „damit ich mich nicht zue lange auffhalte" (S. 12). Das Gebot der Wirtschaftlichkeit also reguliert, was in der *Poeterey* zu lesen ist und was nicht. Im Repräsentationsverfahren der *imitatio auctorum* zeigt sich nun die Exekutivmaßnahme dieses Zeitgesetzes, denn die Aussparung zahlreicher poetologischer Aspekte, die bereits von anderen Autoren dargestellt worden sind und die allein in Form von Literaturhinweisen in der *Poeterey* repräsentiert sind, bedeutet für den Textkörper einen Raum- resp. Seitengewinn und für seinen Verfasser ein Zeitguthaben, das er anderweitig einzusetzen vermag: „[I]st allbereit hin und wieder so viel bericht darvon geschehen, das es

---

[2] Richard Alewyn, Wilhelm Braune (Hg.): *Martin Opitz: Buch von der Deutschen Poeterey (1624).* Neudrucke Deutscher Literaturwerke, Neue Folge 8. Hg. Richard Alewyn, Rainer Gruenter. Tübingen 1963.

weiterer außführung hoffentlich nicht wird von nöthen sein." (S. 12)[3] Insofern ist die *Imitatio* weniger die Verhinderung als die Ermöglichung von Originalität: alle dem Autor zur Verfügung stehende Zeit bleibt (so das Selbstbildnis des Textes) für die Darstellung von Neuem und noch nicht Dagewesenem übrig, das dann entsprechend „außführlich" und „vmbstendtlic[h]" (S. 7) repräsentiert werden kann.

Nun markiert die *Poeterey* ihre Geschichtlichkeit noch in einer anderen Hinsicht, die eng mit ihrer Selbstbeschreibung zusammenhängt und auf die ich jetzt zu sprechen kommen möchte. „[V]orwichene tage" (wir sind immer noch bei der Widmung) hat Opitz etwas von der „Deutschen Poeterey" aufgesetzt, das dem „Vaterlandt [...] ruhm und ehre" eintragen soll (S. 3). Dem Projekt, das Vaterland und noch spezieller die Stadt Buntzlau „durch mich bekandter" zu machen (S. 4) durch die „beßere fortpflanzung vnserer sprachen", läuft allerdings der Alltag des Verfassers mit „allerley vngelegenheit" entgegen, der dem Schreibenden „von denen zuegefüget wird, welche [...] wünschen wolten, das auch das gedächtnis der Poeterey vnnd aller gutten Künste vertilget vnd außgerottet würde." (S. 3) Wenn Opitz von diesen Kunstverächtern, den *mysomusoi*, spricht, so meint er konkret die „großen Männer" im Staat (S. 3). Er stellt auf diese Weise einen Bezug her zum historischen, politischen, ökonomischen, sozialen etc. Rahmen seines Werks, und es wird klar, daß die eben erörterte Darstellungsökonomie der *Poeterey* sich aus eben diesem konkret-geschichtlichen Rahmen herleitet. Ins Zentrum seiner Rede von der Dichtung und von der Dichtungstheorie, in den Mittelpunkt des Selbstbildnisses der *Poeterey* nämlich rückt Opitz einen Rechtfertigungszwang gegenüber dem (vorgeblichen) 'Außerhalb-des-Textes', welcher mit dem Gebot der Wirtschaftlichkeit unmittelbar verknüpft ist. Ablesen läßt sich dies u.a. daran, daß die *Poeterey* viel weniger davon spricht, *was* Dichtung ist, als davon, ob Dichtung *notwendig* ist. Doch die Behauptung daß und die Begründung warum sie notwendig sei, wird gerade durch den Umstand erschwert, daß Opitz in selbstkontradiktorisch anmutender Weise eine Verortung und eine Vermessung seines Gegenstandes auf dem Gebiet der vom ‚Außerhalb-des-Textes' ausgehenden Repräsentationsökonomie vornimmt, die er doch vorab und kategorisch als 'vngelegenheit' entwertet hat. Selbst schreibt er fest, daß im Vergleich mit den öffentlichen Ämtern und Posten die Dichtung (und mit ihr die Dichtungstheorie, die *Poeterey*) kaum einen Wert hat: „Weder offentlichen noch Privatämptern" kann allein „mit versen [...] vorgestanden" werden. Die Lösung des komplizierten Rechtfertigungsproblems geht einher mit der Auflösung der Fiktion vom Textaußen, die ich als eine der tragenden poetologischen Selbstfiktionen überhaupt bezeichnen möchte. Denn die einzige Apologie für die *Poeterey* ist in der Tat daher zu holen, die Dichtung selbst zu einem öffentlichen Amt zu erklären

---

[3] Vgl. auch: „Bey den Griechen hat es Aristoteles vornemlich gethan; bey den Lateinern Horatius; vnd zue unserer Voreltern zeiten Vida vnnd Scaliger so außführlich, das weiter etwas darbey zue thun vergebens ist." (S. 7) „Dieser figuren abtheilung, eigenschafft vnd zuegehör allhier zue beschreiben, achte ich darumb vnvonnöthen, [...] weil wir [...] genungsamen vnterricht hiervon neben den exempeln aus Scaligers vnnd anderer gelehrten leute büchern nemen können." (S. 29)

und auf diese Weise der gesellschaftlichen Ökonomie unterzuschieben. Genau dies tut Opitz, wenn er verspricht, mit seiner *Poeterey* die Dichtung aus dem Zustand eines ungerichteten Überschusses, dem sie als Kunst (*ars*) verhaftet ist und in welchem sie, wie er schreibt, lediglich „getrieben" wird, einem anderen Status zuzuführen, in dem sie als *officium* bzw. „ampte" mit einer „verfassun[g]" (S. 7) ausgestattet sein werde (diese konstituierende Verfassung ist natürlich die *Poeterey* selbst, der damit ebenfalls volle Legitimation zuteil wird). Dergestalt kommt es also zu einer seltsamen wechselseitigen Markierung, die die geschichtliche Ordnung und der Text, der doch anfänglich so stark betont, seinen Ort außerhalb der Zeitökonomie des Alltags zu haben, einander eintragen und in der die Rede vom Textaußen sich verliert. Von einer wechselseitigen Markierung muß in diesem Zusammenhang gesprochen werden, weil die Art und Weise, auf die die Umklassifizierung der Dichtung zum Amt stattfindet, in genau jener subversiven Form des Unterschiebens geschieht, welche die Möglichkeit offenläßt, daß das Kuckuckskind seine Zieheltern eines Tages überwächst.

Um aber zurückzugehen zum paradoxen Zeithaushalt, der der *Poeterey* als Grundbedingung eingeschrieben ist, so setzt dieser sich im Vollzug des Textes fort, insofern er auch die Zuschreibungen der *Poeterey* an ihren Gegenstand, die Dichtung, verpflichtet. Der Text legt großen Wert darauf, die Dichtkunst als Zeitliches in der Zeit zu definieren, gleichzeitig jedoch auch eine Differenz geltend zu machen, die die Dichtung von der Zeitlichkeit der 'wirklichen' Welt abhebt. Auf Seite elf der *Poeterey* wird diesbezüglich einerseits festgehalten, daß der Erfolg eines poetischen Vorhabens bestimmt ist durch „die rechte zeit" und „gelegenheit", umgekehrt sein Mißlingen mit dem „vngestümen ersuchen" einer Kundschaft gerade um Gelegenheitsdichtung zusammenhängt, um Texte also, die in formaler und inhaltlicher Hinsicht mit einem historischen Anlaß (Begräbnis, Hochzeit, Richtfest etc.) korrespondieren müssen. Als Objekt des Handels (zwischen Dichtendem und Auftraggebendem) und des Tausches (rituelle Güterzirkulation) erhält das Gedicht eine Gegenwart, es wird präsent. Aus der in dieser Form festgelegten poetischen Gegenwart heraus entwickelt Opitz' Text analog auch einen poetischen Vergangenheitsbezug, und zwar anläßlich des wieder aufgegriffenen Vorwurfs, Poeten seien in „offentlichen ämptern wenig oder nichts zue gebrauchen" (S. 9). Diesen entkräftet Opitz mit dem Verweis auf die Dichtungsgeschichte, auf die *auctores*: „Solon, Pythagoras, Socrates, Cicero" haben sich ihres „Poetennamens nie geschämet", und „wer kan leugnen, das nicht Virgilius ein gutter Ackersman, Lucretius ein vornemer naturkündiger, Manilius ein Astronomus, Lucanus ein Historienschreiber, Oppianus ein Jägermeister" (S. 10) gewesen ist. Die *Poeterey* argumentiert folglich dahingehend, daß erst die Doppelung der Person des Dichters, die sich aus seiner zweiten, öffentlichen Funktion ergibt, dem sozialen Ganzen Nutzen zuzuführen vermag und erst komplementiert durch ein solches *officium* die Dichtung in einem Gefüge von Notwendigkeiten, Funktionen, Zwecken präsent werden kann.

Auf dem Boden dieser Ökonomie gibt es nun aber einen anderen, gegenläufigen Zeithaushalt, der als Doppelgänger der präsenten, gesellschaftlichen Ordnung diese zu sprengen droht. Das Kriterium der Differenz der beiden Ökonomien ist die Praxis. Opitz macht dies ganz deutlich: er stellt polemisch die Zeit der poetischen und die Zeit der sozialen Praxis einander diametral gegenüber. Zeit, die mit der „anmutigkeit vnseres studierens" gefüllt ist, ist ungleich wertvoller angewandt als „die zeit, welche viel durch Fressereyen, Bretspiel, vnnütze geschwätze, verleumbdung ehrlicher leute" (S. 56) dahingeht. Zeit- und Güterökonomie sind dabei eindeutig gekoppelt, allerdings treten zwei unterschiedliche – qualitativ und quantitativ messende – Taxonomien in Kraft; *Viel* ist nicht gleich *Viel*. „[D]ie reichen" füllen die Zeit mit „lustige[r] vberrechnung des vermögens", doch vermag dieses Vermögen nicht jene „sachen" zu „erkauffen", „welche die armen offte haben." (ebd.) Opitz nennt die Dichtung „meine grösseste frewde vnd lust auff der Welt" und beschreibt weiter „die vnvergleichliche ergetzung, welche wir bey vns selbst empfinden, wenn wir der Poeterey halben so viel bücher vnnd schrifften durchsuchen." (S. 55) Interessant ist nun, daß im Vergleich mit materiellem Besitztum die Dichtung nur dann einen Mehrwert hat, wenn man sie unter jenem Aspekt ihrer Zeitlichkeit betrachtet, den eine ihrer wichtigen Praktiken, die *imitatio*, mit sich führt. Denn beim Studieren der Bücher und Schriften, welches Voraussetzung der *imitatio auctorum* ist, kommt es sozusagen zu einer Dehnung des gegenwärtigen Augenblickes, d.h., die Gegenwart der Lektüre öffnet sich auf die Vergangenheit des Geschriebenen hin und macht dieses präsent. In „dem geheimen gespreche vnd gemeinschafft der grossen hohen Seelen, die von so viel hundert ja tausendt Jharen her mit vns reden" (S. 56) findet – so will es die Fiktion der *Poeterey* – etwas statt, das man als eine 'Transaktion mit der Antike'[4] bezeichnen könnte.

Eine genauere Prüfung der einzelnen Bestandteile dieser Fiktion liefert nun erneut einen überraschenden Befund, den Befund eines weiteren repräsentationstechnischen Paradoxes. Wenn, wie es heißt, Lesen zum Gespräch zwischen Texten wird, dann ereignen sich die poetischen Sprechakte (der Niederschrift und der Lektüre) simultan und gerade ohne jene zeitliche Differenz, die am Ausgangspunkt der Argumentation als wesentliches poetisches Charakteristikum galt. Der Makel der Zeitlichkeit, den die *Poeterey* an ihrem Anfang der Dichtung zuschreibt und den sie in Folge im Kontext ihrer apologetischen Rede zum Verdienst ummünzt, zeigt sich so zum Schluß selbst als Fiktion, die von einer noch größeren Fiktion, welche den eigentlichen Mythos der Poetik darstellt, unterlagert wird. Es handelt sich dabei um die bereits erwähnte Fiktion, daß Dichtung *qua* Imitation, also *qua* Praxis ein 'Außerhalb-der-Zeit' sei. Die Frage nach dem Wesen der Dichtkunst, die der Selbstdefinition des Textes gleichkommt, kann die *Poeterey* (die ich in dieser Hinsicht als Stellvertreterin der frühneuzeitlichen Poetik sehen möchte) nur über ihre eigenen

---

[4] Mary Thomas Crane: *Framing Authority. Sayings, self, and society in sixteenth-century England.* Princeton/New Jersey 1993, S. 3.

Praktiken und Vollzüge beantworten, über das Wie und nicht das Was der Dichtung. Die *Imitatio* als wichtigsten dieser verflochtenen Wege und Vollzüge und ihren Zusammenhang mit den diversen textuellen Ökonomien möchte ich jetzt genauer untersuchen.

## *Copia*: Vervielfältigung, Reichtum, Überfluß

Terence Cave hat auf die Mehrfachbedeutung des Terminus *copia* in der lateinischen Klassik und im europäischen Mittelalter hingewiesen. Hier bezeichnet sie konkreten Reichtum (speziell an Macht), Kopiervorgänge (von Manuskripten) und die rhetorische Figur stilistischer Vielfalt und Überflusses.[5] Alle diese Bedeutungen bleiben im Terminus *imitatio* enthalten, der beschreibt, daß und wie der Reichtum eines früheren Textes verwertet, d.h. in den eigenen überführt wird. Auch die *Poeterey* ruft wörtlich das ganze Bedeutungsspektrum des Ausdrucks *copia* auf, wenn sie von den Funktionen der *Imitatio*/Nachahmung handelt. So heißt es, in „dem geheimen gespreche vnd gemeinschafft der grossen hohen Seelen" werde nicht nur „rhue", sondern vor allem „genüge" (S. 56) hergestellt. „Genüge" bezieht sich hier, wie schon angedeutet, nicht auf materielle Güter, denn weiter liest man: „Vber dieser vnglaublichen ergetzung haben ihrer viel hunger vnd durst erlitten, ihr gantze vermögen auffgesetzt" (S. 56). Diese andere ökonomische Ordnung, in der Reichtum und Ergötzung nicht vom sozusagen handfesten Vermögen abhängt, wird nachstehend aufs Nachdrücklichste gepriesen, während die Alltagsökonomie entwertet wird: „Die die in ansehung ihres reichthumbs vnnd vermeineter vberflüssigkeit aller notdurfft ihren stand weit vber den vnserigen [also der Dichter, B.S.] erheben" (S. 55-56) erkennen nicht, „das es weit besser sey, viel wissen vnd wenig besitzen, als alles besitzen vnd nichts wissen." Um es zusammenzufassen: die *Poeterey* konzipiert die Dichtung (oder allgemeiner gesprochen den Text) über die Analyse eines ihrer Repräsentationsverfahren (der *imitatio*) als jenen Ort, an dem ideeller Reichtum akkumuliert wird und der die materielle Ordnung der Sozialökonomie transzendiert, wodurch sie sich selbst eine Existenzberechtigung verschafft. Dieses idealisierende (Selbst)bildnis, das ich eben als Fiktion bezeichnet habe, ist allerdings gerade an der Stelle der Repräsentationsverfahren brüchig. Denn die *Poeterey* spricht von ihrer eigenen Gegen-Ökonomie in der Sprache der anderen, der konventionellen Ökonomie, wie die gerade untersuchten Passagen und ihre Rede von Nutzen, Notwendigkeit, Reichtum, Überfluß etc. gezeigt haben. Als Text wird die *Poeterey* inhaltlich und formal bestimmt von Tarifvorgaben der sozialen Ökonomie, insofern Haben oder Nicht-Haben von Zeit, die geglückte oder gescheiterte Eroberung eines Zeitraums zum Lesen und Schreiben trotz aller Gegenrede immer

---

[5] Vgl. Terence Cave: *The Cornucopian Text. Problems of Writing in the French Renaissance.* Oxford 1979, S. 3-5.

noch über Gelingen und Scheitern der Repräsentation entscheidet. Opitz wird von einer längeren Darstellung abgehalten, weil höhergestellte Personen ihn in Anspruch nehmen, der Gelegenheitsdichter von seinen Auftraggebern zur Textproduktion zum ungünstigen Zeitpunkt genötigt; Resultat sind lückenhafte Traktate und schlechte Gedichte. Statt also einen Gegenentwurf, einen idealen oder utopischen Raum zu schaffen, imitiert die Dichtung das zeitökonomisch definierte Machtgefüge der Kontexte, in denen sie gerade entsteht, ihre Repräsentationsverfahren oder besser Produktionsstrategien sind ebenfalls ökonomischer Natur, wie ein nochmaliger Blick auf die poetologischen Konzeptionen der *imitatio* in der *Poeterey* zeigt.

Denn indem in der Nachahmung der klassische Text zur Gegenwart kommt, wird seine Historizität in Besitz genommen und aufgelöst. Die *imitatio* ist der Mechanismus, mit dem die Konsumption der Eigenarten des einen Textes durch die Gegenwart des anderen Textes erfolgt. Renaissancepoetiken beschreiben diesen Vorgang explizit auch als „digestion", sein Resultat als „incorporation"[6] der Quellentexte und drücken darüberhinaus das Stilideal der *copia* (dem die *imitatio* untersteht) in diversen Überflußmetaphern aus, bspw. aus den Bereichen „cornucopia, natural or seasonal productivity, gold and other forms of material affluence, sexual fertility, eating and drinking"[7]. Auch das „gespreche", das in der Fiktion der *Poeterey* „hundert ja tausendt Jhar[e]" ineins fallen läßt, stellt sich insofern als Einverleibung der Vergangenheit dar, als es sich hier mehr um eine 'diskursive Praxis'[8] der Gegenwart als eine gleichberechtigte Unterhaltung handelt. Wenn antike Literatur gedacht wird „as space containing textual fragments", so wird Interaktion mit dieser Literatur verstanden als „collection and redeployment of those fragments and not as the assimilation and imitation of whole works."[9] Zugriff auf den simultanen Raum wird zum Übergriff auf den klassischen Text, der nur zerstückelt in der eigenen Darstellungsökonomie nutzbar gemacht werden kann. Mary Thomas Crane bezeichnet diese Imitationsstrategie als 'gathering and framing', wodurch die Texte der Antike, nurmehr fragmenthaft aufbewahrt in „a common storehouse of matter", im frühneuzeitlichen kulturellen Code wiedergegeben werden können. Sie liefern „matter for copious speech" und verleihen dem neuen Text Autorität: Sprache ist ein 'symbolisches Kapital'.[10] Der klassische Text muß zerstückelt werden, um sicherzustellen, daß der Code der Gegenwart nicht verletzt wird. Sprache wird folglich als Machtinstrument verstanden, das unter Kontrolle halten und außer Kontrolle geraten kann. Crane führt dieses Verfahren auf zwei Probleme der Frühen Neuzeit zurück: die Angst, nichts oder zu wenig auf Lateinisch sagen zu können, und die Angst des Kontrollverlustes über die Sprache allgemein. Während die Textpraxis *copia* (im Akt des Sammelns) die erste Problemstellung zu lösen versucht und die Textpraxis

---

6 T. Cave, *Cornucopian Text* (1979), S. 37.
7 T. Cave, *Cornucopian Text* (1979), S. xiii.
8 M. T. Crane, *Framing Authority* (1993), S. 3.
9 M. T. Crane, *Framing Authority* (1993), S. 4.
10 M. T. Crane, *Framing Authority* (1993), S. 6-7.

*framing* (im Akt des Anordnens)[11] die zweite, sind beide im Projekt der Renaissance aufgehoben, angesichts des „scandal of the mutability, the ungrounded contingency of language"[12] einen authentischen muttersprachlichen Diskurs herzustellen. Das Problem der Sprache und das Problem der Zeit fallen ineins, und ich möchte im folgenden darauf eingehen, wie in der *Poeterey*, die sich als Sachwalterin des einen wie des anderen versteht, mit dieser Verquickung umgegangen wird.

Auch in Opitz' Dichtungslehre ist die temporale Konzeption sowohl der eigenen Präsentation wie auch des repräsentierten Gegenstands (d.h. der Dichtung) in der Idee einer diachronen Sprache aufgehoben. „Die Poeterey ist anfanges nichts anders gewesen als eine verborgene Theologie"[13]: die Setzung des zeitlichen Ursprungs bedeutet zugleich die Setzung der oben problematisierten Diskontinuität, die den eigenen Text miteinbezieht. Denn auch von diesem wird berichtet, daß und wie er in der Zeit entsteht, von dieser in seiner Form bestimmt wird und mit der Zeit anderen Deutungen unterzogen werden wird. Die *Poeterey* geht insofern von einem Textbegriff aus, der nicht nur ein statisches Produkt (z.B. das Gedruckte) sondern auch Textverläufe und -praktiken bezeichnet. Das wird signifikanterweise gerade an jenen Passagen deutlich, in denen die *Poeterey* die Diachronizität der deutschen Sprache thematisiert, dort also, wo sie von den unterschiedlichen Anwendungen resp. Praktiken spricht, in denen die Sprache im Laufe ihrer Geschichte sich jeweils manifestiert hat. Bei Opitz geht in diesem Zusammenhang die Verwendung der Begriffe Sprache und Dichtung ständig durcheinander, wodurch der Eindruck entsteht, er nehme für beide die gleichen Voraussetzungen an. Diese Voraussetzungen wiederum lassen für die in unserem Kontext interessierende, die poetologische Ebene, die Folgerung zu, daß die Dichtung oder allgemein die Textualität gleich der Summe ihrer geschichtlichen Praktiken ist. Denn man liest, die Sprache/Dichtung habe zuerst im sagenhaften altgermanischen „gebrauche" bestanden (S. 15), dann in einem „vben", das „von langer zeit [...] in vergessen gestellt ist worden" (S. 16). Und heute schließlich, in „diese[n] trübseligen zeiten", fordert die *Poeterey*, daß die deutsche Sprache/Dichtung trotz aller Hindernisse doch „außgeubet werden" solle (S. 14). Der Text leistet hier also eine definitorische Zuschreibung im Sinne der Bestimmung des 'Was ist Dichtung', die sie aus dem 'Wie geht Dichtung' herleitet. Wie groß das Vertrauen in die Praxis ist, zeigt sich darin, daß allein von ihr – durch unablässiges Ausüben der Sprache/Dichtung – Stabilität erwartet wird. Nur die Praxis, so argumentiert Opitz' Text paradoxal, schafft Kontinuität, doch ist es gerade nicht die formal-praktische Seite der Sprache, die hier stabilisiert werden soll, sondern ihr Inhalt, der Sinn, die Bedeutung, welche sonst ihrer jeweiligen Geschichtlichkeit anheimgestellt sind. „Zue zeiten" befindet nämlich Opitz, werde „mit den heidnischen Götternamen [...] was anders angedeutet" (S. 12).

---

[11] Vgl. M. T. Crane, *Framing Authority* (1993), S. 13, 12.

[12] Thomas M. Greene: *The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry.* The Elizabethan Club Series 7. New Haven, London 1982, S. 5.

[13] M. Opitz, *Deutsche Poeterey* (1963), S. 7.

Während Lateinisch und Hebräisch als natürliche Sprachen in Kontinuität und Stabilität begriffen werden, haftet den frühmodernen Dialekten der Makel des zweiten Falls zu Babel an: die Historizität, die den muttersprachlichen Text der Gefahr anheimgibt, in der Zukunft unleserlich zu werden. Fixierung von Grammatik, Orthographie und Interpunktion versuchen, den Signifikanten an das Signifikat zu binden.[14] „Vt igitur à rudimentis incipiam": es ist das Anrecht auf einen Anfang, eine Urheberschaft, das der frühneuzeitlichen vergleichenden Sprachwissenschaft Autorität verleiht, wie ein beliebiges Beispiel, Eric Schroderus' kleines *Lexicon latino-scondicum* von 1637 zeigt. Vieles dreht sich hier um den Nachweis, daß die eigene Sprache auf ein Idiom zurückgeht, dessen Grapheme (die Runen) wiederum unmittelbar auf eine natürliche Sprache zurückleitbar sind. Diese Selbstautorisierungsgeste, die sich, wie die *Poeterey* zeigte, auch in vielen frühneuzeitlichen Poetiken findet, die Autorität für Dichtung/Textualität anstreben, hängt folglich stark mit einem Gebrauchszusammenhang, einer Konvention der Schrift zusammen, welche – das ist die Fiktion – einst in einem einzigen Akt von einem einzigen (wohlgemerkt menschlichen) Schöpfer ins Leben gerufen wurde und von dann an in Zeit und Raum verlaufen ist:[15] „Proprias quidem Scondij olìm habuerunt literas, nomine Runas, ductu linearum Hebraicis quam similimas, à Magogo inventas Schytico, & cum Thuiscone Germanorum Duce, A. M. 1799. communicatas, qui alias nòn invenit unquam". Daß es das Lateinische vermag, die Ausübung der eigenen Schrifttradition zu unterbrechen, ist nur zu rechtfertigen, wenn diese Unterbrechung einer noch höheren (nämlich metaphysischen) Autorität zur Geltung verhilft: „donec Latinae propter religionis transplantionem antiquis substituerentur Runis"[16].

Auch die Sprachpflege sieht sich in der gleichen problematischen Doppelbindung, die die *Imitatio* zwischen Vorlage und neuem Text herstellt: der Primat der Volkssprache gegenüber dem Lateinischen soll durch die Selbstbeschreibung geleistet werden, für die aber allein die lateinische Sprache die Repräsentationsstrukturen liefert. Das Reden über die eigene Sprache findet statt in dem Idiom, von dem es sich doch abzugrenzen gilt; sobald komparative Strukturen ausfallen, wird die Beschreibung schwer und die Systematisierung gar unmöglich.[17] Die frühneuzeitliche

---

[14] Vgl. T. M. Greene, *Light in Troy* (1982), S. 4-7.

[15] Stina Hansson führt aus, wie der Nachweis, daß „svenskan [...] är identisk med sig själv" ('das Schwedische mit sich selbst identisch ist') sein Argument aus der götizistischen Staatstheorie gewinnt: da der Höhepunkt staatlicher und sprachlicher Entwicklung geschichtlich koinzidiert und Schweden seine politische Macht noch nicht voll entfaltet hat, befindet sich auch das Schwedische noch in einer Entwicklungsphase, die Veränderungen gegenüber dem alten 'götischen' Idiom sind dergestalt sanktioniert. Vgl. Stina Hansson: *Svenskans nytta, Sveriges ära. Litteratur och kulturpolitik under 1600-talet*. Skrifter utg. av litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet 11. Göteborg 1984, S. 19.

[16] Ericus Johannis Schroderus: *Lexicon latino-scondicum, quo quatuor celebriores totius Europæi linguæ [...] methodicè inculcantur [...]*. Holmiæ sueonum, Sumptibus & typis Henrici Kæysers Regij Typographi, Anno CIO IOC XXXVII [1637], b 1$^{r}$.

[17] 'In mehreren wichtigen Punkten im Sprachsystem fehlten den schwedischen Pioniergrammatikern unmittelbare, direkt übertragbare Vorbilder im Lateinischen [...]. Sie sahen sich vor ein Beschrei-

Poetik reflektiert diese Diskurse in markanter Weise. So spricht Andreas Arvidi vom Schwedischen (mit Anlehnung an Opitz) als einer 'Hauptsprache', die den eigenen '*Præcepta* und Geboten' gehorchen muß, um gleich darauf die Orientierung am Griechischen und Lateinischen zu fordern (vgl. S. [3]). Auch der natürliche Wortakzent des akzentuierenden Schwedisch kann von ihm nur mit dem Begriffsinventar der quantitierenden neulateinischen Dichtung beschrieben werden: die Überschrift des 4. Kapitels, „Om the Swenske Ordsens Mått eller Quantiteet"[18], faßt diesen Beschreibungsnotstand zusammen: 'Alle Silben, die langsam und mit scharfem oder hohem Ton ausgesprochen werden, sind lang, umgekehrt wiederum sind alle Silben, die kürzer und mit gesenktem Ton ausgeführt werden, kurz.' (ebd.) An anderer Stelle behauptet Arvidi: ‚*Musei*, *Homeri* och *Hesiodi* Åhörare, om the nu lefwa skulle, och aff oß Swenske een sådan Konst höra och förstå kunde, twiflar ingen, at the ju myckit högre skulle wårt Swenske Poeterij skatta, än såsom theras *Musei*, *Homeri* och *Hesiodi*".[19] Und doch kann er seine Anleitung zur schwedischen Dichtung, die *Manuductio*, erst durch die Auswertung der von ihm selbst disqualifizierten lateinischen und griechischen Texte herstellen, 'anhand derer man sich verschiedener Kunstgriffe, Motive und Historien kundig machen kann' (vgl. S. [5]). Dann wäre die *imitatio* also im wörtlichen Sinne ein (wie Opitz schreibt) „abstehlen"[20], und durch einen Diebstahl (oder jedenfalls eine Irritation der ökonomischen Ordnung des Textes) wären Vorbild und Nachahmung miteinander verbunden. Heimlich wird der Besitz der Vorlage reduziert und heimlich der eigene Text bereichert, bis er den anderen übertrifft; heimlich insofern, als keiner der beiden Texte diesen Diebstahl explizit zu thematisieren vermag oder wagt. Daß eine direkte und eindeutige Repräsentation sogar im Rahmen dieser poetologischen, nach Lehrmeinung also gerade definitorisch gehaltenen Textgattung unmöglich ist, erhärtet die These, daß die frühneuzeitliche Dichtungstheorie, die deshalb zurecht auch als Texttheorie bezeichnet werden darf, nicht an der Repräsentation der poetischen Verfahren selbst interessiert ist, sondern diesen Verfahren nur deshalb soviel Raum in der Darstellung zukommt, weil durch ihre Einsetzung tatsächlich das Wesen der Textualität abgebildet werden kann, ohne dieses jedoch explizit, als es selbst zu repräsentieren. Diese Differenz zwischen Abbildung und Repräsentation und zwischen den ihnen jeweils zugehörigen textuellen Praktiken scheint mir wichtig. Denn die Wege des Abbildens, wie ich etwas unpräzise die Textverfahren, zu denen die *imitatio* gehört, für den Moment nennen möchte, umkreisen diesen Dreh- und Angelpunkt der Re-

---

bungsproblem gestellt, das in vielen Fällen äußerst schwierig gewesen sein muß. [...] Ich führe hier zwei zentrale Phänomene im Nominalkomplex der schwedischen Morphologie an, das Deklinationssystem des Substantivs und den Artikel.', vgl. Lars Wollin (red.): *Tiällmannstudier*. Nordlund. Småskrifter från institutionen för nordiska språk i Lund 4. Lund 1984, S. 46.

18 'Über Maß und Quantität der schwedischen Wörter', S. [29].

19 'Niemand bezweifelt, daß die Zuhörer Musæus', Homers und Hesiods, wenn sie heute lebten und von uns Schweden solche Kunst hören und verstehen könnten, unsere Schwedische Poeterei ja weit höher schätzen würden als die ihres Museæus, Homers und Hesiods.', A viij$^{v}$.

20 M. Opitz, *Deutsche Poeterey* (1963), S. 29.

präsentation (die Dichtung oder die Textualität) lediglich. Er kommt nur als Subtext zur Abbildung, als Repräsentation, die dem/n Text gleichsam unterläuft. Diesbezüglich haben wir es in der Poetik mit einem skandalösen *double bind* zu tun: vom Repräsentationsobjekt geht zu gleichen Teilen ein Repräsentationsgebot und ein Repräsentationsverbot aus. Letzteres, insofern die zum Einsatz kommenden Repräsentationsverfahren, allen voran die *imitatio*, von ihrem eigenen subversiven Potential wie auch vom subversiven Potential der Textualität überhaupt zeugen, was sich im Bild vom Textdiebstahl manifestiert, welches ja auch die Gefahr ankündigt, dieses Potential könne 'autoaggressiv' wirken. Ersteres, weil die Befolgung des Verbots – die Dichtung zu repräsentieren – der Selbstverhinderung der Dichtungstheorie gleichkäme. Daß in Opitz' Text verschiedene rivalisierende Repräsentationsökonomien vorliegen, die sich die gleichen Begriffe oder Signifikanten teilen, läßt sich folglich als Versuch des Textes werten, dem Gebot und dem Verbot gleichermaßen gerecht zu werden. Die 'Autoaggressivität' tritt also als wichtigste Bedingung von Textualität in die poetologische Konzeption der frühneuzeitlichen Dichtungstheorie ein. Im folgenden soll das Phänomen, das ich auch als Poiesis bezeichnen will, näher beschrieben werden: wie kontrolliert der Text sein subversives Potential, und wie hängt diese Kontrolle mit den Ordnungen des Textes, mit seinen impliziten und expliziten Anteilen, zusammen?

## Die Ökonomie des kontingenten Textes

In Zusammenhang mit diesen Fragen komme ich nochmals auf Opitz' *Poeterey* zurück. Das Regulierungsbemühen hinsichtlich der Poiesis artikuliert sich hier in erster Linie in den verschiedenen Postulaten, die Dichtung erfüllen muß, wenn sie als 'gut' gelten will. Es wurde schon darauf hingewiesen, daß Opitz die Dichtung in diesem Sinne auch als „ampte", als Institution, klassifiziert. Als solches soll sie für eine stabile „verfassun[g]" der Dichtung sorgen, welche der Veränderlichkeit der Muttersprache entgegenwirkt, die Sprachgeschichte stillstellt und gleichzeitig zur „beßeren fortpflantzung" der Sprache beiträgt. Diesem Vorsatz folgend setzt sich die *Poeterey* energisch gegen Dialektformen, Barbarismen und Neologismen ein, um eine allgemeine deutsche Hochsprache zu gewinnen (vgl. S. 24-25), welche ihrerseits in der Dichtung mit allen ihren phonetischen, prosodischen, grammatikalischen und syntaktischen Merkmalen zur Repräsentation kommen soll.[21] Diese sprachpflegerischen Forderungen sind generalisierender Natur und beziehen sich auf die Dichtung im Allgemeinen; entsprechend wenig wirkungskräftig sind sie da, wo diese konkret wird, d.h. als Sanktionen der poietischen Energie. Um dieser nun einen Riegel vorzuschieben, führt Opitz zunächst ganz alltägliche Anforderungen an Dichter und Dichtung ein, die beiden aus den „offentlichen ämptern" erwachsen, wobei Opitz

[21] Vgl. S. 33, S. 38, S. 34-35, S. 28.

festlegt, „das [...] weder offentlichen noch Privatämptern mit versen könne vorgestanden werden“ (S. 3). Nicht nur wird in diesem Sinne die Schreibzeit oder die Zeit des Textes der öffentlichen Zeitökonomie, d.h. anderen öffentlichen Aufgaben mit scheinbar größerer Legitimität untergeordnet (vgl. S. 3, S. 9-10). Vielmehr setzt sich auf diese Weise die zunächst formale, verallgemeinernde Abwertung der Dichtung ‘als solches’ auch in bezug auf den poetischen Inhalt fort, denn auch diesem gegenüber rückt Opitz den öffentliche Nutzen im Vordergrund, motiviert durch, wie es heißt, die „liebe zue meinem Vaterlande“ (S. 4). Unterstützt wird diese Disziplinierungsmaßnahme durch den Umstand, daß in Opitz’ Darstellung die Dichtung nicht nur nicht ‘als solche’, als Identität vorkommt, sondern als verschiedene funktionale und Rollenidentität*en*. Bezeichnend sind die Zuschreibungen, die Opitz im Rahmen seiner apologetisch gemeinten Dichtungsgeschichte vornimmt: Als „verborgene Theologie“ dient die Dichtung zur „erbawung der Gottesfurcht“ (S. 7), als „erste Philosophie“ ist sie „erzieherinn des lebens“ (S. 8): „Dienet also dieses alles zue vberredung vnd vnterricht auch ergetzung der Leute“ (S. 12). Diese Apologie der Dichtung exponiert den poetischen als funktionalen Text, der eine Autoritätshierarchie zugleich festlegt, legitimiert und durch Überzeugungsarbeit verbreitet. „[A]nfanges“, so heißt es, ist die Poesie „nichts anders“ (S. 7) gewesen: der autoritative zeitliche Ursprung der Dichtung, der im 3. Kapitel festgelegt wird und dessen Autorität mit einem theologisch-moralischen Inhalt zusammenfällt, entwickelt sich im Kapitel 4 in der Geschichte der deutschen Dichtung weiter. Die Erfindung des poetischen Gegenstands als allgemeine, ahistorische Kategorie wird hingegen kaum erörtert, die Gattungspoetik (Kapitel V.) fällt äußerst knapp aus, zumal im Vergleich mit der Quelle der Ausführungen, Scaligers *Poetices libri septem* [1561, gedr. 1581] in der sie 29 Kapitel einnimmt.[22] Den ausführlichen Normierungsversuchen, die das 6. und 7. Kapitel unter den Rubriken des Ornats und der Prosodie leisten und die die Zeitlichkeit der Sprache problematisieren, folgt das Schlußkapitel mit dem Entwurf der Synchronität im idealen Raum der *imitatio*. Dichtung ist zweifach zurückgebunden: auf eine Funktion, nämlich Ordnungen (die Werthierarchie, das Sprachsystem) zu fixieren, und auf ein Wesensmerkmal – die Zeitlichkeit (der Schreibprozeß, die Literaturgeschichte). Ihr bleibt das versagt, was sie selbst für ihr Medium, die Sprache, herstellen soll: die Auflösung der Kontingenz in einer eigenen, überzeitlichen Ordnung. Wie der Text der Antike für den Sprachcode wird Dichtung als autonomes System zur Gefahr für den sozialen Code. Sie muß in gleicher Weise zerstückelt werden; dies geschieht, indem sie nur in jenen ihrer Teile vorgeführt wird, die innerhalb der sozialen Hierarchie funktionieren bzw. ohne Kontrollverlust repräsentierbar sind. Die Strukturierung der *Poeterey* durch die Zeitökonomie und die Dominierung ihrer Sprache durch ökonomisches Begriffsinventar sind die Spuren, die der vereinnahmende Übergriff durch die soziale Ordnung im Schreiben hinterläßt.

---

[22] Neudruck in Iulius Caesar Scaliger: *Poetices libri septem. Sieben Bücher über die Dichtkunst* 3. Hg. Luc Deitz. Stuttgart/Bad Cannstatt 1995.

## Der Autor: Autorität und Authentizität

Das eigentliches Problem der *Poeterey* ist nun ein Darstellungsproblem: wie kann Wesentliches über einen Gegenstand gesagt werden, von dem Wesentliches ungesagt bleiben muß? Chiffre dieser Darstellungsaporie ist der Autor. Dieser führt in der Beschreibung der *Poeterey* eine Doppelexistenz: als Dichter ist er Privatmann, als Beamter eine Person des öffentlichen Lebens. In diesem Licht stellt sich Opitz selbst dar, wie er verzweifelt um Schreibzeit ringt, und zeigt er die griechischen und lateinischen Dichter in ihrer doppelten funktionalen Verankerung als die Autoren der Klassik und die Autoren der sozialen Wirklichkeit. Diese beiden Wirklichkeiten sind nicht autonom denkbar, sondern durchdringen sich über die funktionalen Zusammenhänge der Sprache. Sie begegnen sich im Raum einer sprachlichen Gegenwart, im Ist-Zustand der Sprache. Das von Opitz und zahlreichen anderen frühneuzeitlichen Poetologen formulierte Postulat der Sprachpflege ist auf die Veränderung eben dieser sprachlichen Präsenz ausgerichtet. Daß Opitz seine Forderung aber mit dem Argument des Nutzens für das Vaterland sanktioniert, zeigt, daß im sprachpflegerischen Projekt mehr ein institutionelles Interesse sich durchsetzt, dessen Werksteller der Dichter ist, als daß hier ein Individuum-Dichter bei der Arbeit an seinem Material sichtbar wäre. Und das, obwohl es der *Poeterey* gerade in der Darstellung des Dichters um die Abgrenzung des Allgemein-Poetischen vom Konkret-Realen, des Poeten von den 'Anderen' geht und als solche versteht „die jenigen, welche aus der Poeterey nicht weiß ich was für ein geringes wesen machen" (S. 9), „die jenigen, welche [...] verse fodern" (S. 11), „Leute", die die Poesie „verfolgen" (S. 14). Doch bleibt die Abgrenzungsfigur nicht reine Rhetorik. „Poetische gemüter", so heißt es weiter, sind „vnterweilen etwas sicherer vnd freyer", „als es eine vnd andere zeit leidet" (S. 12). Auch könne niemand „durch gewisse regeln vnd gesetze zu einem Poeten" gemacht werden (S. 7). Der Dichter, dies ist der *Poeterey* wichtig, steht sowohl über seiner/der Zeit als auch über den sprachlichen Normen seiner/der Zeit. Weiter heißt es, der Dichter müsse „von sinnreichen einfällen vnd erfindungen sein" und „ein grosses vnverzagtes gemüte" besitzen (S. 11). Nun konkretisiert die *Poeterey* die Erfindungsgabe nicht (wie sie etwa an anderer Stelle ein Regelwerk für den Gebrauch der poetischen Sprache bereitstellt), sondern beschränkt sich auf die topische inspirationspoetologische Anmerkung, sie verdanke sich einer „regung des Geistes welchen Ovidius vnnd andere vom Himmel her zue kommen vermeinen" (ebd.). Der Umstand, daß die *Poeterey* nur an dieser einen Stelle einen Zugriff auf die Inspirationstheorie vornimmt, ist beispielhaft für die oben geschilderte Anwendung des klassischen im frühneuzeitlichen Text in der Imitatio. Exemplarisch läßt sich an dieser Stelle auch zeigen, wie die Rede der Poetik-Forschung vom topischen Charakter zahlreicher Renaissance- und Barockpoetiken kollabiert. Denn gerade weil das Inspirationskonzept nur als einzelnes Versatzstück dargestellt wird, erhält es argumentatives Gewicht, denn es fällt aus dem

Rahmen der vorherrschenden Kosten-Nutzen-Ökonomie der Repräsentation. Es ist insofern nichts weniger als ein unreflektiertes, topisches Einsprengsel, sondern viel eher „a fragment of discourse which is constantly rewritten in order to produce new texts. [...] The repetition of the topos in successive texts causes a replacement or displacement of the meanings produced by that same topos in other contexts.“[23] Die Übernahme des Gemeinplatzes von der göttlichen Herkunft der Dichtung funktioniert folglich als Signal, „as emblem[s] of how the texts manifest their own problems.“[24] Auf die *Poeterey* übertragen heißt dies, daß diese vermittels der topischen Rede von der originären Poetik – dem Text, der aus den Wolken fällt – das dominante institutionalisierte Bild von Dichter und Dichtung als Größen der gesellschaftlichen Zeitökonomie untergräbt. Und so kommt es amüsanterweise dazu, daß sich die vitale Gegenrede der *Poeterey* am besten mit einem bekannten Konzept beschreiben läßt, das der Regel- und Nachahmungspoetik allenfalls in abgeschliffener Form zugestanden wird: der Originalität.

Damit ist bei Opitz sowohl die Innovationsleistung der dichterischen Erfindung gemeint als auch (und vor allen Dingen) die schöpferische Fähigkeit des Dichters an sich, wofür die *Poeterey* sich selbst als bestes Beispiel inszeniert. Denn dieser Text modelliert geradezu obsessiv seinen Schreibprozeß von dem Augenblick, wo der Verfasser „die feder erst angesetzt“ hat bis zum „Beschluß dieses buches“ (S. 53). Opitz als Urheber der Darstellung tritt dabei in die Darstellung ein, insofern ganz deutlich gemacht wird, daß die originelle Darstellungsökonomie *seinen* Entscheidungen geschuldet ist: was „noch niemand [...] genawe in acht genommen“ hat (S. 38), wird von ihm erstmalig beschrieben. Damit löst sich nun der anfängliche Selbstwiderspruch der Repräsentation. Anders als die sich im Lauf der Geschichte immer weiter verändernde, durch Fremdelemente kontaminierte Muttersprache bleibt die *Poeterey* von der Kontingenz bewahrt, weil ihr Anfang (nämlich der Autor Opitz) durch die Einschreibungen gegenwärtig bleibt, so daß der Text und sein Ursprung als identisch gelten können. Obwohl also das Geschriebene durch die Kürze der Zeit hetzt, legitimiert als zeitlose Präsenz der Verfasser die Existenz der *Poeterey* in der gleichen Weise wie anfangs die Einschreibung Gottes (des absoluten Anfangs) die Dichtung insgesamt legitimiert hatte, welche ja zuerst nichts anderes als eine „verborgene Theologie“ gewesen war.

Zusammengefaßt: Es ist der *Poeterey* sehr wichtig, die Kraft des Dichters, einen Anfang zu schaffen, der ihn in Analogie zum göttlichen Schöpfer zum *alter deus* macht, als wesentliche Kategorie zu etablieren. Dieses Verfahren untersteht dem Zweck, auf poetischer Seite einen originären, auf sprachlicher Seite einen authentischen Diskurs herzustellen. Einerseits kann nur von einem Ort aus, der der Geschichtlichkeit entzogen ist, ein Text entstehen, der sich durch autoritativen Zugriff auf bereits kanonisierte Texte zu profilieren vermag. Sprachliche Authentizität

---

[23] T. Cave, *Cornucopian Text* (1979), S. xix.
[24] T. Cave, *Cornucopian Text* (1979), S. xiii.

wiederum verlangt nach einem unproblematischen selbstidentischen Ursprung, der die Ungeschichtlichkeit einer natürlichen Sprache nachahmen kann. Tatsächlich wird in der *Poeterey* gar nicht über Dichtung gesprochen. Gesprochen wird nur über die beiden gegenläufigen Diskurse, die das Sprechen über Dichtung unmöglich machen und die verwirrenderweise über die gleiche Metaphorik der Zeitlichkeit und der Ökonomie abgewickelt werden. Die Idee der Originalität funktioniert in beiden Diskursen und gelangt in der *Poeterey* zu Präsenz als stärkstes Mittel, poetische Freiheit einzuschränken. Im selben Moment, in dem der Dichter die Position des Urhebers und Schöpfers einnimmt, muß er sich allen Verantwortlichkeiten für das von ihm Geschaffene, für das Geschäft, unterwerfen: er hat ein „ampte" zu versehen, das in Normierung der Sprache und moralischer Erziehung besteht, weshalb er auf Integrität verpflichtet wird, sich von „nachleßige[m] wandel", „schande", „gifftigen Kräuter[n]" fernhalten und „ehrlich" und „keusch" sein muß (S. 13). Die Waffe Sprache wird nur durch rechten Gebrauch zum Instrument – „With a sword thou maist kill thy Father, and with a sword thou maist defende thy Prince and Country."[25] Zu diskutieren ist schließlich, ob die verunmöglichte Repräsentation tatsächlich ein Scheitern darstellt (die Regelpoetik spricht nur von den Regeln und verpaßt das Eigentliche) oder nicht im Gegenteil gerade die Ermöglichung der Repräsentation. Denn an den Stellen der *Poeterey*, an denen Opitz von der Dichtung als solcher spricht, wird deutlich, daß die Verallgemeinerung des Gegenstandes (von der Gelegenheitsdichtung zur Dichtung im Allgemeinen) gerade nur um den Preis von Einschränkungen möglich zu sein scheint: „Die Poeterey ist anfanges nichts anders gewesen als eine verborgene Theologie" (S. 7), „Die Erfindung der dinge ist nichts anders als eine sinnreiche faßung aller sachen" (S. 17). 'Nichts anderes' schließt die Möglichkeit aus, das etwas Anderes sein kann, und ein Dichter, der in einer Dichtung des 'Nichts anderes' gefangen wäre, müßte sein Handeln besonders einer Regel unterwerfen, nämlich „das [er] nicht der zeiten vergeße, vnd in ihrer wahrheit irre." (S. 20)

## Ökonomie der 'Kårtheet'[26]

„Här om ware så nogh: Nu föllier."[27] Dieser in der *Manuductio* immer wiederkehrende Überleitungssatz am Ende eines Kapitels ist symptomatisch für die Textökonomien der schwedischen Dichtungslehre. Zurückhaltung in bezug auf den Umfang der Darstellung ist hier oberstes Gebot, in Relation zu ihren Gegenständen muß die Repräsentation schlichtweg 'reichen'. Diesen Auftrag formuliert die *Manuductio* ostentativ in selbstreferentiellen Äußerungen: an einer Stelle des Textes wird gerade

---

[25] Philip Sidney: *An Apology for Poetry*. G. Gregory Smith (ed.): *Elizabethan Critical Essays* 1. London [6]1967, S. 187.

[26] 'Kürze', A. Arvidi, *Manuductio* (1651), S. [145].

[27] 'Hiervon nun genug: jetzt folgt.', A. Arvidi, *Manuductio* (1651), S. [7].

'genug vom Maß der schwedischen Wörter gesprochen', hier eine Lehre 'kurz formuliert und in Regeln gefaßt', dort 'in aller Kürze das gesagt, was von Trochäus und Jambus anzumerken ist'.[28] In der Überzeugung, genug gesagt zu haben, schließt das Buch: 'Und dies also ist die kurze Anleitung, [...] die ich habe zusammenschreiben wollen. Ich vermute sicher, daß diejenigen, die sich meine gutgemeinte Arbeit gefallen lassen, weder die Zeit noch das Geld reuen wird, die sie auf diese Anleitung verwandt haben.'[29] Doch scheint es trotz allem nicht ganz genug gewesen zu sein: denn es folgt noch ein 'Appendix' zur Interpunktion. Auch aufs Ganze betrachtet wirkt der Appendix als wichtigste Repräsentationspraxis dieses Textes, die dem Ideal der Inklusivität zur Durchsetzung verhelfen soll, denn er ermöglicht Vollständigkeit in der Kürze. So wird im Text häufig das, was in syntagmatischer Rede zu weitschweifig wäre, in paradigmatischer Form, etwa als Tabellen, 'beigefügt' (S. 39), wie es heißt. Die Übersichtstafeln der verschiedenen neulateinischen Versarten und das Reimlexikon sind für diese Repräsentationsstrategie exemplarisch.[30]

Dieses Verfahren unterscheidet Arvidis Text freilich deutlich von Opitz' Dichtungslehre. Wo die *Poeterey* ihre darstellerische Exklusivität und Fragmenthaftigkeit beklagt und der Zeitknappheit anlastet, sieht sich die *Manuductio* als inklusorischen, vollständigen Text insofern, als sie sich durch Lektüreanweisungen frühere Texte eben an den Stellen einverleibt, an denen ihre Integrität bedroht ist: 'Und da im Schwedischen keine anderen *Tropi* und Figuren üblich sind [...] als jene, die in den Schriften der Lateiner behandelt [...] werden, will man die Lehre betreffend des Ansehens der schwedischen Wörter hier nicht weitläufiger ausführen, sondern den günstigen Leser auf die lateinischen *Oratores* und *Rhetores* verweisen.'[31] Der Verweis auf diesen Ort, der von der synchronisierenden Lektüre, die wiederum nichts anderes als eine *imitatio auctoris* ist, hergestellt wird und an dem sich die Texte 'griechischer, lateinischer, französischer und deutscher' (S. [2]), 'lebender oder toter' (S. [5]) Autoren versammeln, macht es zur Sache des Lesers, die Fragmente mit der 'Anleitung zusammenzufügen' (ebd.), also die *Manuductio* zu einer Ganzheit zu komplettieren.

Im Vergleich der *Manuductio* mit ihrer wichtigsten Quelle, der *Poeterey*, wird deutlich, daß es Arvidis Text in bezug auf die Imitatio nicht um ein additives Ausschreiben, sondern ein gezieltes Auslesen dessen geht, was an einem anderen Text

---

28 „Och thetta ware så nogh talat om the Swenske Ordsens Mått", S. [32]; „wil man kårteligen denna Läran fatta, och sluta vthi fölliande Reglor.", S. [115]; „Och thetta är thet wij vthi kårtheet, om the Trochaiske och Jambiske slags Verser hafwa til at märkia.", S. [145].

29 „Och thetta är altså then kårte Handleedningen [...], hwilken iagh [...] hafver sammanskrifwa weelat. Jagh förmodhar wisserligen, at thesse, thetta mitt wälmeente arbete, sigh behaga låta, och skal them inthet ångra then Tijdh, och the Penningar, hwilka the vppå thenne Handleedningen anwända.", A. Arvidi, *Manuductio* (1651), S. [210].

30 Vgl. A. Arvidi, *Manuductio* (1651), S. 146-147, 148-149, 170-171, 190-191 und S. 39-115.

31 „Och allthenstund inge andre *Tropi* och Figurer vthi Swenskan öflige äre [...] än the, hwilka vthi the Latiners Skriffter omröras [...], wil man thenna Läran, angående the Swenske Ordsens Anseende, widlyffteligen icke vthföra, vthan then gunstige Läsaren til the Latiniske *Oratores* och *Rhetores* affwijsa.", A. Arvidi, *Manuductio* (1651), S. [120].

interessiert. Opitz' Regelwerk – der Gattungskatalog (S. [10]-[17]), die Ausführungen zu Ornatus, Sprachpurismus und Morphologie (S. [19]-[26]; S. [117]-[119]), zu Syntax (S. [115]-[116]) und Tropik (S. [120]) – werden von der *Manuductio* übernommen und zum Teil direkt übersetzt.[32] Ergänzend treten Ravns Reim- und Prosodieabschnitte, Zesens Reimlexion, Harsdörffers Anweisungen für Rechtschreibung und Interpunktion (S. [210]-[219]) hinzu.[33] Die *Manuductio* verschafft sich mit dieser sehr selektiven Art der Lektüre, indem sie andere Texte zu Appendizes ihrer selbst erklärt, ein komplettes Manual, um die Handhabung der (poetischen) Sprache zu vereinfachen.

Der Zugriff auf entsprechende Textvorlagen ist allerdings nur möglich unter der Voraussetzung, daß diese in keinem Konkurrenzverhältnis zum eigenen Text stehen, also in dessen Argumentation importiert werden können, ohne sie mit Widersprüchen aufzuladen, die ihre Vollständigkeit und Integrität unterlaufen würden – 'Und soll man deshalb die Schriften der griechischen, lateinischen, französischen und deutschen Poeten hier keineswegs verachten, sondern sie gründlich studieren, denn sie können leicht zuwege bringen, daß man um so schneller ein guter schwedischer Dichter wird, wenn man sie mit diesem Werk zusammenfügt.'[34] Was hingegen keinen Einlaß in Arvidis Text findet, ist eine allgemeine Annäherung an Dichtung, die in der *Poeterey* die ersten vier Kapitel beansprucht. Opitz' gattungsgeschichtlichen und apologetischen Betrachtungen fehlen vollständig, weder wird die Dichterfigur in ihrer sozialen Einbettung lokalisiert noch die historische Schreibzeit thematisiert. Insgesamt scheint die Kontigenz kein Zugehör jener 'Reim- und Verskunst' zu sein, über die Arvidi sprechen will. Vor diesem Hintergrund fällt nun die einzige Übernahme aus dem ersten Abschnitt der *Poeterey* in die *Manuductio* besonders auf, nämlich die Apologie für die Muttersprache. Arvidi bezeichnet diese als 'Hauptsprache' (S. [2]), die 'den ihr gebührenden Respekt, Ehre und Lobesworte gewinnen muß', um 'Ruhm und Ehre der Nation' ([B jr–B jv]) zu garantieren. In dieser Weise verknüpft mit der Geschichte der Nation wird die Sprache als kontingent dargestellt, während die Dichtung dies nicht ist. Letztere wird in paradoxer Weise als trennbar vom schwedischen Idiom gedacht, dessen Kontingenz ihr insofern keine Schwierigkeit bereitet, als sie selbst im schon ausgeführten Verstand originär ist. In der 'Vorrede' benennt Arvidi als erste 'Ursache' seiner Poetik 'das hohe und große Ansehen, das der schwedischen Dichtung eignet', und schreibt:

---

32 Vgl. M. Opitz, *Deutsche Poeterey* (1963), S. 17-23; 24-28; 29.

33 Judichaer; H.M. Ravn, *Ex Rhythmologia* [1649/1953), Kap. 3-4; P. v. Zesen, *Helicon* [1641/1971], S. 78-240, S. 417-570; G.P. Harsdörffer, *Trichter* 1 [1647/1969], S. 123-137.

34 „Och bör man för thenskul, Grekiske, Latiniske, Frantzyske och Tyske Poeters Skriffter ingalunda här förachta, vthan them wäl igenom studera, ty the kunna lätteligen til wäga bringa, at man en godh Swensk Poet thes hastigare blifwa kan, när man them medh thetta Werket sammanfogar.", A. Arvidi, *Manuductio* (1651), S. [3].

> 'Denn sie [die Poeterey] zeigt und lehrt uns nicht nur, wie wir allerlei Vorhaben und jedes Ding und Geschehen, sei es geistlich oder weltlich, mit Maß und Laut bestimmter Silben nach Art und Weise der Griechen und Lateiner artig ausführen sollen, was die schwedischen Dichter hinreichend vom gemeinen Pöbel, dessen gewöhnlicher und gemeiner Redeweise, unterscheidet, und wie wir etwas Höheres ins Werk setzen können: sondern sie lehrt uns darüberhinaus, mit gewissen *Cæsuris* und Reimendungen, und zugleich mit einer unverdrehten Wortstellung, zahlreiche Dinge so viel artiger auszusprechen, als es sonst die Griechen und Lateiner fordern.'[35]

In dieser Darstellung, die aus der Doppeldeutigkeit des Substantivs 'poeteri' (als Dichtung und als Lehre von der Dichtung) schöpft, nimmt die Dichtung alle jene Charakteristika an, die einer natürlichen Sprache eignen; sie wird so als Naturgegebenheit repräsentiert, hinter die nicht zurückgegangen werden kann und die in der Zeit nicht fortschreitet, da sie selbst einen selbstidentischen Ursprung darstellt. Die schwedische Poesie, so die Meinung der *Manuductio*, verfügt bereits über jenen Normenapparat, der in der deutschen *Poeterey* erst geschaffen werden mußte, um die Muttersprache aus ihrer Kontingenz resp. Veränderlichkeit zu befreien. In Form der muttersprachlichen Dichtung ist auch das Schwedische ungeschichtlich, weshalb auch der 'gemeinen' Alltagssprache zugestanden werden kann, daß sie, wie es heißt, 'aus so vielen verschiedenen Sprachen zusammengesetzt ist' (S. [3]), also kontingent ist.

Indem die Dichtung von Arvidi unter Verwendung des doppeldeutigen 'poeteriet' als etwas, das außerhalb der Praxis steht, dargestellt wird, kann er im oben angeführten Zitat folgern, daß nicht die Regelpoetik die poetische Sprache instruieren muß, sondern die poetische Sprache selbst Prosodie, Metrik, Syntax zu lehren vermag. In dieser umgekehrten Perspektive greift daher auch nicht Ökonomie des 'Außerhalb-des-Textes' in die Ökonomie der Repräsentation ein, sondern die Dichtung 'zeigt', wie Wirklichkeit repräsentiert werden soll, sie verfügt über die Gesamtheit des 'geistigen und weltlichen' Wissens. Und endlich ist es nicht notwendig, die schwedischen Poeten durch Anleitung in einen Status der Ebenbürtigkeit mit Zeitgenossen und klassischen Vorläufern zu erheben, denn sie übertreffen bereits beide. Diese Argumentation funktioniert in einem Zirkelschluß, der sich durch die Gesamtheit der *Manuductio* hindurch wiederholt: 'da die schwedische Dichtung hohes und großes Ansehen hat, hat sie hohes und großes Ansehen'. Eben mit dem Bild des Zirkels läßt sich der Wunsch der *Manuductio*, eine originäre Dichtung außerhalb der weltlichen Zeit her- und festzuschreiben, am treffendsten illustrieren.

---

[35] „Ty thet, icke allenast vthwijsar och lärer oß, huru som wij allehanda Ärender och hwariehanda Saak och Handel, ware sigh Andeligh eller Werldzligh, medh wissa Stafwelsers Mått och Liud, effter the Grekers och Latiners Sätt och Wijs, artigt skola vthföra, hwilket the Swenske Poeter nogsampt ifrån then gemeene hopen, Then sitt wahnlige och gemeene sätt til at tala öfwar och brukar, afskillia, och något högre på Brädet ställa kunde: Vthan och ther ofwan vppå lärer thet oß medh wisse Cæsuris och Rimslutande, theslijkest och medh oförwänd Ordning på Orden, allehanda saker så myckit artigare vthsäya kunna, än elliest the Greker och Latiner fordra.", A. Arvidi, *Manuductio* (1651), [A vij$^{v}$-A viij$^{r}$].

Hatte die Kontingenz als zentrales Darstellungsproblem der *Poeterey* noch zur Ausklammerung des eigentlichen Gegenstandes, der Dichtung, aus der Darstellung geführt, so löst die textuelle Zeitlichkeit in der *Manuductio* keine argumentative Krise aus; sie fehlt im Text, und deshalb kann Arvidi bei seiner *imitatio auctoris* jene Elemente der *Poeterey* auslassen, die die Überwindung der Krise leisten sollen, ohne die Vollständigkeit der *Manuductio* in Frage zu stellen. Aus diesem Grunde auch erörtert Arvidi den Komplex Originalität-Originarität anläßlich der Figur des Dichters nicht. An einer Stelle wird Gott als 'Künstler vor allen anderen' apostrophiert, an einer anderen vom Dichter 'eine natürliche Veranlagung' zur Dichtkunst gefordert;[36] die Verbindung zwischen *artifex divinus*, der die Schöpfung komponiert wie ein Bild, Lied oder Gedicht[37] und der poetischen, Autorität verleihenden Kreativität durch das *furor*-Konzept, wie es die *Poeterey* vorgibt, wird nicht versucht.[38] Ebenso unterläßt sie die Rückbindung dichterischer Freiheit an die öffentliche Ordnung durch das Gebot (moralischer) Wahrhaftigkeit: die *Manuductio* referiert weder den Vorwurf poetischer Laster- und Lügenhaftigkeit, noch beschneidet sie den poetischen Erfindungsreichtum und damit die Poiesis als Ganzes: Gegenstand und Darstellung sollen 'tief und scharfsinnig', 'dienlich' und 'schön'[39] sein (nicht etwa 'gut' und 'wahr').[40]

## 'Grentzesteenar'[41] der Repräsentation

Im Gegensatz zum Dichter, den die *Poeterey* präsentiert, erfreut sich Arvidis Poet also moralischer und ästhetischer Uneingeschränktheit, dies v.a. deshalb, weil die im Text nicht thematisierte dichterische Originalität der Repräsentationsökonomie der 'Kürze' entzogen ist. Betreffend der *Inventio* wiederholt die *Manuductio* diese Geste der Einschließlichkeit. Die schwedische Dichtung, so liest man, 'beschäftigt sich mit allen möglichen Dingen, himmlischen wie irdischen, ja auch mit denen, welche über dem Himmel und unter der Erde begriffen und erfaßt werden können, ob mit Leben

---

36 „GVdh [...], som är en Konstnäär öfwer alla"; „En naturligh Bequämligheet til sielfwe Konsten", A. Arvidi, *Manuductio* (1651), (B jv); (S. [5]).

37 Vgl. E.N. Tigerstedt: The poet as creator. *Comparative Literature Studies* V (1) March 1968, S. 455-488: 465.

38 Opitz leitet die Inspiration auf die drei klassischen Aspekte zurück, die Scaliger zusammenfaßt: die Naturbegabung, durch die „die regung des Geistes welchen Ovidius vnnd andere vom Himmel her zue kommen vermeinen" (S. 11), gesteuert werden kann, die Inspiration durch künstlichen Rausch („Eschilus [hat] dem Sophocles vorgeworffen, der wein hette seine Tragedien gemacht, nicht er", S. 13) und die göttliche Besessenheit des in Versen sprechenden Orakels („*Bardi*, *Vates* vnnd Druiden", S. 15). Vgl. J.C. Scaliger, *Libri septem* 1 [1561/1994], S. 83-85.

39 „diup och skarpsinnigh"; „tienligit, [...] och skönt", A. Arvidi, *Manuductio* (1651), S. [8].

40 Die *Poeterey* führt gegenüber dem Vorwurf, daß „die Poeten mit der warheit nicht allzeit übereinstimmen", die Größen Mimesis und Wahrscheinlichkeit ein: „soll man auch wissen, das die gantze Poetery [sic.] im nachäffen der Natur bestehe, vnd die dinge nicht so sehr beschreibe wie sie sein, als wie sie sein köndten oder solten.", M. Opitz, *Deutsche Poeterey* (1963), S. 11.

41 'Grenzsteine'

und Geist begabt oder nicht'.[42] Am Schluß des Kapitels, in der sich diese Aussage findet, scheint die Repräsentation sich jedoch selbst zu dementieren, denn hier steht wiederum: „Och thetta ware så kortelighen talat om the saaker hwilka thet Swenske Poeterij anseer".[43] Damit gibt die *Manuductio* zwar vor, daß in der Kürze alles gesagt wurde, was über das 'Alles' der Erfindung zu sagen ist. Doch wird in diesem Kapitel über die poetische Erfindung v.a. deutlich, daß tatsächlich nicht alles, sondern nichts gesagt worden ist. Denn das Mißverhältnis zwischen Überdimensionierung des Gegenstandes (alles zwischen Himmel und Erde) und Kürze der Repräsentation (elf Seiten) löst Arvidi, indem er stillschweigend statt der *rerum inventio* die *rerum dispositio* zum Gegenstand macht und eine Gattungspoetik präsentiert. Damit tritt die Form an die Stelle des Inhalts.

Diese Differenz von *res* und *verba* greift Arvidi auch an anderer Stelle auf, wo sie sich als Differenz von originär/originell und kontingent beschreiben läßt. 'Nun ist nichts klarer, als daß die Dinge, die mit dem Verstand begriffen und erfaßt werden können, von Natur aus den Worten vorausgehen, mit denen sie ausgesprochen werden, denn die Worte hängen ja zusammen mit und entspringen aus den *Concepten* der Dinge, die man mit dem Verstand gewonnen hat'.[44] Das Konzept (*res*) ist naturgegeben und existiert alleine im Geist des Dichters. *Verbum* hingegen ist das, was nachgeordnet und kontingent ist; die Form, in der die Idee mittelbar wird. Doch da es die Form ist, welche die *Manuductio* zum Objekt ihrer Darstellung macht, und da sie sowohl über den Dichter wie über die Gegenstände der dichterischen Erfindung schweigt, spricht wie die *Poeterey* auch die *Manuductio* nicht über Dichtung. Daß es dennoch zu einem poetologischen Text kommen kann, wird ermöglicht durch die Unterscheidung Arvidis von zwei unterschiedlichen Arten von Dichtung: eine, die aus „föregående [...] dichtade Concepter" besteht, und eine, die er bezeichnet als „thet Poeterij som anseer Orden".[45]

Letztere ist es, die Arvidi beschreibt, erstere läßt er in seinem Text außer acht. 'Meine Verse sind fertig, so daß nichts mehr fehlt als nur die Worte.'[46] Dieser Opitz entliehene, auf die Inspirationstheorie rekurrierende poietische Selbstbeschreibung steht wie in der *Poeterey* auch bei Arvidi isoliert unter formalästhetischen Erörterungen. Dies aber heißt wiederum nichts anderes, als daß in dem Maße, wie die *Manuductio* die Verse ohne Worte nicht in Worte fassen will (also auch keine Re-

---

42 „Thet Swenske Poeterij ansar allehanda Saker, så Himmelske som jordiske, Ja och the som ofwan Himmelen och vnder Jordenne kunna begrepne och fattade warda, antingen the medh Lijff och Anda begåfwade äre eller och icke", A. Arvidi, *Manuductio* (1651), S. [7]-[8].

43 'Und dies also hatte in Kürze von den Sachen, die die schwedische Dichtung behandelt, gesagt werden sollen', A. Arvidi, *Manuductio* (1651), S. [19].

44 „Nu är intet klarare än thet, at ju Sakerne, som medh Förnufftet grijpas och fattas, äre aff Naturen förr framme än Orden, medh hwilka the vthalas, ty Orden the hängia och flyta aff thet *Concept*, som man om Sakerne medh Förnufftet tagit hafwer.", A. Arvidi, *Manuductio* (1651), S. [6].

45 'vorausgehenden [...] erdichteten *Concepten*'; 'die Dichtung, die die Worte betrachtet', A. Arvidi, *Manuductio* (1651), S. [6]-[7].

46 „Mine Vers är färdige, at intet fattas meer än blåtta Orden.", A. Arvidi, *Manuductio* (1651), S. [7].

geln für sie aufstellt), der Dichter über diese Verse frei und ohne Einschränkung verfügen kann.[47]

Ein Blick auf die *Manuductio* als geschlossene Repräsentation, also das, was über die Aussparungen hinaus zu Text geworden ist, kann die Funktion der Unterscheidung von Dichtung ohne und mit Worten klären helfen. Arvidi behauptet, es werde in seiner Dichtungslehre 'genug gesagt'; es stellt sich die Frage, worauf sich die 'Genüge' bezieht, wie er seinen Gegenstand letztlich definiert. In dieser Hinsicht mißt die *Manuductio* mit zweierlei Maß. Da gibt es einmal die schwierige Dichtung, die Dichtung ohne Worte, die der Text in der Formel „Difficilia quæ pulchra" (S. [4]) bloß als Repräsentationsschwierigkeit andeutet, dann aber wieder aus der Repräsentation fallen läßt, da sie sich der Darstellung im Wort entzieht. Zum anderen gibt es die einfache Dichtung, deren Repräsentation 'kurz' und „lätteligen" ('leicht', S. [37]) zu bewerkstelligen ist, die Dichtung mit Worten gleichsam, welche die *Manuductio* zu ihrem Thema macht. Von eben dieser Dichtung spricht Arvidi, wenn er behauptet, 'daß niemand eine Sprache durch und durch zu verstehen vermag, wenn er deren Verskunst nicht studiert hat'.[48] Die Verskunst, von der der Text handelt, ist nun eben jener Regelapparat, den die *Manuductio* aus vielerlei Quellen zusammenträgt. Vermittels seiner Normen soll die kontingente Muttersprache nicht nur strukturell verstanden (die Dichtkunst 'lehrt' die richtige Sprache, hieß es bei Arvidi), sondern auch vereinheitlicht und stabilisiert werden. Über dieses mit dem germanischen Sprachpatriotismus verknüpfte und in der *Poeterey* analog formulierte Projekt hinaus scheint es mir aber an dieser Stelle auch um die Fähigkeit der Dichtungslehre zu gehen, das einzelne Wort als die formale Seite von Konzepten/Begriffen zu konstituieren, indem sie allein die formale Seite, die dichterische/sprachliche Praxis, zu ihrem Gegenstand macht.

Insofern ist die *Manuductio* eine Anleitung zur Herstellung von Signifikanten. Dabei setzt sie ihre eigene Repräsentationspraxis als Exemplum ihrer Lehre ein, wenn sie sich selbst als vollständigen Text darstellt und die Wirkmechanismen ihrer Genese (Appendizes, Tabellen, *imitatio* etc.) hin zu textueller Integrität offenlegt. Hier geht es ihr darum, zu zeigen, auf welche Weise ein Text zustande kommt, der weder zuviel noch zuwenig, sondern gerade genug sagt. Mit dem umfangreichen Regelapparat als Operator ist die Produktion von Wörtern in resp. als Formen unkompliziert. Arvidi kann gerade deshalb 'in Kürze über die Herrlichkeit und Schönheit der schwedischen Wörter sprechen'[49], weil diese Qualitäten keine schwer

---

47 „Nicht das Erfinden und Schaffen ist also nach der Renaissancepoetik das Kriterium des Dichters, sondern die Gabe, das Wesen der Dinge, die Schönheit, das Wahre zu erkennen. So ist im Prinzip ein Dichter möglich, der gar nicht schreibt", Herbert Mainusch: Dichtung als Nachahmung. Ein Beitrag zum Verständnis der Renaissancepoetik. *Germanisch-Romanische Monatsschrift* N.F. 10 (1960), S. 122-138: 129.

48 „ingen sigh kan berömma, at han ett Språk grundeligen kan förstå, om han thes Verßkonst icke studerat", A. Arvidi, *Manuductio* (1651), S. [4].

49 „Och thetta ware så kårteligen talat om the Swenske Ordsens Härligheet och skönheet.", A. Arvidi, *Manuductio* (1651), S. [28].

faßbaren Abstrakta repräsentieren, sondern sich auf kombinatorisch erzeugbare Oberflächenstrukturen, bspw. Epitheta, beziehen, von denen es heißt: 'am Erdichten von Beiwörtern kann man den Poeten nicht weniger erkennen als den Löwen an seinen Klauen, denn darin liegt ein nicht eben geringes poetisches Meisterstück verborgen.'[50] Der Poet dieser auf die Praxis bezogenen Verskunst steht dabei selbst als Produkt am Ende einer Funktionsgleichung.

> Zuerst braucht jemand eine natürliche Veranlagung zu dieser Kunst selbst, dann (wenn er befindet, daß er eine solche hat) soll er sich zu Lehrmeistern, seien sie lebend oder tot, verfügen, und von ihnen eine kurze Anleitung zur Verskunst erwerben [...]. Drittens muß er sich gemäß dieser Anleitung [...] fleißig üben, und zuerst Verse ohne Reimendung, mal nach der einen, mal nach der anderen Versart schreiben: Und dann kann er sich mehr und mehr vornehmen, bis er zum Schluß ein vollkommener Poet ist.[51]

An den 'Klauen des Gedichtes' ist nachprüfbar, ob der Dichter seine Sache geübt und gelernt hat. Naturbegabung, die in der Nähe dichterischer Originalität steht, verschwindet hinter „Lust [...] och Behagh" ('Lust [...] und Freude', A viij$^{v}$) an der Verskunst.[52] Und doch setzt die Regelmaschinerie ein gewisses Maß an Autonomie frei. Der werdende Poet befindet selbst über seine Fähigkeit, die sich der auf das Produkt orientierten Kontrolle entzieht. Der Eintritt in die Verskunst ist durch einen Akt von Eigenverantwortlichkeit markiert. Im Gebrauch der Muttersprache setzt sich diese fort: 'Jeder Schwede muß selbst wissen und verstehen, wie er die Worte richtig zusammenfügt, auf daß er die Gedanken seines Sinnes deutlich ausdrücke'.[53] Die *Manuductio* thematisiert den multiplen Gebrauch von Sprache, den die Operationen des Regelapparats ermöglichen, und der numerisch unbegrenzte Signifikanten herstellt, in Termini, die wiederum die Verfahren der Verskunst betonen: mit Wörtern werde 'umgegangen' (S. [12]), sie werden 'verwandt' (S. [18]) und 'ausgeführt' (S. [28]).

---

50 „ty vthaff Bijords Dicktande, kan man icke annorlunda känna een Poet, än som man känner ett Leyon aff thes Kloor, effter såsom thervthinnan icke thet ringaste Poetiske Mästerstycke ligger fördolgt.", A. Arvidi, *Manuductio* (1651), S. [26].

51 „Först, En naturligh Bequämligheet til sielfwe Konsten, hwilken när een befinner sigh hafwa, skal han sådan förfoga sigh til Läremästare, the ware sigh lefwandes eller döda, och aff them skal fatta sigh til sinnes en kort Anledning til Verßkonsten [...]. Och så omsider til thet tridie, måste han effter then Anledning, [...] flitigt sigh öfwa och skrifwa så först Verß vthan Rijmslutande, nu effter then ene Verßarten, och nu effter then andre: Och altså kan han småningom taga sigh meer och meer före, in til thes han på sistonne blifwer en fullkommen Poet.", A. Arvidi, *Manuductio* (1651), S. [5].

52 Ludwig Fischer sieht das Fehlen eines barocken Begriffs von „schöpferischer Autonomie" in der Aspiration der Poesie auf einen Status als *ars*, für die vorbildhaft die Rhetorik steht, die „alle menschlichen Ausdrucksmöglichkeiten durch Sprache als nach Regeln erlernbar und herstellbar behandelt.", Ludwig Fischer: *Gebundene Rede. Dichtung und Rhetorik in der literarischen Theorie des Barock in Deutschland*. Tübingen 1968, S. 9. Der Beschluß des vorliegenden Aufsatzes will zu einer Relativierung dieses Ansatzes beitragen.

53 „hwar och een Swensk måste sielff weta och förstå, huru han Orden til hwar andra rätt foga skal, på thet han sine Sinnes Tankar tydeligen kan vthryckia", A. Arvidi, *Manuductio* (1651), S. [115].

Die Wirkung von der Form auf den Inhalt schließlich, die die *Manuductio* in bezug auf Sprache und Dichtung unterstellt, nimmt sie in gleicher Weise auch für das dichtende Subjekt an. Je nach der Gattung, in der zu schreiben er beabsichtigt, je nach Sprachgebrauch adaptiert der Dichter in Arvidis Perspektive nämlich zugleich auch eine andere Persönlichkeit. Der 'Komödienschreiber muß sich besonders auf die Sitten und Unsitten der verschiedenen Altersstufen verstehen', die Satiriker 'sich als schlimme Verfolger und Feinde aller möglichen Laster ausgeben', Eklogen sollen 'nach der einfältigen Bauernweise der Hirten' und *silvae* 'aus hitziger Gemütsbewegung in allergrößter Hast' verfaßt werden.[54] Hinter einer Vielzahl poetischer Produkte steht, so die Meinung der *Manuductio*, eine Vielfalt von Eigenschaften. Zentral an dieser Haltung ist, daß die Produktionsmodi selbst keinem Normierungsversuch unterworfen werden, sondern unterstellt wird, jeder Dichter könne jederzeit frei über seine Ausdrucksmittel verfügen.

Daß das generative Prinzip in Arvidis Dichtungstheorie eine größere Faszination ausübt als seine Erzeugnisse, läßt sich ebenfalls am Text selbst ablesen. Denn oft vernachlässigen Beispiele, mit denen die Anwendung der einen Regel illustrieren werden soll, eine andere, früher oder später aufgestellte Anweisung (stark rivalisierend sind etwa die Gebote der syntaktischen und der metrischen Korrektheit). In gleichem Sinne ist die Auswahl der poetischen Beispiele nicht daraufhin orientiert, die 'Schönheit und Herrlichkeit' der Wörter zu illustrieren, sondern vielmehr auf den Nachweis, daß die jeweilige Regel überhaupt funktioniert.[55]

In der Beliebigkeit ihrer Auswahl zeigt sich das Vertrauen der *Manuductio* in den Überfluß, den der Regelapparat der Dichtung garantiert. Dieser läßt nicht nur das einzelne Gedicht weniger ins Gewicht fallen, sondern führt auch den Dichter wieder implizit als Größe der Originarität/Originalität ein, als Instanz der Poiesis, die das sprachliche Instrumentarium handhabt und über die Qualität des Ergebnisses ent-

---

[54] „skal en Comedieskribent besynnerligen förstå sigh på allehanda Ålders Seeder och Oseeder"; „Hafwa förthenskull alle Satyriske Scribenter för art och maneer at gifwa sigh vth för allehanda Lasters arge Förfölliare och Fiender"; „Heerdewijsor [...] måste städze på Heerdars eenfaldige Bondewijs vthfördt warda."; „*Sylvæ* [...], som [...] vthaff een hetsigh tilbeweekelse, vthi allsomstörsta hastigheet göras", A. Arvidi, *Manuductio* (1651), SSS. [14]-[16].

[55] Ein Beispiel ist folgender, als *Trimeter Brachycatalecticus Masculinus* angekündigter Vers, der die Operation des Silbenzählens und Akzentuierens veranschaulichen soll: „En hungriger Mag', han acktar ey Kräsligh Maat / Han tager tilgoda Strömmingen på träfaat."; 'Ein hungriger Bauch fragt nicht nach feiner Kost, / Er tut sich am Hering im Holzfaß gütlich', S. [187].

scheidet. Da die Poiesis aber explizit aus der Repräsentation der *Manuductio* ausgespart bleibt, ist es nicht notwendig, sie unter Kontrolle zu halten, wie es die *Poeterey* noch tut. Als 'Grenzsteine' (S. [210]) grenzen die Gesetze der Verskunst die Mehrdeutigkeit der Signifikanten auf die formale Eindeutigkeit ein; zugelassen hingegen wird die Vielfalt der Möglichkeiten, die Variablen erfinderisch zu füllen, die 'Dichtung ohne Worte'.