

II. Moritz' Auffassung des künstlerischen Produktionsprozesses

Die erste und vielleicht wichtigste Frage, die sich bei der Betrachtung des Inhalts des mittleren Teils der *Bildenden Nachahmung* stellte, betrifft die konkrete Verfahrensweise der künstlerischen Produktion bzw. das damit eng zusammenhängende, jedoch viel wesentlichere Problem der erkenntnistheoretischen Leistung der Kunst. Es geht mit anderen Worten um die Frage, ob die von Moritz in diesem Aufsatz intendierte Kunstproduktion nur ein mechanisches Ausleseverfahren bzw. eine bloß zusammenfassende und verkleinernde Tätigkeit darstellt, oder ob sie nicht tatsächlich einen Erkenntnisvorgang bedeutet, der dem Menschen eine ihm sonst infolge seiner anthropologischen Beschränktheit nicht zugängliche Erkenntnisart vermittelt. Die Ausführungen in der *Bildenden Nachahmung* waren diesbezüglich insofern zweideutig, als sie einerseits dem Genie eine gottähnliche Erkenntniskraft zusprachen, die die ganze Natur intuitiv erfassen und hinter der Hülle der Existenz das Wesen der Dinge erblicken ließ, andererseits aber die künstlerische Hervorbringung, die die Offenbarung dieses wahrgenommenen Wesens darstellen sollte, als ein bloßes maßstabgerechtes Reduktionsverfahren beschrieben. Diese Ambiguität spiegelte sich andererseits auch in der zweideutigen Natur der Tatkraft und in ihrer unsicheren Stellung im Zusammenhang der anderen menschlichen Erkenntnisvermögen. Nur der Rekurs auf andere Texte, in denen Moritz die Problematik der Kunstproduktion auf eine im Vergleich zur *Bildenden Nachahmung* eng verwandte, jedoch weniger komprimierte und daher auch weniger verschlüsselte Art und Weise behandelt, wird insofern zu einer Klärung dieser wesentlichen Fragestellungen beitragen, als er auch eine ideengeschichtliche Rekonstruktion des Ursprungs und der Bedeutung dieser Ideen ermöglichen wird.

1. Der Aufsatz: *Die metaphysische Schönheitslinie*

Eine Betrachtung von Moritz' Verständnis des künstlerischen Produktionsprozesses muß bei seinem späteren, erst im Jahre 1793 erschienenen Aufsatz *Die metaphysische Schönheitslinie* ihren Anfang nehmen. Dabei erscheint jedoch die inzwischen schon allgemein angenommene Vordatierung dieser Arbeit, welche entweder vor oder sogar während Mo-

ritz' italienischer Reise entstanden sein soll,¹ weder notwendig noch an sich vertretbar. Diese Vordatierung, die mehr oder weniger ausdrücklich den einzigen Zweck verfolgt, jeden Zweifel über Moritz' alleinige Autorschaft seiner ästhetischen Hauptschrift zu zerstreuen,² geht nämlich von dem unkritisch angenommenen, teleologischen Vorurteil aus, daß jede spätere Arbeit eines Autors einen "Fortschritt" im Sinne der allgemeinen geistigen Entwicklung seiner Zeit darstellen soll.³ Auch abgesehen von der methodologischen Unhaltbarkeit dieser Annahme,⁴ zeigen vor allem die Aufsätze, die Moritz in den Jahren 1789-93 als Mitglied der Berliner Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften⁵ in der Monatsschrift der Akademie und auch in der "Deutschen Monatsschrift" veröffentlicht hat, daß für ihn der Rückgriff auf die ästhetischen Ideen der rationalistischen Frühaufklärung auch nach der Abfassung der *Bildenden Nachahmung* keinesfalls einen Rückschritt bedeutet hat.

- 1 Menz nimmt an, daß ein Teil des Aufsatzes zu Beginn von Moritz' Aufenthalt in Rom entstanden sei, ein anderer Teil dagegen während der Arbeit an der *Bildenden Nachahmung*. Vgl. etwa Menz: *K. Ph. Moritzens Schrift*, S. 53f. Saine datiert dagegen den ganzen Aufsatz vor der Reise nach Italien. Saine: *Ästhetische Theodizee*, S. 138ff. und Anm. 7, S. 212f.
- 2 Die Herausstellung der *Metaphysischen Schönheitslinie* als "Zwischenglied" bzw. als "Mittelstufe" zwischen dem *Versuch einer Vereinigung* und der *Bildenden Nachahmung* soll bloß dazu dienen, die unleugbare Distanz zu überbrücken, die zwischen der ausschließlichen Ausrichtung auf das Rezeptionsmoment in der ersten ästhetischen Schrift von Moritz und der Zentralität des künstlerischen Schaffensprozesses in seinem italienischen Hauptaufsatz besteht, um auf diesen Weg Moritz von jedem Verdacht freizusprechen, "in seiner reifen Ästhetik nur Goethesche Ideen vorgetragen und ausgesponnen zu haben." Vgl. vor allem Saine: *Ästhetische Theodizee*, S. 139 und S. 157.
- 3 Aus dieser Perspektive betrachtet, muß dann die *Metaphysische Schönheitslinie* wegen ihrer rationalistischen Sprache und Denkweise, ihrer "traditionellen", an das Prinzip der Naturnachahmung gebundenen Kunstauffassung und vor allem wegen ihrer im Vergleich zur *Bildenden Nachahmung* "primitiveren" Genielehre entweder viel früher entstanden sein oder aber einen fast undenkbaren "Rückschritt" darstellen. Vgl. Saine: *Ästhetische Theodizee*, S. 138ff. und S. 157ff.
- 4 Eine solche teleologische Betrachtungsweise verfißt offensichtlich, daß jede Einordnung der einzelnen Schriften oder gar Ideen eines Autors als "Fortschritt" bzw. als "Rückschritt" schlechthin unmöglich ist, da jede ideengeschichtliche Entwicklung nur das Produkt einer interpretatorischen Rekonstruktion *a posteriori* sein kann und es daher an jeder objektiven Skala fehlt, woran sie gemessen werden könnten. Nicht nur wurde das, was uns heute als "traditioneller" und rückständiger erscheint, von den Zeitgenossen möglicherweise ganz anders bewertet, sondern viele "Fortschritte" sind tatsächlich gerade aus einem Rückgriff auf vergangene Ideen oder Theorien hervorgegangen.
- 5 Vgl. über Moritz' Mitgliedschaft bei der Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften und ab 1791 auch bei der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften: A. Klingenberg: *Moritz und die Berliner Akademien*.

In diesen Aufsätzen nimmt er nämlich seine früheren unbedingten Anforderungen an die Autonomie der Kunst eindeutig zurück, um ganz im Sinne der Aufgaben einer Akademie, die zur "Beförderung nützlicher Anstalten" und zur Verbreitung eines allgemeinen guten Geschmacks auf allen Ebenen des Alltagslebens und auch in den "mechanischen Kunstfächern" beitragen wollte,⁶ das Nützliche mit dem Schönen wieder zu versöhnen.⁷ In allen Arbeiten aus dieser Zeit dominiert darüber hinaus eine Forderung nach "Ordnung und Regelmäßigkeit",⁸ die ganz im Stil der aufklärerischen Poetik durch den Verweis auf die verstandesmäßige Wirkung der Kunst begründet wird.⁹

Typisch oder sogar paradigmatisch für diese Entwicklung der Moritzschen Kunstauffassung in den letzten Jahren seines Lebens ist vor allem der 1792 erschienene Aufsatz *Einfachheit und Klarheit*, der sich in vieler Hinsicht fast wie eine Arbeit von Mendelssohn oder von Sulzer liest. Es ist nämlich genau die gleiche wirkungsästhetische Interpretation der Bestimmung der Vollkommenheit als "Einheit in der Mannigfaltigkeit", die auch Moritz hier dazu bewegt, "Einfachheit und Klarheit" als wesentliche Eigenschaften der Kunst den "Ausschweifungen der Einbildungskraft" entgegenzusetzen. Einfachheit und Klarheit sollen nämlich demnach das einheitliche Moment in der Vollkommenheit garantieren, das jene "Leichtigkeit der Übersicht" ermöglicht, die nach Sulzer

- 6 Vgl. etwa folgende Aufsätze von Moritz, die im Presseorgan der Akademie erschienen sind: *Einleitung in die Annalen der Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften*, SAP 136-137; *Über den Einfluss des Studiums der schönen Künste auf Manufakturen und Gewerbe*, SAP 158-160. Vgl. aber auch: *Ein Blick auf die verschiedenen Zweige der Kunst*, SAP 166-167, der in der "Deutschen Monatsschrift" veröffentlicht worden ist.
- 7 An mancher Stelle stellt Moritz sogar das Nützliche eindeutig über das Schöne: "Die Betrachtung des Schönen ist leichter, ist *Genuß*. - Die Betrachtung des Nützlichen erfordert mehr Anstrengung, ist edler, ist *Thätigkeit*." *Milton über Weißheit und Schönheit*, SAP 168,4-6.
- 8 SAP 167,11. Vgl. auch den in der "Berlinerischen Monatsschrift" veröffentlichten Aufsatz *Über ein Gemälde von Goethe*, SAP 142-148. Schon die Vorstellung des "Gemäldes" und die damit zusammenhängende Idee des Rahmens weisen eindeutig auf eine typische Betrachtungsweise der Aufklärung hin.
- 9 In *Die Wirkungen der äussern Sinne*, die im "Magazin für Erfahrungsseelenkunde" veröffentlicht wurde aber nicht mit absoluter Sicherheit Moritz zugeschrieben werden kann, führt etwa der Autor die Wirkung der Musik und der Malerei auf den Verstand zurück (Vgl. SAP 129ff.) und beschließt den Aufsatz mit einem Hinweis auf die bekannte aufklärerische Theorie des Gefallens als Folge einer leichten Faßbarkeit. Vgl. SAP 135: "In wie fern und warum nun aber diejenigen Verhältnisse, welche die Seele sich leicht vorstellen kann, ihr in dem Grade, worin sie sich dieselben leicht vorstellen kann, *angenehm* sind, bedarf wohl einer besondern Erörterung." Vgl. zu dieser Erklärung des Vergnügens bei Sulzer und Mendelssohn: Costazza: *Schönheit und Nützlichkeit*, S. 91ff.

die Quelle jedes ästhetischen Vergnügens darstellt.¹⁰ Nur durch diese "leichte Übersicht" vermag der Künstler nach Moritz, "auf das Gemüt zu wirken, und die Aufmerksamkeit zu fesseln", während die "unnützen Spiele" der Einbildungskraft umgekehrt die "Aufmerksamkeit der Seele von dem Hauptgegenstande" ablenken und die "Denkkraft" durch eine grenzenlose Mannigfaltigkeit langweilen und ermüden.¹¹

Die vielen Ähnlichkeiten, die diesen späten Aufsatz von Moritz mit der *Metaphysischen Schönheitslinie* verbinden, lassen gar keinen Zweifel über die Entstehungszeit dieser letzten Schrift aufkommen. Diese Feststellung, die für eine Rekonstruktion und Interpretation der inneren Entwicklung der ästhetischen Gedanken bei Moritz wichtig ist, schließt jedoch keinesfalls aus, daß man diesen Aufsatz für eine sozusagen genealogische Aufhellung und Erklärung des mittleren Teils der *Bildenden Nachahmung* heranzieht. Denn die *Metaphysische Schönheitslinie* kann unter einem ideengeschichtlichen Gesichtspunkt, trotz ihrer späteren Entstehung, insofern als ursprünglicher im Vergleich zu Moritz' ästhetischem Hauptaufsatz betrachtet werden, als sie tatsächlich Ausdruck eines früheren Stadiums der ästhetischen Diskussion in Deutschland ist und dadurch die unausgesprochenen Voraussetzungen mancher infolge des komprimierten und elliptischen Stils des italienischen Aufsatzes schwer zu verstehenden Stelle klären kann.

Ähnlich wie im Aufsatz über *Einfachheit und Klarheit* ist auch in der *Metaphysischen Schönheitslinie* ein grundsätzlich wirkungsästhetischer Gesichtspunkt vorherrschend: Das Moment der künstlerischen Produktion wird, genau wie bei Mendelssohn, Lessing oder Sulzer, immer und ausschließlich nur im Hinblick auf die Wirkung der Kunst betrachtet. Nicht von ungefähr gelten die letzten Worte des Aufsatzes ausgerechnet der ästhetischen Täuschung, die als Ziel und Endzweck der künstlerischen Gestaltung den Zentralbegriff überhaupt jeder wirkungsästhetischen Kunstauffassung darstellt: Jede Überlegung über die konkrete Verfahrensweise des Künstlers hat demnach nur die Erkenntnis der Art und Weise zum Ziel, wie der Leser oder Zuschauer "desto leichter und angenehmer getäuscht" werden kann.¹²

Diese wirkungsästhetische Ausrichtung erklärt auch, daß das eigentliche und zentrale Thema des Aufsatzes nicht so sehr der künstlerische

Schaffensprozeß an sich zu sein scheint, sondern vielmehr das Verhältnis von künstlerischer Darstellung und Natur, das Moritz unter Verwendung der meist verbreiteten Argumente, die von der Aristotelischen Unterscheidung zwischen dem Dichter und dem Geschichtsschreiber¹³ über die Theorien der Phantasie und der möglichen Welten bis hin zur schul- bzw. popularphilosophischen Auffassung der Funktion und der Wirkungsweise der "Dichtungskraft" reichen, ganz traditionell im Sinne des klassizistischen Wahrscheinlichkeitsgebots löst.

Das erste, was bei der Lektüre des Aufsatzes auffällt, ist seine doppelte, zwar parallel laufende, jedoch nicht gleich zu vermittelnde Argumentation. Denn während zuerst vom Verhältnis zwischen dem Künstler und seinen eigenen Gedanken die Rede ist, so stellt das Verhältnis des Künstlers zu den natürlichen Gegenständen, d.h. zu der außer ihm bestehenden Natur, das Thema der weiteren Ausführungen dar. Ganz am Anfang verdeutlicht Moritz am Beispiel des Homer, der in der *Ilias* "seine Schlachten, seine Helden, seine großen und edlen Gesinnungen und Charaktere" der "Hauptvorstellung" vom Achill untergeordnet hat, wie der "wahre Künstler" bei der Hervorbringung seines Werkes verfahren soll, indem er einige seiner "großen und edlen Gedanken" aus dem ganzen Zusammenhang seiner übrigen Vorstellungen abtrennt und ihnen alsdann eine neue, innere Zweckmäßigkeit verleiht.¹⁴ Gleich anschließend redet Moritz jedoch nicht mehr vom Zusammenhang der Gedanken im Inneren des Künstlers, sondern vielmehr vom Zusammenhang der Gegenstände in der Natur, weswegen er auch folgerichtig die historischen "Begebenheiten der Iliade [...] in einer allgemeinen Weltgeschichte"¹⁵ als Beispiel wählt.

Diese klare Zweigleisigkeit der Moritzschen Argumentation, die sich widerspruchlos auf den verschiedenen Ebenen der inneren Gedankenwelt und der äußeren objektiven Wirklichkeit bewegt, läßt sich zwar unschwer anhand der Leibnizschen Auffassung der prästabilierten Harmonie erklären: Denn wenn Körper und Geist, äußere Erscheinungen und innere Eindrücke oder Vorstellungen von vornherein übereinstimmen,¹⁶ dann kann auch zwischen den Gedanken des Künstlers und den wirklichen Begebenheiten der Natur oder der Geschichte gar kein Widerspruch bestehen.¹⁷ Auf der anderen Seite bedingt jedoch diese doppelte

10 Vgl. ebd.

11 SAP 149f.

12 Vgl. SAP 157,34ff. Der Künstler soll deswegen äußerst sanft, allmählich und "so viel wie möglich unmerklich" von der Wahrheit abgehen, damit "ich auf die Weise desto leichter und angenehmer getäuscht werde."

13 Vgl. Aristoteles: *Poetik*, 9, 1451bff., S. 28ff.

14 SAP 151,15-153,4.

15 SAP 153,10-154,15.

16 Vgl. diese Vorstellung bei Moritz etwa in dem Aufsatz: *Die Wirkungen der äusseren Sinne*, v.a. SAP 134f.

17 Rau spricht diesbezüglich ganz allgemein von einer "adaequatio intellectus et rei". Rau: *Identitätserinnerung*, S. 391.

Perspektive trotz aller Parallelität oder Übereinstimmung der Ebenen eine wichtige Änderung des Gegenstandes selbst der Argumentation: Während nämlich im ersten Teil der Künstler mit seinem inneren Ideenreichtum und dem Opfer, das er notwendigerweise seinem Werk bringen muß, im Zentrum der Aufmerksamkeit steht, beschäftigen sich die folgenden drei Teile des Aufsatzes mit dem Thema der Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunst.¹⁸

Im ersten Teil der *Metaphysischen Schönheitslinie* befinden sich die meisten Ähnlichkeiten zu anderen bzw. früheren Texten von Moritz und insbesondere zum *Versuch einer Vereinnung*. Auch hier besteht die eigentliche Aufgabe des "wahren Künstlers" genau wie dort darin, durch "allmähliche Verwandlung der äußern Zweckmäßigkeit in die innre", "ein Ganzes" oder "*das in sich selbst Vollendete*" hervorzubringen.¹⁹ Entsprechend der unterschiedlichen Perspektive der beiden Aufsätze, die sich jeweils auf die Rezeption bzw. auf die Produktion der Kunst konzentrieren, werden jedoch manche Forderungen, die im *Versuch einer Vereinnung* nur dem Kunstrezipienten galten, hier fast wortwörtlich an den Künstler selbst gestellt: Die Aufopferung des individuellen, eigennützigen Vergnügens zugunsten einer "uneigennützigen Liebe", die dort für die Betrachtung des Schönen reklamiert wurde,²⁰ wird in der *Metaphysischen Schönheitslinie* auf den Künstler übertragen, welcher auf das "gewissermaßen eigennützige Vergnügen" verzichten muß, das ihm seine "eigene subjektive Vollkommenheit" und sein "Reichtum" an großen und edlen Gedanken verursacht,²¹ um alsdann "ein reineres, edleres Vergnü-

gen, das sich der Liebe nähert", in einer "objektiven", außer ihm bestehenden Vollkommenheit anzustreben.²² "In diesem Verstande kann man sagen, daß der Künstler sein Werk aus Liebe zu dem Werke verfertigt, indem er sich gleichsam eine Zeitlang für sein Werk aufopfert, sich selbst über dem Werke vergißt."²³

Das Bild eines mühelosen, notwendigen und sozusagen fast 'automatischen' Übergangs vom anfänglichen Vergnügen zur tatsächlichen Hervorbringung des Kunstwerks, das die beiden von Moritz zur Charakterisierung der künstlerischen Produktion verwendeten Metaphern vom natürlichen Reifungsprozeß und vom Überströmen eines vollen Gefäßes suggerieren könnten,²⁴ wird durch diese Idee des Opfers gleich widerlegt: Dieser Übergang stellt sich in der weiteren Darstellung immer mehr als ein bewußtes Vorgehen heraus, das wegen der damit zusammenhängenden Idee des Verzichts auf jede unmittelbare Befriedigung eher der – entfremdeten – Arbeit gleichkommt.²⁵

Konkreter als im *Versuch einer Vereinnung* zeigt hier Moritz am Beispiel des Homer die Methode an, die der Künstler anwenden muß, wenn er seine "edlen und großen Gedanken" aus dem ursprünglichen Zusam-

285; bei Bodmer: *XIX. Discours der Mahlern*, in: Bodmer, Breitingen: *Schriften zur Literatur*, S. 6; Bodmer: *Vom Einfluß und Gebrauche der Einbildungskraft*, in: ebd., S. 34f. Vgl. über die platonisch-neuplatonische Vorstellung der Überlegenheit der Idee des Künstlers: Panofsky: *Idea*.

22 SAP 151,15-30.

23 SAP 153,1-4.

24 Vgl. SAP 151,15f.; 152,6 und 151,24-27 "Indem nun das Maaß dieser großen und edlen Gedanken gleichsam voll ist, so empfindet der Künstler einen Drang sich mitzuteilen, und seine innere Vollkommenheit gleichsam außer sich zu vervielfältigen." Vgl. auch die gleiche Metapher in: *Der Dichter im Tempel der Natur*: "Das Maaß der Empfindung füllt sich voll, strömt über – der Bildungstrieb ist da –" SAP 161,7f. Die wiederholte Metapher des Reifungsprozesses (SAP 151,16 und 152,6) verweist auf die Genie-Theorien der Zeit, in denen das Genie oft mit einer Pflanze bzw. mit dem fruchtbringenden Boden verglichen wurde. Vgl. etwa zu dieser Pflanzen-Metaphorik: Abrams: *Spiegel und Lampe*, S. 255-269: "Deutsche Theorien zur Pflanzenanalogie des Genies"; J. Schmidt: *Geschichte des Genie-Gedankens*, S. 132ff. Vgl. auch Wolf: *Versuch einer Geschichte des Geniebegriffes*, S. 34 (Young); S. 42 (Gerard); S. 54 (Dubos); S. 57 (Batteux). Das Bild des Überströmens wird dagegen meistens zur Darstellung einer "expressiven" Dichtung, als Überströmen der Gefühle gebraucht.

25 Der schaffende Künstler muß die eigene Glückseligkeit dem Kunstwerke, das er nur "aus Liebe zu dem Werke" selbst verfertigen soll, zum Opfer bringen und sich selbst über dem Werke vergessen. (SAP 152,28-153,4). Diese beiden Vorstellungen erinnern unmittelbar an den *Versuch einer Vereinnung*: dort wurden sie allerdings eher dem Zuschauer, nicht dem schaffenden Künstler zugeschrieben. Im *Versuch* war die Idee des Opfers nur leicht angedeutet, wo es hieß, daß wir im Augenblick der Kunstrezeption "unser individuelles eingeschränktes Dasein einer Art von höherem Dasein aufopfern." SAP 5,25f.

18 Unterschiedlich ist die Unterteilung von Menz, der in dem Aufsatz zwei Hauptteile und ein "Verbindungsstück" unterscheidet. Vgl. Menz: *Moritzens Schrift*, S. 53ff.

19 Vgl. die zusammenfassende Definition: "Die allmähliche Neigung der Gedanken gegen einander, oder die allmähliche Verwandlung der äußern Zweckmäßigkeit in die innre, oder kürzer *das in sich selbst Vollendete*, scheint daher der eigentlich leitende Zweck des Künstlers bei seinem Kunstwerke zu seyn." SAP 153,5-9.

20 Vgl. etwa SAP 5,20ff. Auch der Künstler mußte dort auf Beifall- und Ruhmsucht verzichten, doch es ist nirgendwo die Rede weder von einem Vergnügen, das ihm seine Ideen verursachen sollen, noch von einem Opfer, das er bei der Gestaltung seines Werkes bringen soll.

21 Vgl. die gleiche Vorstellung in: *Der tragische Dichter*, SAP 36: "Die unendliche Fülle der innern Ideenwelt, welche in der Seele eines *Shakespeare* da stand, mußte ihm gewissermaßen edler und größer dünken, als die wirkliche Welt ausser ihm. –" Diese Idee der "Fülle der Gedanken" kann an zwei Traditionen anknüpfen: einerseits an die Theorien der Einbildungskraft, die die Phantasie des Dichters oder Genies als übervolle Kammer oder Repertoire von Bildern ansehen; andererseits aber vielleicht auch an die platonische Renaissance-Idee von der Überlegenheit der Idee im Kopf des Dichters. Vgl. etwa die Idee der Einbildungskraft des Dichters als Rüstkammer der Ideen bei Muratori: *Perfetta poesia*, S. 167 und S.

menhang seiner gesamten Ideenwelt absondern und ihnen alsdann "eine Neigung gegen sich selbst", d.h. eine innere Zweckmäßigkeit, verleihen will: Der Künstler muß dabei "sein Augenmerk" auf die "lebhafteste und wichtigste Vorstellung in der Seele" richten und alle "übrigen großen und edlen Gedanken", die sich "plötzlich" und einigermaßen automatisch "an diese schließen", auf die Art und Weise um die "Hauptvorstellung" ordnen und organisieren, daß sie z.T. "im Dunkeln" oder "in einem etwas schwächern Lichte" bleiben und ihr auf jeden Fall untergeordnet sind.

Den kaum merklichen Übergang zum zweiten Teil des Aufsatzes markiert die Ersetzung der "Gedanken" im Inneren des Künstlers durch die "Gegenstände" in der äußeren Welt. Abgesehen von diesem Unterschied scheint die Aufgabe des Künstlers wenigstens unter einem rein formalen Gesichtspunkt genau die gleiche zu bleiben: Anstatt seine eigenen Gedanken aus dem Zusammenhang seiner inneren Welt abzutrennen, löst der Künstler die "Begebenheiten" aus ihrem "Zusammenhang mit dem großen Lauf der Dinge" und gibt ihnen "eine Neigung gegen sich selber und untereinander".²⁶ Dabei muß er im Grunde nichts anderes tun, als "Ursach und Wirkung näher zusammen[zurücken]",²⁷ um "eine Mannigfaltigkeit von auseinander fließenden Begebenheiten, die sich kaum in Jahrhunderten utragen, [...] in einem kurzen Zeitraume" darzustellen.

Diese Ähnlichkeit der künstlerischen Verfahrensweise soll jedoch über die tiefe Veränderung der Thematik nicht hinwegtäuschen. Denn hier geht es nicht mehr um den Künstler und seine Aufopferungsbereitschaft, sondern vielmehr um das Verhältnis von künstlerischer Darstellung und äußerer Wirklichkeit, d.h. genauer, um "die Abweichungen von der Wahrheit".²⁸ Obwohl an einer einzigen Stelle das Kunstwerk auch als "eine Welt, ein Ganzes von Begebenheiten im Kleinen"²⁹ bezeichnet wird, so gilt hier Moritz' Interesse keinesfalls dem schöpferischen, gottähnlichen Vermögen des schaffenden Künstlers, sondern vielmehr der ästhetischen "Wahrscheinlichkeit". Folgerichtig verteilt daher Moritz in den folgenden Absätzen, ganz im Sinne der wirkungsästhetischen Diskussionen über das Neue und das Wunderbare, praktische Hinweise für den Künstler, wie "das Seltene und Ungewöhnlichere [...] durch das Alltäglichere und Gewöhnlichere *allmählig* vorbereitet werden" müsse, damit es geglaubt werde.³⁰

26 SAP 153,22f.

27 SAP 153,31f.

28 SAP 153,36.

29 SAP 153,26-27.

30 SAP 153,36-154,15.

Der dritte Teil des Aufsatzes scheint auf den ersten Blick nichts anderes als eine bloß abstraktere, "metaphysische" Travestie dieser gleichen Problematik der Abweichung von der Wahrheit und der ästhetischen Wahrscheinlichkeit zu enthalten. Der "große Lauf der Dinge", in dem allein die Wahrheit stattfindet, wird hier als ein großer, unendlicher Zirkel dargestellt, den Moritz auch als "Wahrheitslinie" bezeichnet und dessen Krümmung die Tatsache symbolisieren soll, daß alle natürlichen Dinge im Zusammenhang des großen Ganzen der Natur immer "Zweck und Mittel" zugleich sind. Der Mensch vermag jedoch wegen der unüberwindlichen Beschränktheit seines Erkenntnisvermögens diesen unendlichen Zirkel nicht zu überblicken und nimmt daher jeweils einen Ausschnitt davon wahr, der ihm insofern als ein Bündel von gerade und parallel laufenden Linien vorkommen muß, als er alle natürlichen Dinge immer nur als Mittel zu einem außer ihnen bestehenden Zweck betrachtet.³¹

Die Handlung des Künstlers, der diese geraden Linien nacheinander und immer entschiedener aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang abschneiden soll, um sie alsdann so aneinander zu reihen, daß sie sich zu biegen scheinen und ein Ganzes ausmachen, das Moritz die "Schönheitslinie" nennt, wiederholt genau jene Verwandlung der "äußeren Zweckmäßigkeit" in eine "innere" bzw. jenes Zusammenrücken von Ursache und Wirkung, die schon im vorhergehenden Teil des Aufsatzes deutlich beschrieben worden sind. Auch hier erfolgt die wiederholte Forderung nach einer allmählichen Herauslösung und Zusammensetzung dieser Abschnitte genau wie dort im Sinne einer wirkungsästhetischen Begründung der Wahrscheinlichkeit. Das traditionelle Beispiel des "Horazischen Ungeheuers" soll den ersten möglichen Verstoß gegen dieses Wahrscheinlichkeitsgebot verdeutlichen, nach dem ein zu rascher Übergang von der äußeren zu einer bloß inneren Zweckmäßigkeit nicht zu "täuschen" vermag und dadurch die wichtigste Wirkungsabsicht der Kunst verfehlt.³² Auch der zweite mögliche Fehler, der in einer zu ängstlichen und übertriebenen Treue zur geschichtlichen Wahrheit besteht, wird durch einen versteckten Verweis auf Horazens *Ars poetica* und möglicherweise auch auf die Aristotelische Unterscheidung vom Dichter und Geschichtsschreiber bekräftigt: Eine solche Einstellung bringt nämlich "ein langweiliges historisches Gedicht" hervor, "wo die Erzählung des Trojanischen Krieges von den Eiern der Leda anhebet."³³

31 SAP 154,16ff.

32 SAP 156,1-8.

33 SAP 156,10-13. Vgl. Aristoteles: *Poetik*, 9., S. 28ff.; Horaz: *Ars Poetica*, Vers 147, S. 12.

Trotz dieser offensichtlichen Parallelen zum vorhergehenden Teil des Aufsatzes und trotz des klaren rhetorischen Charakters dieser Überlegungen, führt dieser dritte Teil wiederum eine völlig neue Perspektive der Argumentation ein, die weit über die wirkungsästhetisch zu bestimmenden Möglichkeiten und Grenzen der ästhetischen "Abweichungen von der Wahrheit" hinausweist. Es handelt sich um jene zentrale Frage nach der autonomen Erkenntnisleistung der Kunst, die in Deutschland spätestens seit Baumgarten, über Herder und Kant bis zur Romantik und insbesondere zu Schelling die philosophische Diskussion des gesamten "ästhetischen Jahrhunderts"³⁴ beherrscht hat.

Deutlicher als zuvor unterstreicht hier Moritz den Schein-Charakter der Kunst: Das Kunstwerk stellt zwar "die höchste Schönheit im verjüngten Maaßstabe" dar, doch seine Ganzheit ist im Vergleich zum Ganzen der Natur "nur etwas Anscheinendes und Negatives", das "gleichsam negativ, oder wie durch einen Schattenriß" hervorgebracht wird.³⁵ Die "innere Zweckmäßigkeit" des Kunstwerks ist infolgedessen nur "anscheinend",³⁶ während die "Schönheitslinie" selbst eine bloß "eingebildete" ist:

Das in sich Vollendete, was in der Natur durch die *Succession* bewerkstelligt wird, muß hier auf eine anscheinende Art durch die *Zusammenstellung* hervorgebracht werden. Die eingebildete Schönheitslinie durchkreuzt eine Anzahl Wahrheitslinien, indem sie denselben *allmählig* engere Gränzen vorschreibt, welche Gränzen eben das Wesen der Schönheitslinie ausmachen.³⁷

Diese Hervorhebung der wesentlichen Begrenztheit und Scheinhaftigkeit des schönen Kunstwerks könnte leicht zu einer Abwertung des gnoseologischen Wertes der Kunst führen, die das platonische Verdikt über die zweifache Falschheit jeder nachahmenden Tätigkeit bestätigte.³⁸ In Wirklichkeit bewirken jedoch die allgemein erkenntnistheoretischen Überlegungen über die Beschränktheit des menschlichen Verstandes, die das eigentliche Thema dieses dritten Teils des Aufsatzes ausmachen,³⁹

34 Über die Zentralität der ästhetischen Diskussion im 18. Jahrhundert, vgl. unten, S. 415f.

35 Vgl. SAP 155,8-10 und 24-25.

36 Vgl. SAP 155,28;36; 156,7;26.

37 SAP 156,31-36.

38 Vgl. Platon: *Politeia*, Buch X, in Ders.: *Werke*, Bd. IV, S. S. 793-835.

39 Diese Änderung der Perspektive wird durch eine Änderung des Subjektes unterstrichen, das nicht mehr vom Künstler oder vom Dichter dargestellt wird, sondern vielmehr von einem unbestimmten, die ganze Menschheit oder den Menschen überhaupt bezeichnenden "wir".

geradezu eine Umkehrung dieses Urteils und die wenigstens implizite Begründung der Überlegenheit der ästhetischen Erkenntnisart.

Wenn Moritz am Anfang des dritten Teils der *Metaphysischen Schönheitslinie* die ganze Natur als "das Einzige wahre in sich Vollendete" definiert, insofern sie "ein Werk des Schöpfers [ist], der allein mit seinem Blick das Ganze umfaßt, und den Zweck dieses großen Gegenstandes in ihn selbst zurückwälzt",⁴⁰ so besteht die unmittelbare Absicht dieser Definition weder in einer Hervorhebung der Gottähnlichkeit des schaffenden Künstlers, noch in der damit eng zusammenhängenden Behauptung des mikrokosmischen Charakters des Kunstwerks. Die eigentliche Bedeutung dieses Ansatzes liegt vielmehr in dem Vergleich zwischen dem göttlichen und dem menschlichen Erkenntnisvermögen, der an erster Stelle die Einsicht in das *malum metaphysicum* vermitteln soll. Erst in einem zweiten Moment und infolge dieser zentralen Erkenntnis findet tatsächlich eine wenigstens mittelbare Aufwertung sowohl des Kunstwerks, das zum Spiegelbild des ganzen Universums wird, als auch des Künstlers, der zu einer Art von kleinem Gott avanciert, statt.

Da, wo vor "dem Auge Gottes" "Zweck und Mittel zusammengenommen eins ausmachen" und sich daher im großen Ganzen der Natur "das allerhöchste Schöne" darstellt, erblickt nach Moritz "unser unbeschränkter Verstand [...] nichts als Mittel, und ahndet nur die Zwecke."⁴¹ Gerade diese Feststellung trägt aber mittelbar zu einer Aufwertung des ästhetischen Scheins bei. Wenn nämlich die "geraden Linien", die der Mensch in der Wirklichkeit erblickt, nicht der Wahrheit entsprechen, sondern ihrerseits nur Schein sind,⁴² d.h. eine unvermeidliche Folge des *malum metaphysicum*, dann kann auch die künstlerische Abweichung von diesen "gerade scheinenden Linien" unmöglich als eine "Abweichung von der Wahrheit" selbst betrachtet werden. Insofern sie eine Verarbeitung, d.h. Abtrennung und Zusammenstellung einer bloßen Erscheinungsweise der höchsten Wahrheit ist, müßte sie zwar eine doppelte Unwahrheit im platonischen Sinne darstellen. Da jedoch die künstlerische Verarbeitung jene Bruchstücke oder Ausschnitte einer bloß scheinbaren Wirklichkeit durch einen negativen Selektionsvorgang zu einem, wenn auch immer nur eingebildeten und anscheinenden, Ganzen zusammenstellt, so kommt sie jener metaphysischen, nur Gott zugänglichen Vollkommenheit trotz allem am nächsten und kann dadurch "die höchste Schönheit im verjüngten Maaßstabe"⁴³ darstellen.

40 SAP 154,16-21.

41 SAP 154,22-23.

42 Vgl. etwa SAP 154,37; 155,4;10;13-14;26-7; 156,23.

43 SAP 155,8.

Auf ähnliche Weise wie bei Plotin und allgemein in der neuplatonischen Tradition die Kunst eine radikale, ontologische und gnoseologische Aufwertung dadurch erfahren hat, daß sie nicht mehr wie bei Platon als eine Nachahmung der trügerischen Scheinbilder der Wirklichkeit sondern vielmehr als unmittelbare Abbildung der ursprünglichen Ideen betrachtet wurde, so gewinnt auch hier die Kunst angesichts einer durch das menschliche Erkenntnisvermögen nicht mehr abgesicherten Wirklichkeit einen neuen Status und eine neue Funktion. "In einer lügenhaften Natur", könnte man fast mit Nietzsche behaupten, "bekommt die Kunst eine ganz neue Würde [...]. *Wahrhaftigkeit der Kunst*: sie allein jetzt ehrlich."⁴⁴ Das Kunstwerk wird zum einzigen Mittel für den Menschen, das sonst rational unfaßbare Ganze des Universums zu erfassen.

Wird also die am Anfang des dritten Teils noch implizite Analogie von Kunstwerk und Mikrokosmos über den Umweg einer Betrachtung der Beschränktheit des menschlichen Erkenntnisvermögens wiedergewonnen, so bleibt dagegen die Idee einer Gottähnlichkeit des Künstlers vollkommen unentwickelt. Denn Moritz läßt in diesem Aufsatz das wichtige Problem der Vermittlung zwischen jener unerreichbaren Ganzheit der Natur und ihrer Widerspiegelung im Kunstwerke unberücksichtigt und schreibt dem Künstler kein besonderes Vermögen zu, wodurch er jenes "Einzig wahre in sich Vollendete", das er durch seine künstlerische Verarbeitung "im verjüngten Maaßstabe" allen Menschen zugänglich machen sollte, auch nur dunkel erfassen könnte.⁴⁵

Diese Problematik wird auch im vierten Teil des Aufsatzes, in dem der "Dichter" oder der "Künstler"⁴⁶ wieder im Zentrum der Ausführungen steht, nicht thematisiert. Obwohl Moritz hier viele schon vorher behandelte Themen wieder aufnimmt, um sie einer Art von endgültiger Definition entgegenzuführen, fällt seine Argumentation wieder in eine rein wirkungsästhetische Betrachtungsweise zurück. Das wird vor allem dort deutlich, wo Moritz den "negativen", durch allmähliches Abschneiden jeder äußeren Zweckmäßigkeit fortschreitenden künstlerischen Produktionsprozeß am Beispiel der Gestaltung der Dialoge im Drama verdeutlicht, die sich immer weniger auf Begebenheiten beziehen müssen, die außerhalb des Dramas stattfinden.⁴⁷ Denn die Begründung dieser Notwendigkeit zielt eindeutig auf die Wirkung der Kunst. Wenn Moritz die

Vollkommenheit des Werkes an der Fähigkeit des Künstlers mißt, diese Abweichungen von der äußeren Wirklichkeit so allmählich und abgestuft wie möglich zu gestalten, so nur deswegen, weil der Künstler den Zuschauer "niemals einen Sprung merken lassen" soll, damit dieser "in einem Drama das Aufeinanderfolgende immer als Ursach und Wirkung ansehen" und "auf diese Weise desto leichter und angenehmer getäuscht" werden könne.⁴⁸

Diese wirkungsästhetische Ausrichtung bestimmt offensichtlich auch Moritz' zusammenfassende Bestimmung vom "wahr[e]n Wesen der Kunst", die nur deswegen "das Gehörige weglassen" und "mehr negativ, als positiv zu Werke gehen muß", weil sie "gefallen soll".⁴⁹ Die folgende Definition der Schönheit als Zusammensetzung von einzelnen, aus der Natur genommenen und daher wahren Teilen, scheint zwar auf den ersten Blick an die traditionelle, eher objektivistische Theorie der ästhetischen Auslese anzuknüpfen.⁵⁰ Auch sie dient jedoch letztendlich nur einer erneuten Bestimmung sowohl der obersten als auch der untersten Ähnlichkeitsgrade der künstlerischen Darstellung.⁵¹ Interessant ist jedoch dabei vor allem die Bemerkung, daß eine allzu große Ähnlichkeit zur "Wahrheitslinie" eher eine Abweichung "von ihrem Urbilde", d.h. von "der unermeßlichen wirklichen Schönheitslinie", wie sie nur Gott erscheint, bedeutet.⁵² Denn diese Überlegung bestätigt die im dritten Teil wenigstens implizit enthaltene These der Überlegenheit der ästhetischen Erkenntnis angesichts der allgemeinen Schranken jeder anderen menschlichen Erkenntnisart.

Obwohl der Moritzsche Aufsatz *Die Metaphysische Schönheitslinie* also tatsächlich in vieler Hinsicht "traditioneller" als die *Bildende Nachahmung* erscheint, weil in ihm eindeutig ein viel stärkerer wirkungsästhetischer Gesichtspunkt vorherrschend ist, der auch jede Überlegung über den künstlerischen Produktionsprozeß mitbestimmt, so vermag er gerade durch diese stärkere Bindung an die Tradition um so deutlicher auf die Quellen und somit auch auf die nicht immer leicht zu verstehende Bedeutung mancher Ideen des ästhetischen Hauptaufsatzes hinzuweisen. Deutlicher als in der *Bildenden Nachahmung* wird etwa hier die "Methode"

44 Nietzsche: *Nachgelassene Fragmente* 1869-1874: 19 [104-105]. In: Ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 7, S. 453f.

45 Moritz schreibt hier vielmehr jedem Menschen die Fähigkeit zu, die "Krümmungen" der Wahrheitslinie zu "ahnden" und zu "errathen". SAP 154,33.

46 Vgl. jeweils SAP 156,37; 157,8.

47 SAP 156,37-157,7.

48 SAP 157,26-28;37-38.

49 SAP 157,8-11.

50 Von "negativer Auslese" spricht etwa Saine, der im Vorhandensein dieser eher traditionellen Vorstellung einen erneuten Beweis für die frühere Entstehung der *Metaphysischen Schönheitslinie* erblickt. Saine: *Ästhetische Theodizee*, S. 141 und Anm. 11, S. 214.

51 SAP 157,14-25.

52 SAP 157,22-25.

der künstlerischen Hervorbringung als ein Prozeß des Ausschneidens und Zusammenfügens dargestellt. Und obwohl sich dieser Prozeß fast ausschließlich nach der typisch wirkungsästhetischen Kategorie der Wahrscheinlichkeit richtet, indem er sich einerseits an die Assoziationspsychologie, andererseits aber an die wohlbekannte Auslesetheorie anlehnt, so enthält er jedoch zugleich eine produktive Auffassung der Kunstproduktion, die diese nicht bloß als ein mechanisches Ausleseverfahren bzw. als eine bloß zusammenfassende und verkleinernde Tätigkeit, sondern vielmehr als einen tatsächlichen Erkenntnisvorgang versteht, der ganz im Sinne Baumgartens dem Menschen eine ihm sonst infolge seiner anthropologischen Beschränktheit nicht zugängliche Erkenntnisart vermittelt. Zwar bleibt in diesem Aufsatz von Moritz die zwischen dem Ganzen der Natur und dem Ganzen des Kunstwerks vermittelnde Kraft unberücksichtigt, so daß auch die nach der Lektüre des mittleren Teils der *Bildenden Nachahmung* noch offen gebliebenen Fragen nach der Natur und der Verfahrensweise der "Thatkraft" auf den ersten Blick unbeantwortet bleiben müssen. In Wirklichkeit wird jedoch gerade eine Untersuchung der Quellen der wichtigsten ästhetischen Ideen der *Metaphysischen Schönheitslinie* neues Licht auch auf diese Fragestellungen werfen. Denn auch in Deutschland, ähnlich wie etwa in England,⁵³ entwickelt sich die Diskussion über das Genie und seine schöpferische Kraft im Zusammenhang der typisch aufklärerischen Diskussion über die Nachahmung der Natur und der damit zusammenhängenden Nebenfragen über die möglichen Welten und die Grenzen der Wahrscheinlichkeit.

Wenn also im folgenden der Versuch einer genetischen Rekonstruktion der wichtigsten Vorstellungen in Moritz' *Metaphysischer Schönheitslinie* unternommen werden soll, so wird das Ziel dieser Rekonstruktion nicht etwa in einem an sich bloß pedantischen und letztendlich sterilen Aufspüren von Abhängigkeiten bestehen, um etwa den traditionellen Charakter, und daher auch den minderen Wert derselben – insbesondere angesichts der weit "fortschrittlicheren" Positionen der *Bildenden Nachahmung* – zu unterstreichen. Ganz im Gegenteil soll eine solche Rekonstruktion vielmehr zeigen, daß die Distanz zwischen der 'mechanischen' Auffassung der Kunstproduktion in der *Metaphysischen Schönheitslinie* und der 'organologischen' und produktiven Auffassung derselben in der *Bildenden Nachahmung* gar nicht so groß ist, wie meist angenommen, weil auch der Gedanke des produktiven Genies in Deutschland, wie etwa Lenz' *Anmerkungen über das Theater* paradigma-

tisch beweisen, in der frühaufklärerischen Wirkungsästhetik wurzelt und sich dort im Rahmen der ästhetischen Reflexion über Möglichkeiten und Grenzen der Naturnachahmung entwickelt hat.

2. Die Quellen der ästhetischen Ideen der *Metaphysischen Schönheitslinie*

2.1. Auslesetheorie und Aufmerksamkeit: Mendelssohn, Lessing, Sulzer

Am häufigsten ist bis jetzt die Verwandtschaft der Moritzschen Auffassung vom Verhältnis zwischen dem Ganzen der Natur und dem Ganzen des Kunstwerks mit ähnlichen Ideen bei Mendelssohn und Lessing hervorgehoben worden.⁵⁴ Auffällig ist vor allem die z.T. auch begriffliche Übereinstimmung mit Mendelssohns Darstellung dieses Verhältnisses im dritten seiner *Briefe über die Empfindungen*. Denn auch für Mendelssohn können wir, ähnlich wie für Moritz, mit dem Ganzen des Weltgebäudes den Begriff der Schönheit nicht verknüpfen,⁵⁵ ehe die Einbildungskraft dieses Ganze nicht auf ein den menschlichen Kräften angemessenes Maß verkleinert hat:

Allein dieses unermeßliche All ist für uns kein sichtbar schöner Gegenstand. Nichts verdient diesen Namen, das nicht auf einmal klar in unsere Sinne fällt. [...] allein schön im eigentlichen Verstande können wir das Weltgebäude nur alsdann nennen, wenn die Einbildungskraft seine Haupttheile in einem so vortrefflichen Ebenmasse ordnet, wie Vernunft und Wahrheit lehren, daß sie ausser uns geordnet sind. Geschiehet dieses; so nimmt man nur die allgemeinen Verhältnisse der Welttheile zum Ganzen wahr; die Größe, die für die Sinne unermeßlich ist, verjünget sich in der Einbildung, und tritt in

54 Menz verweist etwa auf "Mendelssohns Lehre vom Schönen" und insbesondere auf den dritten seiner *Briefe über die Empfindungen*. Vgl. Menz: *Moritzens Schrift*, S. 55f. und S. 71ff. Rau weist dagegen auf das 79. und auf das 70. Stück von Lessings *Hamburgischer Dramaturgie* hin. Vgl. Rau: *Identitätserinnerung*, S. 394 und S. 453, Anm. 1153. Vgl. auch Hasselbeck: *Illustion und Fiktion*, S. 161-163. Saine verweist ebenfalls, wenn auch nur indirekt, auf Mendelssohn. Saine: *Ästhetische Theodizee*, S. 157f. Ähnlichkeiten mit Mendelssohns *Briefen über die Empfindungen* sowie mit dem 70. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* waren schon von Auerbach, allerdings in bezug auf eine Stelle der *Bildenden Nachahmung*, hervorgehoben worden. Auerbach: Vorwort zu Moritz: *Bildende Nachahmung*, S. XXV.

55 Vgl. etwa SAP 71.35ff.; 73.9ff.; 154.16ff.

53 Vgl. v.a. Abrams: *Der Spiegel und die Lampe*.

die Schranken der Schönheit zurück, die unsern Kräften angemessen sind.⁵⁶

Trotz der scheinbar großen Ähnlichkeit, die diese Stelle und insbesondere die Idee der "allgemeinen Verhältnisse" des Weltganzen als Gegenstand der Einbildungskraft des Dichters sowie der Begriff der "Verjüngung"⁵⁷ mit Moritz' Überlegungen in der *Metaphysischen Schönheitslinie* aufweisen, gründet Mendelssohns Auffassung der Kunstproduktion in Wirklichkeit auf unterschiedlichen Prämissen und führt daher konsequent auch zu verschiedenen Ergebnissen.

Obwohl Mendelssohn sich für diese Idee der Notwendigkeit einer Begrenzung oder Verjüngung des Gegenstandes der künstlerischen Darstellung auf Aristoteles bezieht,⁵⁸ so leitet er in Wirklichkeit diese Überlegung, wie die kurz vorausgehenden Ausführungen über die "extensive Klarheit" der schönen Vorstellung deutlich zeigen,⁵⁹ aus dem Geiste der Baumgartenschen Bestimmung der Schönheit als "sinnliche" bzw. durch die Sinne wahrgenommene Vollkommenheit ab.⁶⁰ Die Zurückführung der Schönheit auf die untere, d.h. sinnliche Wahrnehmung hat nämlich nach Mendelssohn zur Folge, daß die Vollkommenheit des "unermesslichen Plan[s]" der Natur, deren Mannigfaltigkeit "sich vom unendlich Kleinen bis ins unendlich Große" erstreckt und deren Einheit "über alles Erstaunen hinweg ist", ästhetisch nicht erfaßt werden kann.⁶¹ Gerade diese Idee der Einschränkung der sinnlichen Erkenntnis führt aber Mendelssohn in den *Hauptgrundsätzen* dazu, bei seiner näheren

56 Mendelssohn: *Briefe über die Empfindungen*, in JA 1, S. 243.

57 Auch nach Moritz nimmt die Tatkraft nur "die Verhältnisse" des großen Ganzen der Natur wahr. Vgl. SAP 76,21; 30f.; 77,8. Den Begriff der "Verjüngung" gebraucht Moritz sowohl in der *Bildenden Nachahmung* als auch in der *Metaphysischen Schönheitslinie*. Vgl. SAP 76,37 und 155,8.

58 Mendelssohn: *Briefe über die Empfindungen*, in JA 1, S. 243. Vgl. Aristoteles: *Poetik*, 7, 1450b-1451a, S. 24ff.

59 Vgl. Mendelssohn: *Briefe über die Empfindungen*, in JA 1, S. 242.

60 Vgl. Baumgartens Definition der "Schönheit" als "Vollkommenheit der sinnlichen Erkenntnis": *Theoretische Ästhetik*, § 14, S. 11. Zu den unterschiedlichen Interpretationen dieser Baumgartenschen Definition in der kritischen Literatur vgl. Costazza: *Schönheit und Nützlichkeit*, S. 86f., Anm. 22 und 23. Vgl. zu Mendelssohns unterschiedlichen Umschreibung dieser Bestimmung der Schönheit in den *Betrachtungen über die Quellen*, wo er sie als "sinnliche Vorstellung der Vollkommenheit" versteht, und in den *Hauptgrundsätzen*, wo er dagegen von "sinnlich vollkommene[r] Vorstellung" redet: M. Cometa: *Presentazione* von Mendelssohn: *I principi fondamentali*, S. 14ff. Vgl. JA 1, S. 170 und S. 431.

61 So drückt sich Mendelssohn in den *Hauptgrundsätzen* aus, wo er diese Argumentation übernimmt und wenigstens andeutungsweise auf die Kunstproduktion anwendet. Mendelssohn: *Hauptgrundsätze*, in JA 1, S. 434f.

Bestimmung des Verhältnisses von Kunst und Natur bzw. der konkreten Verfahrensweise der Kunst wieder auf die traditionelle Auslesetheorie und somit auch auf den zuerst entschieden zurückgewiesenen Batteux zurückzugreifen.⁶² Da nämlich in dem "eingeschränkte[n] Raum, welchen wir von der Natur betrachten können", unmöglich die "idealische Schönheit" enthalten sein kann, "die in der Natur nirgend anders, als im Ganzen anzutreffen" ist, so muß sich auch der Künstler mit einem kleineren "Umfang" begnügen, "der seinen Kräften angemessen ist": "Seine Absichten sind so eingeschränkt, als seine Fähigkeiten. Sein ganzer Endzweck ist, die Schönheiten, die in die menschlichen Sinne fallen, in einem eingeschränkten Bezirke vorzustellen."⁶³ Um aber wenigstens teilweise der "idealischen Schönheit" der Natur näher zu kommen, muß der Künstler "die Natur [...] verlassen" und "die Gegenstände nicht völlig so nach[...]bilden, wie sie im Urbilde anzutreffen sind", sondern vielmehr die einzelnen, in verschiedenen Gegenständen verstreuten Schönheiten "in seinen Werken [...] konzentrieren":⁶⁴

Was sie [die Natur] in verschiedenen Gegenständen zerstreuet hat, versammelt er in einem einzigen Gesichtspunkte, bildet sich ein Ganzes daraus, und bemühet sich, es so vorzustellen, wie es die Natur vorgestellt haben würde, wenn die Schönheit dieses begränzten Gegenstandes ihre einzige Absicht gewesen wäre. Nichts anders als dieses bedeuten die gewöhnlichen Ausdrücke der Künstler: *die Natur verschönern, die schöne Natur nachahmen* u.s.w.⁶⁵

Obwohl es demnach scheinen könnte, als ob gerade Baumgartens neue Bestimmung des Schönen zur traditionellen, nicht nur in Deutschland verbreiteten Interpretation vom Prinzip der "verschönernden Nachahmung der Natur" bzw. der "Nachahmung der schönen Natur" führen müßte, die diese als einen Prozeß der idealisierenden, meistens negativen Auslese versteht,⁶⁶ so gründet in Wirklichkeit diese logische Ableitung bei Mendelssohn auf einem grundsätzlichen Mißverständnis der Baumgartenschen Begründung der Ästhetik. Während nämlich Baum-

62 Vgl. über diesen Widerspruch: Costazza: *Schönheit und Nützlichkeit*, S. 121f.

63 Mendelssohn: *Hauptgrundsätze*, in JA 1, S. 435.

64 Ebd., S. 434f.

65 Ebd., S. 435.

66 Vgl. über den Ursprung und die Geschichte dieser Vorstellung: Panofsky: *Idea*. Vgl. über die verschiedenen Interpretationen, die das Gebot der idealisierenden Nachahmung in Deutschland und in Italien erfahren hat: Costazza: *Imitatio naturae*, S. 106ff. Die Idee der "positiven Auslese" wird gewöhnlich durch die seit der Antike verbreitete Zeuxis-Anekdote dargestellt.

garten von der allgemeinen Beschränktheit des menschlichen Erkenntnisvermögens ausgegangen war, um vor diesem Hintergrund der ästhetischen, d.h. sinnlichen Erkenntnis eine gewisse Autonomie und eine wenigstens partielle Überlegenheit gegenüber der rationalen Erkenntnis zuzusprechen, hält Mendelssohn eindeutig an der Superiorität des intellektuellen Vermögens fest.⁶⁷

Wenn Mendelssohn etwa von der Unfaßbarkeit des Ganzen der Natur spricht, so redet er nicht – wie es vielleicht auf den ersten Blick scheinen könnte – von den allgemeinen Schranken der menschlichen Vernunft, die auch der ästhetischen Erkenntnis einen autonomen Wert verleihen können, sondern unterstreicht ja ganz im Gegenteil nur die Eingeschränktheit der ästhetischen Erkenntnis. An keiner Stelle zweifelt er nämlich an der Fähigkeit der Vernunft, eine deutliche und "symbolische", d.h. diskursive Erkenntnis der ganzen Natur zu erreichen und macht ja vielmehr eine solche "deutliche Wahrnehmung aller Theile" des Universums sogar zur notwendigen Voraussetzung einer ästhetischen Betrachtung desselben.⁶⁸ Nicht von ungefähr muß sich auch die Einbildungskraft des Künstlers nach Mendelssohn bei ihrer "Verjüngung" des großen Naturganzen an die Regeln einer vorausgegangenen Erkenntnis der Vernunft halten und die Teile so ordnen, "wie Vernunft und Wahrheit lehren, daß sie ausser uns geordnet seien".⁶⁹

Diese Inferiorität der ästhetischen Erkenntnis gegenüber der rationalen wird durch Mendelssohns wichtige Unterscheidung von Vollkommenheit und Schönheit im 5. Brief *Über die Empfindungen* endgültig bestätigt. Hier führt nämlich Mendelssohn die Empfindung der Schönheit und das von ihr verursachte Vergnügen auf eine Schwäche des menschlichen Erkenntnisvermögens zurück und spricht sie dementsprechend höheren Wesen und selbst Gott ab,⁷⁰ denen er aber dafür eine höhere Art von Vergnügen an der Vollkommenheit zuschreibt, das ganz eindeutig rationaler Natur ist.⁷¹ Durch diese Rückführung des rationalen Vergnügens auf Gott und auf höhere Wesen legt aber Mendelssohn die Überlegenheit der Rationalität überhaupt und mittelbar auch der menschlichen Ver-

67 Vgl. über den Rationalismus von Mendelssohns Ästhetik hinsichtlich der Kunstrezeption und des Kunstgenusses: Costazza: *Schönheit und Nützlichkeit*, S. 93ff.

68 Vgl. Mendelssohn: *Über die Empfindungen*, in JA 1, S. 244f.

69 Ebd., S. 243.

70 Vgl. ebd., S. 248.

71 Dieses Vergnügen geht nämlich nicht auf eine Einschränkung, sondern vielmehr auf die positive Kraft der Seele zurück, die das einheitsstiftende Moment, den "gemeinschaftlichen Endzweck" oder den "zureichenden Grund" einer Mannigfaltigkeit erkennt. Vgl. ebd., S. 252f. Vgl. auch Mendelssohn: *Vom Vergnügen*, ebd., S. 127-131.

nunft, die zum *analogon* der göttlichen wird, endgültig fest. Die Schönheit stellt also nach Mendelssohn im Grunde nichts anderes als ein bloß zufälliges, unbedeutendes Attribut der Dinge dar, das nur dem Menschen wegen der Beschränktheit seines Erkenntnisvermögens als solche erscheint und die dagegen von Gott, den höheren Wesen und selbst von dem vernünftigen Menschen nicht einmal gesehen wird, weil die Vernunft hinter der "äußeren Schale" der Dinge, ja selbst hinter ihrer Häßlichkeit, die innere Zweckmäßigkeit und die "himmlische, vortrefflichste Vollkommenheit" der Natur erkennt.⁷²

Von dieser geringen Wertschätzung der ästhetischen Erkenntnis hängt dann aber auch Mendelssohns Auffassung der künstlerischen Produktion als eine bloß mechanische Sammeltätigkeit ab. Denn wenn die ästhetische Erkenntnis für Mendelssohn, im Unterschied etwa zu Baumgarten, keinen autonomen Wert besitzt, d.h. keine qualitativ unterschiedliche sondern nur eine quantitativ defizitäre Erkenntnisart darstellt, dann besitzt auch der Künstler natürlich keine wesentlich unterschiedliche Auffassung der Welt, sondern begnügt sich vielmehr mit den eingeschränkten Wahrnehmungen seiner Sinne, die er dann nach den Gesetzen und den Erkenntnissen der Vernunft zu organisieren versucht. Genau dieses absolute Vertrauen in die Erkenntnisleistung der Rationalität ist es aber – wie schon in der *Metaphysischen Schönheitslinie* deutlich wurde, wo auch die sogenannten "Wahrheitslinien" in Wirklichkeit nur "scheinbar gerade" waren –, was Mendelssohn von Moritz grundsätzlich unterscheidet. Und aus genau diesem Unterschied rührt folgerichtig auch ihre jeweils unterschiedliche Einschätzung der ästhetischen Erkenntnis her.

Auch Lessing beschreibt an mehreren Stellen seiner *Hamburgischen Dramaturgie* die Tätigkeit des schaffenden Künstlers als einen Prozeß des Ausschneidens aus dem Zusammenhang der Welt und des Zusammenfügens zu einem eigenständigen Ganzen, der unmittelbar an die Moritzsche Darstellung dieses Vorgangs in der *Metaphysischen Schönheitslinie* erinnert.⁷³ Anders als Mendelssohn scheint jedoch Lessing diesem künstlerischen Schaffensprozeß eine produktive Bedeutung zuzuschreiben, die sich nicht auf die bloße Sammeltätigkeit der Auslesetheorie zurückführen läßt. Nicht von ungefähr betrachtet Lessing den Künstler oder das Genie als einen *alter deus* oder als "sterblichen Schöpfer", der

72 Vgl. ebd., S. 251f.

73 Vgl. zu diesem Prozeß der Auswahl und Konzentration in Lessings Auffassung der Kunstproduktion: Hasselbeck: *Illusion und Fiktion*, S. 150-163.

sein Werk zu einem Ganzen bilden soll, welches "ein Schattenriß von dem ganzen des ewigen Schöpfers sein [soll]"⁷⁴.

Freilich bedient sich Lessing an dieser Stelle der *Hamburgischen Dramaturgie* dieser Idee der Gottähnlichkeit des schaffenden Künstlers nicht so sehr, um die produktive, schöpferische Kraft des Künstlers hervorzuheben, sondern vielmehr um den Theodizeegedanken ästhetisch zu unterstützen und jedes "Murren wider die Vorsehung" wenigstens in der Kunst auszuschließen.⁷⁵ Auch an anderen Stellen aber, in denen Lessing den Künstler – der, "um das höchste Genie im kleinen nachzuahmen, die Teile der gegenwärtigen Welt versetzt, vertauscht, verringert, vermehret, um sich ein eigenes Ganze daraus zu machen, mit dem er seine eigene Absichten verbindet" –⁷⁶ ausdrücklich mit dem "Schöpfer" vergleicht, ist er nicht von einem produktionsästhetischen, sondern ausschließlich von einem wirkungsästhetischen Interesse geleitet. Diesen Vergleich des Künstlers mit dem Schöpfer einer "möglichen Welt"⁷⁷ stellt nämlich Lessing eindeutig in den Dienst der Forderung nach ästhetischer Wahrscheinlichkeit, d.h. nach innerer Einheitlichkeit der Charaktere und deren Übereinstimmung mit den äußeren Umständen.⁷⁸ Die gleiche Sorge um die "Glaubwürdigkeit" bzw. um die poetische Wahrscheinlichkeit des Kunstwerks bestimmt andererseits die gesamte Lessingsche Auffassung vom Genie und von dessen bloß mechanischer Verfahrensweise, die sich letztendlich darin erschöpft, zusammenhängende, ineinander gegründete und aus einander nach dem Gesetz von "Ursache und Wirkung" hervorgehende Begebenheiten darzustellen.⁷⁹

74 Vgl. Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, 79. St., in: Ders.: *Werke und Briefe*, Bd. 6, S. 577f.: "Aus diesen wenigen Gliedern sollte er [der Dichter] ein Ganzes machen, das völlig sich rundet, wo eines aus dem andern sich völlig erklärt, wo keine Schwierigkeit aufstößt, derenwegen wir die Befriedigung nicht in seinem Plane finden, sondern sie außer ihm in dem allgemeinen Plane der Dinge suchen müssen; das Ganze dieses sterblichen Schöpfers sollte ein Schattenriß von dem ganzen des ewigen Schöpfers sein; sollte uns an den Gedanken gewöhnen, wie sich in ihm alles zum besten auflöse, werde es auch in jenem geschehen."

75 Ebd., S. 577. Vgl. zu dieser Funktion der Tragödie als Bestätigung und Bekräftigung der Theodizee, unten, S. 399ff.

76 *Hamburgische Dramaturgie*, 34. St., ebd., 348.

77 Lessing spricht von der "Welt eines Genies" als einer Welt, "deren Zufälligkeiten in einer andern Ordnung verbunden, aber doch ebenso genau verbunden sind als in dieser" und "in welcher Ursachen und Wirkungen zwar in einer andern Reihe folgen, aber doch zu eben der allgemeinen Wirkung des Guten abzwecken". Ebd.

78 Vgl. ebd., S. 347f.

79 Schon an zwei früheren Stellen der *Hamburgischen Dramaturgie* hatte Lessing das Genie gerade durch sein Interesse für zusammenhängende, ineinander gegründete und aus einander nach dem Gesetz von "Ursache und Wirkung" hervorgehende Begebenheiten charakterisiert. Das Genie unter-

An einer anderen wichtigen Stelle der *Hamburgischen Dramaturgie* stellt jedoch Lessing im Zusammenhang einer Reflexion über Möglichkeiten und Grenzen der Naturnachahmung bzw. über den Unterschied von Natur und Kunst eine Überlegung über die "Bestimmung der Kunst" an, die zwar gleichfalls die Kunstrezeption zum Fluchtpunkt hat, welche aber zugleich eine erkenntnistheoretische Begründung für diese Notwendigkeit von Seiten des Künstlers enthält, einzelne Teile aus dem Zusammenhang des Lebens auszuschneiden und sie im Kunstwerk wieder zu einem Ganzen zusammenzufügen. Auch für Lessing ist nämlich das Ganze der Natur nur Gott und nicht dem eingeschränkten menschlichen Verstande ein schönes Schauspiel. Er bleibt jedoch bezeichnenderweise nicht einfach bei dieser Feststellung der anthropologischen Inferiorität stehen, sondern schreibt vielmehr dem Menschen ein Vermögen zu, das ihm trotz allem ermöglicht, dieses Schauspiel zu genießen:

In der Natur ist alles mit allem verbunden; alles durchkreuzt sich, alles wechselt mit allem, alles verändert sich eines in das andere. Aber nach dieser unendlichen Mannigfaltigkeit ist sie nur ein Schauspiel für einen unendlichen Geist. Um endliche Geister an dem Genüsse desselben Anteil nehmen zu lassen, mußten diese das Vermögen erhalten, ihr Schranken zu geben, die sie nicht hat; das Vermögen abzusondern und ihre Aufmerksamkeit nach Gutdünken lenken zu können.⁸⁰

Mit dieser Rede von der "Aufmerksamkeit" betritt aber Lessing ein zentrales Gebiet der deutschen "Schulphilosophie".⁸¹ Denn dieses Vermögen, dessen Verfahrensweise einigermaßen mit der eines Lichtstrahlers verglichen werden kann, der bestimmte Objekte oder Merkmale fo-

scheidet sich nach Lessing vom "Stümper", vom "witzigen Kopf" oder von den "kleinen Künstlern" nicht etwa durch die Stärke seiner Phantasie oder seiner gestalterischen Fähigkeiten, sondern nur durch seine bewußte erzieherische und unterrichtende Absicht, die die ganze Struktur und Organisation seines Werkes prägen muß. Vgl. ebd., S. 329, 338f. und v.a. S. 350f. Zu Recht redet daher Schmidt von der "rationale[n] Grundkonstruktion des Lessingschen 'Genies' und sieht in seiner Verfahrensweise nicht anderes als eine "Ars combinatoria". Vgl. Schmidt: *Geschichte des Genie-Gedankens*, S. 91 und S. 94.

80 Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, in: Ders.: *Werke und Briefe*, Bd. 6, S. 276.

81 Vgl. über die Zentralität der Aufmerksamkeit bei Wolff, v.a. Sommer: *Grundzüge einer Geschichte*, S. 16ff.: "Alles was später über die Selbstthätigkeit des Geistes ausgesagt worden ist, lässt sich um dieses Centrum, um Wolff's Bemerkungen über die Willkürlichkeit der Apperzeption gruppieren." Ebd., S. 17. Und weiter: "Bei diesen Ausführungen scheint es, als ob Wolff aus der einen Fähigkeit der willkürlichen Aufmerksamkeit alles begriffliche Geistesleben ableiten will." Ebd., S. 18.

kussiert und andere gleichzeitig in den Schatten stellt, bildet gerade wegen der Eingeschränktheit des menschlichen Erkenntnisvermögens eine Art von Grundvermögen, das von allen anderen, sowohl "unteren" als auch "oberen" Erkenntniskräften vorausgesetzt wird: Nicht nur gründen etwa "Witz" oder "Scharfsinn" auf der Fähigkeit, die Aufmerksamkeit auf bestimmte Merkmale, seien es Ähnlichkeiten oder Unterschiede, konzentrieren zu können, sondern auch der Übergang von einer klaren zu einer deutlichen Erkenntnis kann nur auf diesem Weg erfolgen.⁸² Im Zusammenhang dieser erkenntnistheoretischen, ja lebenswichtigen Funktion der Aufmerksamkeit, die auch von Lessing ausdrücklich hervorgehoben wird,⁸³ sollte aber auch die Kunst eine wichtige gnoseologische Aufgabe erhalten. In Wirklichkeit bleibt jedoch auch der Wert, den Lessing der ästhetischen Erkenntnis zuschreibt, äußerst gering, da das Kunstwerk nach seiner Darstellung nichts mehr als eine Art erleichternder Abbräufung bildet, eine vorausgehende Zusammenfassung von sonst ermüdenden Denkopoperationen:

Die Bestimmung der Kunst ist, uns in dem Reiche des Schönen dieser Absonderung zu überheben, uns die Fixierung unserer Aufmerksamkeit zu erleichtern. Alles, was wir in der Natur von einem Gegenstande oder einer Verbindung verschiedener Gegenstände, es sei der Zeit oder dem Raume nach, in unsern Gedanken absondern, oder absondern zu können wünschen, sondert sie wirklich ab und gewährt uns diesen Gegenstand, oder diese Verbindung verschiedener Gegenstände so lauter und bündig, als es nur immer die Empfindung, die sie erregen sollen, verstattet.⁸⁴

Auch die vielen Ähnlichkeiten, die das "abstrahierende" Verfahren der Aufmerksamkeit bei Lessing mit dem von Moritz beschriebenen Prozeß der künstlerischen Produktion erkennen läßt, nach dem der Dichter "sein Augenmerk" auf eine bestimmte Hauptvorstellung richten, andere dagegen "im Dunkeln" oder "in einem etwas schwächeren Lichte" belas-

82 Vgl. ausführlicher über die Rolle und das Funktionieren der Aufmerksamkeit insbesondere bei G. F. Meier: unten, S. 51ff. und S. 61ff.

83 Vgl. Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, 70. St., in: Ders.: *Werke und Briefe*, Bd. 6, S. 534: "Dieses Vermögen üben wir in allen Augenblicken des Lebens; ohne dasselbe würde es für uns gar kein Leben geben; wir würden vor allzuverschiedenen Empfindungen nichts empfinden; wir würden ein beständiger Raub des gegenwärtigen Eindrucks sein; wir würden träumen, ohne zu wissen was wir träumten."

84 Ebd.

sen soll,⁸⁵ weisen also noch auf keine erkenntnistheoretisch produktive Leistung der Kunst hin.

Eine noch viel größere, sowohl begriffliche als auch inhaltliche Ähnlichkeit mit der Moritzschen Darstellung der Kunstproduktion hat jedoch die Beschreibung der absondernden und wieder zusammenfügenden Tätigkeit der künstlerischen Gestaltung, die Sulzer unter dem auf den ersten Blick wenig versprechenden Artikel "Ganz" in seiner *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* eher versteckt als offenbart hat.⁸⁶ Zwar geht Sulzer in seinen Überlegungen unmittelbar von Mendelssohn und Lessing aus,⁸⁷ indem er jedoch – deutlicher als diese und gleichsam die Moritzsche Definition des "in sich selbst Vollendeten" vorwegnehmend – den autonomen Charakter des durch Begrenzung und Zusammenhang ausgezeichneten Ganzen unterstreicht, das für ihn "etwas für sich bestehendes" darstellt.⁸⁸ Sulzers darauffolgende Unterscheidung zwischen dem einzigen wahren Ganzen der Natur und der nur scheinbaren Ganzheit des Kunstwerks wirkt alsdann, auch wegen des in diesem Zusammenhang neuen Begriffs vom "Gesichtspunkt", der den Moritzschen Lieblingsbegriff schlechthin darstellt,⁸⁹ als eine unmittelbare Vorstufe zu

85 Vgl. SAP 152,20-27; 153,28-35. Die "Aufmerksamkeit" spielt auch in Moritz' Auffassung der Kunstrezeption gelegentlich eine Rolle. Vgl. den Aufsatz *Einfachheit und Klarheit*, SAP 149f.

86 Vgl. Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Bd. II, S. 291-296. Die Tatsache, daß diese Darstellung des Produktionsprozesses sich nicht in den Hauptartikeln von Sulzers enzyklopädischem Werk befindet, erklärt möglicherweise, warum diese Übereinstimmung mit Moritz noch nie erkannt worden ist.

87 So erinnern etwa Sulzers Bestimmungen der wesentlichen Merkmale eines Ganzen, die in einer "ununterbrochene[n] Verbindung der Theile" und "eine[r] völlige[n] Begrenzung des Gegenstandes" bestehen (vgl. ebd., S. 291 und 292), sowie der darauffolgende Rekurs auf die Aristotelische Bemerkung, nach der "das Unbeschränkte nicht angenehm" ist (ebd., S. 292), unmittelbar an Mendelssohn. Vgl. JA 1, S. 434 und S. 243.

88 Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Art. "Ganz", Bd. II, S. 292: "Ein Gegenstand bekommt seine eigene Beschränkung, wodurch er als etwas für sich bestehendes angesehen, und nicht bloß für einen Theil von etwas andern gehalten wird, auf zweyerley Weise. Erstlich dadurch, daß er außer aller Verbindung mit andern Dingen gesetzt wird; und hernach, daß er seine merkliche oder sichtbare Begrenzung hat." Sulzer gebraucht auch wiederholt den Ausdruck: "ein für sich bestehendes Ganzes" (vgl. ebd., S. 293), den er wahrscheinlich von Shaftesbury übernommen hat. Vgl. für diesen Begriff bei Shaftesbury: Costazza: *Schönheit und Nützlichkeit*, S. 144f. Vgl. auch oben, S. 17.

89 Vgl. über diese Idee von Moritz: Costazza: *Schönheit und Nützlichkeit*, S. 156f.

Moritz' Distinktion sowohl in der *Metaphysischen Schönheitslinie*, als auch in der *Bildenden Nachahmung*:⁹⁰

Im strengen philosophischen Sinn macht nur die Welt ein wahres Ganzes; jedes in der Welt vorhandene Einzele [sic.] aber ist ein Theil, der für sich nicht bestehen, auch nicht einmal erkannt werden kann. Aber ein so metaphysisches Ganzes darf ein Werk der Kunst nicht seyn. Die Gegenstände werden da nie in allen ihren metaphysischen Verhältnissen und Verbindungen, sondern allemal nur aus einem einzigen Gesichtspunkte betrachtet: also ist es genug, daß sie in Rücksicht auf denselben ein Ganzes seyen. Wenn man also nur für den besondern Gesichtspunkt, aus welchem ein Gegenstand angesehen wird, außer ihm zu völliger Kenntniß der Sache nichts nöthig hat; wenn gar alles vorhanden ist, was zur besonderen Absicht des Künstlers dienet: so ist sein Gegenstand hinlänglich von der Masse der in der Welt vorhandenen Dinge abgerissen, um für sich ein Ganzes auszumachen.⁹¹

Sulzer verdeutlicht diese zuerst nur abstrakte Forderung nach "Absonderung des Stoffs von der Hauptmasse" an einem konkreten Beispiel, das eine noch größere Ähnlichkeit mit den Moritzschen Ausführungen in der *Metaphysischen Schönheitslinie* aufweist. Wenn ein Dichter nämlich "die Geschichte der Aufopferung der Iphigenia" als Gegenstand einer poetischen Darstellung wählt, so muß er diese Geschichte zuerst aus der "allgemeinen Geschichte der Menschen", dann aus der "Geschichte der alten Griechen und Asiaten" und schließlich selbst aus der "Geschichte des Trojanischen Krieges" ablösen,⁹² um seine ganze Aufmerksamkeit nur auf die "Hauptsache" zu richten und diese zum "Mittelpunkt" zu machen, um welche herum sich alsdann alle anderen Handlungen oder Vorstellungen ordnen sollen.⁹³

Auch Sulzer betrachtet diese Tätigkeit des Absonderns aus dem Kontext, ähnlich wie schon Lessing, als ein Werk der "Aufmerksamkeit" des Dichters, welche wiederum im Dienste der Aufmerksamkeit des Lesers oder Zuschauers arbeitet, die vom Kunstwerk gewonnen werden muß:

Man kann die Aufmerksamkeit so stark auf einen Theil richten, daß man das Ganze, dem er zugehöret, kaum gewahr wird. [...] Wenn also der Künstler seinen Gegenstand interessant zu machen, und unsre Aufmerksamkeit ganz auf ihn zu lenken weis, so löset er ihn dadurch

90 Vgl. *Metaphysische Schönheitslinie*, SAP 154, 16ff.; *Bildende Nachahmung*, SAP 71, 35ff.; S. 73, 9ff.

91 Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Art. "Ganz", Bd. II, S. 292.

92 Ebd.

93 Vgl. ebd., S. 292f.

von dem Ganzen, dem er zugehört, ab, und kann ihn selbst leicht zu einem Ganzen machen.⁹⁴

Offensichtlich bedeutet diese rein auswählende und sozusagen bloß beleuchtende Wirkung der Aufmerksamkeit noch keinen produktiven Erkenntniszuwachs, da sie vielmehr eine unmittelbare Folge der Beschränktheit des menschlichen Fassungsvermögens darstellt. Und doch weist der immer wiederkehrende, mehr oder weniger explizite Vergleich zwischen dem Ganzen der Natur und der Ganzheit des Kunstwerks, zwischen dem höchsten, göttlichen Schöpfer und seinem kleinen Nachahmer, auf eine höhere Funktion und Bedeutung der Kunst hin, welche jedoch im Zusammenhang des fast ausschließlich wirkungsästhetischen Interesses an der Kunst stets im letzten Moment aus dem Blick zu verschwinden scheint.

2.2. Das produktive "Dichtungsvermögen": Meier, Baumgarten, Tetens

Fragt man daher noch weiter nach dem Ursprung und nach der Bedeutung der Aufmerksamkeit für die Kunstproduktion, so stößt man unausweichlich auf Georg Friedrich Meier, der im zweiten Teil seiner *Anfangsgründe*, wo es ihm um die Beschreibung und Verbesserung der sinnlichen Erkenntnisvermögen geht, diese Kraft als eine Grundkraft betrachtet, wovon "alle übrige untere Erkenntnisvermögen, ausser der Abstraction, nichts anders sind, als besondere Arten".⁹⁵ Diese erkenntnistheoretische Zentralität der Aufmerksamkeit ist andererseits weder zufällig noch überraschend, weil dieses Vermögen die unmittelbarste Folge des *malum metaphysicum* darstellt, welches auch der Begründung der neuen ästhetischen Wissenschaft zu Grunde liegt. Es ist nämlich die Beschränktheit des menschlichen Erkenntnisvermögens, die den Men-

94 Ebd., S. 292.

95 G. F. Meier: *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, § 283, Bd. II, S. 48. So ist etwa die "Einbildungskraft" "eine Aufmerksamkeit auf vergangene Dinge", der "Witz" "die Aufmerksamkeit auf die Uebereinstimmung der Dinge" und die "Scharfsinnigkeit" umgekehrt "eine Aufmerksamkeit auf die Verschiedenheiten". Vgl. ebd., jeweils: S. 267f. und S. 261; S. 330; S. 395. Das "Gedächtnis" ist wiederum "eine Art des Witzes", die die Ähnlichkeit zwischen einer Einbildung und einer Empfindung erkennt. Vgl. S. 433ff. Zur "Dichtkraft" vgl. unten, S. 61ff. Vgl. zur "Aufmerksamkeit" bei Meier: Dessoir: *Geschichte der neueren deutschen Psychologie*, S. 417f.; Sommer: *Grundzüge einer Geschichte*, S. 47f., S. 53ff., insbesondere zum "Dichtungsvermögen" S. 55f.; Vletta: *Literarische Phantasie*, S. 144.

schen dazu zwingt, seine Aufmerksamkeit auf einzelne Gegenstände oder Vorstellungen zu konzentrieren, wenn er sie klarer erfassen will:

alle Klarheit unserer Erkenntniß und alle Verminderung der Dunkelheit derselben ist ein Geschöpf unserer Aufmerksamkeit. Dieses Vermögen ist die Quelle alles Lichts unserer Seele, und von ihm allein haben wir alle Arten und Grade der Erleuchtung unserer Begriffe zu erwarten. Gleichwie durch einen Brennspiegel die zerstreuten Lichtstrahlen in einen Punct zusammengetrieben werden, welcher dadurch einen blendenden Glanz bekommt; so richten wir gleichsam durch die Aufmerksamkeit unsere Erkenntniskraft auf einen Punct, auf eine Vorstellung. Dadurch werden die Merkmale der Vorstellung gleichsam dichte zusammen gebracht, und ordentlich neben einander gestellt. Da nun durch die Merkmale der Vorstellungen die Klarheit entsteht, so muß die Aufmerksamkeit die Quelle dieser Klarheit seyn, und folglich auch die Quelle aller Lebhaftigkeit der Erkenntnis.⁹⁶

Sowohl die Metapher des Brennspiegels als auch die Beschreibung der zusammendrängenden, ordnenden, Klarheit und Lebhaftigkeit schaffenden Verfahrensweise der Aufmerksamkeit erinnern unmittelbar an die Methode der künstlerischen Hervorbringung, wie sie von Moritz, vor ihm aber wenigstens andeutungsweise schon von Lessing und vor allem von Sulzer dargestellt worden war. Diese Übereinstimmung wird alsdann durch die Darstellung der Verfahrensweise der Abstraktion noch zusätzlich bestärkt, welche eine Art von notwendigem Instrument der Aufmerksamkeit darstellt. Infolge der anthropologischen Inferiorität ist nämlich die Aufmerksamkeit selbst "endlich und eingeschränkt",⁹⁷ so daß sie sich der "Abstraction" bedienen muß, um bestimmte Vorstellungen zu verdunkeln bzw. in den Schatten zu stellen und andere dadurch um so klarer erscheinen zu lassen.⁹⁸ Nicht von ungefähr unterstreicht Meier die Notwendigkeit der Abstraktion vor allem hinsichtlich des künstlerischen Verfahrens:⁹⁹

Ja, eben diese Absonderung einiger Theile von dem Ganzen, ist im schönen Denken ganz unentbehrlich. Denn wenn man die Einheit im Denken und Kürze erhalten will, so muß man die überflüssigen Theile absondern, und überhaupt alle diejenigen Theile, welche entweder das Ganze beflecken und verunzieren, oder welche doch, der Schönheit des Ganzen unbeschadet, fehlen können.¹⁰⁰

Aufmerksamkeit und Abstraktion, als "die beyden Seiten des sinnlichen Erkenntnisvermögens",¹⁰¹ scheinen also die wirklichen Kräfte zu sein, die auch der künstlerischen Tätigkeit zugrunde liegen.¹⁰² Wenn es aber wirklich so wäre, dann würde Meier sowohl die Produktivität als auch die Autonomie der ästhetischen Erkenntnis endgültig in Frage stellen. Denn wenn auch die Aufmerksamkeit und die Abstraktion tatsächlich etwas sichtbar machen, was der Mensch sonst infolge seiner Beschränktheit nicht erkennen kann, so ist diese unzweifelhafte Erkenntnisleistung nicht typisch für die Ästhetik, da Aufmerksamkeit und Abstraktion "bey allen unsern Vorstellungen geschäftig" sind, d.h. aber auch bei der logisch-rationalen Erkenntnis. Als Produkt der Aufmerksamkeit und der Abstraktion würde das Kunstwerk somit, ähnlich wie bei Lessing oder Sulzer, höchstens die Bedeutung einer erleichtenden Abreviatur, einer vorausgehenden Zusammenfassung von sonst ermüdenden Denkopoperationen bekommen. In Wirklichkeit kennt jedoch Meier ein anderes Vermögen, das nach ihm "den vornehmsten Theil des ästhetischen Kopfs ausmacht"¹⁰³ und das er an verschiedenen Stellen der *Anfangsgründe* ausdrücklich als eine "Schöpfungskraft"¹⁰⁴ bezeichnet: Es handelt sich um die "Dichtungskraft".

Auch dieses neue Vermögen scheint zwar auf den ersten Blick weder produktiv noch autonom zu sein, da die "Dichtungskraft" "ein aus vielen andern zusammengesetztes Erkenntnisvermögen" ist: "Es ist die Einbildungskraft, Gedächtnis, Abstraction und Witz zusammengenommen".¹⁰⁵ Die Einbildungskraft liefert nämlich, zusammen mit dem "Gedächtnis", das Material, d.h. den "Vorrath" der Einbildungen, deren "unbrauchbare Teile" von der Abstraktion abgesondert werden, während der Witz und die Aufmerksamkeit die übrigen Teile verbinden und die Scharfsinnig-

101 Ebd., § 329, S. 147.

102 Dies wird u.a. auch dadurch bestätigt, daß Meier in dem Abschnitt über das "Vermögen zu abstrahieren" die Notwendigkeit der "Absonderung" durch das gleiche Beispiel von Homers *Ilias* verdeutlicht, das auch in Moritz' *Schönheitslinie* mit der gleichen Funktion wiederkehrt. Vgl. ebd., S. 144ff. Vgl. weiter über dieses Beispiel, unten, S. 69.

103 Ebd., § 456, S. 485. Vgl. auch ebd., § 218, Bd. I, S. 512ff.

104 Vgl. ebd., § 457, Bd. II, S. 486. In § 218 redet Meier vom "schöpferischen Vermögen". Ebd., Bd. I, S. 512.

105 Ebd., S. 486. Das ist auch der Grund, warum Meier diesem nach seinen Worten so zentralen Vermögen so wenig Platz in seinen Ausführungen widmet. Während er etwa der "Aufmerksamkeit" 67 Seiten, den "Sinnen" sogar 109, der "Einbildungskraft" 72 oder der "Scharfsinnigkeit" 39 Seiten widmet, behandelt er die Dichtungskraft in knappen 19 Seiten. Nur das letzte der unteren Erkenntnisvermögen, die "Begehrungskraft", nimmt noch weniger Platz ein, und zwar 17 Seiten.

96 Meier: *Anfangsgründe*, § 284, Bd. II, S. 50.

97 Vgl. ebd., § 290, S. 63f.

98 Ebd., § 312, S. 114f.

99 Vgl. ebd., § 312, S. 114f. und § 313, S. 115f.

100 Ebd., § 324, S. 135f.

keit zum Schluß dafür sorgt, daß keine unmöglichen Verbindungen stattfinden.¹⁰⁶ Trotz dieses zusammengesetzten Charakters erweist sich jedoch die Dichtungskraft tatsächlich als eine produktive "Schöpferkraft", indem sie im Unterschied etwa zur Abstraktion oder zur Aufmerksamkeit sich nicht damit begnügt, einzelne Vorstellungen abzusondern und zu fokussieren, sondern die ausgewählten Vorstellungen vielmehr zu einem neuen, bis dahin unbekanntem "Ganzen" zusammenfügt.¹⁰⁷ Sowohl diese produktive Leistung, als auch die konkrete Verfahrensweise der Dichtungskraft können jedoch nur im Zusammenhang von Meiers allgemeiner Auffassung der Kunst verstanden werden, wie er sie vor allem im ersten Teil seiner *Anfangsgründe* dargestellt hat.

Obwohl Meier ziemlich allgemein als der schreib- und publikationsfreudige, metaphysisch jedoch vereinfachende, ja verflachende Schüler Baumgartens gilt, der die von diesem gerade begründete Autonomie der ästhetischen Erkenntnis aufgeben und die Ästhetik dadurch wieder zu einer bloßen logischen Hilfsdisziplin degradiert haben soll,¹⁰⁸ so unterstreicht Meier in Wirklichkeit schon im ersten Absatz seines Werkes unmißverständlich die produktive Erkenntnisleistung der ästhetischen Sicht: Die "allgemeine und vortreffliche Ordnung" der Welt, ihre "durchgängige Regelmäßigkeit" und "Vollkommenheit" können nämlich nach ihm nicht eher eingesehen werden, als wenn sie sich in einer vollkommenen Erscheinung manifestieren und man "die Regeln versteht, durch deren genaue Beobachtung die Vollkommenheit hervorgebracht wird."¹⁰⁹ Der Hauptakzent muß hier auf das Moment der Hervorbringung gelegt werden, weil nur dadurch klar wird, daß die ästhetische

106 Vgl. Ebd., § 456, Bd. II, S. 485 und § 457, S. 486.

107 Vgl. etwa ebd., § 107, Bd. I, S. 227; Vgl. auch ebd., § 218, S. 512; § 457, Bd. II, S. 486. Nach Vietta thematisiert Meier nicht die synthetisch-produktive Leistung des Dichtungsvermögens und fällt daher hinter Baumgarten selbst zurück. Vgl. Vietta: *Literarische Phantasie*, S. 144. Vietta betrachtet aber nur die Ausführungen im zweiten Band der *Anfangsgründe* und vergißt offenbar, daß gerade Meier wiederholt das Dichtungsvermögen eine "Schöpferskraft" nennt.

108 Vgl. etwa Nivelle: *Kunst- und Dichtungstheorien*, S. 39ff. Wenn manche Äußerungen in den *Anfangsgründen* tatsächlich in diese Richtung zu weisen scheinen (vgl. etwa ebd., § 5, Bd. I, S. 8f.; § 13, S. 20f.), so spricht andererseits Meiers starkes Bewußtsein für die Schranken der menschlichen und insbesondere der einseitigen, logischen Erkenntnis sowie seine, damit zusammenhängende unbedingte Hochschätzung der ästhetischen Erkenntnis, die allein den "ganzen Menschen" beschäftigt und bildet, gegen eine solche Interpretation seiner philosophischen Position. Vgl. etwa ebd., § 5, Bd. I, S. 9.; § 15, S. 24f.; § 17, S. 28f.; § 20, S. 32f. Vgl. auch Meiers Porträts des "felix aestheticus" Baumgarten: *Abbildung eines wahren Weltweisen und seine Betrachtungen über die Schranken der menschlichen Erkenntnis*.

109 *Anfangsgründe*, § I, Bd. I, S. 1f.

Erkenntnis keine bloß subsidiäre Funktion hat, eine schon vorhandene, rational erkannte Vollkommenheit nur sichtbar zu machen, sondern diese Vollkommenheit vielmehr erst konstruieren muß. Demnach bedeutet auch Meiers Definition der Schönheit als "Vollkommenheit [...], in so ferne sie undeutlich oder sinnlich erkannt wird",¹¹⁰ keinesfalls, daß die Schönheit eine irgendwie unvollkommene und daher minderwertige Widerspiegelung einer höheren, metaphysischen Vollkommenheit sei.¹¹¹ Ähnlich wie für Baumgarten stellt vielmehr auch für Meier die Ästhetik gerade eine Lehre zur konkreten Hervorbringung einer in Erscheinung tretenden, d.h. sinnlich erfaßbaren Vollkommenheit dar. Nicht von ungefähr enthält schon Meiers erste Bestimmung der Merkmale einer solchen "sinnlichen Vollkommenheit" als Gegenstand und Zweck der Ästhetik die Idee ihrer Hervorbringung in sich:

Gleich wie eine unendliche Anzahl von Lichtstrahlen auf einen Brennspiegel fallen, durch denselben gebrochen, und dergestalt zueinander gebeugt werden, daß sie in einen Punct zusammenfließen, und eben dadurch den durchdringenden Glantz dieses Puncts verursachen; also müssen auch, die verschiedenen Dinge, das Mannigfaltige in einer Schönheit, die hinreichenden Gründe eines Zwecks seyn. Je mehr sie demnach den hinreichenden Grund enthalten, desto grösser ist die Schönheit. Wenn ein Brennspiegel nicht gehörig geschliffen ist, so wird der Brennpunkt nicht feurig und glänzend genug werden, weil er nicht alle Lichtstrahlen dichte genug zusammenpreßt. Und eben so verhält es sich auch bey der Schönheit, wenn das Mannigfaltige nicht in einem hohen Grade übereinstimt.¹¹²

110 Ebd., § 23, S. 38.

111 Wie gerade das darauffolgende, berühmte Beispiel der schönen Wangen verdeutlicht, deren Schönheit unter dem Vergrößerungsglas verschwindet, obwohl ihre Vollkommenheit dadurch sogar deutlicher erscheint, beabsichtigt Meier durch diese Definition keine Unterordnung der Schönheit, sondern nur eine eindeutige Trennung zweier verschiedener, von einander völlig unabhängiger Arten von Vollkommenheit. Schon die Tatsache, daß nach Meier nicht nur eine rational erkannte Vollkommenheit oft "häßlich" ist, sondern daß auch eine rationale Unvollkommenheit schön sein kann, schmälert keinesfalls den Wert der Schönheit, sondern garantiert vielmehr ihre Unabhängigkeit. Zwar scheint Meier am Anfang die Schönheit einer Unvollkommenheit tatsächlich für bloße Täuschung zu halten, da er zwischen "wahren" und "scheinbaren Schönheiten" unterscheidet und vor den leicht möglichen "Irthümern" warnt. Indem er jedoch kurz darauf unterstreicht, "daß eine wahrhaftig unvollkommene Sache demohnerachtet, eine Uebereinstimmung ihrer Teile, besitzen könne, welche die Schönheit verursacht", legitimiert er dadurch die Schönheit unabhängig von ihrer tatsächlichen, rational erkannten Vollkommenheit oder Unvollkommenheit wieder. Vgl. ebd., § 23, S. 39f.; § 26, S. 44. Vgl. auch zusammenfassend: § 39, S. 67f.

112 Ebd., § 24, S. 40f.

In dieser metaphorischen Darstellung einer "sinnlichen Vollkommenheit" ist also schon der Prozeß ihrer Hervorbringung mitgegeben. Es gehört nämlich zur Erstellung einer solchen Vollkommenheit, daß die "Lichtstrahlen" – ähnlich wie die "Wahrheitslinien" bei Moritz – zuerst "gebrochen", "zueinander gebeugt" und "dichte [...] zusammengepreßt" werden, damit sie alle auf einen "Brennpunct" gerichtet werden, welcher den gemeinsamen und einheitlichen "Zweck" einer "Mannigfaltigkeit" von Dingen darstellt. Diese 'Zweck-Mäßigkeit' der einzelnen Teile soll alsdann aber nicht deutlich-diskursiv, sondern vielmehr intuitiv, d.h. "mit einem male und nur im Ganzen" vorgestellt werden.¹¹³

Die hier nur bildhaft angedeutete Verfahrensweise bei der Hervorbringung einer "sinnlichen Vollkommenheit" wird dann später von Meier aus der Definition der "sinnlichen Vollkommenheit" abgeleitet. "Sinnliche Vollkommenheit" meint nämlich auch für ihn, ähnlich wie für Baumgarten, eine nicht "deutlich", sondern nur "klar" erkannte Einheit in der Mannigfaltigkeit.¹¹⁴ Die Vollkommenheit dieser "klaren Vorstellung" kann aber einerseits durch die Erhöhung ihrer Mannigfaltigkeit, d.h. durch die "Größe" und den "Reichtum" ihrer Merkmale,¹¹⁵ andererseits aber durch die gleichzeitige Unterstreichung ihrer Einheitlichkeit,¹¹⁶ die vor allem durch die "ästhetische Kürze" garantiert wird, erhöht werden.¹¹⁷ Diese Merkmale der vollkommenen klaren Vorstellung, die die wesentlichen Charakteristika der "ästhetischen Wahrheit" bzw. der "ästhetischen Wahrscheinlichkeit"¹¹⁸ ausmachen, erklären dann aber, warum "alle schönen Gedanken größtenteils Erdichtungen"¹¹⁹ sind und warum die "Dichtungskraft" zuerst auflösend und dann wieder zusammenstellend verfahren muß. Die "größte und schönste aesthetische Wahrscheinlichkeit" erhält nämlich nach Meier eine Sache nur dann, wenn sie als "ein einzelnes durchgängig bestimmtes Ding" dargestellt wird.¹²⁰ Dieser Begriff des "durchgängig bestimmten

113 Vgl. ebd., § 24, S. 41.

114 Vgl. v.a. ebd., § 28-33, S. 46ff.

115 Vgl. ebd., § 30-31, S. 48ff., und dann jeweils: § 41-64; § 65-90.

116 In der "klaren Vorstellung" ist nämlich "nicht nur mehr Mannigfaltigkeit anzutreffen [...], als in einer dunkeln; sondern auch eine grössere Uebereinstimmung". Ebd., § 33, S. 55.

117 Meier widmet zwar dem Problem der "Kürze" kein eigenständiges Kapitel und behandelt es vielmehr in dem Abschnitt "Von dem aesthetischen Reichtume der Gedanken". Vgl. ebd., § 60, S. 108f. Das Thema wird jedoch in den späteren Abschnitten über die "aesthetische Wahrscheinlichkeit" wieder zentral. Vgl. § 102, S. 213ff.

118 Vgl. ebd., § 91ff., insbesondere S. 202.

119 Vgl. ebd., § 97f., S. 204-207.

120 Ebd., § 104, S. 219.

Dinges" enthält aber sowohl die Idee der "Einheit der Gedanken", als auch jene der größtmöglichen Mannigfaltigkeit in sich, da in der Sprache der Schulphilosophie das *ens omnimode determinatum* die meisten Beziehungen zur Welt als zum "größte[n] Zusammenhang ausser einander befindlicher Dinge" unterhält.¹²¹ Da jedoch der Dichter oder Künstler nur schwerlich eine solche Bestimmtheit und Übereinstimmung der Begebenheiten und Sachen in seiner beschränkten Erfahrungswelt finden wird, so muß er auf "mögliche" Begebenheiten und Sachen im Zusammenhang von anderen "möglichen Welten", d.h. eben auf "Erdichtungen" rekurrieren.¹²² Ein wesentliches Merkmal dieser "Erdichtungen" und allgemein der ästhetischen Wahrscheinlichkeit ist aber ihre Einheitlichkeit:

Durch diese Einheit werden alle Theile des Ganzen dergestalt *mit einander verbunden*, daß man augenscheinlich erkennt, keiner könne von dem Ganzen getrennet werden, einer werde durch den andern bestimmt, und es sey nichts überflüssiges, nichts unverknüpftes in dem ganzen Umfange einer Sache. Die schönen Gedanken, welche nur Eins ausmachen, können von uns übersehen werden, ihre Theile können mit einander verglichen werden, und also können wir nicht nur ihre Wahrscheinlichkeit, sondern auch überhaupt ihre Schönheit gewahr werden, und ohne allem diesen kan keine aesthetische Schönheit stat finden.¹²³

Es wird dadurch verständlich, warum die "Dichtungskraft" zuerst abtrennend oder auflösend und dann wieder zusammenfügend verfährt. In einem ersten Moment reagiert sie nämlich auf die Beschränktheit des menschlichen Erkenntnisvermögens, indem sie durch die Aufmerksamkeit und die Abstraktion einzelne Teile aus dem großen, unfaßbaren Zusammenhang der Welt abtrennt, isoliert und hervorhebt. Gerade diese Zentralität der Aufmerksamkeit bei der künstlerischen Hervorbringung, deren Verfahrensweise von Meier selbst anhand der gleichen Metaphorik und Begrifflichkeit wie jene der Dichtungskraft beschrieben worden ist, hat etwa Lessing und teilweise auch Sulzer dazu verführt, den ganzen

121 Vgl. ebd., § 104, S. 219. Vgl. etwa Baumgarten: *Metaphysica*, § 148, S. 42f.

122 Vgl. die Definition der "Erdichtungen": Meier: *Anfangsgründe*, § 98, S. 205f.

123 Ebd., § 102, S. 213f. Diese Forderung nach Einheit und Kürze der schönen Vorstellung wird von Meier durch den Rekurs auf die "Aufmerksamkeit" begründet, die nicht zerstreut oder strapaziert werden darf, damit die Erdichtung und ihre Übereinstimmung der mannigfaltigen Merkmale zum Einen "mit einemale", d.h. sinnlich-intuitiv wahrgenommen werden könne. Vgl. ebd., Bd. I, S. 214f. Vgl. auch Bd. II, S. 493f.

künstlerischen Produktionsprozeß als ein Werk der Aufmerksamkeit zu betrachten.¹²⁴ Die "Dichtungskraft" bleibt jedoch nicht bei dieser bloß auswählenden Tätigkeit stehen, sondern fügt diese "Theile verschiedener Empfindungen" oder Vorstellungen zu einem neuen Ganzen zusammen,¹²⁵ d.h. sie wählt einen "Mittelpunkt" oder eine "Hauptvorstellung" aus, um welche und unter welche sie dann alle anderen Vorstellungen ordnet. Dieses Verfahren, das Meier noch ausführlicher im Kapitel "Von der ästhetischen Methode" im dritten Teil seiner *Anfangsgründe* darstellen wird,¹²⁶ verdeutlicht er nun an mehreren Stellen seines Werkes durch das unmittelbar an Moritz erinnernde¹²⁷ Beispiel Homers, der in der "Iliade" alle Vorstellungen dem einzigen Zweck untergeordnet hat, "den Zorn des Achilles" zu besingen, und dabei mit seiner Darstellung nicht bei den "Eiern der Leda angefangen" hat.¹²⁸ Gerade dieses Bild verweist aber auf den wahren und eigentlichen Urheber dieser Auffassung des künstlerischen Produktionsprozesses, der niemand anderer als der Begründer der Ästhetik selbst, Alexander Gottlieb Baumgarten, ist.

In seiner frühen Dissertation *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* bedient sich nämlich Baumgarten dieses von Horaz stammenden Beispiels am Ende der für die Bestimmung seiner Auffassung der Kunstproduktion schlechthin zentralen Ausführungen über die "lichtvolle Methode".¹²⁹ Nach dieser "Methode" soll der Dichter zuerst ein "Thema" wählen, das etwas in sich Gegründetes ist, d.h. von nichts Anderem abhängt, um alle weiteren Nebenvorstellungen alsdann so anzuordnen und miteinander zu verknüpfen, daß sie entweder nach der Analogie oder nach dem Verhältnis von Ursache und Wirkung vom Hauptthema abhängen und es nach und nach beleuchten. Bei dieser "poetischen Methode" muß aber der Dichter auch – oder sogar hauptsäch-

124 Vgl. oben: Lessing, S. 55ff.; Sulzer, S. 59ff. Auch Resewitz wird in einem ersten Anlauf die Aufmerksamkeit als das auszeichnende Vermögen des Genies betrachten. Vgl. unten, S. 77ff.

125 Vgl. ebd., § 98, Bd. I, S. 206. Vgl. auch die Verfahrensweise des Dichtungsvermögens: "Wenn wir erdichten, so machen wir, aus den Theilen verschiedener Einbildungen, ein neues Ganze." Ebd., § 218, S. 512. Vgl. auch § 456, Bd. II, S. 485: "Eine Erdichtung entsteht demnach, wenn wir einige Theile verschiedener Einbildungen nehmen, und sie in eine Vorstellung als in ein Ganzes zusammen verbinden."

126 Vgl. ebd., § 671ff., Bd. III, S. 268ff.

127 Vgl. SAP 152, 13ff.; 153, 15ff.; 156, 11f.

128 Meier: *Anfangsgründe*, Bd. I, S. 215. Vgl. auch § 60, S. 109; § 684, Bd. III, S. 295.

129 Baumgartens *Meditationes philosophicae*, § LXXVI, S. 65. Große Wichtigkeit schreibt etwa diesen Paragraphen über die "lichtvolle Methode" Stein zu. Vgl. Stein: *Entstehung der neueren Ästhetik*, S. 343ff.

lich – negativ zu Werke gehen, indem er alles das abschneidet und wegläßt, was nicht unmittelbar zum Thema gehört: "Denn wollte jemand den ganzen Zusammenhang eines historischen Themas erzählen, dann müßte er einen außerordentlich großen Teil der Welt, um nicht zu sagen, die ganze Geschichte aller Zeitalter überblicken."¹³⁰ An dieser Stelle führt nun Baumgarten das Beispiel Homers an, der bei seiner Darstellung des Trojanischen Krieges unmittelbar "in medias res" und nicht beim "Zwillingsei [der Leda]" angefangen hat.¹³¹

Diese knappe Charakterisierung der poetischen Verfahrensweise, die schon die Grundideen aller späteren Darstellungen in sich enthält, ist eine unmittelbare Folge von Baumgartens Auffassung des Gedichtes als "oratio sensitiva perfecta",¹³² das das Ziel der poetischen Methode darstellt. Zur Vollkommenheit des Gedichtes tragen nämlich nach Baumgarten vor allem "extensiv klare Vorstellungen" bei, weil diese eine höhere Anzahl an unterscheidbaren Merkmalen als die dunklen, aber auch als die bloß klaren oder gar als die deutlichen Vorstellungen enthalten und dadurch eine größere, als "Einheit in der Mannigfaltigkeit" verstandene Vollkommenheit bedeuten.¹³³ Besonders extensiv klar und dementsprechend auch "besonders poetisch" sind alsdann die "Einzelvorstellungen", weil das Individuum nach der Definition der *Metaphysik* eben etwas durchgängig Bestimmtes ist, d.h. die höchste Zahl an Bestimmungen oder Merkmalen besitzt.¹³⁴ Der Poet soll also nach dieser "extensiven Klarheit", d.h. nach Einzelvorstellungen streben und die "lichtvolle Methode" beschreibt nichts anderes als eben den Weg zur Erreichung dieses Zieles. Während nämlich die Kürze und die Abgeschlossenheit des Themas zusammen mit der "Ordnung" oder "Verknüpfung" der Nebenvorstellungen für die Einheit der Vorstellung bürgen, sorgt die Zahl und die Bestimmtheit sowohl der Haupt- als auch der Nebenvorstellungen für die notwendige Mannigfaltigkeit. Da der Poet allerdings nur äußerst selten eine solche Vollkommenheit oder "extensive Klarheit" in der Erfahrungswelt finden kann, so ist er gezwungen, auf die "Erdichtungen" zu rekurrieren, welche keine wahren, sondern nur mögliche Begebenheiten aus dieser oder aus anderen möglichen Welten meinen.¹³⁵ Gerade diese "Erdichtungen" werden aber durch

130 Vgl. ebd., § LXV-LXXVI, Zitat § LXXVI, S. 63ff.

131 Ebd., § LXXVI, S. 65.

132 Ebd., § IX, S. 10.

133 Vgl. ebd., § XI-XVII. Vgl. dazu auch: Costazza: *Schönheit und Nützlichkeit*, S. 86ff.

134 Vgl. ebd., § XVIIIff. Vgl. über das "einzelne Ding" als das "durchgängig bestimmte Seiende": Baumgarten: *Metaphysica*: § 148, S. 42f.

135 Baumgarten: *Meditationes*, § Lff.

die poetische "lichtvolle Methode" hervorgebracht, die nicht von ungefähr genau mit der Verfahrensweise des "Dichtungsvermögens" übereinstimmt, wie sie von Baumgarten in seiner *Metaphysica* beschrieben worden ist und welche darin besteht, die von der Aufmerksamkeit aus dem Vorrat der Einbildungskraft abgesonderten Teilvorstellungen wieder zu einem Ganzen zu verbinden.¹³⁶

In Baumgartens Auffassung der "lichtvollen Methode" bzw. in der Verfahrensweise der "Dichtungskraft" gründen also offensichtlich alle jene Darstellungen des künstlerischen Produktionsprozesses, die diesen – von Mendelssohn und Lessing über Sulzer und Blanckenburg bis zu Moritz und darüber hinaus zu Humboldt –¹³⁷ als eine Operation des Ausschneidens und wieder Zusammenfügens zu einem Ganzen auffassen. Unklar bleibt jedoch dabei, ob Baumgartens "lichtvolle Methode" wirklich eine bloß reproduktive und höchstens assoziative Tätigkeit sei, die – wie zum Beispiel in Lessings oder Sulzers Wiederaufnahme dieser Vorstellung – als ein Werk der Aufmerksamkeit nur Ursache und Wirkung näher zusammenrückt, oder ob sie nicht vielmehr ein produktives, ja schöpferisches Verfahren meine, wie etwa Baumgartens Vergleichung des Künstlers mit dem "Schöpfer", der im Gedicht "gleichsam eine Welt" schafft,¹³⁸ oder seine dynamische Auffassung des Nachahmungsgebots am Ende der *Meditationes* suggerieren.¹³⁹

136 Vgl. *Metaphysica*: § 589ff., in: Baumgarten: *Texte zur Grundlegung der Ästhetik*, S. 45ff.

137 Vgl. zu Blanckenburg und Humboldt: unten, S. 80ff. und 103ff.

138 Vgl. *Meditationes*, S. 57. Obwohl Wolf in seiner *Geschichte des Geniebegriffs* Baumgarten eine wesentliche Rolle in der Entwicklung des Geniebegriffs zuschreibt, weil er als erster "in Deutschland die Originalität der Erfindung als Forderung für den Künstler" aufgestellt haben soll (S. 107; vgl. auch S. 103), so rechtfertigt seine Darstellung der Baumgartenschen Bestimmung des Genies als harmonisches Verhältnis der Kräfte, die er mit Wolf, Gottsched und Dubos teilt (vgl. S. 101ff.), keinesfalls eine solche Behauptung. Zu Recht bemerkt also Grappin in Bezug auf die *Aesthetica*, daß Baumgarten "n'a pas à proprement parler une théorie du génie; l'originalité n'attire pas son attention". Grappin: *La théorie du génie*, S. 91. Erst am Ende seiner Betrachtungen über Baumgarten, nachdem er wieder von der "lichtvollen Methode" in den *Meditationes* ausgegangen ist, um alsdann, über die "Erdichtungen", zu der "ästhetischen Wahrheit" in der *Aesthetica* zu gelangen, hebt aber Grappin die Autonomie der ästhetischen Erkenntnis hervor und kommt zu dem Schluß, daß Baumgarten die späteren Genie-Theorien vorweggenommen oder sogar vorbereitet hat. Vgl. ebd., S. 95-104. Tatsächlich läßt sich die Frage nach Baumgartens Verständnis des Genies nur im Kontext seiner allgemeinen Kunstauffassung beantworten. Nicht aus seinen wenigen Bemerkungen über das Genie, sondern vielmehr aus seiner Auffassung der Ästhetik gehen auch die Einflüsse auf die Genietheorien eines Resewitz oder eines Lenz aus. Vgl. unten, S. 77ff. und 83ff.

139 Vgl. dazu: oben, S. 19.

Am deutlichsten läßt sich diese Frage anhand von Baumgartens *Aesthetica* beantworten. Denn obwohl er hier nicht mehr von der "lichtvollen Methode" redet, so kann jedoch das ganze Werk gewissermaßen als eine Einleitung zum künstlerischen Schaffen gelesen werden. Die "Vollkommenheit der sinnlichen Erkenntnis", die er zum Ziel der Ästhetik macht, meint im Grunde nichts anderes als die "extensiv klare Vorstellung" der *Meditationes*: Sie ist jene "Übereinstimmung der Gedanken unter sich zu einer Einheit", die der "schön Denkende" oder der Künstler in seinem Kunstwerk "in die Erscheinung" bringen, d.h. zum "phaenomenon" machen muß.¹⁴⁰ Nicht von ungefähr lassen sich alle drei wichtigsten "Aufgaben", die Baumgarten dem "Ästhetiker" stellt, auf die Erreichung dieser Vollkommenheit als "Einheit in der Mannigfaltigkeit" zurückführen: Sowohl die Forderung nach "Reichtum" als auch jene nach "Größe" dienen nämlich offensichtlich der quantitativen und qualitativen Vermehrung der Merkmale einer Vorstellung, während umgekehrt die rhetorischen Prinzipien der "Kürze" (*brevitas*), der "Abgeschlossenheit" (*rotunditas*) und der "Vollständigkeit" (*completio*) deren Einheit garantieren müssen.¹⁴¹ Auch die "ästhetische Wahrheit" aber, die die dritte Aufgabe des "schön Denkenden" ausmacht, unterscheidet sich durch ihre größtmögliche Fülle an individuellen Merkmalen von jeder anderen, dem Menschen zugänglichen Art von Erkenntnis. Während nämlich die logisch-rationale Erkenntnis nur mit Allgemeinbegriffen operiert und ihre "formale Vollkommenheit" nur um den Preis der Abstraktion von allen konkreten und individuellen Bestimmungen der Vorstellungen erreicht, so besteht die "materiale Vollkommenheit" der sinnlich-ästhetischen Erkenntnis dagegen in ihrer Fülle an Merkmalen und an konkreten, individuellen Bestimmungen. Durch diese Eigenschaft sichert sich aber diese nach der Leibnizschen Stufenfolge "untere" Erkenntnisart, wenn nicht unbedingt die Überlegenheit, so jedoch zumindest ihre erkenntnistheoretische Autonomie gegenüber der "oberen", logisch-rationale Erkenntnis.

Beide Erkenntnisarten sind nämlich nach Baumgarten insofern von der nur Gott zugänglichen "metaphysischen Wahrheit" gleich "unendlich" entfernt, als sowohl die "untere" als auch die "obere" menschliche Erkenntnis nur "zusammengesetzte Vollkommenheiten" zum Gegenstand haben, d.h. Vollkommenheiten, die im Unterschied zu der nie in Erscheinung tretenden "einfachen Vollkommenheit" sozusagen erst

140 Vgl. *Theoretische Ästhetik*, § 18ff., S. 12ff. Vgl. zur Diskussion über die "subjektive" bzw. "objektive" Definition der Ästhetik: Costazza: *Schönheit und Nützlichkeit*, S. 86f.

141 Vgl. Baumgarten: *Aesthetica*, § 115ff.; § 158ff.; § 177ff.

gemacht oder konstruiert werden müssen.¹⁴² Da jedoch nach dem Leibnizischen System die Erkenntnis eines einzelnen, vollkommen bestimmten Individuums infolge der allgemeinen Verknüpfung aller Dinge der Erkenntnis des ganzen Universums gleichkommt,¹⁴³ so kommt gerade die "untere", ästhetische Erkenntnisart, die ausdrücklich eine "Wahrheit des Einzelnen und Individuellen" genannt wird, der "materialen Vollkommenheit" der nur Gott zugänglichen "metaphysischen Wahrheit" in mancher Hinsicht am nächsten.¹⁴⁴ Nichtsdestoweniger bleibt auch diese Erkenntnis, trotz ihrer Verwandtschaft mit der göttlichen Sicht, infolge der allgemeinen anthropologischen Beschränktheit, selber auf die Abstraktion angewiesen:¹⁴⁵ Sie muß zuerst negativ zu Werke gehen und alles das "wegschneiden", "abtrennen" und "weglassen" (*amputare, praescindere, omittere*), was sich entweder über oder unter den Grenzen des "ästhetischen Horizontes" befindet,¹⁴⁶ um alsdann diese notwendigen Auslassungen "mit vielen charakteristischen Eigentümlichkeiten" und "mit einer ausserordentlichen Menge von Einzelmerkmalen"¹⁴⁷ zu ersetzen und sozusagen unsichtbar zu machen.

Genau auf diese Art und Weise operiert aber das "Dichtungsvermögen", das nicht von ungefähr nach Baumgarten die wichtigste Fähigkeit des schönen Talents ausmacht.¹⁴⁸ Die "*facultas fingendi*" trennt nämlich vermittelt der "Aufmerksamkeit" Teilvorstellungen aus ihrem Zusammenhang und verbindet sie dann zu einer Einheit bzw. zu einem Ganzen, indem sie jedoch dabei nie die zum Wesen gehörenden Eigenschaften absondert und auf jeden Fall die abgetrennten "Beschaffenheiten und Bezüge" immer durch andere ersetzt.¹⁴⁹ Gerade das "Streben nach ästhetischer Wahrheit", d.h. nach Fülle, Bedeutsamkeit und Prägnanz der Merkmale, zwingt den Künstler stets dazu, die "gewöhnliche Wahrheit" der Erfahrungswelt zugunsten einer bloßen Wahrscheinlichkeit der "heterokosmischen Erdichtungen", d.h. zugunsten von hypothe-

tischen Begebenheiten auf möglichen Welten, zu verlassen.¹⁵⁰ Diese "Notwendigkeit" des Rekurses auf "Erdichtungen", die nicht von ungefähr "weitau den größten Teil der Gegenstände schönen Denkens ausmachen",¹⁵¹ bildet dann aber den besten Beweis für den produktiven Charakter der ästhetischen Erkenntnis, der auch dadurch bestätigt wird, daß Baumgarten in der *Aesthetica* ausgerechnet im Zusammenhang mit den "Erdichtungen" und mit dem "Dichtungsvermögen" vom Künstler als Schöpfer einer neuen Welt spricht.¹⁵² Die abschneidende und wieder zusammenfügende Tätigkeit des Dichtungsvermögens dient nämlich keinesfalls der bloßen Nachbildung einer gegebenen Wirklichkeit oder etwa einer von der Vernunft erkannten bzw. erkennbaren Vollkommenheit, sondern verläßt vielmehr ausdrücklich die "gewöhnliche Wahrheit", um durch die Erhöhung der Prägnanz und der Fülle der Merkmale einer Vorstellung eine "ästhetische Wahrheit" anzustreben, die nur als neue, geschaffene oder konstruierte Totalität der Vollkommenheit der Welt analog ist.¹⁵³

Die gnoseologische Autonomie und die Produktivität der ästhetischen Erkenntnis gründen also offensichtlich auf dem Bewußtsein des *malum metaphysicum*: Gerade weil auch die "höhere", rationale Erkenntnis an sich beschränkt ist, kann nämlich die "niedere" Erkenntnis der Sinne nicht nur ihre unvergleichbare Eigentümlichkeit und ihre Würde behaupten, sondern dank ihres Ganzheitscharakters, der ihr ja ausgerechnet von ihrer Beschränkung garantiert wird, sogar zum Analogon der göttlichen Erkenntnis avancieren. In den folgenden, rationalistischen

142 Vgl. vor allem die wichtigsten erkenntnistheoretischen Paragraphen der *Aesthetica*: Baumgarten: *Theoretische Ästhetik*, § 440f., S. 68ff.; § 557-565, S. 140-151. Vgl. zur erkenntnistheoretischen Problematik in Baumgartens *Aesthetica* v.a. U. Franke: *Kunst als Erkenntnis*; Schweitzer: *Ästhetik als Philosophie*; F. Solms: *Disciplina aesthetica*.

143 Vgl. Baumgarten: *Theoretische Ästhetik*, § 557, S. 141.

144 Vgl. ebd., § 557ff., S. 141ff.

145 Das ist vor allem von Schweitzer hervorgehoben worden. Vgl. Schweitzer: *Ästhetik als Philosophie*, S. 35; 63; 67-71.

146 Vgl. v.a. Baumgarten: *Theoretische Ästhetik*, § 561, S. 144. Vgl. zum "ästhetischen Horizont" § 564, S. 149; § 429f., S. 56ff.

147 Vgl. ebd., § 565, S. 149f. Vgl. auch § 440, S. 68f.

148 Vgl. ebd., § 31, S. 18f.

149 Vgl. Baumgarten: *Metaphysica*, § 589ff., in: Baumgarten: *Texte zur Grundlegung*, S. 44ff.

150 Baumgarten spricht in diesem Zusammenhang von "ästhetische[r] Notwendigkeit, von der vollständig gewissen Wahrheit im strengen Sinne abzuweichen". Ebd., § 493, S. 124f. Vgl. auch § 491 und § 495, S. 120ff. und 126ff., sowie § 502f., S. 134ff.

151 Baumgarten: *Aesthetica*, § 505, S. 325: "Hinc fictiones latius dictae [...] perceptiones combinando praescindendoque phantasmata formatae, longe maximam pulchre cogitandorum partem constituunt".

152 Baumgarten: *Theoretische Ästhetik*, § 34, S. 20f. Baumgarten verweist hier auf Paragraph § 589 der *Metaphysica*, der vom "Dichtungsvermögen" handelt. Vgl. Baumgarten: *Texte zur Grundlegung*, § 589ff., S. 44ff. In der *Kollegnachschrift* spricht Baumgarten ausdrücklich von "esprit createur". Vgl. Poppe (Hrsg.): *Nachschrift*, § 34, S. 88. Auch im Paragraph § 511 der *Aesthetica*, der von den "poetischen Erdichtungen" handelt, kehrt das Bild vom Ästhetiker als Schöpfer einer neuen Welt wieder.

153 Die Schönheit als Produkt des "analogon rationis" stellt insofern eine "einheitsstiftende Zusammenfassung der stets nur perspektivisch vorgestellten Teilaspekte des Universums in Raum und Zeit" dar. Solms: *Disciplina aesthetica*, S. 49. "Für Baumgarten ist damit das »analogon rationis« das Signum der Vollkommenheit des Universums, das als einheitsstiftendes Prinzip die sonst »confus« bleibende Fülle der sinnlichen Vorstellungen zu ordnen befähigt ist." Ebd.

und grundsätzlich wirkungsästhetisch ausgerichteten Theorien droht jedoch dieser produktive Charakter der ästhetischen Erkenntnis wieder verloren zu gehen. Während Mendelssohn nämlich die ästhetische Erkenntnis eindeutig wieder unter die Vormundschaft der Rationalität stellt und auch die Kunstproduktion dadurch auf eine bloße Sammeltätigkeit reduziert, verabsolutieren Lessing und Sulzer, durch ihr ausschließliches Interesse für die Wirkung der Kunst und daher auch für die Aufnahmefähigkeit des Rezipienten geleitet, die erkenntnistheoretisch eher passive, bloß auswählende Rolle der Aufmerksamkeit, so daß der künstlerische Produktionsprozeß bei ihnen zu einer Art von zusammenfassender, sozusagen vorkauender Tätigkeit herabsinkt, die der schwachen Aufmerksamkeit des Lesers oder Hörers entgegenkommen soll.

Andererseits führt aber auch ein anderer Versuch, die Produktivität der Dichtungskraft unter einem nicht so sehr ästhetischen oder poetologischen, sondern prinzipiell erkenntnistheoretischen Gesichtspunkt zu behaupten, zuerst zu einer Infragestellung der Autonomie der ästhetischen Erkenntnis und schließlich zu der endgültigen Bestätigung ihres bloß zusammenfassenden bzw. assoziativen Charakters. In seinen *Philosophischen Versuchen über die menschliche Natur und ihre Entwicklung* von 1777 versucht nämlich Tetens, die "bildende Dichtkraft" von der bloß wiederholenden und nach bestimmten Gesetzen der Ähnlichkeit oder zeitlich-räumlichen Kontiguität assoziierenden Einbildungskraft zu unterscheiden¹⁵⁴ und kritisiert zu diesem Zweck die nach seiner Ansicht bis dahin allgemein verbreitete reduktive Auffassung jenes Vermögens:

Die Psychologen erklären gemeiniglich das Dichten durch ein bloßes Zertheilen und Wiederausammeln der Vorstellungen, die in den Empfindungen aufgenommen, und wieder hervorgezogen sind. Aber sollte dieß das Eigene der Fiktionen ganz ausmachen? Wenn es so ist, so ist auch das Dichten nichts anders als ein bloßes Stellversetzen der Phantasmen; so werden dadurch keine neue für unser Bewußtsein einfache Vorstellungen entstehen können.¹⁵⁵

Gegen eine solche Auffassung des Dichtungsvermögens versucht Tetens die Produktivität dieser "schöpferischen Kraft",¹⁵⁶ die er auch "die selbsttätige Phantasie"¹⁵⁷ nennt und mit dem "Genie" gleichsetzt,¹⁵⁸

¹⁵⁴ Vgl. Tetens: *Philosophische Versuche*, S. 106f.

¹⁵⁵ Ebd., S. 116.

¹⁵⁶ Ebd., S. 115.

¹⁵⁷ Ebd., S. 119; 140.

dadurch hervorzuheben, daß er in ihr auch die Quelle der allgemeinen Begriffsbildung ausmacht. Abgesehen davon, daß diese in mancher Hinsicht revolutionär anmutende Herstellung eines Zusammenhanges zwischen Begriffsdenken und Dichtung nicht so neu war,¹⁵⁹ weil sie schon von Meier in seiner *Psychologie* (1757) vorweggenommen worden war,¹⁶⁰ führt diese Ausweitung der produktiven Kraft des Dichtungsvermögens auf die Bildung der Allgemeinbegriffe zu einem Verlust seiner Autonomie gegenüber der rationalen Erkenntnis und somit auch zum Verlust seiner Produktivität. Nicht von ungefähr fällt Tetens gerade dort, wo er den Wirkungskreis dieser Kraft auf die Bildung von "sinnlichen Abstrakta" oder von "allgemeinen sinnlichen Vorstellungen" ausweiten möchte, wieder in die Gesetze der Ideenassoziation zurück.¹⁶¹ Diese "sinnlichen Abstrakta" sind nämlich keine neuen Gesamtvorstellungen,¹⁶² sondern abstrakte Qualitäten oder geometrische Vorstellungen, die durch einen additiven assoziativen Prozeß gewonnen werden und die sozusagen nur die Vorläufer der Ideen des Verstandes bilden.¹⁶³ Tetens selbst spricht daher zum Schluß dem Dichtungsvermögen die ihm anfänglich zugeschriebene "schöpferische" Kraft wenigstens teilweise wieder ab.¹⁶⁴

Trotz des grundsätzlichen Mißverständnisses von Seiten der wichtigsten Wortführer jener Zeit auf dem Gebiet der Kunsttheorie und trotz der späteren erkenntnistheoretischen Rückführung des Dichtungsvermögens auf eine bloß reproduktive und assoziative Tätigkeit, dringt Baumgartens Idee der produktiven Erkenntnisleistung der Kunst über einen anderen Weg bis in die Genie-Theorien der siebziger Jahre und darüber hinaus bis zu Moritz vor. Dabei wird vor allem eine Qualität der

¹⁵⁸ Ebd., S. 107; vgl. auch S. 119.

¹⁵⁹ Vietta hält die Erkenntnis dieses Zusammenhanges für die eigentliche und wichtigste Leistung von Tetens. Vgl. Vietta: *Literarische Phantasie*, S. 221.

¹⁶⁰ Schon Sommer hatte diese Vorläuferschaft Meiers deutlich erkannt. Vgl. Sommer: *Grundzüge einer Geschichte*, S. 55f. und S. 274ff.

¹⁶¹ Vgl. Tetens: *Philosophische Versuche*, S. 129ff.

¹⁶² Wie etwa Vietta annimmt, der deswegen in Tetens einen "wichtigen Vorläufer der Gestaltpsychologie" sieht. Vgl. Vietta: *Literarische Phantasie*, S. 221.

¹⁶³ Vgl. Tetens: *Philosophische Versuche*, S. 130-135. In der zusammenfassenden Beschreibung des Verfahrens der Dichtkraft kommt ihre letztendlich bloß assoziative Natur klar zum Vorschein. Vgl. ebd., 137-138. Tetens selbst führt alle "Operationes" der Dichtungskraft auf den einen "Grundsatz" zurück, nach dem "das Gleichartige in Eins zusammen geht, das Verschiedenartige sich außer einander hält". Ebd., S. 138.

¹⁶⁴ "Die Dichtkraft kann keine Elemente, keinen Grundstoff erschaffen, aus Nichts nichts machen, und ist in so weit keine Schöpferkraft. Sie kann nur trennen, auflösen, verbinden, vermischen, aber dadurch eben kann sie neue Bilder hervorbringen, die in Rücksicht auf unser Unterscheidungsvermögen einfache Vorstellungen sind." Ebd., S. 139.

ästhetischen Erkenntnis immer mehr an Bedeutung gewinnen, die der Diskursivität der rationalen Erkenntnis diametral entgegengesetzt ist, nämlich ihr anschaulicher Charakter. Die "anschauende" bzw. "intuitive" Erkenntnis, als simultane Erkenntnis des Ganzen und seiner Teile, war nämlich von Leibniz ausschließlich Gott und nur in beschränktem Maße und im uneigentlichen Sinne auch den "Genies" zugeschrieben worden.¹⁶⁵ Ausgehend von Baumgartens Rehabilitation der sinnlichen Erkenntnis überträgt sich jedoch diese Wertschätzung der höchsten aller Erkenntnisse im Laufe des Jahrhunderts, aufgrund des gemeinsamen Merkmals der Simultaneität, allmählich auf die "untere", sinnliche Erkenntnisart, welche dadurch, infolge auch der zunehmenden Enttäuschung über die Macht der Rationalität, zur höchsten Erkenntnis überhaupt avanciert.¹⁶⁶ Baumgartens *analogon rationis deis*, so daß paradoxerweise ausgerechnet aus dem anfänglichen Bewußtsein des *malum metaphysicum* die Hybris der gottähnlichen Genies geboren wurde.

165 Vgl. Leibniz: *Nouveaux Essais*, Bd. II, S. 580ff.: "Dieu seul a l'avantage de n'avoir que de connoissances intuitives. Mais les ames bien heureuses, quelque detachées qu'elles soient de ces corps grossiers, et les Genies mêmes, quelque sublimes qu'ils soient, quoiqu'ils y aient une connoissance plus intuitive que nous sans comparaison et qu'ils voyent souvent d'un coup d'oeil ce que nous ne trouvons qu'à force de consequences, après avoir employé du temps et de la peine, doivent trouver aussi des difficultés en leur chemin, sans quoy ils n'auroient point le plaisir de faire des decouvertes, qui est un des plus grands."

166 Vgl. Schulte-Sasse: *Der Stellenwert des Briefwechsels*, S. 178.: "Sinnliche, den Gegenstand simultan umfassende menschliche Erkenntnis wird im Laufe des 18. Jahrhunderts mehr und mehr als anschauende resp. intuitive Erkenntnis gefaßt, wobei ein Teil der alten Wertschätzung für die göttliche Erkenntnisweise sich auf die sinnlich-anschauende Erkenntnis der Kunst überträgt." Schon bei Baeumler findet sich ein solcher Gedanke ausgedrückt. Vgl. Baeumler: *Irrationalitätsproblem*, S. 242f.: "Der Wert der Anschauung des Ganzen hätte wohl nie so rasch gegen die einseitige Verstandesansicht ausgespielt werden können, wenn nicht immer schon im Begriffe des göttlichen Verstandes diese Art der Erkenntnis vorgestellt gewesen wäre." Vgl. ebd.: "Durch diese Analogie mit der göttlichen Anschauung droht der Verstandeserkenntnis (als 'einseitig' beschränkt, willkürlich) eine gefährliche Herabsetzung." Diese Entwicklung von der Leibnizschen *cognitio intuitiva* zur Begriffsbestimmung des Genies wird auch von Adler angedeutet, wobei er jedoch weder auf Baeumler noch auf Schulte-Sasse verweist. Adler bringt nur Diderot und Lenz als Beispiele dieser Entwicklung und vernachlässigt dagegen die wirklichen Vermittler dieser Ideen, d.h. Resewitz und Tetens. Vgl. Adler: *Prägnanz des Dunklen*, S. 8, Anm. 38.

2.3. Die "anschauende Erkenntnis": Resewitz, Blanckenburg, Lenz

Das wichtigste Vermittlungsglied auf diesem Weg von Baumgarten zu den Genie-Theorien der siebziger Jahre stellt der frühe, noch vor der Rezeption in Deutschland von Youngs *Conjectures on Original Composition*¹⁶⁷ und dementsprechend auch vor dem Anfang der eigentlichen Genie-Diskussion veröffentlichte *Versuch über das Genie* von Friedrich Gabriel Resewitz dar,¹⁶⁸ der nicht von ungefähr einen deutlichen Übergang von der "Aufmerksamkeit" zur "anschauenden Erkenntnis" enthält. Während nämlich Resewitz im ersten Teil dieser Schrift, der in einer hauptsächlich pädagogischen Perspektive die charakteristischen Merkmale des Genies behandelt,¹⁶⁹ der "Aufmerksamkeit", welche "die große, ja die einzige Quelle alles unseres Erkenntnisses und aller thätigen Erwerbung unserer Ideen" darstellt, eine wesentliche Rolle zur Bestimmung des Genies zugeschrieben hatte,¹⁷⁰ streitet er im zweiten Abschnitt entschieden ab, daß dieses willkürlich, d.h. mit "Vorsatz" operierende Vermögen das Genie ausmachen könne.¹⁷¹ Erst im zweiten und dann im dritten Abschnitt, in denen das erkenntnistheoretische Interesse immer mehr in den Vordergrund tritt, führt nun Resewitz den Begriff der "anschauenden Erkenntnis" als Wesensmerkmal des Genies ein:¹⁷² "Genie haben,

167 Vgl. zu dieser Rezeption Sauder: Nachwort zu: E. Young: *Gedanken über die Original-Werke*, S. 3-54, insbesondere S. 27ff. Vgl. hier auch eine reiche Auswahl an Texten aus dieser Rezeptionsgeschichte. Ebd., S. 67-158.

168 Resewitz: *Versuch über das Genie*. Der Aufsatz ist in zwei Teilen, 1759 und 1760, anonym, in der *Sammlung vermischter Schriften zur Beförderung der Schönen Wissenschaften und der freyen Künste* erschienen. Vgl. Teil I: 1759, S. 131-179; Teil II: 1760, S. 1-69. Am Anfang seiner Untersuchung behauptet Resewitz bezeichnenderweise, daß er keine befriedigende Literatur über das Thema gefunden hat. Vgl. ebd., Teil I, S. 133f. Schon im Jahre 1757 hatte Sulzer allerdings im Jahrbuch der Berlinischen Akademie einen *Essai su le genie* veröffentlicht, der 1762 in seinen *Philosophischen Schriften* in deutscher Fassung erschien. Youngs *Conjectures on Original Composition* sind dagegen im gleichen Jahr wie der erste Teil von Resewitz' Abhandlung erschienen und haben auch auf den zweiten Teil keinen Einfluß ausgeübt.

169 Vgl. jeweils, ebd., S. 136-154 und 154-178. Resewitz war von Beruf Pädagoge und gehört auch zu den aktiven Teilnehmern an Campes *Revisionswerk*. Vgl. etwa Kersting: *Die Genese der Pädagogik*, v.a. S. 249f.; S. 249f.; 255ff.

170 Vgl. Resewitz: *Versuch über das Genie*, Teil I, S. 148.

171 Vgl. ebd., Teil II, S. 4f.: "Es rührt also nicht von der Aufmerksamkeit her, daß man Genie hat." Vgl. auch ebd., S. 64. So definiert hier Resewitz dieses Vermögen: "Die Aufmerksamkeit besteht in dem Vorsatz der Seele, sich mit einem bestimmten Gegenstande oder Vorstellung allein zu beschäftigen". Ebd.

172 Vgl. ebd., Teil II, S. 7ff.

heißt also, anschauende Erkenntniß von Sachen besitzen, oder eine Fähigkeit zu solcher Erkenntnis haben."¹⁷³

Noch bevor Resewitz den ganzen dritten Abschnitt einer ausführlichen Untersuchung über die Natur dieser Erkenntnis widmet,¹⁷⁴ unterscheidet er sie einerseits von der bloß "sinnlichen", andererseits von der "symbolischen", d.h. diskursiven Erkenntnis.¹⁷⁵ Eine solche Bestimmung der "anschauenden Erkenntnis" läßt sie jedoch, vor dem Hintergrund des Leibniz-Wolffschen Erkenntnismodells, als unmöglich bzw. als widersprüchlich erscheinen. Denn für den Menschen gibt es nach dieser Theorie weder eine Mittelstufe zwischen der "sinnlichen" und der "symbolischen" Erkenntnis, noch eigentlich eine Alternative dazu: Nur der unteren, sinnlichen Erkenntnis ist die unmittelbare, sprachlose Anschauung des Gegenstandes eigen, während jede höhere, d.h. rationale Erkenntnisart notwendigerweise auf Abstraktion und Zeichenverwendung angewiesen und daher "symbolischer" Natur ist. Resewitz versucht zwar diesen Widerspruch dadurch zu überwinden, daß er – lange vor Herder – "die Eintheilung in sinnliche und vernünftig-deutliche Erkenntniß" prinzipiell beanstandet,¹⁷⁶ und eine sonst nur der sinnlichen Erkenntnis zugeschriebene Eigenschaft auf alle höheren Erkenntnisarten ausweitet. Fraglich bleibt jedoch dabei, ob eine solche Umformung und Ausweitung des Leibniz-Wolffschen Erkenntnisystems wirklich von innen, d.h. innerhalb desselben und anhand seiner begrifflichen Kategorien vollzogen werden kann. Insofern mag also Mendelssohn tatsächlich recht gehabt haben, als er in seiner Rezension des Aufsatzes Resewitz die unzulässige Ausweitung der sinnlichen und die eng damit zusammenhängende Herabsetzung der deutlichen Erkenntnis vorgeworfen hat.¹⁷⁷ Andererseits hindert aber Mendelssohn sein unerschütterlicher Glaube an die Überlegenheit der rationalen Erkenntnis daran, das wirkliche Hauptanliegen von Resewitz' Untersuchung zu verstehen. Denn dieser suchte in der "anschauenden Erkenntnis" weder ein rein ästhetisches Vermögen,¹⁷⁸ noch eine allgemein menschliche Erkenntniskraft, son-

173 Ebd., S. 9.

174 Vgl. ebd., S. 37ff.

175 Vgl. ebd., S. 7f. und 9ff.

176 Ebd., S. 40.

177 Vgl. Mendelssohn: 210. Brief, die neueste Litteratur Betreffend, in: JA 5,1, S. 487ff. Vgl. zu Mendelssohns Rezeption auch Grappin: *Théorie du génie*, S. 131ff.

178 Nach Mendelssohn würde die Erhöhung der "anschauenden Erkenntnis" über die Sphäre der sinnlichen in den Bereich der deutlichen Erkenntnis die Unmöglichkeit bewirken, die "anschauenden Erkenntnis" auf dem Gebiet der Ästhetik anzuwenden, da sich diese nur mit "klaren" und

dem vielmehr eine Art von sozusagen übermenschlichem Vermögen, das alle Arten von Genies, d.h. auch die Genies "in den höhern Wissenschaften und in allen andern Feldern",¹⁷⁹ auszeichnen sollte.¹⁸⁰

Schon die erste Charakterisierung der "anschauenden Erkenntnis" als "diejenige Erkenntnis, vermöge welcher wir die Sache *in concreto* erblicken, mit ihren Wirkungen, Zufälligkeiten und Veränderungen, die in derselben aus dem Verhältniß mit andern zu entstehen pflegen",¹⁸¹ zeigt unmißverständlich, daß Resewitz von Anfang an die göttliche Sicht der Dinge als Modell für diese höhere, sozusagen "geniale" Art von Erkenntnis vorschwebte.¹⁸² Ausdrücklich wird dann dieser Vergleich mit der göttlichen Schau im dritten Abschnitt des Aufsatzes mehrmals vorgetragen,¹⁸³ um sowohl die Möglichkeit selbst als auch die Überlegenheit der "anschauenden Erkenntnis" zu erläutern. So leitet etwa Resewitz die Tatsache, daß diese Erkenntnis nicht nur sinnlich, sondern auch

"verworrenen", d.h. "sinnlichen" Vorstellungen beschäftigt. Vgl. Mendelssohn: 210 Brief, die neueste Litteratur Betreffend, in JA 5,1, S. 487f.

179 Resewitz: *Versuch über das Genie*, Teil I, S. 47. Als Beispiele dieser Genies führt Resewitz Leibniz, Newton und Friedrich II. an. Vgl. ebd., S. 48.

180 Insofern kann auch Mendelssohns wiederholter Hinweis auf die unüberwindlichen Schranken der menschlichen Erkenntnis und seine nachdrückliche Verteidigung des Wertes und der absoluten Notwendigkeit der "symbolischen Erkenntnis", die gerade infolge der menschlichen Schwachheit die einzige, dem Menschen zugängliche und angemessene Erkenntnisart darstellt, unmöglich als Einwand gegen Resewitz' Argumentation gelten. Vgl. Mendelssohn: 210. Brief, die neueste Litteratur Betreffend, in JA 5,1, S. 488-90. Erst am Ende seiner Rezension scheint auch Mendelssohn diese wahre Intention von Resewitz' Revision der traditionellen Einteilung der Erkenntnisvermögen zu ahnen, wenn er zumindest die Möglichkeit einräumt, daß die Genies vielleicht eine andere, höhere Art von Erkenntnis besitzen, und angesichts dieser Eventualität seine Kritik zurücknimmt und sich jedes Urteils enthält. Ebd., S. 490: "Vielleicht aber haben die Genies hierin etwas voraus, und können mit dem Verstande empfinden? Dieses kann Niemand entscheiden, der nicht zu ihrem Mittel gehört. Ich muß diese Frage unbeantwortet lassen."

181 Resewitz: *Versuch über das Genie*, Teil I, S. 8. Vgl. auch ebd., S. 31: "In je mehrern Verhältnissen, Verbindungen und Abänderungen man den Gegenstand erblickt hat, je mannigfaltiger man ihn *in concreto* wahrgenommen, je mehr verschiedene Fälle man sich davon gedenken, in je mehrern Gesichtspunkten man ihn sehen kann: desto mehr Genie hat man auch den Gegenstand zu bearbeiten." Vgl. ebd., S. 51: "Die anschauende Erkenntniß eines Gegenstandes ist die Erkenntniß desselben in seinen individuellen Verbindungen und Verhältnissen; er muß also entweder vor die Sinne gebracht, oder durch die Einbildungskraft ausgemalt werden, wenn man zum Anschauen desselben gelangen soll."

182 Vgl. etwa bei Lessing: "In der Natur ist alles mit allem verbunden; alles durchkreuzt sich, alles wechselt mit allem, alles verändert sich eines in das andere. Aber nach dieser unendlichen Mannigfaltigkeit ist sie nur ein Schauspiel für einen unendlichen Geist." Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, St. 70, in: Ders.: *Werke und Briefe*, Bd. 6, S. 533f.

183 Vgl. etwa Resewitz: *Versuch über das Genie*, Teil II, S. 38; 40f.; 45.

„höchst deutlich seyn“ kann, unmittelbar aus „dem vollkommensten Urbilde derselben“ ab, „denn Gott muß alles und in allen Dingen anschauend sehen“.¹⁸⁴ Genau diese Gottähnlichkeit der „anschauenden Erkenntnis“ begründet aber offensichtlich auch ihre Superiorität gegenüber der abstrakten, rationalen Erkenntnis: Während nämlich die erste, auf ähnliche Art und Weise wie der Verstand und die Vernunft des höchsten Wesens, auf das Einzelne und Individuelle geht,¹⁸⁵ ist jede rationale Erkenntnis immer eine Folge und ein Produkt der „Absonderung“, welche „ein schweigendes Geständnis von der Schwäche unsrer natürlichen Kräfte“ ist.¹⁸⁶

Abgesehen davon, ob es Resewitz in seinem *Versuch über das Genie* wirklich gelungen ist, die Überlegenheit der induktiven Methode bzw. die Möglichkeit einer Anschauung des Verstandes oder der Vernunft zu beweisen, besteht das Wesentlichste seiner Untersuchung in einer ideengeschichtlichen Perspektive darin, daß er das Vorbild einer höheren, gottähnlichen Erkenntnisart, die das Genie auszeichnen sollte, nicht etwa in einer bloß quantitativen Steigerung der rationalen Erkenntnis, sondern vielmehr in der nach Baumgarten qualitativ unterschiedlichen „ästhetischen“ Erkenntnis erblickt hat, die das absolut bestimmte Einzelne und Individuelle zum Gegenstand hat. Und auch wenn seine Argumentation vom Gesichtspunkt der Erkenntnistheorie der Popularphilosophie ungenau oder sogar widersprüchlich sein sollte, so zeigt Resewitz dadurch, daß er den autonomen und schöpferischen, nicht bloß reproduktiven Charakter der ästhetischen Erkenntnis bei Baumgarten viel deutlicher als Mendelssohn, Lessing oder Sulzer wahrgenommen hat.¹⁸⁷

Ein Echo dieser erkenntnistheoretisch produktiven Auffassung des künstlerischen Produktionsprozesses findet man dann etwa bei Blanckenburg. Obwohl sein *Versuch über den Roman* sich nicht gerade durch die Originalität der allgemeinen Kunstauffassung auszeichnet, sondern sich vielmehr dadurch eine wichtige Rolle in der Literaturgeschichte verdient hat, daß er die ästhetischen Grundsätze Mendelssohns, Lessings oder Sulzers zum Verständnis der neuen poetischen Gattung des Romans erfolgreich angewandt hat, so geht jedoch Blanckenburg bei sei-

184 Ebd., S. 38.

185 Vgl. v.a. ebd., S. 40f.

186 Ebd., S. 43.

187 Nach Baeumler ist „Resewitz' Beschreibung der anschauenden Erkenntnis“ „echt Baumgartensch“. Baeumler: *Irrationalitätsproblem*, S. 236. Nicht anders findet auch Grappin, daß Resewitz „représente un essai de continuation de l'esthétique de Baumgarten“. Grappin: *Théorie du génie*, S. 133.

nen Überlegungen über die Kunstproduktion auf eine auf den ersten Blick zwar kaum merkliche und doch entscheidende Art und Weise über seine Gewährsmänner hinaus. Seine Position ist gerade deswegen besonders interessant, weil er, ganz tief in der Ästhetik der Popularphilosophie wurzelnd, einige Ideen der zeitgenössischen Genie-Diskussion aufnimmt und dadurch in eine manchmal erstaunliche, sowohl gedankliche als auch begriffliche Nähe zu Moritz gelangt.

Ähnlich wie Lessing oder Sulzer geht auch Blanckenburg bei seiner Bestimmung des Wesens des Kunstwerks bzw. des Romans von dessen Wirkung bzw. vom „Endzweck“ der Kunst aus, der nach ihm ganz traditionell darin besteht, „durchs Vergnügen zu unterrichten“.¹⁸⁸ Diese Wirkungsabsicht bestimmt dann auch seine Forderung nach dem Ganzheitscharakter des Werks, das auch bei ihm immer streng nach dem Kausalitätsprinzip organisiert sein muß.¹⁸⁹ Zur Erläuterung dieser Notwendigkeit schlägt jedoch Blanckenburg nicht den naheliegenden Weg einer wirkungsästhetischen Begründung ein, sondern greift vielmehr zu einer viel umfassenderen, sozusagen erkenntnistheoretisch-„metaphysischen“ Argumentation, die wenigstens ansatzweise deutlich über die Wirkungsästhetik in Richtung einer Genieästhetik hinausweist. Auch Blanckenburg geht dabei erwartungsgemäß von der Schwäche der menschlichen Erkenntnis aus, die dem Menschen nicht ermöglicht, „das All“, in dem „eins mit allem, und alles mit einem verbunden ist“, zu übersehen, und die ihn daher, ähnlich wie später bei Moritz, nur „eine, bis ins Unendliche fortgehende Reihe verbundener Ursachen und Wirkungen“ erblicken läßt. Der Künstler oder das Genie müßten dann zwar diese anthropologische Beschränktheit überwinden, indem sie versuchen, ihren „Werken so viel Aehnlichkeit, als es möglich ist, mit den Werken des *Uneingeschränkten* zu geben“, und sich dadurch den „Schöpfer“-Titel verdienen.¹⁹⁰ In Wirklichkeit erschöpft sich jedoch auch die Aufgabe des gott-

188 Blanckenburg: *Versuch über den Roman*, S. 312. Vgl. allgemeiner zum Zweck des Romans, ebd., S. 252ff.; 288ff.

189 Vgl. ebd., S. 312.

190 „Dichter heißen so gerne Schöpfer. Ich glaube, daß sie nur dann diesen Namen verdienen, wann sie ihren Werken so viel Aehnlichkeit, als es möglich ist, mit den Werken des *Uneingeschränkten* zu geben wissen. Wenn wir eingeschränkte Geschöpfe unsre Kraft anstrengen, um das All, so viel wir vermögen, zu übersehen: so entdecken wir, daß in diesem Ganzen nichts um sein selbst willen da; – daß eins mit allem, und alles mit einem verbunden ist; – daß, so wie jede Begebenheit ihre wirkende Ursache hat, diese Begebenheit selbst wieder die wirkende Ursach einer folgenden Begebenheit wird. Wir sehn eine, bis ins Unendliche fortgehende Reihe verbundener Ursachen und Wirkungen: ein, in einander geschlungenes Gewebe, das, wenn es aus einander zu wickeln wäre, ganz ununterbrochen einen Faden enthielte [...] doch wer kann dies, wer kann das Ganze über-

ähnlichen Genies bloß darin, die Charaktere und Begebenheiten seiner Werke so zu organisieren und miteinander nach dem Gesetz von Ursache und Wirkung zu verknüpfen, "daß das Ende, das Resultat des Werkes eine nothwendige Wirkung alles des vorhergehenden ist."¹⁹¹ Selbst die Einführung der neuen, produktiven Auffassung der Nachahmung der *natura naturans*, die in mancher Hinsicht genau das Moritzsche Verständnis derselben vorwegnimmt,¹⁹² soll letztlich bloß dazu dienen, die rationale Organisation, d.h. den kausalen Zusammenhang zwischen den einzelnen Teilen des Kunstwerks zu garantieren.

Trotz dieser vielen Übereinstimmungen mit der popularphilosophischen Ästhetik dient alsdann Blanckenburg die Einführung der Idee vom Kunstwerke als einer "kleinen Welt" nicht bloß wie bei Breitinger oder Lessing als letzte Gewähr der grundsätzlichen Rationalität des Kunstwerks,¹⁹³ sondern führt vielmehr eine neue Betrachtungsweise ein, die der ästhetischen Erkenntnis vor dem Hintergrund der Eingeschränktheit des menschlichen Erkenntnisvermögens eine neue Funktion und einen autonomen Wert zuschreibt:

Das Werk des Dichters muß eine kleine Welt ausmachen, die der großen so ähnlich ist, als sie es seyn kann. Nur müssen wir in dieser Nachahmung der großen Welt mehr sehen können, als wir in der großen Welt selbst, unsrer Schwachheit wegen, zu sehen vermögen. Wir müssen die Verbindung der Theile unter sich, und mit dem Ausgange des Werks *anschauend* erkennen, ihr Verhältniß gegeneinander prüfen, die Wirkungen und Ursachen abmessen, und es mit Gewißheit sehen können, warum die Sachen vielmehr so, als anders erfolgen? [...] In dem großen *All* sehen wir immer schon etwas von dieser Verbindung; und wenn wir es nicht *anschauend* erkennen, wenn die Erkenntniß dieser Verbindung erst das Werk der Erfahrung und Ueberlegung ist: so ist es, wie gedacht, unsre Schwachheit, nicht der Mangel ihres Daseyns, die uns verhindert, sie gewahr zu werden. -¹⁹⁴

Die "Schwachheit" der menschlichen Erkenntnis wird also im "Werk des Dichters" insofern überwunden, als der Rezipient in ihm "mehr sehen"

sehen? Aber Vernunft, Natur, Erfahrung bestätigen alle das wirkliche Daseyn dieser Verknüpfung. -" Ebd., S. 313f.

191 Ebd., S. 314.

192 "Wenn der so gepriesene Grundsatz der Nachahmung irgend einen Sinn hat: so ist wohl kein anderer, als der: verfähret in der Verbindung, der Anordnung eurer Werke so, wie die Natur in der Hervorbringung der ihrigen verfährt." Ebd., S. 313. Vgl. zu dieser Auffassung der Naturnachahmung: oben, S. 13ff.

193 Vgl. oben: S. 18.

194 Ebd., S. 312-315.

kann als in der wirklichen Welt: Dies "mehr" an Erkenntnis ist jedoch nicht bloß quantitativer, sondern eher qualitativer Natur, da der Leser oder Zuschauer in der "kleinen Welt" des Kunstwerks nicht einfach die "Verbindung der Theile unter sich und mit dem Ausgange" erblickt, die ihm auch in der "großen Welt" durch "Erfahrung und Überlegung" zugänglich sind, sondern in ihm vielmehr diese Verhältnisse vor allem "*anschauend*", d.h. in ihrer konkreten Bestimmtheit und unmittelbar, ohne die Mediation der Sprache und des Verstandes, erkennen kann. Erst an dieser Stelle, in der Blanckenburg sich offensichtlich Resewitz' Bestimmung des Genies zu eigen macht und dadurch hinter der Kunsttheorie der Popularphilosophie auf den tieferen Geist der Baumgartenschen Ästhetik zurückgreift, erhalten auch seine Bezeichnung des Genies als "Schöpfer" und sein Vergleich desselben mit dem "*Uneingeschränkten*" ihren Gehalt.

Die gleichen Gedanken kehren alsdann auch in einer anderen Schrift wieder, die zwar im gleichen Jahr wie der *Versuch über den Roman* erschienen ist, welche aber, wenigstens auf den ersten Blick, der darin vertretenen Kunsttheorie sowohl der Form als auch dem Inhalt nach geradezu entgegengesetzt ist: Es handelt sich um Lenz' *Anmerkungen übers Theater*, die eine der wichtigsten theoretischen Hauptschriften des Sturm und Drang darstellt und von den Aufklärern bezeichnenderweise entweder zurückgewiesen oder ignoriert wurde. Trotz ihres genialisch-rhapsodischen Stils geht jedoch auch Lenz' Begründung vom "Wesen der Poesie", die nicht von ungefähr auf einer metaphysisch-erkenntnistheoretischen Reflexion über die Beschränkung der menschlichen Erkenntnis basiert, eindeutig auf die Philosophie und auf die Poetologie der Aufklärung zurück.

Nachdem Lenz das traditionelle ästhetische Prinzip der Nachahmung der Natur als Wesen der Poesie angenommen hat – freilich nicht ohne es zuerst ins Metaphysische gewendet und als Imitation bzw. als Nachahmung des höchsten Schöpfers durch den Menschen interpretiert zu haben –,¹⁹⁵ findet er gerade in dem "Anschauen" "die zweite Quelle der Poe-

195 Vgl. Lenz: *Anmerkungen übers Theater*, in: Ders.: *Werke und Briefe*, Bd. 2, S. 645: "ich machte die Anmerkung, das Wesen der Poesie sei Nachahmung und was dies für Reiz für uns habe – Wir sind, m.H., oder wollen wenigstens sein, die erste Sprosse auf der Leiter der freihandelnden selbständigen Geschöpfe, und da wir eine Welt hie da um uns sehen, die der Beweis eines unendlich freihandelnden Wesens ist, so ist der erste Trieb, den wir in unserer Seele fühlen, die Begierde 's ihm nachzuthun; da aber die Welt keine Brücken hat, und wir uns schon mit den Dingen, die da sind, begnügen müssen, fühlen wir wenigstens Zuwachs unsrer Exi-

sie".¹⁹⁶ Für sein Verständnis des "Anschauens" bezieht sich Lenz zwar nicht auf die Philosophie der Schule, sondern auf ein Zitat aus Sternes *Tristram Shandy*,¹⁹⁷ aber seine Auffassung dieses Begriffes, die er vor allem *ex negativo* aus der Konfrontation mit der beschränkten menschlichen Erkenntnis gewinnt, ist philosophisch und erkenntnistheoretisch korrekt. Der Mensch kann nämlich nur "sukzessiv", eine Sache "nach der andern" denken, und wünscht sich daher nichts sehnlicher, als "mit einem Blick durch die innerste Natur aller Wesen [zu] dringen", "das Ganze" oder "das All" simultan zu erfassen und es immer "gegenwärtig" zu haben.¹⁹⁸ Gerade eine solche simultane und gegenwärtige Erkenntnis des Ganzen und seiner Teile ist aber nach der Leibnizschen Theorie die "anschauende Erkenntnis", nach der der Mensch unablässig strebt und die Lenz zur "zweite[n] Quelle der Poesie" erhebt. Dieser höchsten aller Erkenntnisarten kann sich jedoch der Mensch bezeichnenderweise nicht durch die zwar schnellere und umfangreichere Erkenntnis des Verstandes nähern, sondern vielmehr durch die am meisten eingeschränkten Sinne. Ganz im Geist Baumgartens wertet nämlich auch Lenz den "Bleiklumpen" der sinnlichen Erkenntnis um und interpretiert ihn als Mittel bzw. als Weg zur Erreichung einer höheren, anschaulichen Erkenntnis, als "ein Kunststück des Schöpfers, all unsere Erkenntnis festzuhalten, bis sie anschaulich geworden ist."¹⁹⁹

Nach dieser allgemeinen "Rehabilitation der Sinnlichkeit" unterstreicht Lenz noch zusätzlich die Eigentümlichkeit und vor allem die Produktivität der ästhetischen Erkenntnis. Während nämlich die anschauende Erkenntnis an sich, ähnlich wie bei Resewitz, allen Arten von Genies eigen ist²⁰⁰ und auch "vortreffliche Weltweise was weiß ich, Zer-

stanz, Glückseligkeit, ihm nachzuäffen, seine Schöpfung ins Kleine zu schaffen."

196 Ebd., S. 647. Schon Gerstenberg, einer der Väter des Sturm und Drang, hatte im 20. Brief seiner *Merkwürdigkeiten der Litteratur* die "anschauende Erkenntnis" für eines der wesentlichen Merkmale des Genies erklärt. Zwar wies er dort jede Gleichsetzung seiner Position mit jener der Philosophie und der Ästhetik der Aufklärung entschieden zurück, doch seine Beschreibung des Nachbildens, das eine unmittelbare Erkenntnis des einzelnen, bestimmten Gegenstandes meint, weist alle Merkmale auf, die die "anschauende Erkenntnis" nach der Philosophie der Schule besitzt. Vgl. Gerstenberg: *Merkwürdigkeiten*, S. 225 und ff.

197 Vgl. Lenz: *Anmerkungen übers Theater*, in: Ders.: *Werke und Briefe*, Bd. 2, S. 646.

198 Vgl. ebd., S. 646f.

199 Ebd., S. 467.

200 Vgl. S. 648: "Wir nennen die Köpfe Genies, die alles, was ihnen vorkommt, gleich so durchdringen, durch und durch sehen, daß ihre Erkenntnis denselben Wert, Umfang, Klarheit hat, als ob sie durch Anschauen oder alle

gliederer, Kritiker – alle ers – auch vortreffliche Leser von Gedichten" ausmacht,²⁰¹ so reicht sie jedoch noch nicht aus, um das poetische Genie zu charakterisieren. Dazu fehlt nämlich nach Lenz das, was "wir Begeisterung Schöpfungskraft, Dichtungsvermögen, oder lieber gar nicht nennen": "Den Gegenstand zurückspiegeln, das ist der Knoten, die *nota diacritica* des poetischen Genies".²⁰² Wie diese "Schöpfungskraft" oder dieses "Dichtungsvermögen" konkret verfahren, wird von Lenz nicht ausführlich dargestellt, doch seine eher dunklen Anspielungen zeigen, daß er auch hierin im Grunde mit den Vorstellungen der Schul- oder Popularphilosophen übereinstimmt. Er unterscheidet nämlich dieses produktive Vermögen von der "Einbildungskraft", die nur mechanisch und willkürlich verbindet, und unterstreicht die absolute Notwendigkeit im Verfahren des wahren Dichters, der "Standpunkt" nimmt und dann auf eine bestimmte Art und Weise verbinden "muß", wenn er wie ein kleiner Gott den Schöpfer nachahmen und sich "eine kleine Welt" schaffen will.²⁰³

Gerade in einem ästhetischen Manifest des Sturm und Drang, das einigermassen in Opposition zur Aufklärung oder zumindest zu seiner popularphilosophischen Komponente entstanden war, findet also die Baumgartensche Idee der produktiven Natur der ästhetischen Erkenntnis, die bei anderen popularphilosophischen Schriftstellern sozusagen verschüttet worden war, ihren höchsten und reinsten Ausdruck. Indem Lenz von der Beschränkung der menschlichen Erkenntnis ausgeht und bei der göttlichen Natur des Genies landet, befreit er nämlich den Kern der Baumgartenschen Lehre von den späteren Ablagerungen, die die Produktivität der ästhetischen Erkenntnis auf eine bloß mechanische und assoziative Tätigkeit der Aufmerksamkeit reduziert hatten, und beweist durch den Rekurs auf Resewitz' Rehabilitation der anschauenden Erkenntnis die grundlegende Kontinuität, die die ästhetische Reflexion des Sturm und Drang und später der Klassik mit jener der Aufklärung ver-

sieben Sinne zusammen wäre erworben worden. Legt einem solchen eine Sprache, mathematische Demonstration, verdrehten Charakter, was ihr wollt, eh ihr ausgeredet habt, sitzt das Bild in seiner Seele, mit allen seinen Verhältnissen, Licht, Schatten, Kolorit dazu."

201 Ebd.

202 Ebd.

203 Ebd.: "Der wahre Dichter verbindet nicht in seiner Einbildungskraft, wie es ihm gefällt, was die Herren die schöne Natur zu nennen belieben, was aber mit ihrer Erlaubnis nichts als die verfehlt Natur ist. Er nimmt Standpunkt – und dann muß er so verbinden. Man könnte sein Gemälde mit der Sache verwechseln und der Schöpfer sieht auf ihn hinab wie auf die kleinen Götter, die mit seinem Funken in der Brust auf den Thronen der Erde sitzen und seinem Beispiel gemäß eine kleine Welt erhalten."

bindet: Dort, in den Reflexionen über die Naturnachahmung bzw. über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunst hat nämlich auch die Idee des schöpferischen Genies ihren tiefen Ursprung. Zwar besaß Baumgarten noch keine ausführliche Theorie über diese Vorstellung und auch seine gelegentlichen Vergleiche des Künstlers mit dem göttlichen Schöpfer blieben eher episodisch; doch seine Begründung der Autonomie und d.h. vor allem des produktiven Charakters der ästhetischen Erkenntnis bildet die Grundlage für die späteren Genietheorien der siebziger und achtziger Jahre.

Diese grundsätzliche Kontinuität der Entwicklung der ästhetischen Reflexion in Deutschland von Baumgarten bis zum Sturm und Drang wirft nun ein neues Licht auch auf die unterschiedlichen Auffassungen der Kunstproduktion in Moritz' *Metaphysischer Schönheitslinie* und in der *Bildenden Nachahmung*, die plötzlich nicht mehr so weit voneinander entfernt scheinen. Denn so wie Lenz oder noch mehr Herder²⁰⁴ nicht ohne Baumgarten zu denken sind, so läßt sich auch die "organologische" und geniehafte Kunstauffassung der *Bildenden Nachahmung* in Wirklichkeit erst vor dem Hintergrund des "mechanischen", typisch aufklärerisch wirkungsästhetischen Kunstverständnisses der *Metaphysischen Schönheitslinie* angemessen verstehen. Gerade in der Ästhetik der Aufklärung können nämlich die vielen noch offen gebliebenen Fragen über die Moritzsche Auffassung der künstlerischen Produktion, d.h. insbesondere über die produktive oder bloß reproduktive Verfahrensweise der "Thatkraft" sowie über ihre Natur und Stellung im Zusammenhang der übrigen menschlichen Vermögen eine Antwort erhalten. Auf diese Art und Weise kann dann aber auch jene oft wiederholte aber jeweils unterschiedlich verstandene These bestätigt werden, nach welcher Moritz in seiner ästhetischen Reflexion die Grundgedanken Baumgartens wieder aufgenommen und weiter entwickelt haben soll.²⁰⁵

204 Vgl. über Herders Rezeption von Baumgarten seine Schriften aus dem Nachlaß in: Herder: *Frühe Schriften 1764-1772*, S. 651-694, mit dem dazu gehörenden Kommentar, S. 1233ff. Vgl. dazu auch: Adler: *Prägnanz des Dunklen*; Solms: *Disciplina aethetica*.

205 Baeumler sieht diese Verwandtschaft zwischen Moritz und Baumgarten vor allem in dem Objektivismus ihrer jeweiligen Kunstauffassung. Durch den Rekurs auf die "Metaphysik Wolffs" antwortet nämlich Moritz nach Baeumler – allerdings "ohne Bewußtsein des historischen Zusammenhangs" – auf den "Subjektivismus" und "weichlichen Eudämonismus" bzw. auf die "Veräußerlichung der Aufklärungsästhetik", denen er "in metaphysischen Formeln den Baumgartenschen Begriff des Schönen" entgegenstellt. Vgl. Baeumler: *Irrationalitätsproblem*, S. 246f. Saine behauptet seinerseits, daß Moritz "die Hauptthesen Baumgartens wieder her[stellt], die in der Zwischenzeit oft bis zur Unkenntlichkeit verflacht worden waren", und sieht zu Recht in der Behauptung des Erkenntniswertes des Schönen

bzw. in der Rehabilitation der "anschauenden Erkenntnis" die wichtigste Gemeinsamkeit zwischen den beiden Autoren. Vgl. Saine: *Ästhetische Theodizee*, S. 151ff., insbesondere S. 153. Nach Rau würde Moritz die "Baumgartensche Formel, daß die ganze Welt allein das einzig wahrhaft Vollendete sei, ins Ästhetische [aufheben]", um sich alsdann "in wirkungsästhetischer Hinsicht dem Baumgartenschen Unternehmen an[zuschließen], das Schöne gegenüber dem Begehungsvermögen zu isolieren, ohne es zum Gegenstand logischer Urteile werden zu lassen." Rau: *Identitätserinnerung*, S. 383 und 384f.