

Sonderdruck aus:

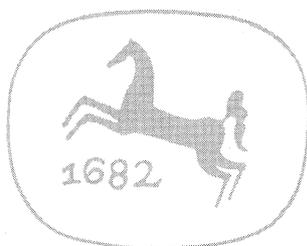
DEUTSCHE
VIERTELJAHRSSCHRIFT

FÜR

LITERATURWISSENSCHAFT

UND

GEISTESGESCHICHTE



58. JAHRGANG

1984

HEFT 1/MÄRZ

J. B. METZLER VERLAG
STUTT GART

umzuschlagen), die Konkurrenz um die Ehre ist nicht voll formalisiert (man kämpft mit wirklichen Waffen, und es geht, wenn auch zusehends weniger, auch „*umb guot*“). Notwendigkeiten der Existenzsicherung oder politische Auseinandersetzungen machen sich von den Rändern immer wieder störend bemerkbar. Trotzdem deutet sich hier ein Wandel feudaler Verhaltensmuster in Richtung auf die höfische Gesellschaft des *Ancien Régime* an, die jene Formalisierung sozialer Beziehungen, Zurückdrängung ihres unmittelbaren Zwangscharakters, Ritualisierung des Verhaltens entschieden weitertreibt. Zu zeigen wäre, wie bestimmte Strukturmerkmale von Turnier und Frauendienst im höfischen Fest, der Etikette und vor allem in den Regeln der *bienséance* und höflichen Konversation einer späteren Adelsgesellschaft wiederkehren.⁶⁹

Solche spielerisch entworfenen Ordnungen sind weder mit der politisch-gesellschaftlichen Realität zu verwechseln noch heben sie deren Antagonismen in Wirklichkeit auf noch sind sie als konkrete (und dann in der Tat illusionäre) Lösungsvorschläge zu verstehen. Freilich bleiben sie qua Analogie und Negation auf jene bezogen. Ulrich spielt eine fiktive Versuchsanordnung durch, die ihre Distanz zu dem, was ist oder normalerweise gilt, immer wieder thematisiert: drastisch im Schwank, pathetisch im Minneleiden, desillusionierend im Verhältnis von Ritterordnung und Politik. Der Entwurf eines ‘schöneren’ Lebens ist erst in zweiter Linie auch Entwurf eines ‘besseren’ (daher die Abgrenzung gegen religiöse Gebote, die Spannung zwischen ethischen Normen und den Regeln des Frauendienstes). Freilich bleibt beides noch eng aufeinander bezogen. Trotzdem ist die Kunstwelt des Minnesangs zunehmend mit sich selbst beschäftigt. Anziehend ist sie als eine Welt, die ‘anders’ ist neben einer Realität, die sich nur von Fall zu Fall ihren Gesetzen fügt und zunehmend negative Züge annimmt. Weitab von kunsttheoretischer Reflexion entdeckt Ulrich den literarischen Minnedienst als utopische Kunstwelt.⁷⁰

⁶⁹ Vor allem das *Vrouwen buoch* nähert sich schon einer Konversationslehre. Zur Bedeutung der Konversation für die innerständische Differenzierung und Integration der aristokratischen Oberschichten in der Frühen Neuzeit: Luhmann S. 103f. u. ö.; Norbert Elias, *Die höfische Gesellschaft: Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie* (1969). Elias betont freilich stärker die Funktion von Etikette als Instrument von Herrschaft und Prestigekampf; vgl. jedoch S. 154f., 168ff.

⁷⁰ An den Liedern des sog. spätstauferischen Kreises hat jetzt Cramer den “Entwurf eines intellektuell-ästhetischen Raumes *neben* der Wirklichkeit” herausgearbeitet, eine “Ablösung” des Minnesangs von sozialer Verbindlichkeit: “die literarische Form und Formulierung” biete “eine Integrität . . . , in der die Konflikte der Realität abgefangen werden können”; statt “gesellschaftlichem Rollenspiel” Appell an literarische “Kennerschaft.” Ulrichs *maere* erzählt von diesem Prozeß; vgl. Thomas Cramer, “*So sint doch gedanke fri*: Zur Lieddichtung Burgharts von Hohenfels und Gottfrieds von Neifen,” *Liebe als Literatur: Aufsätze zur erotischen Dichtung in Deutschland*, hrsg. Rüdiger Krohn (1983), S. 47–61, hier S. 53.

Erhabene Natur

Zur Übertragung des Begriffs des Erhabenen auf Gegenstände der äußeren Natur in den deutschen Kunsttheorien des 18. Jahrhunderts

Von CHRISTIAN BEGEMANN (München)

ABSTRACT

Die Möglichkeit dieser Übertragung des ursprünglich rhetorischen Begriffs gründet im Wandel kunsttheoretischer Paradigmen im 2. Drittel des 18. Jahrhunderts. Untersucht werden Bedeutung und Funktion des Erhabenen sowie der Stellenwert von Naturdarstellung in der "empfindsamen" Kunsttheorie, um von hier aus die Gemeinsamkeit beider Bereiche als ihre identische emotive Qualität zu bestimmen.

The transfer of the concept of the sublime from its original rhetorical context to objects of external nature has been made possible by the change of paradigms in the theory of art which occurred within the second third of the eighteenth century. This article analyses both meaning and function of the sublime as well as the place allotted to the representations of nature in the 'sentimental' theory of art. This correlation of the sublime and nature reveals their identity in the perception of a common emotive quality.

Kaum einen Zeitgenossen dürfte es befremdet haben, daß Goethe, einen Besuch des Rheinfalls verarbeitend, mit Lavater einen "starcken Dialog übers Erhabne" führte, Leonhard Meister eine nächtliche Gebirgszenerie als "erhabenes Schauspiel" pries oder Georg Forster in Erinnerung des mondbeschiedenen Meeres in den Ausruf ausbricht: "O Natur! die Größe, womit du die Seele erfüllst ist heilig und erhaben über allen Ausdruck."¹ Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts gehört die Benennung des Weiten und Unermeßlichen sowie des Gewaltigen und Zerstörerischen in der äußeren Natur als "erhaben" zum normalen Sprachgebrauch, ja solche Natur wird geradezu Paradigma des Erhabenen wie etwa in Kants *Kritik der Urteilskraft*. Die neuere Forschung sowohl zum Begriff des Erhabenen als auch zum Naturgefühl des 18. Jahrhunderts hat diesen Sachverhalt bisher ohne die hier naheliegende Verwunderung quittiert und auf sich beruhen lassen. Erstaunlich ist er insofern, als der Begriff des Erhabenen bzw. Sublimen im 17. Jahrhundert allein als rhetorischer terminus technicus begegnet, der bestimmte stilistische Qualitäten bezeichnet. Nirgendwo findet man in dieser Zeit den Begriff auf den Ozean, den Sternenhimmel, das Gebirge, auf Gewitter oder

¹ Goethe an Frau v. Stein 7. 12. 1779, in *Goethes Werke*, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, IV. Abt., 4. Bd. (1889), 153. – Leonhard Meister zit. nach Peter Lahnstein, *Report einer 'guten alten Zeit': Zeugnisse und Berichte 1750–1805* (1977), S. 482. – Georg Forster, *Ansichten von Niederrhein*. . . , in ders., *Werke in vier Bänden*, hrsg. v. Gerhard Steiner, II (1969), 865.

Sturm, noch überhaupt auf außerliterarische Gegenstände angewendet, selbst in den vereinzelt Fällen nicht, in denen eine Erfahrung von Natur artikuliert wird, die der des späten 18. Jahrhunderts gleicht. Ziel der vorliegenden Untersuchung ist es daher, der Frage nach Möglichkeit und Genese dieser neuartigen Verwendung des Erhabenheitsbegriffs nachzugehen, der im 18. Jahrhundert zur zweiten zentralen ästhetischen Kategorie neben dem Schönen avanciert.² Da die Übertragung des Begriffs auf Gegenstände der äußeren Natur zuerst in der Kunsttheorie erfolgt und erst von dort aus in nichtliterarische Kontexte eindringen kann, muß der Versuch gemacht werden, die Frage theorieimmanent zu klären: Anhand einer – allerdings nur selektiven und skizzenhaften – Beschreibung der ersten deutschen Kunsttheorien, die sich mit dem Erhabenen befassen, sollen sowohl die Bedeutung und Funktion des Erhabenen als auch der Stellenwert von Naturdarstellung *innerhalb dieser Theorien* ermittelt werden, um auf dieser Basis die Verwandtschaft der beiden Bereiche bestimmen zu können. Erst auf der Grundlage einer solchen immanenten Untersuchung des Zusammenhangs von Erhabenem und Natur kann begreiflich werden – aber dies sei nur ausblickend vermerkt –, wie es überhaupt möglich ist, daß das Erhabene in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts solche *historischen* Funktionen übernehmen kann, wie sie ihm etwa von Joachim Ritter, Hans Blumenberg oder Theodor W. Adorno zugeschrieben werden.³ Diese durchaus heterogenen Funktionszuweisungen können jedoch, da es in dieser Arbeit nur um den Prozeß der Integration von Naturphänomenen in den Erhabenheitsbegriff geht, nicht diskutiert werden. – Die Untersuchung endet zeitlich dort, wo dieser Prozeß als abgeschlossen anzusehen ist; sie wird also nicht bis zu Kants Umformung des Begriffs fortgeführt.

Die Möglichkeit, Naturerscheinungen mit dem Begriff des Erhabenen zu bezeichnen, basiert wesentlich auf dessen Wandlung. Im Zuge der Lösung der Poetik und Dichtung von der Rhetorik, an die sie im Barock gebunden waren, zeigt sich eine 'Entrhetorisierung' auch des Erhabenheitsbegriffs: Dieser wird im 18. Jahrhundert zumeist nicht mehr als rhetorische, immer seltener aber auch als rein poetische Kategorie gefaßt, sondern zunehmend auf reale Gegenstände unabhängig von ihrer rhetorischen oder poetischen Faktur ausgedehnt. Diese 'adjekti-

² Karl Viëtor, "Die Idee des Erhabenen in der deutschen Literaturgeschichte," in ders., *Geist und Form: Aufsätze zur deutschen Literaturgeschichte* (1952), S. 234–266, hier S. 356, Anm. 108, klammert das Problem explizit aus. Die meines Wissens einzigen Arbeiten, die sich ausführlicher mit ihm befassen, sind: Samuel H. Monk, *The Sublime: A Study of Critical Theories in XVIII-Century England* (1960), S. 203ff.; sowie Ernest Tuveson, "Space, Deity, and the 'Natural Sublime,'" *Modern Language Quarterly*, 12 (1951), 20–38, der allerdings nur die englische Frühphase bis Addison untersucht.

³ Joachim Ritter, "Ästhetik, ästhetisch," in *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. v. Joachim Ritter, I (1971), 555–580, hier 558 und 565. Von Ritter geht offenbar Renate Homann in ihrem Teil des Artikels "Erhaben" im II. Bd. von Ritters Wörterbuch aus (Sp. 627–635, hier Sp. 629). Von Ritter abweichend Hans Blumenberg, *Die Genesis der kopernikanischen Welt* (1965), S. 66–79. – Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, 2. Aufl. (1974), S. 292ff.

vische' Verwendung des Begriffs wird zwar, wie der Sprachgebrauch um 1800 zeigt, durch Kants Einwände nicht unterbunden, verliert jedoch ihre bisherige Naivität; Erhabenheit werde den Objekten, so Kant, nur durch eine "Subreption," eine Verwechslung, zugeschrieben; tatsächlich müsse "die wahre Erhabenheit nur im Gemüte des Urteilenden, nicht in dem Naturobjekte, dessen Beurteilung diese Stimmung desselben veranlaßt, . . . gesucht werden."⁴ Kant besiegelt damit eine zweite seit Beginn der Uminterpretation des Erhabenen zentrale Tendenz, die nämlich zur Psychologisierung bzw. Subjektivierung des Begriffs: Als erhaben gelten im 18. Jahrhundert nicht allein Gegenstände, sondern immer auch das von diesen evozierte Gefühl, oder, wie man mit Blick auf die Entwicklung zu Kant genauer formulieren müßte: als erhaben werden Gegenstände angesehen, sofern sie Quelle bestimmter Gefühle sind. Die Dominanz des Interesses am Gefühl des Erhabenen zeigt sich in größter Deutlichkeit nicht nur an der Existenz von Abhandlungen, die schon im Titel ihre Konzentration auf das Gefühl zu erkennen geben,⁵ sondern auch daran, daß die in der Kunsttheorie entstandene Diskussion dieses Gefühls sich mitunter in die Psychologie und Anthropologie verlagern kann.⁶ Für das Faktum, daß innerhalb der Kunsttheorie die emotive Qualität von Objekten so entscheidende Bedeutung erlangt, ist die Entwicklung einer 'empfindsamen' Kunsttheorie verantwortlich, die unter verschiedenen, immer aber mit der Moral vereinbaren Prämissen die Erregung von Gefühlen, von "vernünftiger Lust"⁷ im Rezipienten intendiert. Diese Wirkungsorientierung bedingt, so soll hier gezeigt werden, das spezifische Interesse am Erhabenen ebenso wie an der künstlerisch verwertbaren Erfahrung weiter und bedrohlicher Natur. Damit ist eine zweite Voraussetzung der Anwendungsmöglichkeit des Erhabenheitsbegriffs auf solche Natur berührt, nämlich ein grundlegender Wandel der Naturerfahrung. Um als erhaben gelten zu können, darf das Weite und Gewaltige der Natur nicht mehr wie im 17. Jahrhundert und früher bloß Gegenstand von Furcht, Schrecken und Abscheu sein, sondern muß, in welcher Weise auch immer, Lust erregen können; dies ist vereinzelt bereits um die Wende zum 18. Jahrhundert, in großem Umfang jedoch erst in der zweiten Jahrhunderthälfte der Fall. Zwar ist das Gefühl des Erhabenen im 18. Jahrhundert

⁴ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, in ders., *Werke in zehn Bänden*, hrsg. v. Wilhelm Weischedel (1975), VIII, 344, 343, vgl. 330.

⁵ Immanuel Kant, *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, ebd. II, 821–884. – Karl Heinrich Heydenreich, "Grundriß einer neuen Untersuchung über die Empfindungen des Erhabenen," *Neues philosophisches Magazin, Erläuterungen und Anwendungen des Kantischen Systems bestimmt*, hrsg. v. J. H. Abicht und F. G. Born, 1 (1790), 86–96.

⁶ So z. B. bei Ernst Platner, *Neue Anthropologie für Aerzte und Weltweise* (1790), I, § 796 ff. – Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, in ders., *Werke* (wie Anm. 4), X, 568 f.

⁷ Zum Kontext vgl. Rolf Grimminger, "Die Utopie der vernünftigen Lust: Sozialphilosophische Skizze zur Ästhetik des 18. Jahrhunderts bis zu Kant," in *Aufklärung und literarische Öffentlichkeit*, hrsg. v. Christa Bürger, Peter Bürger und Jochen Schulte-Sasse (1980), S. 116–132.

meist von dem des Schönen unterschieden und kann durchaus von Häßlichem, sogar Fürchterlichem ausgehen, immer aber ist es eine besondere Art des Gefallens, die für das 17. Jahrhundert nur in seltenen Fällen nachweisbar ist. Die Theorien des Erhabenen, die dieses Gefühl als von Naturerscheinungen ausgehend beschreiben, sind daher eine bedeutende, wenn nicht die entscheidende, bisher jedoch noch nicht systematisch ausgewertete Quelle für die Erforschung des neuen Naturgefühls. Der Wandel der Naturerfahrung kann hier jedoch nur benannt und vorausgesetzt, nicht aber auf seine Bedingungen und Gründe hin untersucht werden.

Der Begriff des Erhabenen bzw. Sublimen entstammt ursprünglich der Lehre von den Stilarten (*genera dicendi*) in der Rhetorik, die sich erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts mit der Tendenz zu größerer Individualisierung des Stils aufzulösen beginnt.⁸ Meist unterscheiden die Rhetoriker drei Stile, ein *genus humile*, *medium* und *sublime* (bzw. *grande*, *grandiloquum* etc.), für das in den barocken Lehrbüchern verschiedentlich der Terminus "erhaben" verwendet wird.⁹ Der Gebrauch dieser Stile liegt nicht im Ermessen des Redners oder Dichters, sondern unterliegt einerseits der Lehre vom *aptum* oder *decorum*, die nach Maßgabe universeller Ordnungsvorstellungen festlegt, welche sprachliche Form (*verba*) den behandelten Themen und Gegenständen (*res*) angemessen ist. Zum anderen hängt das *genus dicendi* von der intendierten Wirkung ab. Häufig wird unter Bezugnahme auf Cicero als oberstes Ziel der Redekunst die *persuasio* genannt, wobei sich drei *officia* des Redners – lehren, erfreuen, bewegen – ergeben, denen die Stilarten zugeordnet sind. – In diesem Kontext gilt das *genus sublime*, das sich durch seinen sprachlichen Prunk auszeichnet und im Gegensatz zu den anderen Stilarten prachtvolle Metaphern, sämtliche Redefiguren, Tropen usw. verwenden darf, als die "hohen" – und das heißt seit dem Mittelalter auch: standesmäßig hohen – Gegenständen und Personen adäquate Sprechweise. Innerhalb der Dichtung sind es besonders die Tragödie und das Epos, die diese hohen Gegenstände darstellen und daher eine hohe Stillage erfordern. Hinsichtlich der *officia* ist das *genus sublime* dort geboten, wo es darauf abgesehen ist, den Hörer emotional zu ergreifen und Affekte hervorzurufen; diese Wirkungen werden nicht zuletzt als vom *ornatus*, dem Redeschmuck selbst ausgehend gedacht, so daß mitunter einzelnen Redefiguren, Versmaßen usw. die Erregung ganz bestimmter Affekte zugeschrieben werden kann.¹⁰

⁸ Ludwig Fischer, *Gebundene Rede: Dichtung und Rhetorik in der literarischen Theorie des Barock in Deutschland* (1968), S. 171 ff., 177 ff.

⁹ So z. B. bei Kaspar Stieler. Vgl. Joachim Dyck, *Ticht-Kunst: Deutsche Barockpoetik und rhetorische Tradition* (1966), S. 99. Für das Folgende vgl. ebd. S. 91–112, ferner Fischer (wie Anm. 8), S. 99–183, sowie Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, 2. Aufl. (1973), § 1079/3, S. 522 ff.

¹⁰ Vgl. Dyck (wie Anm. 9), S. 82 ff. – Hans Peter Herrmann, *Naturnachahmung und Einbildungskraft: Zur Entwicklung der deutschen Poetik von 1670 bis 1740* (1970), S. 40, 45 f.

Eine erste Abwendung von diesem rhetorischen Erhabenheitsbegriff vollzieht Nicolas Boileau-Despréaux, dessen 1674 – im gleichen Jahr also wie sein *L'Art poétique* – erschienene Übersetzung der Schrift *peri hypsous* des Pseudo-Longin als der Anfangspunkt der neueren Diskussion um das Erhabene¹¹ anzusehen ist. Obgleich dieses Werk bereits seit dem 16. Jahrhundert bekannt war,¹² war das Interesse an ihm doch gering geblieben, und erst Boileaus Aktualisierungen ist es gelungen, den spätantiken Autor in ein lebhaftes Gespräch zu bringen. Boileaus Patenschaft für Pseudo-Longin war letzten Endes von strategischen Gesichtspunkten bestimmt; bei ihm fand er Argumente, die sich zur Legitimation seiner eigenen Bestrebungen einsetzen ließen.

Das Erhabene ist in der Schrift des Pseudo-Longin als "Höhepunkt und Gipfel der Rede"¹³ eine Kategorie der Rede- und Dichtkunst, darf dabei aber nicht als den gesamten sprachlichen Charakter eines Werkes prägendes *genus dicendi* aufgefaßt werden; es zeigt sich vielmehr nur punktuell und ist daher kein bloßer Stilbegriff (1,4). Erhabenheit kann nach Pseudo-Longin – und auch hierin zeigt sich, daß sie mehr ist als lediglich eine stilistische Größe – allein durch die "kraftvolle Natur" und edle Gesinnung, ja die Gottgleichheit (35,2) eines Redners hervorgebracht werden: "das Erhabene ist der Widerhall einer großen Seele" (9,1f.). Zu dieser Bedingung müssen Beherrschung und Einsatz rhetorischer Technik hinzutreten (2,1f.; 8,1), ohne daß diese jedoch als festgeschriebener Regelapparat das Verfahren des Redners determinieren dürfte (33f.): Strikte Regelmäßigkeit produziert nur korrektes Mittelmaß (ebd.), von allen Regeln befreite Willkür verfällt dagegen in Maßlosigkeit (2ff.). Beide Gefahren gilt es zu vermeiden. Erst dann wird das Erhabene möglich und mit ihm seine charakteristische heftige Wirkung: Das "Übergewaltige" führt den Hörer zur "Ekstase," es "erstaunt und erschüttert" (1,4), erregt mitreißende Leidenschaft (18,2) und Bewunderung für das, was sich über alle menschlichen Beschränkungen erhebt und so den Menschen auf seine Bestimmung aufmerksam macht (35f.). An diesem Wirkungsmoment wird sich im 18. Jahrhundert das Interesse für das Erhabene entzünden, und diese Tendenz dürfte A. W. Schle-

¹¹ "Hypsos" bedeutet eigentlich "Höhe," wird aber seit dem Beginn der deutschen Longinrezeption als "erhaben/Erhabenheit" übersetzt; ich folge mit der deutschen Übersetzung von Reinhard Brandt – Pseudo-Longinos, *Vom Erhabenen*, hrsg. v. Reinhard Brandt (1966) – diesem Sprachgebrauch; Boileau verwendet, offenbar in Anlehnung an lateinische Übersetzungen, das Wort "sublime," das im Deutschen ebenfalls als "erhaben" wiedergegeben wurde. In England wurde "hypsos" zunächst mit "height" übersetzt, später mit "sublime." Vgl. Monk (wie Anm. 2), S. 19ff. – Brandts Einleitung, S. 11, Anm. 1.

¹² Zur Geschichte der Longinrezeption vor Boileau vgl. Alfred Rosenberg, *Longinus in England bis zum Ende des 18. Jahrhunderts* (1917). – Monk (wie Anm. 2), S. 18ff. – Bernard Weinberg, "Translations and Commentaries of Longinus, On the Sublime, to 1600: a Bibliography," *Modern Philology*, 47 (1950), 145–151.

¹³ Pseudo-Longinos (wie Anm. 11), Kap. 1,3. Longin wird im folgenden mit Kapitelangabe im Text zitiert. – Eine gute Übersicht über das Werk gibt Brandt in seiner Einleitung.

gel im Auge gehabt haben, wenn er abschätzig in Longin "eigentlich den Erfinder der empfindsamen Ästhetik" sieht.¹⁴

Zwar spielt auch in Boileaus Exegese und Verteidigung des Pseudo-Longin dieser Aspekt eine Hauptrolle, zunächst aber scheint ein anderer entscheidend gewesen zu sein. Mit Hilfe Longins nämlich ließen sich die traditionelle rhetorische Zuordnung von hohem Gegenstandsbereich und hoher Stillage zersprengen und die Behandlung hoher Dinge im Sinne des rationalistischen Stilideals der Einfachheit und Klarheit legitimieren. Obwohl Longin durchaus auch Figuren- und Metaphernreichtum, edlen Ausdruck und "würdevoll-hohe Satzfügung" zu den Quellen des Erhabenen rechnet (8,1; vgl. 30; 32), weist er doch nachdrücklich auf ihre Gefahren hin: "erhabene Wirkungen" (5) können leicht in Schwulst und "Scheinraserei" (3,3ff.) münden. "Manchmal" dagegen "zeigt eben der gewöhnliche Ausdruck das Gemeine sehr viel eindrucksvoller als eine prunkvolle Wendung" (31,1). Ein Beispiel für dieses nicht mit dem Trivialen und Gemeinen zu verwechselnde (43) Erhabene mit nur geringem *ornatus* ist der seit Boileau mit unermüdlicher Ausdauer zitierte Satz der Genesis: "Gott sprach: es werde Licht, und es ward" (9,9). – Boileau nun verabsolutiert diese *eine* Form des Erhabenen in der Vorrede zu seiner Longin-Übersetzung und kann so grundsätzlich das Erhabene ("le sublime") vom erhabenen Stil der Rhetorik ("le style sublime") unterscheiden:

Il faut donc savoir que par le sublime, Longin n'entend pas ce que les orateurs appellent le style sublime, mais cet extraordinaire et ce merveilleux qui frappe dans le discours, et qui fait qu'un ouvrage enlève, ravit, transporte. Le style sublime veut toujours de grands mots; mais le sublime se peut trouver dans une seule pensée, dans une seule figure, dans un seul tour de paroles. Une chose peut être dans le style sublime et n'être pourtant pas sublime, c'est-à-dire n'avoir rien d'extraordinaire ni de surprenant.¹⁵

In dieser Umschreibung des einfachen und lapidaren "sublime" entkräftet Boileau zugleich die mögliche Annahme, daß es sich ebenso wie der "style sublime" nach Regeln herstellen ließe: Ein "merveilleux," "extraordinaire" und "surprenant" muß zwangsläufig mehr sein als nur regel-mäßig. Nur ein im Sinne Pseudo-Longins durch "grandeur de la pensée" und "noblesse du sentiment" ausgezeichnetes Genie kann es hervorbringen,¹⁶ wobei dieser Begriff hier natürlich noch nicht die subjektivistische Bedeutung hat, die er im späten 18. Jahrhun-

¹⁴ August Wilhelm Schlegel, *Die Kunstlehre*, in ders., *Kritische Schriften und Briefe*, hrsg. v. Edgar Lohner, II (1963), 45.

¹⁵ *Oeuvres de Boileau*, hrsg. v. Jacques Bainville (1928), III, 132. – Zum Verhältnis von Boileau zu Longin vgl. Monk (wie Anm. 2), S. 29ff. – Jules Brody, *Boileau and Longinus* (1958). – Théodore A. Litman, *Le Sublime en France* (1971), S. 63ff. – Herbert Dieckmann, "Zur Theorie der Lyrik im 18. Jahrhundert in Frankreich. . .," in ders., *Studien zur Europäischen Aufklärung* (1974), S. 327–371, hier S. 351ff.

¹⁶ "Réflexion XII," *Réflexions critiques sur quelques passages du Rhéteur Longin*, in Boileau (wie Anm. 15), III, 122. – Zum Problem von Genie und Regelhaftigkeit vgl. Litman (wie Anm. 15), S. 85ff.

dert annimmt. – Das entscheidende Charakteristikum des “sublime” ist – hierin erhält sich die Verwandtschaft mit dem *genus sublime* – seine emotionale Wirkung, und dieses Moment bleibt für Boileau während seiner lebenslangen Beschäftigung mit dem “sublime” zentral. Noch 1713, in der X. seiner *Réflexions critiques sur quelques passages du Rhéteur Longin*, betont er die Undefinierbarkeit und Unerklärbarkeit des “sublime” und vertritt die Ansicht, daß das Gefühl die Instanz sei, die sein Vorhandensein diagnostiziere. Es heißt hier,

que le sublime n'est pas proprement une chose qui se prouve et qui se démontre; mais que c'est un merveilleux qui saisit, qui frappe et qui se fait sentir.¹⁷

Im Gegensatz zu der mit Longin gerechtfertigten Verbindung von Größe und Simplizität, die ganz im Sinne des rationalistischen Klassizismus ist, gehen, wie Samuel H. Monk und Théodore A. Litman nachgewiesen haben, die zuletzt genannten Elemente des “sublime” – Fehlen fester Regeln und intensive Gefühlswirkung – über die rationalistischen Prinzipien des *L'Art poétique* Boileaus hinaus, ja tendieren langfristig gesehen dazu, sie zu unterminieren.¹⁸ Dieses Dilemma ist Boileaus gleichermaßen rationalistischen “modernen” Gegnern in der “Querelle des Anciens et des Modernes” offenbar nicht verborgen geblieben: Mit seiner Hochwertung des “sublime,” so werfen sie Boileau unter Berufung auf die Regeln und die Vernunft vor, mißachte er diese und leiste “divagations et délires” in der Poesie Vorschub.¹⁹

Die Frage, ob Gegenstände – gedacht wird zunächst natürlich an solche, die Stoff einer Dichtung sind – an sich, d.h. unabhängig von rhetorischer oder poetischer Faktur, als erhaben gelten dürfen, stellte sich in Boileaus Kontroverse mit Daniel Huet. Huet hatte 1683 in einer offenen “Lettre à Mgr le duc de Montausier” vier Arten des “sublime” unterschieden, darunter ein “sublime des choses,” das außerhalb und unabhängig von aller Kunst existiere. So weit wollte Boileau jedoch nicht mitgehen: Das “sublime” bleibt für ihn eine Kategorie des “discours”; es entsteht erst – wie schon bei Pseudo-Longin – in der gedanklichen und sprachlichen Formung der dem Stoff des Diskurses eigenen Größe oder Würde, die in adäquater Weise nur dem Genie und seiner Kunstfertigkeit möglich ist – auch wenn letztere am Ende völlig unauffällig bleibt.²⁰

Erstmals wird der Begriff des “sublime” in René Rapins 1686 erschienenem Werk *Du Grand ou du Sublime dans les Moeurs et dans les différentes conditions des hommes* in großem Maßstab auf Außerliterarisches angewendet. Daß sich Rapin genötigt fühlte, ein solches Unterfangen ausführlich zu begründen, zeigt deutlich, wie problematisch dieses einer Zeit erscheinen muß-

¹⁷ Boileau (wie Anm. 15), III, 96.

¹⁸ Vgl. Monk (wie Anm. 2), S. 32 u.ö. – Litman (wie Anm. 15), S. 70f., 142, 237f.

¹⁹ Vgl. Litman (wie Anm. 15), S. 91ff., 97, 144.

²⁰ Ebd. S. 81, 87f. – Monk (wie Anm. 2), S. 34ff.

te, in der das “sublime” wenn schon nicht mehr überall als rhetorischer Stilbegriff, so doch immer noch fast ausnahmslos als Kategorie der Rede- und Dichtkunst gefaßt wurde:

. . . l'idée qu'on se forme du sublime est toujours tellement attachée au discours, qu'on a de la peine à le mettre ailleurs. Mais comme il peut y avoir du Grand et du Merveilleux en toutes choses, j'ai cru qu'on pourrait aussi y concevoir du Sublime: ce qui m'a donné lieu d'en imaginer dans les différents états de la vie. Chaque état pouvant être susceptible d'un degré de perfection capable d'inspirer la même admiration en son genre, que le discours dans le sien.²¹

Pseudo-Longins Aussage, daß das Erhabene das Produkt nur einer großen Seele sein könne, verlängern, überträgt Rapin den Begriff des “sublime” auf die große Seele selbst, der nunmehr eine Erhabenheit inhärent gedacht wird, die sich auch anders als diskursiv äußern kann. Selbst für die Möglichkeit dieser Begriffserweiterung muß der griechische Autor das Argument liefern. Daß Pseudo-Longin das Schweigen des Aias gegenüber Odysseus bei dessen Besuch in der Unterwelt im 11. Gesang der *Odyssee* (V.563f.) als erhaben beurteilt (9,2), gibt Rapin Gelegenheit zu der Konsequenz: “. . . s'il y a un sublime jusque dans le silence . . . il peut y avoir du sublime en toutes choses,”²² womit er hier den Bereich der “moeurs” und der “différentes conditions des hommes” meint. Das “sublime” besteht für Rapin im äußersten Grade der menschlichen Vollkommenheit, in einer durch die Unendlichkeit ihrer Qualitäten schier unerreichbar erscheinenden Seelengröße, die zu fassen der menschliche Verstand zu schwach und zu begrenzt ist, und der Rapin daher “quelque chose de divin” zuspricht. Die Wirkung solch außerordentlicher Vollendung auf ihren Betrachter ist mächtig: Eine mit Erstaunen und Erschütterung verbundene Bewunderung (“admiration”) ergreift die Seele und erhebt sie über sich selbst ebenso wie über alles Gewöhnliche.²³ Unverkennbar ist bereits hier von derselben ambivalenten Grenzerfahrung die Rede, die im 18. Jahrhundert als “Gefühl des Erhabenen” analysiert wird. – Der aktuelle Hintergedanke in Rapins Argumentation ist nicht schwer zu erraten; unterderhand verwandelt sich die Bestimmung des Erhabenheitsbegriffs in eine Apotheose des höfischen Absolutismus, wie Rapins Beispiele unmißverständlich zeigen.²⁴ Hier wird ein weiteres entscheidendes Motiv für das Interesse des französischen Klassizismus am Erhabenen sichtbar: Mit diesem Begriff werden soziale und politische ebenso wie kulturelle Wertvorstellungen der Zeit legitimiert. Nicht erst Rapin, bereits Boileau hat den Begriff des “sublime” mit

²¹ Zit. nach Litman (wie Anm. 15), S. 122.

²² Ebd. S. 123.

²³ Vgl. Litman (wie Anm. 15), S. 123ff.

²⁴ Der Parlamentspräsident Lamoignon repräsentiert “le sublime dans la robe,” der Marschall Turenne “[le sublime] dans la profession des armes et dans l'épée” und der Prinz von Condé ein “[sublime] de la vie privée”; kein anderer als der Sonnenkönig selbst vereinigt alle diese Erhabenheiten in seiner Person. Vgl. Litman (wie Anm. 15), S. 125f.

höfischen Tugenden verknüpft: In der selbst erhabenen Schrift des Longin erweise dieser überall seinen "caractère d'honnête homme,"²⁵ womit bekanntlich das höfische Verhaltensideal gemeint ist; überdies stellt Boileau mittels seiner Beispiele Verbindungen des "sublime" mit der Tragödie her, insbesondere derjenigen Corneilles. Diese aber führt exemplarisch die schon von Walther Rehm beschriebene heroisch stilisierte Haltung im Zeichen des Staatsgedankens vor²⁶ – eine Tendenz, die primär aus der Repräsentationsfunktion der Kunst innerhalb des sich konsolidierenden absolutistischen Staates begriffen werden muß. Angesichts solcher Bezüge verwundert es nicht, daß die Wirkung der Tragödie der des "sublime" eng verwandt, bisweilen sogar mit ihr identisch sein kann: In dem seiner Tragödie *Nicomède* (1651) vorangestellten "Examen" rechtfertigt Corneille die "admiration" eines vollkommenen Helden als gleichberechtigte, wenn nicht höherwertige Tragödienwirkung neben Furcht und Mitleid.²⁷

Weder Boileau noch Rapin noch einem anderen Theoretiker des "sublime" ist es in dieser Zeit in den Sinn gekommen, die im 18. Jahrhundert als erhaben klassifizierte weite und wilde Natur in seine Theorie einbeziehen zu wollen. Freilich hätte sich mit Pseudo-Longin auch dies bewerkstelligen lassen. Als Beispiel für das menschliche Streben "nach allem jeweils Großen und nach dem, was göttlicher ist als wir selbst," mit dem Pseudo-Longin seine Erhabenheitskonzeption quasi anthropologisch fundiert, nennt er die Hochachtung vor dem Großen in der Natur: Die großen Ströme und den Ozean bewundern wir mehr als die kleinen Bäche, die Himmelszeichen und den fels- und feuerspuckenden Ätna mehr als ein selbstentzündetes Flämmchen (35,4). Der französische Klassizismus findet hieran jedoch durchaus kein Gefallen. Weit davon entfernt, solche Naturerscheinungen mit dem "sublime" in Zusammenhang zu bringen, benutzt sie Boileau allenfalls als Metaphern, mit deren Hilfe er gegnerische Stilideale verunglimpft; sein eigenes, Einfachheit und Klarheit, erscheint dem Naturgeschmack seiner Zeit entsprechend in der Bildlichkeit amöner Natur:

Un style si rapide, et qui court en rimant,
 Marque moins trop d'esprit que peu de jugement.
 J'aime mieux un ruisseau qui, sur la molle arène,
 Dans un pré plein de fleurs lentement se promène,
 Qu'un torrent débordé qui, d'un cours orageux,
 Roule, plein de gravier, sur un terrain fangeux.²⁸

²⁵ Boileau (wie Anm. 15), III, 127, 130.

²⁶ Walther Rehm, "Römisch-französischer Barockheroismus und seine Umgestaltung in Deutschland," in ders., *Götterstille und Göttertrauer: Aufsätze zur deutsch-antiken Begegnung* (1951), S. 11–61, hier S. 15 ff. u. ö.

²⁷ [Pierre] Corneille, *Théâtre complet*, hrsg. v. Roger Caillois (1957), II, 390. – Zu den Verbindungen von Heroismus und "sublime" vgl. Rehm (wie Anm. 26), S. 28. – Viëtor (wie Anm. 2), S. 235 ff.

²⁸ *L'Art poétique* I, V. 165–170, in Boileau (wie Anm. 15), I, 245. – Zum Fehlen von Naturgröße bei Boileau vgl. Monk (wie Anm. 2), S. 35.

Nur ein einziger unter Boileaus Zeitgenossen, Charles de Saint-Evremond, setzt sich mit dem Gewaltigen in der Natur ausführlicher auseinander. Dabei thematisiert er erstmals einen Zusammenhang, der im 18. Jahrhundert gängige Münze wird: den Zusammenhang von weiter und wilder Natur, Erhabenheit und Furcht; wie nicht anders zu erwarten, grenzt er ihn jedoch aus seinen kunsttheoretischen Überlegungen aus: Er warnt vor ihm. – Saint-Evremond unterscheidet zwei Formen der “grandeur”: während ihm selbst einzig eine maßvolle, regelmäßige Größe als akzeptabel erscheint, wirft er den Propagandisten des “sublime” indirekt vor, einer Vorstellung von falscher Größe verpflichtet zu sein, falsch weil maß- und regellos und überdies mit einer Gefühlswirkung verbunden, für die in Saint-Evremonds Kunstverständnis kein Platz vorgesehen ist.²⁹ In seiner 1685 erschienenen *Dissertation sur le mot de Vaste* bemerkt er: “l’etenduë juste et réglée fait le grand, la grandeur demesurée fait le vaste. Vastitas, grandeur excessive.”³⁰ In diesem Zusammenhang parallelisiert Saint-Evremond erstmals den menschlichen Geist – den “Esprit vaste et démesuré,” der sich in vagen Gedanken und übergroßen, seinen Mitteln nicht angemessenen Plänen verliert – und die weite und gewaltige Natur unter den Oberbegriffen “vaste” und “grandeur.”³¹ Auf dem sicheren Boden eines zeitgenössischen Konsenses bezüglich positiv bewerteter Natur operierend, benutzt Saint-Evremond dieses Argument offenbar, um einen Begriff von Größe zu desavouieren, der die ‘vaste’ Natur beinhalten *könnte* – auch wenn er es faktisch gar nicht tut. Denn solche Natur gilt – und dies ist paradigmatisch für die Zeit vor dem 18. Jahrhundert – als schrecklich, unfähig, dem Menschen zu gefallen:

Le vaste et l’affreux ont un grand rapport, les choses vastes conviennent avec ce qui nous étonne, elles ne conviennent point avec ce qui fait sur nous une impression agreable. . . . Des jardins vastes ne sçauroient avoir les agrémens qui viennent de l’art, ni les graces que peut donner la nature. De vastes forests nous effrayent, la veuë se dissipe et se perd à regarder de vastes campagnes. Les rivieres d’une juste grandeur nous font voir des bords agreables et nous inspirent insensiblement la douceur de leur cours paisible. Les fleuves trop larges, les debordemens, les inondations, nous déplaisent par leur agitation, et nos yeux ne sçauroient souffrir leur vaste étenduë.³²

Während sich für die Verfechter des “sublime” aufgrund der herrschenden Naturerfahrung keinerlei Verwandtschaft von weiter und bedrohlicher Natur und “sublimité” zeigt, kann Saint-Evremond in kritischer Abwehr die strukturelle Möglichkeit des neuen Begriffs des “sublime,” derartige Naturerscheinungen zu integrieren, entdecken. Tatsächlich enthält dieser Begriff ansatzweise bereits diejenigen Konnotationen, die es späteren Theoretikern erlauben werden, Naturobjekte als erhaben zu klassifizieren. – Bevor jedoch hiervon zu sprechen

²⁹ Vgl. Litman (wie Anm. 15), S. 148 ff.

³⁰ *Oeuvres en prose*, hrsg. v. René Ternois (1966), III, 367–417, hier 380.

³¹ Hierauf hat Litman (wie Anm. 15), S. 153 f., aufmerksam gemacht.

³² Saint-Evremond (wie Anm. 30), III, 380 f.

ist, soll als aufschlußreiches Gegenbeispiel die Poetik Johann Christoph Gottscheds behandelt werden.

Könnte am französischen Klassizismus beobachtet werden, daß das letztlich nur an seiner emotionalen Wirkung zweifelsfrei erkennbare Erhabene ein Fremdkörper innerhalb einer in den Grundpositionen rationalistischen Regelpoetik bleibt, so ist es nicht verwunderlich, daß es in Gottscheds vergleichbarer kunsttheoretischer Konzeption in eine völlig untergeordnete Rolle zurückfällt, ja daß trotz Gottscheds Hochachtung vor Boileau das entscheidende Element in dessen Begriffsbestimmung nahezu liquidiert wird.

Gefühlserregung hat in Gottscheds Literaturtheorie allenfalls eine dienende Funktion. Wie die Philosophie verfolgt die Dichtung primär den Zweck der Vermittlung von richtiger Erkenntnis und Tugend, die als aus jener kausal hervorgehend gedacht wird. Die Produktion von Dichtung erfolgt nach Maßgabe des "guten Geschmacks," der, von Gottsched als Funktion des "urtheilenden Verstandes" aufgefaßt, darum gut ist, weil er "mit den Regeln übereinkömmt, die von der Vernunft, in einer Art von Sachen, allbereit fest gesetzt worden."³³ Da der Dichter, anders als der Philosoph, sich an einen Rezipientenkreis wendet, der in einer sinnlichen Existenzweise verhaftet und nicht im glücklichen Besitz abstrakter Denkfähigkeit ist, muß er die trockene Wahrheit in einem plastischen Beispiel versinnlichen. Durch die Exemplifizierung anschaulich und erbaulich gemacht, kann die Lehre einen starken "Eindruck ins Herz" und den Willen machen.³⁴ In einem ähnlich funktionalen Sinn wird auch die "Erregung der Affekten" (91) in der höchsten, nämlich theatralischen Form der Veranschaulichung eingesetzt; einen eigenständigen Wert hat sie für Gottsched nicht. – Diese Bemerkungen sind zu bekannt, als daß sie hier noch weiter ausgeführt werden müßten.

Gottsched hat sich nirgendwo zusammenhängend über das Erhabene ausgesprochen; seine Vorstellungen dazu müssen daher aus den verstreuten Äußerungen in seiner *Critischen Dichtkunst* rekonstruiert werden. – Im Gegensatz zu Boileau taucht der Begriff des Erhabenen bei Gottsched wieder im Zusammenhang mit einer definierbaren "Schreibart" auf. Gottsched unterscheidet die "natürliche oder niedrige" Schreibart von der "sinnreichen," "prächtigen," "hohen" oder "erhabenen."³⁵ Letztere ist wesentlich "künstlicher" und zeichnet sich durch

³³ Johann Christoph Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst* (erstmalig 1730, hier 4. Aufl. 1751; Neudruck 1982), S. 123, 125. Im folgenden Nachweise mit Angabe der Seitenzahl im Text.

³⁴ Johann Christoph Gottsched, "Die Schauspiele und besonders die Tragödien sind aus einer wohlbestellten Republik nicht zu verbannen" (1729), in ders., *Schriften zur Literatur*, hrsg. v. Horst Steinmetz (1977), S. 3–11, hier S. 6. – Vgl. *Critische Dichtkunst* (wie Anm. 33), S. 167.

³⁵ *Critische Dichtkunst* (wie Anm. 33), S. 357, 364ff. – Es ist übrigens aufschlußreich, daß Gottsched in der 4. Auflage seines Werkes an vielen Stellen das Wort "hoch" gegen

“lauter verblümete Redensarten, neue Gedanken, sonderbare Metaphoren, Gleichnisse und kurzgefaßte Sprüche” aus (364). Trotzdem läßt sich diese “Schreibart” nur bedingt mit dem *genus sublime* identifizieren; in Gottscheds Kritik am schwülstigen Stil, seinem Plädoyer für einen “vernünftig=erhabenen Ausdruck” (366, 368) und seiner Berufung auf Longin (366) hört man Nachklänge von Boileaus Attacke gegen das *genus sublime*. Gottsched modifiziert jedoch nicht nur dieses, sondern distanziert sich auch von Boileaus “sublime”; entscheidend ist in beiden Fällen, daß er die Zuordnung von Erhabenheit und Gefühlswirkung preisgibt; als “Sprache” der “Gemüthsbewegungen” sowie Mittel, “die Affekte zu rühren,” ist die “pathetische, oder affectuöse, hitzige oder bewegliche Schreibart” einzusetzen (371, 503), nicht aber die erhabene (364f.). Gemäß der Entsprechung von *verba* und *res* in der rhetorischen Tradition ist auch Gottscheds erhabene Schreibart an eine hohe Denkweise (346f.) sowie einen erhabenen Gegenstandsbereich gebunden. Nur wo die dargestellte “Fabel” (154) und die behandelten “Sachen” (91) selbst erhaben sind, ist die erhabene Schreibart angemessen; dies ist v. a. in Epos, Staatsroman und Tragödie der Fall (90f., 154, 364f., 604, 620ff.). Hypothetisch mag man zu den in diesen Gattungen geschilderten “Sachen” auch das Personal rechnen: Entsprechend der Ständeklausel beherrschten Fürsten, Könige und historische Heroen das Geschehen (164f., 610ff.), deren Würde den Poeten zu un-gemeiner Ausdrucksweise nötigt (620ff.); allerdings werden diese Personen zwar als “vornehm,” “ansehnlich” oder “außerordentlich,” nicht aber explizit als “erhaben” bezeichnet. Insgesamt scheint sich bei Gottsched eine – wiewohl nirgends reflektierte – Tendenz zur Behauptung einer Objekten an sich selbst zukommenden Erhabenheit abzuzeichnen. Inwieweit diese die Affekte des Betrachters affiziert, bleibt unklar; offensichtlich interessiert sich Gottsched nicht für diese Frage. Allenfalls mittelbar, auf dem Umweg über die Wirkungsweise der Tragödie, gerät dem Leser der *Critischen Dichtkunst* etwas wie eine emotionale Wirkung des Erhabenen in den Blick. Daß Gottsched nicht nur mit Aristoteles den mittleren Charakter des Helden befürwortet (606f.), sondern zugleich noch am exemplarischen Helden Corneillescher Prägung festhält (188f.), führt konsequent dazu, daß bei ihm die Bewunderung neben Schrecken und Mitleid die dritte Hauptrolle unter den Tragödienwirkungen spielt. Bewunderung, auf die ich mich hier beschränke, richtet sich auf die außerordentlichen Qualitäten des tragischen Helden, die zur Nacheiferung anregen sollen: “Ich bewundere solche Helden. Ich verehere ihre Vollkommenheit. Ich fasse einen edlen Vorsatz, sie nachzuahmen. . .”³⁶ Man könnte annehmen, daß schon Gottsched der Emotion die Aufgabe einer Vermittlungsinstanz zwischen vernünftiger

“erhaben” austauscht (z. B. S. 154, 604). Hierfür mag verantwortlich sein, daß in den Jahren seit der 1. Auflage die Diskussion um den Erhabenheitsbegriff entsteht: Vgl. z. B. Carl Heinrich Heinekens erste deutsche Longinübersetzung – *Dionysius Longin vom Erhabenen*. . . (1738) – und die Schriften Bodmers und Breitingers (s. u.).

³⁶ Wie Anm. 34, S. 7.

moralischer Lehre und Lebenspraxis des Zuschauers zuteilt, dominant aber ist in seinen Überlegungen zur Funktion der Bewunderung in der Dichtung ein anderes Argument: Die Steigerung des Helden bis zum Bewundernswerten, zum "Wunderbaren" (188f.), verfolgt primär den Zweck, mit dem Erstaunen des Zuschauers seine Aufmerksamkeit zu erregen und so die Bereitschaft zur Aufnahme der vernünftigen Lehre herzustellen. Allein aus dieser Indienstnahme für die rationale Belehrung als den eigentlichen Zweck der Dichtung gewinnen das "Wunderbare" und seine emotionale Wirkung ihre Legitimation:

An sich selbst aber ist dergleichen Mittel, die Leute aufmerksam zu machen, ganz erlaubt: wenn man nur den guten Endzweck hat, sie bey der Belustigung zu bessern und zu lehren. (170)

Angesichts der Tatsache, daß es fraglich bleiben muß, ob Gottsched tatsächlich – wie Rapin – den Begriff des Erhabenen auf menschliche Eigenschaften anwendet, wäre der Hinweis auf die Bewunderung zu erübrigen, ergäben sich nicht von hier aus gewisse Gemeinsamkeiten von außerordentlichen menschlichen Qualitäten und Naturereignissen. Als eine Gattung des – selbstverständlich immer durch Wahrscheinlichkeit und Glaubwürdigkeit temperierten – "Wunderbaren" tauchen bei Gottsched nämlich auch Gegenstände der äußeren Natur auf, sofern sie ungewein und erstaunlich sind, "denn die mittelmäßigen werden nichts Wunderwürdiges abgeben" (195). Genannt werden "Ungewitter, Erdbeben, Schiffbrüche und Sturmwinde" (196) sowie "hohe Gebirge," Feuer und Pest (197), Phänomene also, die denen ähnlich sind, für die Saint-Evremond nur Abscheu übrig hatte. Gottsched läßt indes keinen Zweifel daran, daß die Beschreibung der natürlichen "Wunder der Natur" (195) lediglich die Peripherie der dichterischen Mittel bildet: Nicht so sehr der poetischen "Malerey," der Nachahmung von Sachen, die auf der untersten Stufe der Dichtkunst steht (142), als vielmehr dem Menschen hat das Augenmerk des Dichters zu gelten – eine Haltung, die ihr Pendant in der seit der Renaissance vollzogenen Abwertung der Landschafts- gegenüber der Historienmalerei hat.

Diese [d. h. die Gattung des in der Natur vorfindlichen Wunderbaren – CB] braucht nun ein Poet am wenigsten; weil er sich mehrentheils mit den Menschen beschäftigt, und das Uebrige nur in so weit braucht, als es hierzu dienlich seyn kann. (194)

Ebenso wie die Gefühlskomponente des Erhabenen hat auch die für spätere Theoretiker bedeutsame emotionale Wirkung der genannten Naturerscheinungen in Gottscheds ratiozentrischer Dichtungskonzeption allenfalls eine untergeordnete Bedeutung. Erstaunen und Bewunderung sind allein ihrer didaktischen Funktionalisierbarkeit wegen für Gottsched von Interesse; über diese hinaus haben sie in der Dichtung weder Wert noch Berechtigung. – Für eine Assoziation von Naturphänomenen und Erhabenheit fehlen bei Gottsched letztlich die Voraussetzungen: Eine Überschneidung beider Bereiche ist nur ansatzweise sichtbar; die einzige – jedoch nur hypothetisch erschließbare –

Gemeinsamkeit, Wunderbares, Bewunderung und Erstaunen, wird von Gottsched für eine solche Koppelung nicht verwendet.

Bekanntlich stehen die Schriften der Zürcher Gegenspieler Gottscheds, Johann Jacob Bodmer und Johann Jacob Breitinger, am Anfang jenes für die Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts so entscheidenden Paradigmenwechsels, in dessen Verlauf die rationalistische und regelorientierte Poetik sich auflöst und einer – unter welchen Prämissen auch immer – stärker ‘empfindsamen,’ auf Gefühlserregung zielenden weicht. Diese Entwicklung ist für die hier behandelte Frage in verschiedener Hinsicht von entscheidender Bedeutung. Zum einen ist, wie erstmals Samuel H. Monk und Armand Nivelle festgestellt haben,³⁷ die Hochkonjunktur des Erhabenhheitsbegriffs im 18. Jahrhundert im Zusammenhang mit dem Anwachsen des Interesses an dem emotionalen Aspekt der Kunst zu sehen. Erst in den gewandelten poetologischen Theorien bietet sich grundsätzlich die Möglichkeit, die seit Pseudo-Longin bzw. Boileau im Zentrum des Erhabenhheitsbegriffs stehende affektive Komponente bruchlos zu integrieren. Zum anderen kann nun die Erfahrung außerordentlicher Naturerscheinungen eine gegenüber Gottsched andere, wiewohl immer noch untergeordnete Bedeutung für die Kunsttheorie gewinnen und, drittens, in die Nähe des Erhabenen rücken.

Wie Gottsched auch fassen Bodmer und Breitinger die Funktion der Poesie in der völlig konventionellen Formel von “Nutzen und Ergetzen,”³⁸ wobei sich allerdings eine entscheidende Akzentverschiebung zeigt. Schon der Nutzen der Dichtung besteht in Breitingers *Critischer Dichtkunst* von 1740 nicht mehr allein in der dem Leser aus der sinnlichen Einkleidung abstrakter Wahrheiten erwachsenden Belehrung (*CD I*, 5f.); im Fortgang des Werks tritt dieser topische Gedanke zusehends in den Hintergrund gegenüber der Vorstellung einer “Erweiterung unserer Erkenntniß” (*CD I*, 71), die sich aus der spezifischen Präsentation eines Gegenstandes durch den Dichter ergibt, der durch Auswahl und Arrangement der Aspekte neue Perspektiven auf das Bekannte eröffnet;³⁹ die derart vermittelte Wahrheit ist nicht mehr als “Satz” aus der Form ihrer Präsentation zu isolieren.⁴⁰ Im Mittelpunkt des Interesses der *Critischen Dichtkunst* steht jedoch nicht so sehr die Wahrheitsverbreitung durch die Dichtung, als vielmehr das von dieser ausgehende “erbauliche Ergetzen” (*CD I*, 87), das Breitinger als den “vornehmsten und Haupt=Zweck der Poesie” sieht (*CD I*, 104). Dieses “Ergetzen” wird zwar

³⁷ Monk (wie Anm. 2), S. 84f., 207 u.ö. – Armand Nivelle, “Literaturästhetik,” in *Europäische Aufklärung I*, hrsg. v. Walter Hinck (1974), Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, hrsg. v. Klaus von See, 11, S. 15–56, hier S. 37f.

³⁸ Johann Jacob Breitinger, *Critische Dichtkunst*, 2 Bde. (1740; Neudruck 1966), I, 7, 78, 102f. Im folgenden Nachweise unter der Sigle *CD* mit Band- und Seitenzahl im Text.

³⁹ *CD I*, 22f., 28, 72. – Vgl. Johann Jacob Bodmer, *Critische Betrachtungen über die poetischen Gemähle der Dichter* (1741; Neudruck 1971), S. 133. Das Werk wird im Text mit *CBe* und der Seitenzahl abgekürzt.

⁴⁰ Vgl. Herrmann (wie Anm. 10), S. 265.

mitunter als (emotionale) Folge einer rationalen Betätigung gefaßt, erscheint aber an zentralen Textstellen als "sinnliches Ergetzen" (CD I, 80) oder wird mit Rührung des Gemüts bzw. des Herzens identifiziert (CD I, 6 ff., 107); i. d. R. also wird man es als Gefühlsqualität begreifen dürfen. Natürlich kann als "vernünftigen Geschöpfen anständiges Ergetzen" (CD I, 106) nur eines gelten, das nicht unsittlich ist, sondern im Gegenteil "den Menschen zur Beobachtung der natürlichen, bürgerlichen und christlichen Pflichten aufmuntern" kann (CD I, 102). Als Richtlinie für den Poeten gilt somit, "daß er zwar hauptsächlich ergetze, aber zugleich auch dadurch Nutzen schaffe" (CD I, 103). Gemäß dieser Priorität des "Ergetzens" formuliert Breitinger sein Ziel, in der *Critischen Dichtkunst* "den Ursprung und die Natur desjenigen Ergetzens, das von der poetischen Mahlerey entspringt, in dem Grunde zu untersuchen" (CD I, 12).

In diesem Zusammenhang nun spielt der Gegenstandsbereich der Dichtung eine entscheidende Rolle. Dichtung ist für Breitinger wie auch für Gottsched und jeden anderen Poetiker dieser Zeit "Nachahmung der Natur" (CD I, 52 ff.), doch wird dieser Begriff bei den Schweizern erstmals, folgt man der Deutung von Hans Peter Herrmann, material interpretiert. Im Gegensatz zu Gottsched und dem "nachbarocken Klassizismus," als dessen letzter Vertreter Gottsched nach Herrmann zu gelten hat, verstehen die Schweizer

die Forderung nach Naturnachahmung nicht mehr formal, als regulatives Prinzip der inventio, sondern inhaltlich, als substantielle Ausrichtung der Poesie auf die dem Menschen gegebene, in ihrer Eigenart erst noch auszumachende Wirklichkeit.⁴¹

Die "Natur" besteht, so schreibt Breitinger, aus der "unsichtbaren Welt" – gemeint sind Gott und die durch theologische Überlieferung als existent beglaubigten Engel, Teufel und Geister – und der "sichtbaren," die "der Prüfung der Sinnen unterworfen ist" (CD I, 54 f.); letztere wird von Bodmer weiter unterteilt in das "menschliche" und das "materialische Reich."⁴² Während sich der Historiker allein mit der Beschreibung der aktuellen Wirklichkeit begnügen muß, obliegt es dem Dichter, die Natur in dem "nachzuahmen," was ihr, bestimmte Absichten des Schöpfers vorausgesetzt, innerhalb der gültigen Naturgesetze möglich ist.⁴³ Obwohl sich der Blick des Poeten dabei primär auf den Menschen als "die vornehmste und wichtigste Materie vor die Poesie" zu richten hat (CD I, 282; CBe 281), bietet ihm doch auch die materialische Welt – und dies ist hier von großer Bedeutung – ein legitimes Betätigungsfeld, jedenfalls sofern sie Einfluß auf die Geschehnisse und Handlungen der Menschen hat (CBe 281 f.); nicht umsonst widmet ihr Bodmer drei Kapitel in seinen bereits mehrfach zitierten *Critische[n] Betrachtungen über die poetischen Gemählde der Dichter* von 1741.

⁴¹ Ebd. S. 276, vgl. S. 277 ff., 26 ff., 123 ff., 165 ff.

⁴² CBe 55. – Zum Naturbegriff der Schweizer vgl. Reinhart Meyer, "Restaorative Innovation: Theologische Tradition und poetische Freiheit in der Poetik Bodmers und Breitingers," in *Aufklärung und literarische Öffentlichkeit* (wie Anm. 7), S. 39–82, hier S. 57 ff.

⁴³ CD I, 56, 62, 78. – CBe 58 ff., 68 ff.

Die Qualität einer Dichtung hängt immer auch davon ab, ob es dem Poeten gelingt, die von ihm gewählten "Sachen so lebendig nachzubilden, daß ihre Gemählde eben dieselben Eindrücke auf die Phantasie und das menschliche Gemüthe machen, als die natürlichen Gegenstände durch die Kraft ihrer würcklichen Gegenwart thun würden" (CD I, 80). Einschränkend muß jedoch gesagt werden, daß solche "Gleichheit der Würckung" von Urbild und Abbild (CD I, 64) nur als Richtwert Geltung haben kann; denn einerseits kann der in der Nachahmung erzielte Affekt nicht die "wahre Kraft" des vom Urbild ausgehenden erreichen (CD I, 66), andererseits werden die ursprünglichen Affekte in der künstlerischen Mimesis gereinigt, d. h. von allem Unangenehmen befreit (CD I, 75, 87). Festzuhalten aber bleibt, daß Breitinger das "Ergetzen" einer Dichtung primär von der Wirkungskraft ihres Vorwurfs abhängig macht (CD I, 81 ff., 84). Zugleich findet er Ursprünge des "Ergetzens" jedoch auch in der "Kunst der Nachahmung" (CD I, 71) – ein Aspekt, der insbesondere dort relevant ist, wo es um die Erklärung geht, warum Gegenstände, die in natura häßlich, traurig oder furchterregend sind, gleichwohl in der künstlerischen Nachahmung gefallen (CD I, 68 ff.). Für die hier verfolgte Fragestellung erübrigt es sich, diesem aus der Kunst selbst fließenden Vergnügen weiter nachzugehen,⁴⁴ lediglich auf einen Gesichtspunkt muß näher eingegangen werden. – Um ein Maximum an Wirkung zu erzielen, muß die Kunst ihren Rezipienten durch das "Neue" und "Wunderbare" als dessen höchsten Grad reizen. Allein das Neue und Ungewohnte, so begründet Breitinger sein poetologisches Postulat anthropologisch, haben die Kraft, "die Sinnen und das Gemüthe auf eine angenehm=ergetzende Weise zu rühren und einzunehmen" (CD I, 110). Da Neuheit nicht eigentlich im Objekt liegt, sondern diesem vom Subjekt aufgrund seines Kenntnisanstandes zugeschrieben wird (CD I, 123 f.; CBe 154 f.), fällt dem Poeten die Aufgabe zu, an seinem Gegenstand "neue" und ungewohnte Seiten hervorzuheben und so "Verwunderung" zu erregen.⁴⁵ Wenn bei Breitinger trotz der Relationalität des Begriffs des Neuen gleichwohl auch vom Neuen "in der Materie der Nachahmung" die Rede ist (CD I, 292), so ist dies kein Widerspruch; es drückt sich hierin lediglich die Forderung nach solchen Objekten aus, die im Kontext der aktuellen Lebensbedingungen generell als selten und ungewöhnlich gelten können (CD I, 111). –

⁴⁴ Ich verweise dazu auf CD I, 3. und 4. Abschnitt. – Zu den Aporien in der Argumentation der Schweizer bezüglich der Ursprünge des "Ergetzens" vgl. Herrmann (wie Anm. 10), S. 169 f., 226 ff., 246 f.

⁴⁵ CD I, 296 ff., 299, 379 ff., 384 ff., überhaupt die Abschnitte 9 und 11. Dies ist überhaupt kein Widerspruch zur Forderung nach affektiver Repräsentanz des Objekts in der Nachahmung. Der verfremdet – "neu" – dargestellte Gegenstand wirkt ebenso wie er in natura wirken würde, sähe man ihn unter der vom Poeten eingenommenen Perspektive. – Daß die Neuheit im Kunstwerk sich nicht nur einer solchen Veränderung der Alltagsperspektive verdankt, sondern auch der "mechanischen Kunst des poetischen Mahlers" (CD I, 297) – also dem sprachlichen Ausdruck, den Redefiguren, der Metaphorik etc., wovon Breitinger in seinem II. Band handelt –, kann an dieser Stelle unberücksichtigt bleiben.

Damit dürfte deutlich geworden sein, welche grundlegende Bedeutung der "Wahl der Materie" in einer wirkungsorientierten Poetik zukommt, die die Wirkung primär auf das Objekt der künstlerischen Mimesis zurückführt. Entscheidend ist für den Poeten immer, daß er solche "Materien" heranzieht, "die bequem sind, das Gemüthe zu rühren und einzunehmen" (CD I, 86), und unter diesen wiederum diejenigen mit der höchsten emotiven Kraft:

Ja ich darf behaupten, daß . . . diejenigen die kräftigste Würckung haben, und das strengste Ergetzen gewähren, welche die heftigsten, ungestümsten und widerwärtigsten Gemüths=Leidenschaften, als Furcht, Schrecken, Mitleiden, erregen, weil die Kunst der Nachahmung diese Leidenschaften . . . von allem würcklich Widerwärtigen reiniget . . . (CD I, 86f.)

Lediglich lehrhafte Materien, "die nicht weiter bequem sind, als unsern Vorwitz zu stillen," werden demgegenüber abgewertet (CD I, 85).

In diesem Zusammenhang erlangen die hier zur Debatte stehenden Phänomene des "materialischen Reichs" der Natur, das, was Bodmer das "Große" und "Ungestüme" nennt, ihre Bedeutung. Zwar kann auch dergleichen unter bestimmten geographischen Bedingungen seine gemütsbewegende Kraft durch die Gewöhnung verlieren – so achtet ein "Nachbar des Vesuvius" kaum mehr auf die Erdbeben, ein Alpenbewohner auf das Hochgebirge, eine Holländerin auf den Seesturm (CD I, 108; CBe 155) –, wesentlich aber ist, daß solche Erscheinungen nach Meinung der beiden Zürcher Theoretiker objektiv eine große Eignung zur Rührung der Affekte haben: Man muß eben nur auf sie aufmerksam sein bzw. gemacht werden.

Das Schöne, das Grosse, und das Ungestüme haben den Grund, warum sie einen gewissen Eindruck verursachen, in sich, und sie verliehren solchen Grund nicht, wenn sie gleich gemein und ganz gewöhnlich werden. Sie haben auch keine Schuld, wenn man davon nicht gerührt wird, diese lieget in der Achtlosigkeit, und der Verhärtung des Menschen, wozu insonderheit die Gewohnheit viel beyträgt. Das Neue ist demnach nur ein Mittel die Achtlosigkeit zu vertreiben. (CBe 155)

Bodmer unterscheidet drei Klassen von "Eigenschaften der Materie" (CBe 211), das Schöne, das Große und das Ungestüme bzw. Heftige, und ordnet ihnen verschiedene Gefühlswirkungen zu: "das Angenehme, das Erstaunliche und das Widrige" (CBe 152). Über das Große heißt es:

Wir werden in eine angenehme Bestürtzung versetzt und gleichsam verschlagen, und fühlen eine ergetzliche Stille in der Seele, wenn wir gewisse unbegrenzte Gegenstände erblicken. Von dieser Art sind, die Aussicht in ein weites Land . . . , in eine sehr grosse unangebaute Wüste, an ungeheure Haufen von Bergen, hohen Klippen und hängende Felsen=Wände, in eine weit ausgestreckte See. Da würcket nicht die Schönheit auf das Gesicht, sondern die wilde Pracht, welche in diesen erstaunlichen Wercken der Natur hervorleuchtet. Unsere Phantasie freut sich, wenn sie mit einem Gegenstand angefüllet wird, und langet gerne nach etwas, das für ihre Fähigkeit zu groß ist. Das Gemüthe des Menschen haßt dasjenige, was es einzusperrn scheint . . . Wenn auch gleich ein Gegenstand so groß ist, daß das Gemüthe sich darinnen verliert, so setzt es dieser Verlust selbst in

einen Stillstand und eine Entzückung seiner Kräfte, welche von einem feinen Ergetzen gefolgt wird. (CBe 211 f.)

Dieser Text ist eine nahezu wörtliche Übersetzung aus dem *Spectator* Joseph Addisons,⁴⁶ in dessen Nachfolge Bodmer auch die grundsätzliche Dreiteilung der Materie vorgenommen hatte. Bekanntlich trennt Addison “primary” und “secondary Pleasures of the Imagination”; erstere, so heißt es, “arise from the actual View and Survey of outward Objects,” die wiederum unterteilt werden in “what is Great, Uncommon or Beautiful.”⁴⁷ In dieser Unterscheidung, die Addison nicht, wie später Burke, als Entgegensetzung versteht, wird erstmals innerhalb der Kunsttheorie un-schönen, ja mitunter noch als unangenehm empfundenen, durch “Vastness and Immensity” gekennzeichneten Naturobjekten ein gleichberechtigter Platz neben dem Schönen eingeräumt.⁴⁸ Bodmer folgt im wesentlichen Addison, akzentuiert jedoch stärker noch als dieser die Grenzerfahrung des Subjekts angesichts von Objekten, die wir “wegen der Einschränkung der menschlichen Sinnen nicht wohl umfassen” können (CBe 153): Im Rückgriff auf Fontenelles *Entretiens sur la pluralité des mondes* von 1686 spricht er die Gefahr des Selbstverlusts bei Betrachtung des unendlichen Raums an (CBe 212 ff.) und analysiert schließlich mit Brookes die Wirkung des Großen als Sukzession von Unlust- und Lustgefühlen:

Wir haben in diesen Versen des Hrn. Brokes die Ursach der stillen Erstaunung und bestürzenden Stille, in welche wir durch einen solchen ungeheuren Anblick versencket werden, nemlich die Ersteckung und Unterdrückung der Fähigkeit, womit sowohl das Auge des Cörpers als des Geistes siehet, indem es von seinem Gegenstande über sein Maaß angefüllet wird, so daß es darinnen untergeht und versinket. Dadurch wird zugleich alle Würksamkeit des Gemüthes zu Boden geschlagen und eine Zeitlang gedämpft, welches aber nicht nur ohne Beschwerde geschieht, sondern vielmehr ein grosses Vergnügen nach sich zieht, wenn man sich bald hernach wieder findet. (CBe 228 f.)

Das hier beschriebene Gefühl – es handelt sich dabei im Kern um das von späteren Theoretikern zergliederte “Gefühl des Erhabenen” – wird von Bodmer, wiederum mit Addison, auf einen religiösen Endzweck hin interpretiert: “Lust und Ergetzen” angesichts unermeßlicher Objekte und grenzenloser Aussichten in der äußeren Natur sind Mittel Gottes, um den Menschen zur Betrachtung seiner – Gottes – Größe hinzulenken.⁴⁹ Als “Bild der Unermeßlichkeit Gottes” (CBe 222) hat denn auch der Dichter die Größe im “materialischen Reich” darzustellen; die Erregung von Emotionen ist ihm somit nicht bloßer Selbstzweck, sondern hat

⁴⁶ [Joseph] Addison and [Richard] Steele and others, *The Spectator in four volumes*, hrsg. v. Gregory Smith (1958), III, Nr. 412 (June 23, 1712), 279. Bodmer verschweigt hier seine Quelle, obwohl er Addison einige Seiten später ausdrücklich erwähnt.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Zum Problem vgl. Herbert Dieckmann, “Das Abscheuliche und Schreckliche in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts,” in ders., *Europäische Aufklärung* (wie Anm. 15), S. 372–424; zu Addison S. 385 ff.

⁴⁹ CBe 217 f. – Vgl. Addison (wie Anm. 46), III, Nr. 413, 282 f. sowie IV, Nr. 489, 48.

ihren spezifischen Nutzen. – Weder die reale Erfahrung des von Bodmer beschriebenen Gefühls noch seine religiöse Interpretation sind neu. Bereits im späten 17. Jahrhundert stößt man vereinzelt auf Texte, in denen ein eigentümliches Lustgefühl beim Anblick von Gebirge, Meer u. ä. ausgedrückt wird, ein Lustgefühl, in das sich deutliche Verwirrung mischt über ein Gefallen an Gegenständen, die so offenkundig allen damaligen Idealen von Geschmack und Schönheit widersprachen. Derartige Aussagen finden sich beispielsweise in den Werken von Thomas Burnet und John Dennis, der 1693 in Ausdrücken wie “delightful Horrour” und “terrible Joy” seine gemischten Gefühle bei einer Alpenreise beschreibt.⁵⁰ Erst bei Addison jedoch werden diese Naturerfahrungen kunsttheoretisch nutzbar gemacht. Der Begriff des Erhabenen allerdings war offenbar für Addison trotz der Beziehungen, die John Dennis schon 1701 zwischen künstlerisch nachgeahmten Naturphänomenen und dem Erhabenen hergestellt hatte, noch zu stark rhetorisch geprägt, um in diesem Kontext eine Rolle spielen zu können.⁵¹ Auf äußere Natur wird der Begriff des Erhabenen (“sublime”) in England erstmals in Hildebrand Jacobs Essay “How the Mind is rais’d to the Sublime” von 1735 angewendet.⁵² Die deutsche Kunsttheorie hat eine solche Begriffsverwendung Bodmer zu verdanken: Die von ihm im Anschluß an Brokkes beschriebene Reaktion des Subjekts auf die Wahrnehmung des Großen in der Natur faßt er an einer anderen Stelle als “erhabenes Ergetzen” (CBe 214). Freilich erscheint der Begriff hier eher nebenbei und rückt nicht in den Mittelpunkt der Betrachtungen Bodmers; immerhin aber kann er in diesem Kontext offenbar problemlos gebraucht werden. Bevor diese Tatsache aber mit dem Erhabenheitsbegriff der Schweizer in Beziehung gesetzt wird, soll kurz auf das “Ungestüme” eingegangen werden.

Das “Ungestüme” oder “Heftige” wird von Bodmer an der Stelle in seiner Dreiteilung der Materie plaziert, die bei Addison das Neue (“the Uncommon,” “New” oder “Strange”) einnimmt, für das die Schweizer einen anderen systematischen Ort gefunden haben. Abstrakt beschreibt Bodmer das “Ungestüme” folgendermaßen:

Es giebt in dem Reiche der Materie eine Menge ungestümer Dinge, welche den Menschen, als der in die Materie eingespärrt ist, und ihr nicht entfliehen kan, öfters mit Gewalt anfallen, da denn merkliche Veränderungen in seinem Zustand entstehen. Die Macht derselben entspringt von der angebohrnen Bewegung, der innern Schwere und dem Stoffe der Materie, welche nach ihrer Natur allezeit in der Würcksamkeit ist, treibt, oder getrieben wird. (CBe 239f.)

⁵⁰ Vgl. Monk (wie Anm. 2), S. 207. – Tuveson (wie Anm. 2), S. 34f.; Tuveson gibt eine theologiegeschichtliche Erklärung der Möglichkeit dieses Gefallens.

⁵¹ Addison verwendet den Begriff “Sublime” nur dort, wo er von der *poetischen Nachahmung* der Naturphänomene spricht (wie Anm. 46, IV, Nr. 489, 49); diese selbst bezeichnet er im stärksten Fall als “August and Magnificent” (III, Nr. 414, 284). – Vgl. auch Monk (wie Anm. 2), S. 57, dort auch zu Dennis S. 54.

⁵² Vgl. Frederick Staver, “‘Sublime’ as Applied to Nature,” *Modern Language Notes*, 70 (1955), 484–487, hier 486.

Bodmer schafft damit eine eigene Kategorie für Naturereignisse – er nennt Gewitter, Sturm, Sintflut und Vulkanausbruch als Beispiele –, die bei Addison noch dem Großen subsumiert werden. Bodmers Trennung des Heftigen vom Großen nimmt eine in den Theorien des Erhabenen von Mendelssohn bis zu Schiller und Jean Paul unter verschiedenen Titeln geläufige Unterscheidung vorweg, die ihre wohl bekannteste Ausprägung in Kants Dualismus des Mathematisch- und Dynamisch-Erhabenen erfährt.⁵³ Freilich bezeichnet Bodmer die ungestüme Natur noch nicht als erhaben, doch ist es, wenn die Übertragung des Begriffs auf Naturobjekte erst einmal möglich geworden ist, dazu nur noch ein Schritt, ein Schritt, den Michael Conrad Curtius in einem in den späten 1750er Jahren entstandenen Aufsatz gehen wird.⁵⁴ Daß “heftige” Naturphänomene kein “erhabenes Ergetzen” bewirken, mag damit zusammenhängen, daß Bodmer sie primär unter dem Gesichtspunkt ihrer Bedrohlichkeit betrachtet; zu genießen sind sie allein in der künstlerischen Nachahmung:

Dieses Ungestüme nun, vornehmlich in so ferne es seine Würckungen auf den Menschen ausübet, ist die dritte Springfeder der Eindrücke, welche dem Poeten in dem materialischen Reiche zu Dienste steht; sie versieht ihn mit dem Widrigen, Furchtbaren und Erschrecklichen, aus welchem er durch seine Kunst nach Erfodern seiner Absichten das Ergetzen selbst herausziehen kan; gestalt das Schrecken selbst unter seiner Hand angenehm wird, e di mezzo la tema esce il diletto. (CBe 240)

Während die Beschreibung des Großen religiösen Intentionen dient, ist die Vergegenwärtigung des Ungestümen auf den Menschen bezogen: Sie soll dem Rezipienten dieselben Affekte – Furcht und Schrecken – vermitteln, die den dargestellten Figuren von den realen Naturereignissen erweckt werden (CBe 269 u. ö.); diese Affekte aber sind – Bedingung des Genusses – “gereinigt” dank der faktischen Sicherheit des Lesers vor aller Gefahr, einer Sicherheit, die auf der Tatsache und dem Bewußtsein beruht, daß das bedrohliche Objekt bloß nachgeahmt ist (vgl. CD I, 76). Eine andere Form der Sicherheit – etwa räumliche oder reflexive Distanz –, wie sie bei späteren Theoretikern die Genießbarkeit des Naturobjekts selbst ermöglicht, gerät bei Bodmer noch nicht in den Blick.⁵⁵

Mit Pseudo-Longin und der Kategorie des Erhabenen haben sich die Schweizer seit ihren frühen Schriften laufend beschäftigt,⁵⁶ allerdings ohne zu der von ihnen

⁵³ *Kritik der Urteilskraft* (wie Anm. 4), § 24ff., S. 332ff.

⁵⁴ “Abhandlung von dem Erhabenen in der Dichtkunst,” in ders., *Kritische Abhandlungen und Gedichte* (1760), S. 3–68, hier S. 27ff.

⁵⁵ Vermutlich muß man eine solche Sicherheit voraussetzen, wenn Addison beschreibt, daß für ihn “ungestüme” Naturereignisse auch realiter mit einem gemischten Gefühl genießbar sind. Wie Anm. 46, IV, Nr. 489, 47f.

⁵⁶ Marilyn K. Torbrugges These, “daß Bodmers Begriff vom Wunderbaren in der epischen Dichtung mit dem Longinschen Erhabenen gleichzusetzen ist,” kann hier nicht diskutiert werden. “Johann Heinrich Füßli und ‘Bodmer-Longinus’: Das Wunderbare und das Erhabene,” *DVjs*, 46 (1972), 161–185, hier 170. Vgl. dies., “Bodmer and Longinus,” *Monatshefte*, 63 (1971), 341–357.

geplanten Gesamtkonzeption zu gelangen: Der in ihrer gemeinsamen Schrift *Von dem Einfluß und Gebrauch der Einbildungs=Krafft* von 1727 angekündigte Band über das "Erhabene in den Schriften," das in Auseinandersetzung mit Longin entwickelt werden sollte, ist niemals zustande gekommen. Ganz im Sinne Pseudo-Longins ist hier die Rede vom Erhabenen als von "dem höchsten Grade der Vollkommenheit / zu welchem die Seele in dem Punct der Wolredeneit hinauf steigen kan."⁵⁷ Auch in späteren Äußerungen geben die Schweizer nicht die in dieser Definition dominierende Perspektive auf das Erhabene als die höchste Qualität der Rede bzw. Poesie preis, doch wird nun weit stärker die Abhängigkeit des "Erhabene[n] in den Schriften" von außerliterarischen Voraussetzungen thematisiert.

Bodmers *Critische Briefe* von 1746 artikulieren in aller Deutlichkeit die Absage an jede allein von Sprache und Ausdruck ausgehende – und damit jede rhetorische – Bestimmung des Erhabenen. Seinem Briefpartner Calepio, der selbst alles andere als ein Verfechter des *genus sublime* ist, wirft Bodmer vor, er schein

in den Gedanken zu stehen, daß die Sprache ein besonderes Erhabene in sich habe, welches in einer glücklichen Wahl wohlbestimmter und begreiflicher Worte bestehe, die den Verstand kurz, deutlich und nachdrücklich geben . . . Habe ich darinn recht, daß nur dasjenige Erhaben sey, was auch die grösten Geister in Erstaunen hinreisset, oder mit Schrecken anfüllet: so finden wir dieses Merkmal in dem geschicktesten Ausdruck nicht . . .⁵⁸

Das Erhabene wird nicht durch sprachliche Merkmale, sondern durch seine intensive Gefühlswirkung definiert und kann daher als optimales Mittel für die oben skizzierten Kunstzwecke gelten; hieraus erklärt sich Bodmers großes Interesse an ihm. Konkreter äußert sich Bodmer über an sich selbst erhabene Gegenstände bzw. "Wesen" als Quelle dieser emotionalen Wirkung wie folgt:

Wir sehen also deutlich genug, was das für Sachen seyn, welche mit Recht erhaben genannt werden: es sind nämlich die grossen Wirkungen und Thaten der freyen Wesen [gemeint sind Gott, der Mensch und die "Einwohner der unsichtbaren Welt" – CB], denen der Charakter eines grossen Gemüthes eingepreget ist, welche die menschlichen Kräfte zu übersteigen scheinen, und vermögend sind, in Erstaunen, in tiefes Nachsinnen, in Furcht und Schrecken zu setzen, und das Mitleiden auf einem hohen Grade rege zu machen. (*CBr* 101)

Die Erhabenheit einer Dichtung ist dann nur das Derivat der Erhabenheit des von ihr nachgeahmten affektbesetzten Gegenstands, sofern dieser angemessen wiedergegeben ist. Solche *adaequatio* erweist sich daran – man kennt den Gedanken aus Breitingers *Critischer Dichtkunst* –, daß das Abbild in derselben Weise wie das Urbild "auf das Gemüthe" wirkt (*CBr* 101). Dies ist nur dann möglich, wenn der Poet einerseits durch ein "hohes Gemüthe" (ebd.) zur richtigen Auffassung

⁵⁷ Vorrede unpag.

⁵⁸ S. 103f. Das Werk wird im folgenden mit *CBr* und Seitenzahl im Text nachgewiesen.

des Erhabenen befähigt ist und andererseits das Objekt unverstellt, seiner 'Natur' gemäß, zur Sprache bringt, wofür sich eine "einfältige Schreibart" empfiehlt:

Ich darf demnach behaupten, daß wir für die Ausdruckung des Erhabenen an der Regel genug haben, welche befiehlt, daß die Worte den Begriffen, wie die Begriffe den Dingen, wovon sie Abdrücke sind, gemäß seyn müssen. Wenn erst das Erhabene selbst, eine Wirkung, eine That oder ein Entschluß, der den Geist in eine wundervolle Erstaunung setzt, in den Sachen lieget, so darf man sie nur mit den rechten und allein bequemen Worten, und Schwung der Worte vortragen; das Erhabene wird dann nicht verderbt werden, wenn die Wörter und ihr Schwung gleich ganz leicht, und eigentlich, gebraucht sind. (CBr 105f.)

In diesem und nur in diesem Sinn spricht Bodmer von einer "erhabenen Schreibart" (CBr 94, 102). Trotz ihrer – an Boileaus Simplitätspostulat erinnernden – 'Einfalt' und 'Eigentlichkeit' wird man sie sorgfältig von jeder "gewöhnlichen," "gemeinen" und "platten" Sprechweise unterscheiden müssen, vor der die Schweizer immer wieder warnen (CD II, 300; CBe 89f.), ja man wird sich solche Natürlichkeit durchaus vereinbar denken können mit einem pathetischen Ton, wie ihn wenig später Klopstock anschlägt. Entscheidend ist jedenfalls, daß die "erhabene Schreibart" nicht mehr im Sinne der rhetorischen Stillehre und ihres feststehenden *decorum*-Kanons interpretiert werden kann.⁵⁹

Als erhabene "Sachen" bezeichnet Bodmer, wie bereits zitiert, die "grossen Wirkungen und Thaten" Gottes, der Geister, Engel und Teufel, aber auch derjenigen Menschen, die sich durch ihr "grosses Gemüthe" über die "menschliche Natur" zu erheben scheinen (CBr 99f.). Solche Individuen, die auf der höchsten Stufe menschlicher Vollkommenheit stehen, qualifiziert Bodmer in einem anderen Werk selbst als "erhabene Menschen."⁶⁰ Der Vorgang dieser Übertragung des Erhabenheitsbegriffs von der Rede- und Dichtkunst auf außerliterarische Qualitäten ist schon bei der Besprechung Rapins als fortschreitende Verallgemeinerung erkennbar geworden: Erhaben ist anfänglich ein Text, sodann die große Seele seines Urhebers, und schließlich jede in einem jeweils zu konkreti-

⁵⁹ Zwar unterscheidet Breitinger in der CD noch zwischen der jeweils unterschiedlichen Objektbereichen zugeordneten niedrigen, mittleren, hohen und "hertzrührenden" Schreibart (II, 295, 352 ff.) – mit keiner übrigens fällt die erhabene bruchlos zusammen –, auch hier aber gibt es keine *decorum*-Vorschriften mehr, die die Übereinstimmung von *verba* und *res* garantieren könnten (vgl. Breitingers Polemik gegen die "gantz historische Lehre von den Figuren," ebd. 368). Grundlegend ist immer die "Deutlichkeit" und "Natürlichkeit" in der sprachlichen Wiedergabe des Objekts (ebd. 289f. – Bodmer, CBe 86 ff.); das dessen Wertigkeit adäquate Sprach- und Ausdrucksniveau stellt sich unter der Voraussetzung von sprachlicher Kompetenz und literarischer Erfahrung des Poeten durch die richtige Vorstellung, den richtigen Begriff der Sache quasi automatisch ein. – Zum Problem vgl. Herrmann (wie Anm. 10), S. 165 ff., 215 u. ö. – Zur erhabenen Schreibart vgl. auch Bodmers Addison-Übersetzung im Anhang zur *Critische[n] Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie* (1740): Hier ist die Rede von der Sprache Miltons in seinem "erhabenen" "verlohrnen Paradies" (S. 252 ff.).

⁶⁰ *Critische Abhandlung* (wie Anm. 59), S. 10.

sierenden Sinne außerordentliche Eigenschaft von Menschen, dann von Objekten, sofern sie eine entsprechende emotive Wirksamkeit entfaltet. Die grundsätzlich gleichen Qualitäten, die das poetisch Erhabene konstituieren, lassen auch nichtliterarische Gegenstände als erhaben erscheinen, sobald sie sich an ihnen zeigen. Es ist naheliegend, daß zunächst vor allem die traditionell "hohen" Gegenstände der Dichtung dem expandierenden Erhabenheitsbegriff subsumierbar sind. In Bodmers und Calepios "Untersuchung wie ferne das Erhabene in den Trauerspielen Platz haben könne" figurieren denn auch allein "grosse Thaten und grosse Character" als erhaben, die, ganz der Ständeklausel entsprechend, als Eigenschaften "eines grossen Königs, Politici, Feldherrn" präzisiert werden.⁶¹ – Die *Critischen Briefe* fassen demgegenüber das Erhabene im menschlichen Bereich viel allgemeiner als "die höchste Kraft des Herzens," die unterschieden ist von der des Witzes und des Verstandes. Mit dieser vermögenspsychologischen Zuordnung läßt sich die starke Wirkung des Erhabenen auf das Gefühl begründen und zugleich das Erhabene vom Schönen abgrenzen, für das der Witz zuständig ist (CBr 102).⁶² Die Allgemeinheit dieser Bestimmung steht im Einklang mit einer generellen Tendenz der Zeit zur Verbürgerlichung erhabener Wesenszüge oder doch zur Auflösung ihrer ständischen Bindung. Seinen Niederschlag findet dieser Trend beispielsweise in Christian Nikolaus Naumanns Buch *Von dem Erhabenen in den Sitten* (1751), in dem das "ideale Bild des aufgeklärten Tugendmenschen" gezeichnet wird;⁶³ auch der Held des bürgerlichen Trauerspiels wird jetzt quasi erhabenheitsfähig.⁶⁴ Das Erhabene ist nun nicht mehr wie im französischen

⁶¹ In Johann Jacob Bodmer, *Brief=Wechsel von der Natur des Poetischen Geschmacks* (1736; Neudruck o.J.), S. 95–115, hier S. 97 ff. – Auch Friedrich Nicolai verwendet "erhaben" noch als soziales Prädikat: "Abhandlung vom Trauerspiele" (1757), in Gotthold Ephraim Lessing, Moses Mendelssohn, Friedrich Nicolai, *Briefwechsel über das Trauerspiel*, hrsg. und kommentiert v. Jochen Schulte-Sasse (1972), S. 11–44, hier S. 19.

⁶² Hierin grenzt sich Bodmer offenbar gegen Heinekens, seiner Longinübersetzung beigegebene "Untersuchung von dem was Longin eigentlich durch das Wort Erhaben verstehe?" ab (wie Anm. 35, S. 313–376). Auch Heineken hatte das Erhabene vermögens-theoretisch begründet, es aber gut rationalistisch auf eine Qualität des Denkens zurückgeführt (S. 334). Heinekens Versuch, das Erhabene rationalistisch umzuinterpretieren, erweist sich historisch gesehen als Mißgriff: Er hat darin keine Nachfolger gefunden.

⁶³ Viëtor (wie Anm. 2), S. 252. Das Buch ist nach Auskunft der Universitätsbibliothek München in der Bundesrepublik nicht zugänglich. – In einem allgemeinen Sinn war schon in der *Critischen Abhandlung* (wie Anm. 59) von "erhabenen Menschen" – darunter besonders Milton in seiner Eigenschaft als Verfasser einer außerordentlich erhabenen Dichtung – die Rede gewesen (S. 10 f.).

⁶⁴ Vgl. die anonyme Abhandlung "Vom bürgerlichen Trauerspiele," *Neue Erweiterungen der Erkenntnis und des Vergnügens*, 6 (1755): "Das innerliche Erhabene zeigt sich in der Handlung selbst. Es entspringt hauptsächlich aus den großen und seltenen Eigenschaften der handelnden Personen, sie mögen gut oder schlimm seyn, aus ihrer Art zu handeln, zu denken und dergleichen. Dieses Erhabene kann man dem bürgerlichen Trauerspiele nicht absprechen; so lange es noch Personen giebt, die ohne zu Kron und Scepter gebohren zu seyn, erhabener denken als mancher Prinz" (S. 24 f.). Vgl. dazu Schulte-Sasses Anmerkun-

Klassizismus Legitimationsbegriff höfischer, sondern bürgerlicher Wertvorstellungen.

Angesichts der Tatsache, daß äußere Natur in der Werthierarchie der von der Dichtung zu behandelnden Gegenstände bisher niemals einen besonders hohen Rang eingenommen hatte – noch Bodmer selbst weist ihr ja vielfach nur eine dienende Funktion für die Darstellung des Menschen zu –, ist es erstaunlich, daß sie bei Bodmer in die Nähe des Erhabenen rücken kann. Dies ist in den *Critischen Betrachtungen* deutlicher als in den *Critischen Briefen*, doch auch hier offenkundig. Bodmer referiert zunächst die Erhabenheitsdefinition des Grafen Calepio, die im vorliegenden Zusammenhang schon deshalb bedeutsam ist, weil in ihr auch die „ungestüme“ Natur als erhaben dargestellt wird. Calepio meint, so Bodmer,

daß das Erhabene dasjenige sey, welches einen hohen und sonderbaren Grad der Verwunderung verursacht, wie diejenige ist, welche die Seele mit einem feyerlichen Vergnügen erfüllt, wenn sie das Grosse und Ungemeine betrachtet, dieses liege nun in den Werken der Natur, als in unbegränzten Aussichten, stürmischen Seen, erstaunlichen Bergen, oder in wunderbaren Handlungen der Menschen, als in heftigen und begeisterten Gemüthsbewegungen, hohen Proben der Grosmuth und Dapferkeit, oder in Gesinnungen, welche sich über die gewöhnliche Beschaffenheit des menschlichen Gemüthes erheben. (CBr 94f.)

Dieser Definition gegenüber hat Bodmer mancherlei Vorbehalte, daß aber Calepio den Erhabenheitsbegriff auf die äußere Natur ausdehnt, erscheint ihm relativ unproblematisch. Bodmer selbst spricht zwar nicht ausdrücklich von der Erhabenheit außerordentlicher Naturerscheinungen, doch können diese in seiner Konzeption den erhabenen „Thaten“ Gottes, die „allemal seiner Unendlichkeit gemäß“ sind, subsumiert werden, insbesondere den „erschrecklichen Wirkungen . . . seiner unermeßlichen Stärke“ (CBr 98). Äußere Natur wird durch die Unendlichkeit des Schöpfers, die sich in ihr abbildet, zum Erhabenen nobilitiert. Eine weitere, und zwar die geistesgeschichtlich bedeutungsvollere Verklammerung von Natur und erhabenen „Sachen“ wird durch die intensive Gefühlswirkung geleistet, die neben den Begriffen des Großen, Ungemeinen, Übermenschlichen in Bodmers wie in Calepios Bestimmung des Erhabenheitsbegriffs das tertium comparationis aller erhabenen Objekte darstellt: Ohne Schwierigkeiten kann der von der großen Natur evozierte Affekt („angenehme Bestürzung,“ „ergetzliche Stille,“ „Erstaunen“) den in den *Critischen Briefen* beschriebenen Wirkungen des Erhabenen („Erstaunen,“ „tiefes Nachdenken,“ „Furcht und Schrecken“) zugeordnet, und damit seine bereits zitierte Bezeichnung als „erhabenes Ergetzen“ erklärt werden. Es ist in diesem Zusammenhang von Interesse, daß Calepio in seinem *Briefwechsel* mit Bodmer den erhabenen exemplarischen Tragödienhelden eine Wirkung auf den Betrachter zuschreibt, die ähnlich ambi-

gen zum *Briefwechsel* (wie Anm. 61), S. 153f. – Bei allen im folgenden behandelten Autoren wird der Erhabenheitsbegriff in einem standesunspezifischen bzw. bürgerlichen Sinn verwendet; bei Curtius heißt es mit Blick auf „erhabene Handlungen“: „Hierbey kommt die Würde oder der Stand des Handelnden nicht in Betrachtung.“ Wie Anm. 54, S. 30.

valent, vermischt, ist wie diejenige, die für Bodmer von großen Naturobjekten ausgeht:

Die vortrefflichen Tugenden setzen zwar alle Leute in Verwunderung, aber benehmen zugleich die Hoffnung, sie nachzuthun, den meisten Leuten.⁶⁵

Die emotive Gleichartigkeit von Erhabenheit und Natur wird auch in einem Text Addisons über Miltons "erhabenes Gedicht" deutlich, den Bodmer, dessen Theoriebildung er zweifellos beeinflusste, übersetzt hat. Zwei Bücher des *Paradise Lost* werden hier mit dem "Großen" und "Ungestümen" in der Natur verglichen:

Das sechste B. wie ein aufwallender Ocean, stellet das Erhabene vor, wie es voller Verwirrung ist; das siebende rühret die Phantasie wie der Ocean in einer Wind=Stille, und nimmt das Gemüthe des Lesers ein . . .⁶⁶

Am Rande sei darauf hingewiesen, daß die Berufung auf derartige Übereinstimmungen den Schlüssel zum Verständnis einer im 18. Jahrhundert nicht seltenen Metapher abgibt: erhabene Charaktere erscheinen in der Bildlichkeit unermeßlicher oder wilder Natur. So wird z. B. Johann Heinrich Füssli in einem Brief Lavaters an Herder als Naturgewalt beschrieben:

Er ist das originalste Genie, das ich kenne. Lauter Kraft! Fülle und Stille! Wildheit des Kriegers – und Gefühl der höchsten Erhabenheit! . . . Seine Geister sind Sturmwind, seine Diener Feuerflammen! Er geht auf den Flügeln des Windes. Sein Lachen ist Spott der Hölle und seine Liebe – tödtender Blitzstrahl.

Und ein Jahr zuvor:

Sein Blick ist Blitz, sein Wort ein Wetter – sein Scherz Tod und seine Rache Hölle. In der Nähe ist er nicht zu ertragen. Er kann nicht *einen* gemeinen Odem schöpfen.⁶⁷

⁶⁵ Brief=Wechsel (wie Anm. 26), S. 98. – Ähnlich, allerdings mit Bezug nicht auf den Betrachter, sondern auf den Agierenden selbst, heißt es in Kants *Beobachtungen*: das "Gefühl vor die Schönheit und Würde der menschlichen Natur . . . nähert sich sogar der Schwermut, einer sanften und edlen Empfindung, in so ferne sie sich auf dasjenige Grauen gründet, das eine eingeschränkte Seele fühlt, wenn sie, von einem großen Vorsatze voll, die Gefahren sieht, die sie zu überstehen hat, und den schweren aber großen Sieg der Selbstüberwindung vor Augen hat." Wie Anm. 5, 839.

⁶⁶ Addison, in Bodmer, *Critische Abhandlung* (wie Anm. 59), S. 355.

⁶⁷ Briefe vom 16. 11. 1774 und 4. 11. 1773, in *Aus Herders Nachlaß*, hrsg. v. Heinrich Düntzer und Ferdinand Gottfried von Herder, 2. Aufl. (1857), II, 68f., 119f. – Ein weiteres Beispiel: in einer von Goethes Werther übersetzten Stelle aus "Ossian" heißt es: "Du warst schnell, o Morar, wie ein Reh auf dem Hügel, schrecklich wie die Nachtfeuer am Himmel. Dein Grimm war ein Sturm, dein Schwert in der Schlacht wie Wetterleuchten über der Heide. Deine Stimme glich dem Waldstrome nach dem Regen, dem Donner auf fernen Hügeln. Manche fielen von deinem Arm, die Flamme deines Grimmes verzehrte sie. Aber wenn du wiederkehrtest vom Kriege, wie friedlich war deine Stirne! dein Angesicht war gleich der Sonne nach dem Gewitter, gleich dem Monde in der schweigenden Nacht, ruhig deine Brust wie der See, wenn sich des Windes Brausen gelegt hat." *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe*, hrsg. v. Erich Trunz, 8. Aufl. (1973), VI, 111.

Auch in den Erhabenheitstheorien nach Bodmer wird das Gemeinsame der heterogenen erhabenen Objekte nicht nur im Merkmal der Vollkommenheit, Unendlichkeit, Übermenschlichkeit o. ä. gesehen, sondern immer und vor allem in der Verwandtschaft bzw. Identität der jeweils von ihnen erweckten Gefühle. Schon bei Gottsched war eine solche emotive Gleichartigkeit unterschiedlicher Gegenstände sichtbar geworden, relevant aber kann dieser Aspekt innerhalb der Kunsttheorie erst dort werden, wo deren Intentionen die Wahl affekträchtiger und zugleich würdiger Gegenstände erforderlich machen, die die Bedingung ist, um das Erhabene in der Kunst zu erreichen.

Die an den Werken der Schweizer gemachten Beobachtungen bestätigen sich an der Kunsttheorie Moses Mendelssohns. Obgleich Mendelssohn erst in der 1771 erschienenen überarbeiteten 2. Fassung seiner "Betrachtungen über das Erhabene und Naive in den schönen Wissenschaften" von 1758 auf Gegenstände der äußeren Natur zu sprechen kommt, soll hier zunächst von der 1. Fassung ausgegangen werden. In dieser bestimmt Mendelssohn das Erhabene wie folgt:

Nun wird eine iede Eigenschaft eines Dinges überhaupt *erhaben* genannt, wenn sie durch ihren außerordentlichen Grad der Vollkommenheit Bewunderung zu erregen fähig ist.⁶⁸

Mit Blick auf das Erhabene in den "schönen Wissenschaften," d. h. Dicht- und Redekunst, unterscheidet Mendelssohn zwei "Gattungen": Bewunderung richtet sich entweder auf Vollkommenheiten, die Objekten an sich zukommen oder auf ein Kunstwerk bzw. die außerordentlichen Fähigkeiten des Künstlers, wobei es gleichgültig ist, welche Gegenstände dieser sich wählt. Die zur ersten Gattung gehörenden Gegenstände – genannt werden Gott, Welt und Seele, ferner Eigenschaften des menschlichen Geistes, der Gesinnungen und Leidenschaften – müssen, wenn sie künstlerisch nachgeahmt werden, "naiv," d. h. einfach und schmucklos, wiedergegeben werden, damit ihre Vollkommenheit nicht verdunkelt wird; das Erhabene der zweiten Gattung dagegen ist abhängig von den *künstlerischen* Qualitäten des Werks – Gedanken sowohl als Ausdrucksmitteln – als dem Abdruck der großen Seele des Künstlers. Ebensowenig aber wie bei den Schweizern, von denen Mendelssohn in der Anerkennung einer allein in der künstlerischen Faktur liegenden Erhabenheit abweicht, gibt es bei ihm eine im Sinne des rhetorischen *genus sublime* definierbare erhabene Stillage.

Welches spezifische Interesse Mendelssohn am Problem des Erhabenen hatte, läßt sich aus seinem Aufsatz allein kaum eruieren; besser verständlich wird die Funktion der 'Bewunderung vollkommener Eigenschaften,' um die die Definition des Erhabenen kreist, durch einen Blick auf den Briefwechsel, den Mendels-

⁶⁸ In Moses Mendelssohn, *Gesammelte Schriften. Jubiläumsausgabe*, in Gemeinschaft mit F. Bamberger, H. Borodianski, S. Rawidowicz, B. Strauss, L. Strauss, begonnen v. I. Elbogen, J. Guttman, E. Mittwoch, fortgesetzt v. Alexander Altmann, I (1929; Neudruck 1971), 193–218, hier 193.

sohn und Nicolai zwischen August 1756 und Mai 1757 mit Lessing über das Trauerspiel geführt haben. Einer der Hauptstreitpunkte war darin die Rolle der Bewunderung eines außerordentlichen Helden,⁶⁹ die Mendelssohn im Gegensatz zu Lessing als die wichtigste der emotionalen Wirkungen der Tragödie ansah. Die zeitliche Nähe von Briefwechsel und Aufsatz sowie die vielen z. T. wörtlichen Übereinstimmungen lassen es legitim erscheinen, Mendelssohns Erhabenheitskonzeption von seiner Tragödientheorie her zu erschließen und die hier ermittelte Aufgabe der Bewunderung auch dort als gültig anzunehmen. – Wie sich überhaupt in Mendelssohns Kunsttheorie eine sensualistische und eine rationalistische Komponente unterscheiden lassen,⁷⁰ so ist auch die Bewunderung unter zweierlei Perspektiven von Belang.

Mit Nicolai lehnt Mendelssohn es ab, die "Besserung der Sitten" als "Hauptendzweck des Trauerspiels" anzusehen,⁷¹ und setzt diesen statt dessen in die Erregung von Leidenschaften, die ihren Wert in sich selbst hat.⁷² Eine grundsätzliche theoretische Begründung für diese weitgehende Emanzipation der ästhetischen Lust findet sich in Mendelssohns "Rhapsodie" von 1761:

Man ist längst über jene düstere Sittenlehre hinweg, die alle Ergötzlichkeiten der Sinne verdammet, und dem Menschen Pflichten vorschreibt, zu welchen ihn sein Schöpfer nicht eingerichtet hat. Wir sind bestimmt, in diesem Leben nicht nur die Kräfte des Verstandes und des Willens zu verbessern; sondern auch das Gefühl durch sinnliche Erkenntniß und die dunkeln Triebe der Seele durch das sinnliche Vergnügen zu einer höhern Vollkommenheit zu erziehen. Wir handeln eben so wohl wider die Absichten des Schöpfers, wenn wir diese, als wenn wir jene vernachlässigen.⁷³

Vor diesem Hintergrund wird verständlich, daß Mendelssohn die Bewunderung selbst dort rechtfertigen kann, wo eine Orientierung an dem bewunderten Helden nicht wünschenswert ist (*BW* 71 ff.); ihr Wert liegt darin, daß sie nicht allein "angenehm" (*BW* 59) ist, sondern geradezu ein "Affekt, dem keine sinnliche Wollust an Annehmlichkeit beykömmt" (*BW* 90); die Annehmlichkeit steigt dabei mit dem Grad der Vollkommenheit des Angeschauten.⁷⁴

Diese Akzentuierung des Gefühlswerts der Kunst darf freilich nicht als gänzli-

⁶⁹ Die bewunderten außerordentlichen Eigenschaften können sich für Nicolai und Mendelssohn dabei durchaus am Helden eines bürgerlichen Trauerspiels zeigen; sie sind nicht mehr an den – sozial hochstehenden – exemplarischen Helden Corneilles gebunden. Vgl. dazu Schulte-Sasse in den Anmerkungen zum *Briefwechsel* (wie Anm. 61), S. 153 f., 163 f.

⁷⁰ Vgl. die ausführliche Interpretation Schulte-Sasses im Nachwort zum *Briefwechsel* (wie Anm. 61), S. 179–198.

⁷¹ *Briefwechsel* (wie Anm. 61), S. 91. Im folgenden wird der Briefwechsel im Text mit *BW* und Seitenzahl zitiert.

⁷² "Dreyzehnter Brief," *Über die Empfindungen* (1755), in *Briefwechsel* (wie Anm. 61), S. 142. – Vgl. Nicolai (wie Anm. 61), S. 12 ff., 18 f.

⁷³ "Rhapsodie, oder Zusätze zu den Briefen über die Empfindungen," in ders., *Gesammelte Schriften* (wie Anm. 68), I, 381–424, hier 393.

⁷⁴ *BW* 72, 94. – Vgl. "Rhapsodie" (wie Anm. 73), 414.

cher Verzicht auf deren moralische Aufgabe verstanden werden. Die Kunst kann oder soll vielmehr eine entscheidende Funktion bei der Vermittlung von Theorie und sittlicher Praxis übernehmen. Die "symbolische," d. h. begrifflich-rationale Erkenntnis kann sittliches Handeln zwar begründen und sogar motivieren, sie mündet aber nur dann in die entsprechende Praxis, wenn sich ihr nicht "eine sinnliche Lust widersetzt, deren Quantität größer ist, als die Quantität der symbolischen Erkenntniß" (BW 98); vernünftige Erkenntnis allein reicht nicht aus, um "tugendhaften Wandel" (BW 95) zu etablieren. Die Möglichkeit, dieser Schwierigkeit abzuweichen, sieht Mendelssohn in der "anschauenden Erkenntniß," zu der die Kunst gehört:

Wenn wir die symbolischen Schlüsse der practischen Sittenlehre in eine anschauende Erkenntniß verwandeln, das heißt, wenn wir sie von den abstracten Begriffen auf einzelne Begebenheiten in der Natur zurück führen, und die Anwendung derselben aufmerksam beobachten; so erlangen sie dadurch eine größere Gewalt, in den Willen zu wirken. (BW 97)

Im Gegensatz etwa zu Baumgarten, der die kognitive Funktion der sensitiv-anschauenden Erkenntnis aufwertet, bleibt diese bei Mendelssohn weiterhin der symbolischen Erkenntnis nachgeordnet. Die Bedeutung der anschauenden Erkenntnis – und damit der Kunst – liegt nicht in einer spezifischen Erkenntnisleistung, sondern in ihrer gegenüber der rationalen Einsicht stärkeren Wirksamkeit. Diese beruht einerseits auf einem Zeitfaktor –

Die anschauenden Begriffe folgen schneller aufeinander als die symbolischen, daher ist die Quantität ihrer Wirkung größer (BW 95) –

andererseits ist sie abhängig vom Grad der Vollkommenheit des Angeschauten.⁷⁵ Folgerichtig behauptet Mendelssohn mit Blick auf den vortrefflichen Tragödienhelden, daß die "Begierde zur Nacheiferung . . . von der anschauenden Erkenntniß einer guten Eigenschaft unzertrennlich" sei (BW 59). – In diesem Zusammenhang ist die Bewunderung von zentraler Bedeutung. Zur anschauenden Erkenntnis des Guten bzw. Vollkommenen sowie zur "Begierde zur Nacheiferung" steht sie in einer unlösbaren Beziehung (BW 59, 73), deren Charakter am stärksten, nämlich als Identität, im Aufsatz über das Erhabene formuliert wird:

Die angenehme Empfindung, die wir *Bewunderung* nennen, ist eine plötzliche anschauende Erkenntniß einer Vollkommenheit . . .⁷⁶

Die gleichwohl keineswegs eindeutige Beschaffenheit dieser Beziehung kann hier nicht näher untersucht werden. Wesentlich ist, daß der Bewunderungsaffekt des Rezipienten im Rahmen der Versinnlichung abstrakter Wahrheiten einen entscheidenden Beitrag zur Vermehrung der "Quantität der Motive" der Nacheiferung leistet (BW 91) und daher als "Mutter der Tugend" apostrophiert werden

⁷⁵ Diese im BW 94 ff. entwickelten Gedanken greift Mendelssohn später mit z. T. wörtlichen Übernahmen in der "Rhapsodie" auf (wie Anm. 73, 413–423).

⁷⁶ Wie Anm. 68, 194.

kann (BW 60). Der Affekt der Bewunderung wird somit nicht als *an sich* schon versittlichend – wie Lessings “Mitleid” – gedacht, sondern quasi als ‘Transmissionsriemen,’ der Theorie in Praxis zu überführen erlaubt – eine Funktionszuweisung, die nicht unerheblich über diejenige Gottscheds hinausgeht. In letzter Instanz bleibt die Tugend – wie bei Gottsched – von der rationalen Erkenntnis abhängig, die der Kunst zu veranschaulichen und zu intensivieren obliegt. Dies aber rechtfertigt nicht, wie Jochen Schulte-Sasse zu Recht unterstrichen hat,⁷⁷ die Behauptung, Mendelssohn sei in seiner Kunsttheorie auf Gottscheds Position zurückgefallen. Von Gottsched unterscheidet sich Mendelssohn, und dies verbindet ihn in mancher Hinsicht mit den beiden Schweizern, durch die Betonung des Eigenwerts, ja der Priorität der von der Kunst erregten ästhetischen Lust ebenso wie der Vermittlungsfunktion des Affekts.

Die 2. Fassung von Mendelssohns Aufsatz über das Erhabene stimmt zwar in den Grundlinien und Grundbegriffen mit der 1. Fassung überein, doch zeigen sich in einigen wichtigen Punkten Modifikationen, die nicht allein die Entwicklung von Mendelssohns eigenem Denken spiegeln, sondern auch seine Reaktion auf den Fortgang der Erhabenheitsdiskussion in den 1760er Jahren. Einige der Positionen, die Mendelssohn bewogen haben oder haben könnten, seine Auffassung des Erhabenheitsgefühls im Sinne der Einbeziehung von Unlustkomponenten zu differenzieren sowie äußerer Natur einen Platz in seiner Konzeption einzuräumen, müssen hier in aller Kürze namhaft gemacht werden. – Es wäre beispielsweise denkbar, daß Mendelssohn die gleichzeitig mit seinem eigenen Aufsatz entstandene, aber erst 1760 publizierte “Abhandlung von dem Erhabenen in der Dichtkunst” des Michael Conrad Curtius gelesen hat, der ebenfalls die “Bewunderung” im Zentrum der emotionalen Wirkungen an sich selbst erhabener Gegenstände sieht,⁷⁸ sie aber des weiteren in nicht immer transparenter Weise durch Begriffe wie “erschütternde Empfindung” und sogar “Erstaunen und Schrecken” sowie “ungewöhnlicher Schauder” spezifiziert bzw. substituiert.⁷⁹ Die zuletzt genannten Affekte gehen von den “ausserordentliche[n] Wirkungen der Natur” aus, denen Curtius – erstmals in der deutschen Kunsttheorie – die Qualität des Erhabenen zuspricht (Sonnenfinsternis, Kometen, Erdbeben, Gewitter, Sturm, Überschwemmung etc.).⁸⁰ – Viel wichtiger aber – und detailliert nachweisbar – ist Mendelssohns Lektüre von Edmund Burkes 1757 in erster und 1759 in zweiter Auflage erschienener *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*.⁸¹ Burkes empiristisch-sensualistische Theorie ist zu häufig unter-

⁷⁷ Nachwort zum *Briefwechsel* (wie Anm. 61), S. 181 ff., 194.

⁷⁸ Wie Anm. 54, S. 9.

⁷⁹ Ebd. S. 16, 17, 28.

⁸⁰ Ebd. S. 27 ff.

⁸¹ Die erste Berührung Mendelssohns mit Burke wurde durch Lessing vermittelt. Vgl. die Briefe Lessings an Mendelssohn vom 18. 2. 1758 und Mendelssohns an Lessing vom 27. 2. 1758, in *Gotthold Ephraim Lessings Sämtliche Schriften*, hrsg. v. Karl Lachmann, dritte, auf's neue durchgesehene und vermehrte Aufl., besorgt durch Franz Muncker, XVII

sucht worden, als daß sie hier genauer vorgestellt werden müßte;⁸² ich möchte daher lediglich die für Mendelssohns Aufsatz relevanten Aspekte hervorheben.

Der Begriff des Erhabenen ("sublime"), den Burke nicht nur wie Addison von dem des Schönen unterscheidet, sondern als unvereinbar mit ihm erklärt, wird in der *Enquiry* sowohl zur Charakterisierung von Eigenschaften von Objekten als auch zur Bezeichnung der von diesen evozierten psychischen Zustände gebraucht. In einem induktiven Verfahren ermittelt Burke sinnliche Qualitäten, die ein Objekt erhaben machen: er nennt u. a. Dunkelheit, Riesigkeit, Unendlichkeit, Leere, Macht, außergewöhnliches oder blitzartiges Licht, bestimmte akustische Phänomene. Durch solche Eigenschaften werden das Gebirge, der Ozean, der Sternenhimmel, der Sturm und das Gewitter erhaben;⁸³ erhabene Charaktereigenschaften können unter dieser Perspektive keine Rolle spielen. Das Gemeinsame der erhabenen Qualitäten liegt darin, daß sie in irgendeiner Weise schrecklich, schmerz- und gefahrdrohend sind und so auf den Trieb der Selbsterhaltung ("self-preservation") einwirken. Das "beherrschende Prinzip des Erhabenen" ist der Schrecken ("terror"), freilich bloß ein gemäßigter:⁸⁴ Das für das Gefühl des Erhabenen konstitutive "Frohsein" ("delight") wird von Burke negativ definiert durch die Abwesenheit von wirklichem Schmerz und wirklicher Gefahr bei gleichzeitiger Fortdauer ihrer Vorstellung und so als relatives Vergnügen vom positiven Vergnügen ("pleasure") unterschieden.⁸⁵ Dieses gemischte Gefühl nennt Burke "Erschauern" ("astonishment") oder auch "froher Schrecken" ("delightful horror"), seine schwächeren Ausprägungen sind "Bewunderung, Verehrung und Achtung" ("admiration, reverence, respect").⁸⁶

Burkes Schrift hatte in Deutschland eine starke Wirkung, die freilich weniger in kritikloser Zustimmung als in der Initiierung einer nachhaltigen, bisweilen polemischen (1904), 137 ff. und XIX (1904), 122 ff. – Vgl. Mendelssohns "Anmerkungen über das englische Buch: *On the Sublime and the Beautiful*" (1758), in ders., *Gesammelte Schriften* (wie Anm. 68), III. 1 (1932; Neudruck 1972), 237–253; ferner Mendelssohns Burkerezeption in der *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* von 1758, ebd. IV (1977), 216–236.

⁸² Vgl. Monk (wie Anm. 2), S. 84 ff. – Walter John Hipple jr., *The Beautiful, the Sublime, and the Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory* (1957), S. 83 ff. – Vgl. ferner die Einleitungen zur englischen Ausgabe der *Enquiry* von J. T. Boulton (1958), S. XV–CXXVII, und zur deutschen von Werner Strube: Edmund Burke, *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen* (1980), S. 9–32.

⁸³ Ich zitiere die deutsche Ausgabe (wie Anm. 82), S. 92 f., 115, 118, 121 f. u. ö.

⁸⁴ Ebd. Teil II. 2, S. 92; Teil I. 7, S. 72; "modified terror," Teil IV. 7, S. 176.

⁸⁵ Ebd. Teil I. 2–7, S. 64 ff.

⁸⁶ Ebd. Teil II. 1, S. 90; Teil IV. 7, S. 176; vgl. Teil I. 3, S. 67. "Astonishment" wird im Deutschen richtig mit "Erschauern" übersetzt; Burke definiert es als "derjenige Zustand der Seele, in dem alle ihre Bewegungen gehemmt sind und ein gewisser Grad von Schrecken besteht" (ebd. Teil I. 1, S. 90). Burke folgt darin dem Sprachgebrauch seiner Zeit, die *astonishment* mit *fear*, *amazement*, *awe* etc. verknüpft; so etwa in Dr. Samuel Johnsons *Dictionary of the English Language* von 1755. Vgl. Monk (wie Anm. 2), S. 92, und Hipple (wie Anm. 82), S. 338, Anm. 31.

mischen Diskussion lag, in der man Burkes plausible empirische Beobachtungen von der Spreu seines "Systems" schied.⁸⁷ Aber auch Burkes Beobachtungen wirkten nicht so sehr im Sinne eines Einflusses, sondern eher als allerdings massive Verstärkung von Ansätzen, die sich in dieser Zeit auch in der deutschen Kunsttheorie, etwa bei Bodmer und Curtius, abzuzeichnen begannen. Es ist daher auch keineswegs eindeutig, ob Kant sich in seinen *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (1764), die Mendelssohn ebenfalls gekannt haben dürfte, von Burke anregen ließ, was jedoch schon seiner Unterscheidung des Schönen und Erhabenen wegen anzunehmen ist.⁸⁸ In der Verlängerung der bisher analysierten Tendenz in der Erhabenheitsdiskussion, die emotionale Wirkung des Erhabenen aufgrund ihrer Funktionalisierbarkeit für die gewandelten Kunstzwecke zu akzentuieren, kann Kant sein Interesse ganz auf das *Gefühl* des Erhabenen konzentrieren. Allerdings verwendet auch er, wie schon Johann Georg Hamann angemerkt hat, den Begriff des Erhabenen auch weiterhin "beynahe als ein Prädicament";⁸⁹ in diesem Zusammenhang kann Kant Naturerscheinungen wie Gebirge, Sturm und Nacht als erhaben bezeichnen. Das Gefühl des Erhabenen, das Kant allgemein als Rührung faßt, differenziert sich in verschiedene Arten: im Fall des "Edlen" etwa wird es von "ruhiger Bewunderung" begleitet, beim "Schreckhafterhabenen," das an Burke erinnert, handelt es sich um eine "angenehme Empfindung," die mit "einigem Grausen oder auch Schwermut" verbunden ist.⁹⁰ Nur am Rande klingt bei Kant eine versittlichende Funktion des Gefühls an: Wenn das Gefühl des Erhabenen (und das des Schönen) im Gegensatz zum groben sinnlichen Vergnügen auf einer "Reizbarkeit der Seele" basiert, "die diese zugleich zu tugendhaften Regungen geschickt macht," so dürfte umgekehrt die Kultivierung des Gefühls, der Kant mit seinen *Beobachtungen* vorarbeitet, die Disposition des Subjekts zur Tugend günstig beeinflussen.⁹¹ – Bemerkenswert ist an Kants, aber auch Burkes Ansatz, daß der Begriff des Erhabenen – wiederum in Radikalisierung einer bereits vorhandenen Tendenz, nämlich der zur Anwendung des Begriffs auf Gegenstände an sich – nahezu völlig unabhängig von jeder rhetorischen oder poetischen Bedeutung gebraucht wird. Kants Schrift erweist sich so

⁸⁷ Zur Wirkung Burkes vgl. George Candrea, *Der Begriff des Erhabenen bei Burke und Kant* (Diss. Straßburg 1894). – H. J. Hofmann, *Die Lehre vom Erhabenen bei Kant und seinen Vorgängern* (Diss. Halle/Saale 1913). – Frieda Braune, *Edmund Burke in Deutschland: Ein Beitrag zur Geschichte des historisch-politischen Denkens* (1917), S. 6–15. – Viëtor (wie Anm. 2), S. 254ff. – Strube, Einleitung (wie Anm. 82), S. 24ff.

⁸⁸ Candrea (wie Anm. 87), S. 21f., Anm., vermutet, daß Kant die *Enquiry* nur aus Mendelssohns Rezension (wie Anm. 81) gekannt habe.

⁸⁹ *Königsbergische Gelehrte und Politische Zeitungen*, 26. Stück, 30. April 1764, in ders., *Sämtliche Werke. Hist.-krit. Ausgabe*, hrsg. v. Josef Nadler, IV (1952), 289.

⁹⁰ Wie Anm. 5, 826f.

⁹¹ Ebd. 826. Vgl. die knappen Bemerkungen zum Trauerspiel, das den Zuschauer "die Würde seiner eigenen Natur" fühlen läßt (830).

als Kristallisationspunkt einer Bewegung, in der der Begriff des Erhabenen auch für alltagssprachliche Kontexte verfügbar wird.

Mendelssohns Neudefinition seines Erhabenheitsbegriffs wird sich nicht zuletzt dem Interesse verdankt haben, die mehrfach von ihm gerühmten, theoretisch jedoch unzureichend begründeten Beobachtungen Burkes seiner eigenen abweichenden Theorie zu integrieren.⁹² Mendelssohn hält an seiner in Auseinandersetzung mit Leibniz, Wolff und Baumgarten entwickelten Vollkommenheitskonzeption fest, ergänzt sie aber um den Begriff der Unermeßlichkeit: "ein jedes Ding, das dem Grade seiner Vollkommenheit nach, unermeßlich ist oder scheint, wird erhaben genannt."⁹³ Der Begriff des Unermeßlichen erlaubt es Mendelssohn erstmals, im Zusammenhang mit dem Erhabenen von äußerer Natur zu sprechen, wobei er als Beispiele "das große Weltmeer, eine weitausgedehnte Ebene, das unzählbare Heer der Sterne, jede Höhe oder Tiefe, die unabsehlich ist, die Ewigkeit und andere solche Gegenstände der Natur, die den Sinnen unermeßlich scheinen," nennt. Diese Gegenstände fallen unter die Kategorie des "Sinnlichunermeßlichen," "Unermeßlichen der ausgedehnten Größe" oder schlicht des "Großen," die von der des Schönen unterschieden wird (455 ff.). Dies ist der systematische Ort, an dem Burkes Beobachtungen eingegliedert werden. Zwar ist im Gegensatz zu Burke das "Sinnlichunermeßliche" ebensowenig wie das "Unermeßliche der Stärke, oder der unausgedehnten Größe" (457) identisch mit dem Erhabenen – dem steht der Vollkommenheitsbegriff im Wege –, wohl aber sind sie von nah "verwandter Natur" (459). Solche Verwandtschaft stellt sich wie schon bei den Schweizern über die gleichartige emotionale Wirkung der verschiedenen Unermeßlichkeiten her, und an dieser Stelle zeigt sich erneut der Einfluß von Burkes *Enquiry*.

1761 hatte Mendelssohn in der "Rhapsodie" seine psychologische Theorie der vermischten Empfindungen niedergelegt, wobei er sowohl eigene Ansätze aus seinen Briefen *Über die Empfindungen* als auch Gedanken Leibniz' und Lessings aufgriff.⁹⁴ Den entscheidenden Anstoß aber hatte ihm nach eigener Aussage die Burkelektüre gegeben, die ihm für die "erstaunlichen und mannigfaltigen Wirkungen" der "vermischten Empfindungen" die Augen öffnete.⁹⁵ Die Theorie der vermischten Empfindungen, die das Vergnügen am Fürchterlichen, Häßlichen,

⁹² Vgl. Mendelssohns Burkerezeption (wie Anm. 81), 216 f.

⁹³ "Ueber das Erhabene und Naive in den schönen Wissenschaften," in ders., *Gesammelte Schriften* (wie Anm. 68), I, 453–494, hier 457 f. Im folgenden Nachweise mit Seitenangabe im Text.

⁹⁴ Lessings Brief an Mendelssohn vom 2. 2. 1757 (*BW* 101 ff.) enthält in nuce bereits Mendelssohns Theorie. Zur Tradition dieser Gedanken bei Leibniz vgl. die Anmerkungen Schulte-Sasses zum *BW* (wie Anm. 61), S. 164 f. – Grundsätzlich zum Problem vgl. Gerhard Sauder, "Mendelssohns Theorie der Empfindungen im zeitgenössischen Kontext," in *Humanität und Dialog: Lessing und Mendelssohn in neuer Sicht, Beiheft zum Lessing Yearbook* (1982), S. 237–248.

⁹⁵ "Rhapsodie" (wie Anm. 73), 400.

Traurigen und Bösen zu erklären erlaubt, wird nun von Mendelssohn auch für die Analyse des Erhabenen fruchtbar gemacht. Von Burke übernimmt Mendelssohn die Aussage, daß das Gefühl des Erhabenen (“astonishment,” “delightful horror”) vermischt sei, wobei er dieses allerdings nach wie vor als Bewunderung versteht und Burkes *prinzipielle* Fundierung des Erhabenen auf dem Schrecken leugnet.⁹⁶ Die neue Bestimmung der Bewunderung nimmt sich dann folgendermaßen aus:

Die Empfindung, welche durch das Erhabene hervorgebracht wird, ist zusammengesetzt. Die Größe fesselt unsere Aufmerksamkeit; und da es die Größe einer Vollkommenheit ist, so hält sich die Seele mit Wohlgefallen an diesem Gegenstande fest . . . ; die Unermeßlichkeit erregt einen süßen Schauer, der uns ganz durchströmt, und die Mannigfaltigkeit verhütet alle Sättigung, und beflügelt die Einbildungskraft, immer weiter und weiter zu dringen. Alle diese Empfindungen vermischen sich in der Seele, fließen in einander, und werden zu einer einzigen Erscheinung, die wir Bewunderung nennen. (458)

Das Moment der “ähnliche[n] Wirkungen” schließt nicht nur das Unermeßliche der ausgedehnten und das der unausgedehnten Größe zusammen (457), sondern erweist sich als das vereinigende Prinzip aller Formen der Unermeßlichkeit: alle evozieren vermischte Empfindungen oder konkreter: angenehmen Schauer (456, 457, 458). Dieser entsteht, wie Mendelssohn am Beispiel des Sinnlichunermeßlichen zeigt, aus derselben Grenzerfahrung des Subjekts, die schon Bodmer bzw. Addison, aber auch schon Rabin, beschrieben hatten, und die von nun an mit schöner Regelmäßigkeit in nahezu allen Erhabenheitstheorien auftaucht (456). Mit aller nur wünschbaren Prägnanz formuliert Mendelssohn diesen und die zuletzt genannten Gesichtspunkte in einer Stelle der “Rhapsodie,” die sich retrospektiv als die Keimzelle der modifizierten Erhabenheitstheorie herausstellt:

Das Unermeßliche, das wir zwar als ein Ganzes betrachten, aber nicht umfassen können, erregt . . . eine vermischte Empfindung von Lust und Unlust, die Anfangs ein Schauern, und wenn wir es zu betrachten fortfahren, eine Art von Schwindel erregt. Diese Unermeßlichkeit mag in einer ausgedehnten, oder unausgedehnten, in einer stetigen, oder unstetigen Größe bestehen; die Empfindung ist in allen diesen Fällen die nehmlische. Das große Weltmeer, eine weit ausgedehnte Ebene, das unzählbare Heer der Sterne, die Ewigkeit der Zeit, jede Höhe oder Tiefe, die uns ermüdet, ein großes Genie, große Tugenden, die wir bewundern, aber nicht erreichen können, wer kann diese ohne Schauern anblicken, wer ohne angenehmes Schwindeln zu betrachten fortfahren? Diese Empfindung ist von Lust und Unlust zusammengesetzt. Die Größe des Gegenstandes gewährt uns Lust, aber unser Unvermögen, seine Grenzen zu umfassen, vermischt diese Lust mit einiger Bitterkeit, die sie desto reizender macht.⁹⁷

⁹⁶ Vgl. Mendelssohns “Anmerkungen” (wie Anm. 81), 238 u.ö. – Furcht und Schrecken können, müssen aber nicht in das Gefühl des Erhabenen eingehen. Vgl. “Rhapsodie” (wie Anm. 73), 387.

⁹⁷ Wie Anm. 73, 398.

Was bei Bodmer zwar schon sichtbar, jedoch nur interpretativ zu ermitteln war – Calepio war darin deutlicher gewesen –, wird hier von Mendelssohn explizit gemacht.⁹⁸

Die Erkenntnis der gemeinsamen emotiven Qualität der verschiedenen Arten der Unermeßlichkeit ist für Mendelssohn nicht nur als Element seiner Theorie der Empfindungen bedeutungsvoll; im Aufsatz über das Erhabene, der ja auch dort, wo von an sich selbst erhabenen Objekten gesprochen wird, primär *kunsttheoretisch* orientiert ist, wird sie aufgenommen, um für spezifisch künstlerische Zwecke nutzbar gemacht zu werden. „Die Kunst,“ sagt Mendelssohn im Zusammenhang mit dem „Sinnlichunermeßlichen“/„Großen,“ „bedient sich . . . dieser Empfindungen [d. h. des Schauers und Schwindels – CB], ihrer Annehmlichkeit wegen, und suchet sie durch die Nachahmung hervorzubringen“ (456). Dies ist aber nicht bloßer emotionalistischer Selbstzweck, sondern zielt auf die Verstärkung der emotionalen Kraft des Erhabenen:

Da das Große und das Erhabene von so verwandter Natur sind; so siehet man, warum die Künstler so oft das Erhabene durch das Große unterstützen . . . Nicht, daß alles Große auch erhaben sey, wie man gemeinlich zu glauben pflegt; sondern weil sich ähnliche Empfindungen wechselseitig unterstützen, und weil das Große eben dasjenige für die äussere Sinne, was das *Erhabene* für den innern Sinn ist. Der Eindruck auf den innern Sinn muß also verstärkt werden, wenn die äussern Sinne durch einen ähnlichen Eindruck mit demselben harmonisch gestimmt werden.⁹⁹

Unermeßliche Naturphänomene werden von der Kunst somit zum Zweck der Wirkungsverstärkung des ihnen affektiv verwandten Erhabenen dargestellt, dessen Funktionen bereits im Zusammenhang mit der 1. Fassung von Mendelssohns Aufsatz erörtert wurden.

Für die bisher beobachteten Entwicklungen ließen sich zahlreiche weitere Belege beibringen, die hier jedoch nicht ausgebreitet werden können. Lediglich

⁹⁸ Ein weiterer Beleg, daß in der Tat das jeweils gleiche Gefühl das tertium comparationis der verschiedensten Objekte sein kann und – so weit geht Mendelssohn freilich nicht – deren Subsumierung unter den Erhabenheitsbegriff rechtfertigt, findet sich in Alexander Gerards einflußreichem *An Essay on Taste* von 1759, der Mendelssohn möglicherweise bekannt war: „It must also be remarked, that whatever excites in the mind a sensation or emotion similar to what is excited by vast objects is on this account denominated sublime.“ Zit. nach Hipple (wie Anm. 82), S. 72. – Ebenso eine Stelle aus Henry Homes *Elements of Criticism* von 1762: „Jede Bewegung, aus welcher Ursache sie auch entspringen mag, die einer Bewegung ähnlich ist, welche große und erhabene [sinnliche – CB] Gegenstände verursachen, wird auch mit demselben Namen benannt. So sagt man, daß der Edelmuth sowohl als die Tapferkeit eine erhabne Bewegung ist . . .“ Heinrich Home, *Grundsätze der Kritik*, aus dem Englischen übersetzt von Johann Nikolaus Meinhard, 2 Bde. (1772), I, 296.

⁹⁹ Wie Anm. 93, 459. Diese Wirkungsverstärkung gelingt auch durch Gegenstände, die „an und für sich nicht bewundernswürdig“ sind, wie etwa „der Tod, ein Schlachtfeld, die Verzweiflung“; diese sind „ihrer Natur nach fürchterlich, grausenvoll, und unterstützen durch das ihnen beywohnende Sinnlichunermeßliche die Empfindung des Erhabenen; daher sie auch von den Künstlern vorzüglich gewählt zu werden pflegen“ (ebd. 474f.).

Johann Georg Sulzers 1771–74 veröffentlichte, aber schon in den 1750er und 60er Jahren entstandene *Allgemeine Theorie der schönen Künste* soll abschließend kurz besprochen werden. Wie an Bodmer und Mendelssohn zeigt sich an ihr, daß die Karriere des Erhabenen der diesem traditionell zugesprochenen starken affektiven Kraft wegen an das Aufkommen einer wirkungsorientierten Kunsttheorie im 2. Drittel des 18. Jahrhunderts gebunden ist, aus deren Kontext auch die Funktion von Naturdarstellungen begrifflich wird; des weiteren zeigt sich die Auflösung der rhetorischen Definition des Erhabenheitsbegriffs, der dadurch zur Bezeichnung von Eigenschaften von Objekten, darunter Naturphänomenen, tauglich wird; auch dort, wo Sulzer in der Nachfolge Mendelssohns eine "zufällige" Erhabenheit zugesteht, die einem Gegenstand nicht aufgrund seiner inhärenten – "wesentlichen" – Größe, sondern nur durch die künstlerische Art seiner "Vorstellung" zukommt, weiß er sich fern von Rhetorik und Regelpoetik.¹⁰⁰

Sulzer gilt allgemein als Vertreter einer gemäßigten Empfindsamkeit. Die Funktion der Kunst siedelt er im Bereich der Ausbildung einer "Empfindsamkeit des Herzens"¹⁰¹ an, in der er die unabdingbare Voraussetzung der Moralität des Menschen sieht; die vernünftige Erkenntnis wird in diesem Kontext bemerkenswerterweise überhaupt nicht erwähnt. Da jedoch die übermäßige oder fehlgeleitete Empfindsamkeit in sittlicher Hinsicht ebenso verhängnisvoll ist wie die fehlende, so gilt es, die Empfindsamkeit zu lenken und einzuüben, zu hemmen oder zu steigern, und zwar nach Maßgabe der Vernunft, die mittelbar nun doch wieder zum letzten Richtpunkt der Moral wird. Im Artikel "Empfindung" der *Allgemeinen Theorie* schreibt Sulzer:

So wie Philosophie, oder Wissenschaft überhaupt, die Erkenntniß zum Endzweck hat, so zielen die schönen Künste auf Empfindung ab. Ihre unmittelbare Wirkung ist, Empfindung im psychologischen Sinn zu erweken; ihr letzter Endzweck aber geht auf moralische Empfindungen, wodurch der Mensch seinen sittlichen Werth bekommt.

Die "moralische Empfindung" impliziert dabei den Praxisbezug; sie ist "ein durch öftere Wiederholung zur Fertigkeit gewordenes Gefühl, in so fern es zur Quelle gewisser innerlichen oder äußerlichen Handlungen wird."¹⁰²

Von dieser Zielsetzung aus bietet sich die "leblose Natur" aufgrund der ihr eigenen Macht der Gefühlserregung als Stoff der Kunst an. Im Angesicht der Natur

¹⁰⁰ Artikel "Erhaben"; ich zitiere die 2. Aufl. der *Allgemeinen Theorie*, II (1792; Neudruck 1967), 97–114, hier 102f., 108.

¹⁰¹ Artikel "Empfindung," ebd. 53–59, hier 55.

¹⁰² Ebd. 54. Vgl. "Künste; Schöne Künste," ebd. III (1793; Neudruck 1967), 74 ff. – Die Grundlinien von Sulzers keineswegs einheitlicher und konsequenter Theorie bei Armand Nivelle, *Kunst- und Dichtungstheorien zwischen Aufklärung und Klassik* (1960), S. 47–55.

lernet der Mensch zuerst fühlen, daß eine nicht bloß thierische Empfindsamkeit für die erschütternden Eindrücke der gröbern Sinnen, sondern ein edleres Gefühl das Innere seines Wesens durchdringt, und eine Würksamkeit in ihm rege macht, die mit der Materie nichts gemein hat.

Daneben aber erweckt die Natur auch "bestimmtere Empfindungen von sittlicher und leidenschaftlicher Art," deren konkrete Ausprägung vom Typus der angeschauten Landschaft – dem Schönen, Großen, Außerordentlichen usw. – abhängig ist; mit solchen Argumenten kann Sulzer die Nachahmung der äußeren Natur in der Landschaftsmalerei aus ihrer subalternen Position befreien und "in einen Rang" mit der Historienmalerei setzen. Im Zusammenhang mit den stärksten unter diesen Wirkungen fällt der Begriff des Erhabenen:

Es giebt . . . Landschaften vom jüngern Poußin, von Salvator Rosa, von Everdingen, die etwas so großes haben, daß sie Bewunderung und einen Schauer erweken, die der Wirkung des Erhabenen ganz nahe kommen.¹⁰³

Die explizite Kennzeichnung realer Naturphänomene als erhaben, die hier noch nicht vollzogen wird, findet sich im Artikel "Erhaben."

Die außerordentlich große Bedeutung des Erhabenen in Sulzers Kunsttheorie erklärt sich daraus, daß es im Rahmen der skizzierten Zwecke einen maximalen Effekt ermöglicht. Der Künstler hat es dort einzusetzen,

wo das Gemüth mit starken Schlägen anzugreifen, wo Bewunderung, Ehrfurcht, heftiges Verlangen, hoher Muth, oder auch, wo Furcht und Schrecken zu erweken sind; überall, wo man den Seelenkräften einen großen Reiz zur Würksamkeit geben, oder sie mit Gewalt zurückhalten will.¹⁰⁴

Sofern die Kunst ihre Erhabenheit der Behandlung "wesentlich"-erhabener Objekte verdankt, erzielt sie diese Wirkung durch Instrumentalisierung der diesen innewohnenden gemüterschütternden Kraft. Als erhaben nämlich bezeichnet Sulzer alles,

was in seiner Art weit größer und stärker ist, als wir es erwartet hätten; weßwegen es uns überrascht und Bewunderung erweket. Das bloß Schöne und Gute, in der Natur und in der Kunst, gefällt, ist angenehm oder ergötzend; es macht einen sanften Eindruck, den wir ruhig genießen: aber das Erhabene wirkt mit starken Schlägen, ist hinreißend und ergreift das Gemüth unwiderstehlich . . . Was eine liebliche Gegend, gegen den erstaunlichen Anblick hoher Gebürge, oder die sanfte Zärtlichkeit einer Zidli, gegen die rasende Liebe der Sappho, das ist das Schöne gegen das Erhabene.¹⁰⁵

Die hier genannten Beispiele markieren, wie sich im Fortgang des Artikels zeigt, zwei Gattungen des Erhabenen: eine, die auf die Vorstellungskräfte (Sinne, Phantasie, Verstand), und eine, die auf die Begehrungskräfte der Seele wirkt,

¹⁰³ Artikel "Landschaft," ebd. III, 145–154, hier 147; die vorhergehenden Zitate 146 f.

¹⁰⁴ Artikel "Erhaben" (wie Anm. 100), 98.

¹⁰⁵ Ebd. 97.

wobei diese Wirkungen analog gedacht werden.¹⁰⁶ Erneut wird sichtbar, daß es nicht nur ein abstrakter Begriff von Größe und Stärke, sondern vor allem die intensive Gefühlswirkung ist, die den gemeinsamen Nenner so heterogener Gegenstände wie des hohen Gebirges und der rasenden Liebe der Sappho darstellt. Es ist das Gefühl, das dem Subjekt mitteilt, ob ein Gegenstand als erhaben zu bezeichnen ist.

Wie die Steuerung der "Wirksamkeit" der Seelenkräfte durch das Erhabene vorzustellen ist, wird deutlicher in Sulzers Ausführungen über die "Größe," die nur graduell vom Erhabenen verschieden ist und daher hier mit diesem zusammen behandelt werden kann. Der Eindruck der Größe – Sulzer unterscheidet Gegenstände der Sinne, des Verstandes und der Leidenschaften – überfordert das Subjekt zunächst, aktiviert es dann aber: Wir müssen "unsre Vorstellungskraft oder unser Gefühl gleichsam erweitern . . . , um einen uns vorkommenden Gegenstand auf einmal zu fassen, oder zu empfinden." Es ist deutlich, daß Sulzer im Kern von derselben Erfahrung spricht, die schon Bodmer und Mendelssohn mit dem Anblick enormer Ausdehnungen verknüpft hatten, nur daß Sulzer stärker die lustvolle Aktivierung der Kräfte akzentuiert, die noch von der künstlerischen Nachahmung des großen Objekts ausgeht. Wiederum ist hier das Gefühl die Instanz, die über das Vorliegen von Größe gleich welcher Art entscheidet: Der "Begriff der Größe" wird erweckt durch "die besondere Wirkung, die das Gefühl einer Ausdehnung unsrer eigenen Kraft hervorbringt."¹⁰⁷ Freilich ist diese Aktivierung labil; sie kann angesichts unfaßbarer Größe umschlagen in Unterlegenheitsgefühle, Depression und Furcht – dies wäre die andere, von Sulzer nur andeutungsweise behandelte Wirkung des Erhabenen und Großen, deren sich die Kunst bedienen kann. – Der Wert, den Sulzer insbesondere der Steigerung der Seelenkräfte beimißt, liegt darin, daß sie den Menschen seiner Bestimmung als ein "handelndes, wirksames, Freyheit und Macht besitzendes Wesen"¹⁰⁸ näherbringt. Der Anblick des Großen – sei es in natura oder in der Kunst – "unterhält und stärkt alle Seelenkräfte" des Menschen und stimuliert damit, so Sulzer, auch dessen praktische Wirksamkeit;¹⁰⁹ seine Wirkung ist daher anthropologisch zweck- und wertvoll.

¹⁰⁶ Ebd. 99f., 104. – Diese Unterscheidung weist auf Kant voraus: das Mathematisch-Erhabene (unendlicher Raum) wird auf das Erkenntnisvermögen, das Dynamisch-Erhabene (Natur als Macht) auf das Begehrungsvermögen bezogen. *Kritik der Urteilskraft* (wie Anm. 4), § 24, S. 332.

¹⁰⁷ Artikel "Groß; Größe," in *Allgemeine Theorie* (wie Anm. 100), II, 436–448, hier 436.

¹⁰⁸ Ebd. 445.

¹⁰⁹ Ebd. 447.

