

Alessandro Costazza

## Imitatio Naturae in der Poetik der italienischen und der deutschen Aufklärung

### 1. Der angebliche Tod der Nachahmung

Am Ausgang des 18. Jahrhunderts scheint die fast zweitausendjährige Karriere des ästhetischen Prinzips der Naturnachahmung sich endgültig ihrem Ende zu nähern: Zuerst im Sturm und Drang, dann bei Kant, der deutschen Klassik und endgültig bei Hegel und in der deutschen Romantik „wurde die Nachahmung der Natur als ästhetischer Begriff bedeutungslos“<sup>1</sup>. In der germanistischen Literaturgeschichtsschreibung spricht man allgemein und selbstverständlich von „Abkehr“, „Auflockerung“, „Auflösung“, „Zerfall“, „Untergang“ und „Überwindung“ des Nachahmungsprinzips im Laufe des 18. Jahrhunderts.<sup>2</sup> Auch über die Ursachen dieses Geltungsverlustes

- 
- 1 S.-A. Jørgensen: *Nachahmung der Natur*. In: J. Ritter (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 6, Darmstadt 1984, S. 340.
  - 2 Vgl. zur Nachahmungsproblematik in Deutschland zuerst H. P. Herrmann: *Naturnachahmung und Einbildungskraft*. Bad Homburg v. d. H., Berlin, Zürich 1970, und als Fortsetzung und in Opposition zu dieser Arbeit U. Hohner: *Zur Problematik der Nachahmung in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts*. Erlangen 1975. Speziell zum „Niedergang“ des Nachahmungsprinzips vgl. neben B. Markwardt: *Geschichte der deutschen Poetik*. Bd. 2. Berlin 1959. S. 5; 25ff.; 95ff.; 321-22, die Beiträge von W. Preisendanz: *Zur Poetik der deutschen Romantik I: Die Abkehr vom Grundsatz der Naturnachahmung*. In: H. Steffen (Hrsg.): *Die deutsche Romantik*. Göttingen 1978<sup>3</sup>, S. 54-74; Ders.: *Die Auseinandersetzung mit dem Nachahmungsprinzip in Deutschland und die besondere Rolle der Romane Wielands*. In: H. R. Jauß (Hrsg.): *Nachahmung und Illusion*. München 1964, S. 72-95 u. Diskussion: S. 196ff. (= Poetik und Hermeneutik 1); Ders.: *Mimesis und Poiesis in der deutschen Dichtungstheorie des 18. Jahrhunderts*. In: *Rezeption und Produktion zwischen 1570 und 1730*. Festschrift für G. Weydt

des *imitatio*-Prinzips herrscht eine breite und allgemeine Übereinstimmung: Er wird auf die im Laufe des Jahrhunderts erfolgte Subjektivierung und Psychologisierung der Ästhetik und Poetik zurückgeführt.<sup>3</sup> Die moralisch-psychologische Aufmerksamkeit auf die Wirkung der Kunst in der frühaufklärerischen Wirkungsästhetik einerseits,<sup>4</sup> die Genie- und Ausdrucksästhetik mit ihrer Konzentration auf den produzierenden, schaffenden Künstler andererseits, sollen das rationalistische und objektivistische Nachahmungsprinzip endgültig verdrängt haben.<sup>5</sup>

In Italien dagegen, wo die Literaturkritik sich mit der Nachahmungsproblematik kaum beschäftigt hat, scheint das *mimesis*-Gebot noch Anfang des

zum 65. Geburtstag. Hrsg. v. W. Rasch und K. Haberkamm, Bern u. München 1972. Vgl. dazu noch die Untersuchungen von A. Tumarkin: *Die Überwindung der Mimesislehre in der Kunsttheorie des XVIII. Jahrhunderts*. In: *Festgabe für Samuel Singer*. Hrsg. v. H. Mayne, Tübingen 1930; S.-A. Jørgensen: *Nachahmung der Natur - Verfall und Untergang eines ästhetischen Begriffs*. In: *Kopenhagener germanistische Studien*, Band 1, hrsg. v. K. Hyldgaard-Jensen und S. Steffensen, Kopenhagen 1969, S. 198-212, sowie die im oben zitierten Band *Nachahmung und Illusion* enthaltene Beiträge von D. Heinrich: *Kunst und Natur in der idealistischen Ästhetik*, S. 128-134 und Diskussion: S. 219-227; H. Dieckmann: *Die Wandlung des Nachahmungsbegriffes in der französischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts*, S. 28-59 u. S. 179-186.

- 3 Zusammenfassend schreibt Sommer: „Unter dem Einfluß des Subjectivismus wird der innere seelische Zustand im Gegensatz zum Prinzip der Nachahmung zum Mittelpunkt der Kunst gemacht.“ R. Sommer: *Grundzüge einer Geschichte der deutschen Psychologie und Aesthetik von Wolff-Baumgarten bis Kant-Schiller*. (Nachdruck der Ausgabe Würzburg 1882) Amsterdam 1966, S. 439.
- 4 Vgl. z. B. A. Martino: *Geschichte der dramatischen Theorien in Deutschland im 18. Jahrhundert. I. Die Dramaturgie der Aufklärung (1730-1780)*. Tübingen 1972, S. 2: „Zu Anfang des 18. Jahrhunderts beginnt die emotionale Theorie der Kunst, die das Schöne mit dem Pathetischen identifiziert, die rationale Nachahmungstheorie, die das Natürliche mit dem Vernünftigen, das Schöne mit dem Wahren identifiziert, allmählich zu verdrängen, um schließlich gegen 1750 über sie zu triumphieren.“
- 5 So die allgemeine These von B. Markwardt: *Geschichte der deutschen Poetik* (s. Anm. 2). Vgl. kürzlich: K. S. Guthke: *Die Entdeckung des Ich in der Lyrik. Von der Nachahmung zum Ausdruck der Affekte*. In: *Tradition, Norm, Innovation*. Hrsg. v. W. Barner unter Mitarbeit von E. Müller-Luckner, München 1989, S. 93-124. D. Heinrich berücksichtigt beide Momente, sowohl das wirkungsästhetische als auch das ausdrucksästhetische, um „das Ende der Ästhetik der Naturnachahmung“ in der idealistischen Ästhetik zu erklären. Vgl. Heinrich: *Kunst und Natur in der idealistischen Ästhetik* (s. Anm. 2), S. 128.

19. Jahrhunderts nichts von seiner Gültigkeit bzw. Selbstverständlichkeit eingebüßt zu haben, wenn wir es beispielsweise bei Foscolo, Leopardi und einem radikalen Romantiker wie Di Breme jeweils im Sinne der auswählenden und idealisierenden Nachahmung, als Ursprung des ästhetischen Gefallens und als dynamisches Streben, als ein um-die-Wette-kämpfen mit der Natur wiederfinden.<sup>6</sup>

Eine solche Ungleichzeitigkeit der Entwicklung der ästhetischen Reflexion in Deutschland und Italien ist jedoch nur ein Produkt der literaturkritischen Betrachtung. Auch in Deutschland ist der Tod des alten ästhetischen Prinzips nicht so schnell erfolgt, wie allgemein angenommen: Weder dem Sturm und Drang, noch der Klassik oder der Romantik fehlt es an einer eigenen Auffassung der Nachahmung der Natur. Nur wer einem „(vulgär) empiristischen Mißverständnis“<sup>7</sup> verfällt und die Nachahmung der Natur als ein treues, „realistisches“ Abbilden einer wie auch immer „objektiven“ Wirklichkeit versteht,<sup>8</sup> kann vom Tod dieser ästhetischen Kategorie reden.

- 6 Eigentlich möchte Foscolo in seinen *Principi di critica poetica* die Autorität des Aristoteles anzweifeln und den traditionellen Nachahmungsgrundsatz überwinden. In Wirklichkeit ersetzt er aber nur das verworfene Prinzip durch die ebenso traditionsreiche auswählende Nachahmung der schönen Natur. Vgl. U. Foscolo: *Principij di critica poetica*. In: *Edizione Nazionale delle opere di Ugo Foscolo*. Bd. XI. *Saggi di letteratura Italiana*, parte prima, Firenze 1958, S. 7-23 und bes. 15 f. Für G. Leopardi vgl. etwa *Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica*. Hrsg. v. E. Mazzali, Bologna 1957, S. 12 f.; 28 ff.; 75 f.; 103 ff. Auch an verschiedenen Stellen des *Zibaldone* wird der Nachahmungsgrundsatz hauptsächlich als Ursprung des ästhetischen Gefallens betrachtet: Vgl. etwa Leopardi: *Zibaldone di pensieri*. 2 Bde. Hrsg. v. F. Flora, Milano<sup>6</sup>1961, S. 6 und S. 1430-32, aber vor allem S. 9 ff. Nach M. Puppo vertritt dagegen Leopardi im *Zibaldone* nicht mehr wie im *Discorso di un Italiano* die Idee der Nachahmung der Natur, sondern denkt nur an die Nachahmung des eigenen Selbst. Vgl. M. Puppo: *Le poetiche del romanticismo dal Foscolo al Carducci*. In: *Momenti e problemi di storia dell'Estetica*. Parte terza, Milano 1961, S. 1008. Für Di Breme vgl. *Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani*. In: *Discussioni e polemiche sul romanticismo*. Hrsg. v. E. Bellorini, Bari 1943, S. 44.
- 7 J. Bruck, E. Feldmeier, H. Hiebel, K.-H. Stahl: *Der Mimesisbegriff Gottscheds und der Schweizer. Kritische Überlegungen zu H.R. Herrmann, Naturnachahmung und Einbildungskraft*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 90 (1971), S. 563-578; hier S. 574.
- 8 Dem gleichen „empiristischen Mißverständnis“ wie Herrmann verfällt auch Hohner: *Zur Problematik der Naturnachahmung* (s. Anm. 2), indem er nur die Grenzen für den Anfang der „modernen“ Natur- und Kunstauffassung erwas verschiebt. Während nach Herrmann die Naturnachahmung bei Gottsched nur

Das Prinzip der Nachahmung hat jedoch nie eine bloße Reproduktion der Wirklichkeit in ihrer Faktizität bedeutet<sup>9</sup> und ist höchstens von seinen Feinden und Gegnern in diesem Sinne ausgelegt worden. Gerade jene häufig negativ hervorgehobene Unbestimmtheit und Vieldeutigkeit sowohl des Nachahmungs- als auch des Naturbegriffs,<sup>10</sup> die gegen den ästhetischen Grundsatz zu sprechen scheinen, haben ihm trotz aller Angriffe und gelegentlicher „Unfälle“<sup>11</sup> seine lange Karriere ermöglicht.

Eine Tagebucheintragung Goethes aus Vicenza vom 22. September 1786, in der er von einer Versammlung der Akademie der Olympier berichtet, zeugt von der Lebendigkeit der Diskussion über das *mimesis*-Prinzip noch im letzten Viertel des Jahrhunderts und soll zu einer näheren Untersu-

eine „decorumgebundene“, rhetorische Kategorie war, und erst bei den Schweizern die empirische Natur ins Blickfeld rückte, will Hohner beweisen, daß die Naturauffassung der Schweizer eine rein philosophische Konstruktion, eine „Vernunft-Natur“ ist, und erst bei Addison und Dubos die „empirische Realität“ (S. 7), und die „Materialität der Wirklichkeit“ (S. 9) zum Gegenstand der Nachahmung avancieren (vgl. S. 23; 30 usw.).

- 9 Vgl. Bruck, Feldmeier, Hiebel, Stahl: *Der Mimesisbegriff* (s. Anm. 7), S. 566. Vgl. dazu auch J. Bruck: *Der Aristotelische Mimesisbegriff und die Nachahmungstheorie Gottscheds und der Schweizer*. Erlangen-Nürnberg 1972.
- 10 Wie J. Schmidt richtig bemerkt hat, sind „Begriffe wie »Nachahmung« oder »Natur« und erst recht Begriffskombinationen wie »Natur-Nachahmung« [...] zunächst als Leerbegriffe zu verstehen: als seit der Antike tradierte Begriffshüllen, die jede Zeit aus ihrem Geiste heraus mit neuem Inhalt füllt“. J. Schmidt: *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*. Darmstadt 1985, Bd. 1, S. 13. Schon Breitinger beklagt sich 1740 in der *Critischen Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse*. Zürich 1740, über die Abstraktheit und Unbestimmtheit sowohl des Nachahmungs- als auch des Naturbegriffs: Vgl. S. 198-99; S. 200. Ähnliche Bedenken finden sich bei G. F. Meier: *Betrachtungen über den ersten Grundsatz aller schönen Künste und Wissenschaften*. Halle 1757, § 18, S. 37-38, und bei J. E. Schlegel: *Abhandlung, daß die Nachahmung der Sache, der man nachahmet, zuweilen unähnlich werden müsse* (1745), in: *Ausgewählte Werke*. Hrsg. v. W. Schubert, Weimar 1963, S. 478 (vgl. hier unten, Anm. \*39). Zusammenfassend schreibt A. W. Schlegel: „Die Unbestimmtheit und Vieldeutigkeit der Begriffe Natur und Nachahmen hat hierbei die größten Mißverständnisse verursacht und in mannigfaltige Widersprüche verwickelt.“ A. W. Schlegel: *Die Kunstlehre*. In: *Kritische Schriften und Briefe*. Hrsg. v. E. Lohner, Stuttgart 1963, S. 84.
- 11 Todorov betitelt das 4. Kap. seiner *Théorie du symbole*, Paris 1977: „Les infortunes de l'imitation“, S. 141-159.

chung der Parallelen und der Unterschiede dieser Diskussion in Deutschland und Italien überleiten:

Der Präsident hatte die Frage aufgegeben: *ob Erfindung oder Nachahmung den schönen Künsten mehr Vortheil gebracht habe?* Du siehst daß wenn man die beyden trennt und so fragt, man hundert Jahre hinüber und herüber reden kann.<sup>12</sup>

## 2. Die imitatio naturae als erster Grundsatz

Die ersten kritischen Einwände gegen die Nachahmungstheorie sind eine unmittelbare Folge gerade jenes allgemeinen Prozesses einer Rationalisierung und Verwissenschaftlichung der Poetik und Kunsttheorie,<sup>13</sup> dem die Ästhetik selbst ihre Entstehung als philosophische Disziplin verdankt. Das traditionsreiche Prinzip wird nicht absolut – etwa im Namen einer subjektiven Ausdruckspoetik – in Frage gestellt, sondern zuerst bloß in seiner Eigenschaft als erster und einziger Grundsatz angegriffen. Nicht erst für Batteux in seiner *Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz* (Schlegel), sondern auch schon für Gravina und Conti, später für Johann Adolf Schlegel, Meier und Zanotti, hat der „Grundsatz“-Begriff eine starke, wissenschaftliche Bedeutung.<sup>14</sup> Aus ihm müssen alle weiteren Regeln

- 12 J. W. Goethe: *Tagebuch der italienischen Reise 1786*. Notizen und Briefe aus Italien mit Skizzen und Zeichnungen des Autors. Hrsg. und erläutert von C. Michel. Frankfurt a. M. 1976, S. 81.
- 13 Muratori, Gravina, Conti, Gottsched und die Schweizer streben alle eine Verwissenschaftlichung der Theorie der schönen Künste an. Vgl. etwa G. V. Gravina: *Discorso sopra l'Endimione*. In: *Scritti critici e teorici*. A cura di A. Quondam, Roma-Bari 1973, S. 51 ff.; vgl. auch den Vergleich mit der Geometrie am Anfang der *Ragion Poetica*, ebd., S. 199; vgl. A. Conti: *Prefazione all'edizione Pasquali* (1736). In: *Opere Varie di Antonio Conti*. Biblioteca enciclopedica italiana, volume XXXV, Milano 1834, S. 196f.; vgl. Gottscheds Selbstverständnis in der *Nachricht von des Verfassers ersten Schriften* (1755). In: Gottsched: *Erste Gründe der gesammten Weltweisheit*. 6. verb. Aufl., Leipzig 1756, S. 25. Vgl. J. J. Bodmer und J. J. Breitinger: Vorwort zu: *Von dem Einfluss und Gebrauche der Einbildungs-Kraft*. Zürich 1727.
- 14 Im Streben nach „einem einzigen Grundsatz“, nach einem Prinzip, dem sich alle mannigfaltigen und heterogenen Erscheinungen unterordnen lassen, sieht Cassirer ein wesentliches Merkmal der aufklärerischen Denkform. Vgl. E. Cassirer: *Die Philosophie der Aufklärung*. Tübingen 1932, S. 27 ff. Es ist daher kein

der Kunst - diese die gängigsten Metaphern - wie die Zweige aus dem Stamme eines Baumes abzuleiten bzw. wie in einem Samen enthalten sein.<sup>15</sup> Einer solchen Begründungsaufgabe ist jedoch die Nachahmungstheorie nicht gewachsen, wie folgende Untersuchung der wichtigsten poetologischen Systeme der Frühaufklärung unter diesem besonderen Gesichtspunkt zeigen wird.<sup>16</sup> Erst um die Mitte des Jahrhunderts werden jedoch Johann Adolf Schlegel und Meier in Deutschland, Zanotti in Italien, das *mimesis*-Gebot ausdrücklich daran messen und konsequent scheitern lassen.

### 2.1. Die Verfechter der Nachahmung

Gottsched, der gleich im Untertitel seiner ersten Ausgabe des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst* (1730) hervorhebt, daß „das innere Wesen der Poesie in einer Nachahmung der Natur bestehe“<sup>17</sup>, und sich noch in den fünfziger Jahren rühmt, als erster den ästhetischen Grundsatz in Deutschland eingeführt zu haben, vermag in Wirklichkeit nur anhand eines Tricks, das traditionelle Prinzip in sein moralisch-erzieherisches Verständnis der Poesie zu integrieren. Nachdem er die Nachahmung in drei Arten unterteilt und die ersten zwei Arten - die „bloße Beschreibung oder sehr lebhaftere Schilderey“ und die „Nachahmung der Leidenschaften und Charaktere“<sup>18</sup> - aus dem Wesen der Poesie ausgeschlossen hat, nennt er die dritte Art derselben, oder „die Fabel“, den „Ursprung und die Seele der ganzen Dichtung“ (S. 148). Gott-

Wunder, daß Cassirer in Batteux' *Les beaux-arts reduites à un même principe* die „Erfüllung des gesamten methodischen Strebens im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert“ erblickt. Ebd., S. 375.

- 15 Vgl. für die erste Metapher Ch. Batteux: *Einschränkung aller schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz*. Übersetzt von J. A. Schlegel, dritte Auflage, Leipzig 1770, S. 4. Die zweite Metapher gebraucht beispielsweise Conti: *Opere varie* (s. Anm. 13), S. 196.
- 16 Weder bei Muratori noch bei Gottsched oder den Schweizern wird freilich die Frage nach dem ersten und einzigen Grundsatz konsequent gestellt: bei allen stellt jedoch die Nachahmung der Natur selbstverständlich und unwidersprochen „das Wesen“ der Poesie dar.
- 17 Vgl. dazu U. Möller: *Rhetorische Überlieferung und Dichtungstheorie im frühen 18. Jahrhundert. Studien zu Gottsched, Breitinger und G. Fr. Meier*. München 1983, S. 16 f.
- 18 Vgl. J. Ch. Gottsched: *Versuch einer Critischen Dichtkunst*. 4. Aufl., Leipzig 1751, S. 142-148. Im folgenden Nachweise mit Angabe der Seitenzahl im Text.

sched verwirft zwar zuerst Le Bossus Interpretation der Fabel als allegorischer Einkleidung eines moralischen Lehrsatzes (S. 149f.) und versteht „Fabel“ als aristotelischen *mythos*, als „Erzählung“, d.h. „Zusammenhang oder Verbindung der Sachen“.<sup>19</sup> Gleich anschließend führt er aber unterschwellig die moralisch-allegorische Bedeutung des Begriffs wieder ein, wenn er behauptet, eine Fabel „sey die Erzählung einer unter gewissen Umständen möglichen, aber nicht wirklich vorgefallenen Begebenheit, darunter eine nützliche moralische Wahrheit verborgen liegt.“<sup>20</sup> Etwas später verlangt Gottsched auch ausdrücklich von einer wohl erdachten Fabel, daß sie „allegorisch [sei], weil eine moralische Wahrheit darinn verborgen liegt“ (S. 162). Nicht sosehr die Nachahmung der Natur, sondern vielmehr die Fabel als allegorische Verkleidung einer moralischen Wahrheit stellt also nach Gottsched das wahre Wesen oder „das Hauptwerk der ganzen Poesie“ (S. 167) dar.

Sowohl für Muratori als auch für die Schweizer Bodmer und Breitinger, welche stark unter seinem Einfluß stehen,<sup>21</sup> besteht gar keinen Zweifel darüber, daß die Nachahmung der Natur „das Wesen“ bzw. „l'essenza“ der Poesie ausmacht.<sup>22</sup> Bei allen dreien ist jedoch letztendlich die rhetorische Wirkungsabsicht der Dichtkunst allein ausschlaggebend, um Ausmaß und Grenzen der Nachahmung zu bestimmen.<sup>23</sup> Bei Muratori wie bei den Schweizern bedingt die Erweckung des „diletto“, des ästhetischen Vergnü-

19 Vgl. Aristoteles: *Poetik*. 1450a-b.

20 Hervorhebung von mir.

21 Vgl. jetzt U. Möller: *Rhetorische Überlieferung* (s. Anm. 17), S. 46 ff.; S. 55 f. und vor allem den Exkurs: „Die Dichtungstheorie in Muratoris »Della Perfetta Poesia Italiana«,“ S. 71-82. Möller gibt im Anhang auch eine Auswahl gleichlautender Textstellen bei Breitinger und Muratori wieder: Vgl. S. 137-139. Vgl. zur Abhängigkeit der Schweizer von Muratori die von Möller angegebenen Arbeiten: S. 125, Anm. 1.

22 Vgl. L. A. Muratori: *Della Perfetta Poesia Italiana*. A cura di A. Ruschioni, Milano 1971-72, Tomi 2, Bd. 1, S. 103.: „Questa imitazione, questo dipingere, e rappresentare è appunto l'essenza della Poesia; e per cagion d'esso ella è Arte, non scienza, intendendo essa ad imitare il Vero.“ Bei den Schweizern wird nicht nur die Kunst immer wieder als Nachahmung der Natur bezeichnet: auch die programmatischen und sprechenden Titeln ihrer Werke - wie etwa „Gesellschaft der Mahler“ oder „Poetische Gemälde“ - und nicht zuletzt das wiederholt als Motto gebrauchte Horazsche *ut pictura poesis* sprechen dafür.

23 Muratori geht in seiner Theorie freilich stärker als die Schweizer von der platonischen Vorstellung des Schönen als Erscheinungsweise des Wahren und Guten aus (vgl. *Perfetta Poesia*, s. Anm. 22, Cap. VI, S. 96 ff.), bei den Schweizern dient dagegen die Leibnizsche Metaphysik als philosophische Grundlage.

gens, nicht nur die Einführung des Neuen und Wunderbaren,<sup>24</sup> die gegen die abstumpfende Macht der Gewöhnheit wirken sollen: Sie bestimmt auch die Bedeutung der Kategorie des Wahrscheinlichen. Denn da für den philosophischen Erkenntnisoptimismus der Aufklärung der Verstand kein Vergnügen am Falschen empfinden kann, so muß sich auch die Dichtung, wenn nicht der philosophischen oder logischen Wahrheit,<sup>25</sup> so wenigstens dem allgemeinen Glauben des Volkes unterwerfen, wenn sie ihrem Hauptzweck nachkommen will.<sup>26</sup> Dadurch wird aber der Grundsatz der Nachahmung, aus dem alle Regeln der Kunst deduktiv abgeleitet werden sollten, mit Karl Philipp Moritz zu reden, „dem Zweck des *Vergnügens* untergeordnet, den man dafür zu dem ersten Grundgesetze der schönen Künste“ macht.<sup>27</sup> Nur

- 24 Vgl. Muratori: *Perfetta Poesia* (s. Anm. 22), Kap. VII, S. 105ff.; Vgl. J. J. Breitinger: *Critische Dichtkunst*. Zürich 1740, S. 56 ff.
- 25 Nur an einer Stelle der *Critischen Dichtkunst* definiert Breitinger die Kategorie des Wahrscheinlichen streng logisch nach dem Satz des Widerspruches und stellt ihre Beurteilung nur den „Verständigen“ anheim: Vgl. Breitinger: *Critische Dichtkunst* (s. Anm. 24), S. 134.
- 26 Vgl. ebd., S. 137–38 und 9. Abschnitt, S. 338 ff. Schon Aristoteles begründet freilich die Grenzen des Wahrscheinlichen durch Rekurs auf den „gewöhnlichen Glauben der Menschen“. *Poetik*, 1461a. Vgl. allgemein zu diesem Problem A. Wetterer: *Publikumsbezug und Wahrheitsanspruch. Der Widerspruch zwischen rhetorischem Ansatz und philosophischem Anspruch bei Gottsched und den Schweizern*. Tübingen 1981. Bei Muratori: *Perfetta Poesia* (s. Anm. 22), vgl. Kap. IX–XI. Am Ende des 2. Buches der *Perfetta Poesia* sinkt das Nachahmungsgebot zum bloßen rhetorischen „decorum“ (vgl. 415 ff.). Die gleiche Bedeutung hat das Nachahmungsprinzip auch in der Ästhetik Baumgartens: Vgl. A. Baumgarten: *Aesthetica*. Frankfurt 1950 (Ndr. Hildesheim 1961), v. a. § 104, S. 49 f.
- 27 So lautet Moritz' treffende Diagnose der gesamten Entwicklung der ästhetischen Diskussion in Deutschland im 18. Jahrhundert, die seinen ersten wichtigen Beitrag zur Ästhetik eröffnet, in dem er entschieden mit der aufklärerischen Wirkungsästhetik abrechnet und ihr die Idee der Kunstautonomie entgegenhält: „Man hat den Grundsatz von der *Nachahmung* der Natur, als den Hauptzweck der schönen Künste und Wissenschaften verworfen, und ihn dem Zweck des *Vergnügens* untergeordnet, den man dafür zu dem ersten Grundgesetze der Schönen Künste gemacht hat.“ K. Ph. Moritz: *Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeteten*. In: K. Ph. Moritz: *Schriften zur Ästhetik und Poetik*. Hrsg. v. H. J. Schrimpf, Tübingen 1962, S. 3. Mehr noch als die Ersetzung der Nachahmung durch das Vergnügen zeigt hier der Übergang vom Grundsatz zum Endzweck jene Entwicklung von einer normativen Poetik zu einer Wirkungs-

insofern die Nachahmung der Natur dem Endzweck der Dichtkunst dient und neben dem Neuen und Wunderbaren die größte Quelle des ästhetischen Vergnügens darstellt, kann sie einen Platz innerhalb dieser Poetiken beanspruchen.

Sehr interessant und in dieser Hinsicht symptomatisch scheint mir der Fall Contis zu sein, weil er, Gravinas eher objektive Begründung der Nachahmung als Grundsatz der Dichtkunst wieder aufnehmend,<sup>28</sup> sich jedoch in immer weitere Begründungsversuche verliert, und zum Schluß wieder zum Vergnügen als bestimmende Instanz aller Eigenschaften der Poesie kommt.

Für Gravina stellte die Nachahmung der Natur oder die „naturale e convenevole imitazione e trasporto del vero nel finto“ eben die „somma universale e perpetua ragione“ aller poetischen Werke dar: Jene *ragion poetica* also, die seinem ästhetischen Hauptwerk den Titel gibt und die er in Analogie zur Geometrie als Grundlage bzw. Grundsatz im engeren Sinne interpretiert.<sup>29</sup> Bei seiner Bestimmung der „convenevole e naturale imitazione“ geht Gravina vom Unterschied zwischen dem Wahren und dem Falschen, dem Wirklichen und dem Fiktiven aus, um die poetische Fiktion als nur teilweise Falschheit für den Verstand zu definieren, welcher jedoch eine „ästhetische Wahrheit“ der Perzeption, der Phantasie und der Leidenschaften zukommt (S. 200 f.). Dadurch begründet Gravina die notwendige Ungleichheit zwischen dem nachgeahmten Gegenstand und der künstlerischen Darstellung. Zwar stellt auch für Gravina die Nachahmung „il più largo fonte del diletto“ dar (S. 217 f.). Dieses Vergnügen dient jedoch bei ihm nicht als Endzweck der Dichtkunst, sondern wird bloß zugunsten der ästhetischen

ästhetik an, die für das 18. Jahrhundert charakteristisch ist. In diesem Aufsatz begnügt sich Moritz damit, das Vergnügen als Zweck der Kunst zurückzuzweigen und geht auf die Nachahmung nicht weiter ein. Erst später, in seiner ästhetischen Hauptschrift *Über die bildende Nachahmung des Schönen* wird Moritz auch dem *mimesis*-Prinzip eine neue Bedeutung und dadurch neue Gültigkeit zuschreiben. Vgl. hier unten: S. 126.

- 28 Conti wirft Gravina, Castelvetro und anderen vor, den Grundsatz der Nachahmung, von dem dann alles nur als Korollar abzuleiten wäre, nicht genug hervorgehoben zu haben: Vgl. Conti: *Opere varie* (s. Anm. 13), S. 197; 399.
- 29 Vgl. Gravina: *Ragion poetica* (s. Anm. 13), S. 199. Seitenanbagen folgen im Text. Diese Analogie zur Geometrie, die mehr oder weniger ausdrücklich allen Poetiken der Zeit gemeinsam ist, wird von Croce kritisiert: Vgl. B. Croce: *L'estetica del Gravina*. In: *Problemi di Estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*. 2 Ediz., Bari 1923, S. 367.

Täuschung funktionalisiert, um den Leser oder Zuschauer durch die Erregung der Leidenschaften über den Abstand der Nachahmung von der Wirklichkeit hinwegzutäuschen.<sup>30</sup>

Obwohl auch Conti wie Gravina vom Begriff der Ähnlichkeit als nur beschränkter, partieller Gleichheit ausgeht,<sup>31</sup> um die Bedeutung der Nachahmung zu erklären, kommt er dadurch nicht wie etwa Johann Elias Schlegel in Deutschland zu einer objektiven Begründung der Eigengesetzlichkeit der künstlerischen Nachahmung, sondern verbleibt vielmehr innerhalb einer bloß „subjektivistischen“ Erklärung der Gleichheit der Wirkung des nachgeahmten Gegenstandes und seiner Kopie „su gli organi de' sensi e su l'animo“.<sup>32</sup>

Contis anspruchsvoller Versuch, alle schönen Künste als „besondere Fälle“ des allgemeinen Grundsatzes der Naturnachahmung zu betrachten,<sup>33</sup> bleibt nicht nur unvollender,<sup>34</sup> sondern auch in sich mangelhaft und wider-

30 Vgl. *Ragione poetica* (s. Anm. 13), Kap. II. „Della efficacia della poesia“, S. 201f. Die künstlerische oder poetische Darstellung, weit entfernt eine Platonische *mimesis* der Ideen, eine „rivelazione mistica“ zu bedeuten – so die Interpretation von S. Caramella: *L'Estetica italiana dall'Arcadia all'Illuminismo*. In: *Momenti e problemi di storia dell'Estetica*. Milano 1959, S. 879; 881 –, bleibt bei Gravina eine bloß defizitäre, nur vorläufige Art der Erkenntnis, die der Belehrung des Volkes und der ungebildeten Stände dient. Vgl. etwa Kap. VII. „Dell'utilità della poesia“, S. 208 ff.; Kap. XI. „Utilità della favola“, S. 215 ff. Gravina schreibt also der Dichtung keine autonome Erkenntnisleistung zu, wie etwa das Beispiel des Turmes am Anfang der *Ragione poetica* nahezu legen schien. Kunst bedeutet ihm, im Gegensatz zu dem, was Caramella behauptet, keine Vertiefung oder Erweiterung der rationalen Erkenntnis, die ihn zu einem Vorläufer Vicos oder Baumgartens machen würden. Vgl. Caramella (s. o.), S. 878-882. Nur an einer Stelle des *Discorso sopra l'Endimione* schreibt Gravina, daß der Nutzen der Poesie auch darin besteht, uns „verso la contemplazione del puro e dell'eterno“ zu führen. Vgl. *Discorso* (s. Anm. 13), S. 55.

31 Conti: *Opere* (s. Anm. 13), S. 345; 401. Weitere Seitenangaben folgen im Text.

32 Ebd., S. 351. Diese Ähnlichkeit oder Gleichheit der Wirkung steht in einem direkt proportionalen Verhältnis zur Heftigkeit der Leidenschaften und in einem umgekehrt proportionalen Verhältnis zur Reflexion. Vgl. ebd., S. 346.

33 Conti behauptet kategorisch „la necessità di ridurre le arti all'idea generale dell'imitazione, in cui convengono, e di cui non sono altro che limitazioni e casi particolari.“ Ebd., S. 345; vgl. a. S. 196.

34 Von Conti stammt in Italien der tiefste und am breitesten angelegte Versuch einer Bestimmung des Nachahmungsbegriffes. Dieser Versuch ist leider nur Programm geblieben bzw. als Manuskript überliefert. Neben der von Conti selbst verfaßten „Prefazione all'edizione del Pasquali“, in der er eine ausführli-

sprüchlich, wie es vor allem die Stellung des Traktats über die Nachahmung im Zusammenhang der anderen von Conti vorgesehenen Arbeiten deutlich macht. Denn Conti unterminiert schon dadurch den Anspruch der Nachahmung der Natur auf die Rolle des ersten und einzigen Grundsatzes, daß er sie auch der „Beredsamkeit“, der Geschichte und der Philosophie zuschreibt (S. 198): „ogni idea ed ogn'immagine, essendo un'imitazione di qualche oggetto, e nell'uso delle immagini convenendo l'eloquenza, l'istoria e la poesia, saranno tutte e tre imitative“<sup>35</sup>. Eben weil der so verstandene Grundsatz der Nachahmung zu weit ist, um das Wesen der Poesie zu bestimmen, muß ihm Conti zwei weitere Grundsätze an die Seite stellen: Die als moralisch-didaktische Verkleidung verstandene „Allegorie“, die die Poesie jedoch mit der Geschichte und der Philosophie teilt (S. 197), und den „Enthusiasmus“, der die Dichtkunst allein auszeichnet (S. 198). Auch Contis ergiebigerer, gegen Bacon gerichteter Versuch, die Besonderheit der „fantasmi poetici“ (S. 199; 352-363) gegenüber den „Phantasmata“ der Beredsamkeit, Geschichte und Philosophie anhand der alten rhetorischen *evidentia*-Lehre zu bestimmen,<sup>36</sup> geht nicht über die aristotelische Unterscheidung von Geschichte und Dichtkunst hinaus und rekurriert letzten Endes auf das Gefallen, um diesen Unterschied zu rechtfertigen. Nur weil die Dichtung allein das Vergnügen anstrebt, darf oder muß sie vom Wahren zugunsten des Wahrscheinlichen und Möglichen, d. h. zugunsten von Begebenheiten „möglicher Welten“<sup>37</sup> abkommen. Es überrascht daher kaum, wenn Conti abschließend behauptet:

Nel mio trattato io determino la materia propria della poesia relativamente al diletto ch'ella debbe arrecare allo spirito, al senso, ed al cuore; e dal sommo

che Charakteristik und Systematik sowohl seiner fertigen als auch seiner nur entworfenen Werke gibt (ebd., S. 192-212), besitzen wir eine „Relazione de' Manoscritti lasciati da Antonio Conti“ (ebd., S. 345-409). Eine Veröffentlichung der Manuskripte durch G. Gronda wurde schon 1968 von W. Binni angekündigt. Vgl. W. Binni: *Il Settecento Letterario*. In: *Storia della Letteratura Italiana*. A cura di E. Cecchi e N. Sapegno, Milano 1968, S. 307-1088; hier S. 510, Anm. 2.

35 Conti: *Opere varie* (s. Anm. 13), S. 353: „indem jede Idee und jedes Bild eine Nachahmung eines Objektes ist, und sowohl die Eloquenz als auch die Historie und die Dichtkunst in dem Gebrauch derselben übereinstimmen, sind alle drei nachahmende Wissenschaften.“ [Übersetzung von mir]

36 Vgl. ebd., S. 353. Vgl. weiter zur *evidentia* hier unten: S. 110.

37 Ebd., S. 199. Philosophisch weist jedoch Conti diese Vorstellung zurück: Vgl. ebd., S. 195.

*diletto, e non da altro, traggio i caratteri de' fantasmi poetici, de' quali basta aver dato qui un cenno.*<sup>38</sup>

Auch bei Conti also, der konsequenter und bewußter als seine Vorgänger vom Grundsatz der Nachahmung ausgegangen war, bleibt zuletzt das Vergnügen die einzige unterscheidende und bestimmende Instanz der Dichtkunst.<sup>39</sup>

In Deutschland versucht Johann Elias Schlegel Anfang der 40er Jahre, ausgehend von seinem Ungenügen an der Unbestimmtheit des Nachahmungsgebots,<sup>40</sup> eine neue objektive Bestimmung des Ausmaßes und der Grenzen der künstlerischen Nachahmung anzugeben. Dieser Begründungsversuch ist insofern „objektiv“, als Schlegel die Nachahmung im ersten Teil seiner Abhandlung ausdrücklich „ohne Absicht auf ihren Endzweck“ behandelt (S. 486). Wie schon Gravina, und nach ihm Conti, geht auch Schlegel, um den Begriff der Nachahmung zu bestimmen, vom Begriff der Ähnlichkeit aus,

38 Ebd., S. 200: „In meinem Traktat bestimme ich den der Poesie eigenen Stoff in Abhängigkeit von dem Vergnügen, das sie dem Geiste, den Sinnen und dem Herzen verursachen soll; und vom höchsten Vergnügen, und von nichts anderem, leite ich die Eigenschaften der poetischen Phantasmata ab, auf die hier nur hingewiesen sei.“ [Die Unterstreichung im Originaltext sowie die Übersetzung sind von mir]

39 Der Schritt zur endgültigen Psychologisierung der Kunsttheorie ist bei Conti schon vollzogen: er nimmt einigermaßen Mendelssohns berühmte Behauptung vorweg, daß „jede Regel der Schönheit [...] zugleich eine Entdeckung in der Seelenlehre“ ist, wenn er den Arbeiten über die Allegorie, den Enthusiasmus und die poetischen Phantasmata einen „piccolo trattato di Psicologia empirica“ vorausschicken will, mit der Begründung, daß „senza la dottrina dell'anima non si poteano trattar profondamente le dottrine poetiche.“ Ebd., S. 200. Auch Contis Erklärung des Vergnügens an der Vollkommenheit, insofern sie Einheit in der Mannigfaltigkeit ist, nimmt die psychologischen Erklärungen Sulzers und Mendelssohns vorweg: Vgl. ebd., S. 320–21.

40 Am Anfang seiner wichtigsten ästhetischen Abhandlung, daß die Nachahmung der Sache, der man nachahmet, zuweilen unähnlich werden müsse, behauptet Schlegel: „Unter dessen ist der wahre und vollständige Begriff der Nachahmung so ausgebreitet nicht, als der Name derselben. Ein Wort, welches der Quell so vieler schönen Wissenschaften ist, welches die Werke der Baumeister schmücken, welches dem Pinsel des Malers Gesetze geben, welches den Bildhauer Menschen aus Steinen machen lehren, und welches die Reime des Dichters mit reizenden Bildern beseelen soll, geht überall in dem Munde der Menschen herum, ohne daß die Kraft eines solchen Wortes in dem Verstande derselben erkannt wird.“ J. E. Schlegel: *Ausgewählte Werke* (s. Anm. 10), S. 478. Im folgenden Nachweise im Text.

führt ihn aber nicht auf die Gleichheit der Wirkung zurück, sondern definiert ihn rein formal in Analogie zur mathematischen Definition<sup>41</sup>: „dasjenige ist einer Sache ähnlich, dessen Theile eben die Verhältniß unter sich haben, welche unter den Theilen der andern ist“ (S. 487). Nach dieser Definition bedeutet der „höchste Grad der Nachahmung“ keine Gleichheit, keine Duplikation des Objektes, und besteht vielmehr in der Übereinstimmung nur jener „Verhältnisse des Bildes, die der Nachahmung fähig sind, mit dem Vorbilde“ (S. 499f.). Dadurch gelingt es Schlegel, den unterschiedlichen Charakteristika des künstlerischen Mediums Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, und Phänomene wie die Aristotelischen Einheiten auf der Bühne,<sup>42</sup> die „gesungenen Leidenschaften in der Oper“<sup>43</sup> und vor allem die versifizierte Sprache in der Komödie,<sup>44</sup> die anscheinend gegen das Wahrscheinlichkeitsgebot stoßen und immer wieder als Argumente gegen die Nachahmung gebraucht worden sind, zu verteidigen, indem er sie dem spezifischen künstlerischen Medium zurechnet. Schlegels bloß „materiale“ Differenzierung zwischen den verschiedenen künstlerischen Medien darf jedoch weder mit Lessings viel ergiebigerer Unterscheidung der Gegenstandsbereiche der poetischen und der malerischen Nachahmung anhand der Zeit-Räumlichkeit ihrer spezifischen Darstellungsmittel (*Laokoon*), noch mit Mendelssohns „Eintheilung der Künste in ihre besondern Klassen“, ausgehend von der willkürlichen bzw. natürlichen Beschaffenheit ihrer Zeichen<sup>45</sup>, verglichen werden. Denn Schlegel ging es nicht um einen Vergleich zwischen den verschiedenen Künsten: Weder um ihre

41 Die wahre Quelle dieser Definition der Ähnlichkeit ist jedoch, wie die nachfolgenden Beispiele zeigen (ebd., S. 489–491; S. 502 f.), nicht so sehr in der „Meßkunst“ bzw. in der „Schule der Weltweisen“ (S. 487) zu suchen, sondern vielmehr in der *Poetik* des Aristoteles, wo dieser von der vierten Art der Metapher oder „Metapher nach der Analogie“ redet (*Poetik*, 21, 1457b).

42 Vgl. J. E. Schlegel: *Schreiben an den Herrn N. N. über die Comödie in Versen* (1740), ebd. S. 409.

43 Vgl. J. E. Schlegel: *Nericault Destouches. Der Ruhmgierige*, ebd. S. 529 f.

44 In seinem *Schreiben an Herrn N. N. über die Comödie in Versen* hatte Schlegel den mathematischen Ähnlichkeitsbegriff zum ersten Mal eingeführt, um gegen Straube die Zulässigkeit der Verse in der Komödie zu begründen. Nach G. Bretzgieheimer: *J. E. Schlegels Poetische Theorie im Rahmen der Tradition*. München 1986, S. 90, dienen alle Ausführungen Schlegels nur zur Verteidigung des Verses. Über die Auseinandersetzung mit Straube vgl. J. v. Antoniewicz' Vorwort zu J. E. Schlegel: *Ästhetische und dramaturgische Schriften*. Heilbronn 1887, S. XXVI ff. und XLIX ff.; Bretzgieheimer (s. o.), S. 71 ff. und 106 ff.

45 M. Mendelssohn: *Gesammelte Schriften*. Jubiläumsausgabe. Stuttgart, Bad Cannstatt 1971 ff., Bd. I, *Schriften zur Philosophie und Ästhetik*, S. 174 und ff.

Klassifikation, noch um eine Revision des *ut pictura poesis*, d. h. um eine Neubestimmung des Verhältnisses von Malerei und Dichtkunst. Was er in seinen Arbeiten anstrebe und auch erreichte, ist vielmehr die Hervorhebung des prinzipielleren Unterschiedes von Kunst - allen Künsten - und Natur, d. h. die philosophische Begründung der Spezifität der Kunst und die Rechtfertigung ihrer „Unnatürlichkeit“.

Trotz dieser überaus wichtigen Anwendung des Nachahmungsgrundsatzes für eine Bestimmung der Kunst behauptet Schlegel ausdrücklich im zweiten Teil seiner Abhandlung - er handelt *Von den Eigenschaften und Regeln der Nachahmung, in so weit ihr Endzweck das Vergnügen ist* -, daß die Nachahmung anders als die Tugend keinen Wert an sich habe, sondern nur Mittel sei und dem Vergnügen als erstem und einzigem Endzweck diene (S. 511). Diese ausschließliche Ausrichtung auf die Wirkung der Kunst und die konsequente Unterstellung des Nachahmungsprinzips unter dem Endzweck des Vergnügens bedingt nicht nur einen gefährlichen Anpassungsdruck an den herrschenden Geschmack des „großen Haufens“ (S. 512), sondern bedeutet auch gravierende Einschränkungen für die Wahl der Gegenstände der Nachahmung. Obwohl Schlegels rein formale, vom Gegenstand unabhängige Erklärung des Gefallens an der Nachahmung (S. 501; 523-4) ihm leicht ermöglicht hätte, eine neue Begründung für das Gefallen an schrecklichen Gegenständen anzugeben, führt ihn die Berücksichtigung des herrschenden Geschmacks und die Huldigung der *bienséance*-Vorschriften auf ganz 'konservative', klassizistische Positionen zurück.<sup>46</sup> Im zweiten Teil seiner Abhandlung schließt Schlegel nicht nur das Ekle, Abscheuliche und Sittenwidrige aus dem Bereich der Kunst aus, sondern verbannt auch das Neue und Wunderbare samt aller jener schrecklichen, großen, ungestümen Gegenstände, die in den Poetiken des Erhabenen die gerade anhand einer Nachahmungs- oder Illusionstheorie neu erschlossenen Bereiche der künstlerischen Darstellung ausmachten.<sup>47</sup>

## 2.2. Die Kritiker der Nachahmung

In allen eindeutig publikumsbezogenen Poetiken dieser Zeit erhält der angebliche Grundsatz der Nachahmung, von dem alle Eigenschaften der Dichtkunst deduktiv abgeleitet werden sollten, von dem Vergnügensgebot

<sup>46</sup> Vgl. Bretzigheimer: *J. E. Schlegel* (s. Anm. 44), S. 112 ff.; 118 ff. und v. a. 136 ff.

<sup>47</sup> Vgl. dazu hier unten: S. 114.

seine Regeln. Diese Unterordnung der Nachahmung unter dem Vergnügen bleibt freilich meistens noch implizit. Die lange und verbreitete Tradition des Nachahmungsprinzips scheint es vorerst davor zu schützen, daß man es einfach über Bord wirft.

Und wenn 1751 Johann Adolf Schlegel es wagt, den „so allgemein angenommenen Grundsatz, als der von der Nachahmung der Natur ist, aus dieser Kunst [der Poesie] zu verweisen“, so zeigt sein Zaudern, daß er von der Verwegenheit seines Unternehmens weiß.<sup>48</sup> Was Schlegel trotz allem zu diesem Schritt bewegt, ist nicht etwa seine Auffassung der Dichtung als unmittelbarer Ausdruck der Leidenschaften, wie allzuoft behauptet,<sup>49</sup> sondern nur eine zu strikte Anwendung des „Grundsatz“-Begriffes:

Von einem *Grundsatz*, der in der Kunst der einzige sein soll - behauptet er -, wird man zuvörderst verlangen, daß alle Theile dieser Kunst gleich leicht, gleich natürlich und ungezwungen sich daraus herleiten lassen. (S. 193)

Der Nachahmungsgrundsatz vermag zwar nach Schlegel nicht nur die Regeln der Tragödie und der Komödie, sondern auch die Eigenschaften der Epopöe, des Schäfergedichts und der Fabel, ja sogar der Oper, die sonst das beliebteste Ziel jeder Unnatürlichkeit-Kritik war, zu begründen, schließt aber die Oden und das Lehrgedicht aus dem Bereich der Poesie aus (S. 193-94), und muß daher, weil ein Grundsatz keine Ausnahme leidet (S. 195), verworfen werden. An die Stelle des verworfenen Grundsatzes stellt jedoch Schlegel nicht etwa den „Ausdruck wirklicher Leidenschaften“, weil dieser nur denjenigen Teil der Dichtkunst erklären würde, „welcher gerade der kleinste ist“<sup>50</sup>, während Schlegel einen Grundsatz sucht, der nicht nur für „die Poesie der Empfindung“, sondern zugleich für die „Poesie der Malerey“ Gültigkeit haben soll (S. 214).

Andererseits bedeutet der Begriff „Ausdruck“ in seiner Definition der Poesie als „sinnlicher Ausdruck des Schönen oder des Guten, oder des Schö-

<sup>48</sup> Vgl. die 6. der Abhandlungen, die J. A. Schlegel seiner Übersetzung von Batteux' *Einschränkung aller schönen Künste* (s. Anm. 15) hinzugefügt hat: *Von dem höchsten und allgemeinen Grundsatz der Poesie*, S. 185-248, hier S. 228. Im folgenden Nachweise im Text.

<sup>49</sup> Vgl. kürzlich den schon erwähnten Aufsatz von Guthke: *Die Entdeckung des Ich in der Lyrik* (s. Anm. 5).

<sup>50</sup> J. A. Schlegel: *Grundsatz der Poesie* (s. Anm. 48), S. 189, Anm. In der Anmerkung setzt sich Schlegel mit Racines Definition der Poesie als „Sprache der Leidenschaften oder der Empfindung“ auseinander, vgl. ebd., S. 188.



nen und Guten zugleich, durch die Sprache“<sup>51</sup>, so gut wie „sprachliche Darstellung“<sup>52</sup>. Demnach kann man unmöglich Schlegel als den Überwinder des alten Grundsatzes und Inaugurator einer neuen Ausdrucksästhetik feiern. Denn erstens gilt seine Überwindung nur für einen sehr beschränkten Bereich der Dichtkunst, während der alte Grundsatz weiterhin „in den mehresten Dichtungsarten“ Gültigkeit hat (S. 237); zweitens, weil Schlegel am Ende seiner Abhandlung plötzlich Angst vor seinem verwegenen Unternehmen bekommt und die Nachahmung der Natur immerhin als „den zweiten Grundsatz“, ja als „das leichteste, sicherste und fruchtbarste Mittel, das Schöne und Gute auf sinnlichste auszudrücken“ (S. 228), gelten läßt.

Die entschiedenste und härteste, aber bislang kaum beachtete Attacke gegen den Grundsatz der Nachahmung stammt vom Schüler Baumgartens, Georg Friedrich Meier.<sup>53</sup> In seinen *Betrachtungen über den ersten Grundsatz aller schönen Künste und Wissenschaften* (1757) verteidigt Meier mit der typischen, erschöpfenden Gründlichkeit des Schulphilosophen den wissenschaftlichen Status der Ästhetik und die Notwendigkeit eines einzigen Grundsatzes.<sup>54</sup> Dieser darf weder zu eng, noch zu breit sein, und vor allem „niemals

mit Recht eine Ausnahme“ (S. 33) leiden. Am Grundsatz der „Nachahmung der Natur“ (S. 34ff.) findet aber Meier, daß ihm gerade diese „eigentlichen Eigenschaften, die zu einem ersten Grundsatz einer Kunst und Wissenschaft erfordert werden“, fehlen.<sup>55</sup> Das Prinzip ist nach ihm einerseits zu eng und braucht Ausnahmen, um z. B. auch das Singen in der Oper, die Verse auf dem Theater, die Selbstgespräche oder die Anrede des Publikums zuzulassen (S. 37ff.); andererseits zu weit, weil er die Nachahmung von niederträchtigen, unkeuschen, pöbelhaften und lasterhaften Dingen zuläßt (S. 38-9). Diese Schwierigkeiten werden auch vom Grundsatz der „Nachahmung der schönen Natur“ nicht beseitigt (S. 39 ff.). Einerseits weil die Kunst auch die häßliche Natur nachahmen darf und soll, andererseits aber, und vor allem, weil man durch die Einschränkung der Nachahmung auf die Schönheit in Wirklichkeit die Schönheit selbst als „einen höheren Grundsatz“ (S. 41) einführt.

Meier kennt aber dazu noch ein weiteres, stärkeres Argument gegen den Grundsatz der Nachahmung, das er schon in den *Anfangsgründen* angeführt hatte.<sup>56</sup> Demnach gehört die Nachahmung der Natur nicht spezifisch und ausschließlich den schönen Künsten und Wissenschaften zu, da

[...] alle unsere Erkenntnis [...] eine Abbildung, und also eine Nachahmung der Natur seyn [muß] [...]. Folglich müssen nicht nur die schönen Gedanken, sondern auch die gelehrten und philosophischen, der Natur ihre Gegenstände nachahmen.<sup>57</sup>

mein haben, deutlich, ordentlich und gründlich untersuche, und daß man also dasselbe, aus einem einzigen und allgemeinen Grundsatz, herleite.“ Im folgenden werden Paragraph und Seitenzahl im Text nachgewiesen.

51 Ebd., S. 217. Über Ähnlichkeiten und Unterschiede dieser Definition zu Baumgartens Bestimmung eines Gedichtes vgl. Mendelssohns 87. Brief der *Briefe, die deutsche Litteratur betreffend*. In M. Mendelssohn: *Gesammelte Schriften*, Leipzig 1844, Vierten Bandes zweite Abtheilung, S. 28 ff.

52 In der ersten Ausgabe seiner Batteux-Übersetzung hatte Schlegel „Vorstellung“ anstatt „Ausdruck“ geschrieben: dieser Begriff schien ihm aber die Verfechter der Nachahmung der Natur zu bestätigen und „der Poesie der Malerey, zum Nachtheile der Poesie der Empfindungen, allzugünstig zu seyn.“ Vgl. J. A. Schlegel: *Grundsatz der Poesie* (s. Anm. 48), S. 217, Anm. Man sieht hieraus, wie nahe sich Schlegel und Batteux trotz aller Polemik standen: ihre heftige, in den Fußnoten geführte Auseinandersetzung beruht nämlich - wie der Franzose wohl verstanden hatte - größtenteils auf einem Mißverständnis. Denn was Batteux unter „Nachahmung“ versteht, ist nichts anderes als „Darstellung“ oder „Darlegung“ und kommt der Schlegelschen Definition nahe: dieser verstand aber die „Nachahmung“ als „fictio“, und vermißte sie deswegen in der „Poesie der Empfindung“. Vgl. etwa ebd., S. 236.

53 Vgl. über Meier immer noch die Habilitationsschrift von E. Bergmann: *Georg Friedrich Meier als Mitbegründer der deutschen Ästhetik*. Leipzig 1910. Zu der hier behandelten Schrift vgl. ebd., S. 180-83.

54 Vgl. G. F. Meier: *Betrachtungen über den ersten Grundsatz aller schönen Künste und Wissenschaften*. Halle 1757, S. 5 ff. und § 12 ff. Vgl. insbesondere 11, S. 23: „Der Charakter der wahren Weltweisheit erfordert es überhaupt, daß man dasjenige, was alle schönen Künste und Wissenschaften mit einander ge-

55 Ebd., S. 35. Vgl. schon die Kritiken Meiers an diesem Grundsatz in seiner *Verteidigung der Baumgartischen Erklärung eines Gedichts wieder das 5. Stück des I Bandes des neuen Büchersaals der schönen Wissenschaften und freyen Künste*. Halle 1746, § 24, S. 37 f.; Ders.: *Beurtheilung der Gottschedischen Dichtkunst*. Halle 1747, v. a. § 50, S. 58-60, und § 68 ff., S. 85 ff.; Ders.: *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*. Zweiter Theil, andere Auflage, Halle 1755, § 414-415, S. 377-83.

56 Vgl. G. F. Meier: *Anfangsgründe aller schönen Künste und Wissenschaften* (s. Anm. 55), § 414-15.

57 G. F. Meier: *Betrachtungen über den ersten Grundsatz* (s. Anm. 54), 17, S. 36. In den *Anfangsgründen* (s. Anm. 55) heißt es: „Die Gedanken sind nichts anders als Gemälde der Sachen, und der Witz ist gleichsam der Maler, welcher in diesen Gemälden die Sachen abzeichnet.“ (S. 378) „Hieraus ist offenbar, daß nicht bloß die schönen Gedanken, sondern alle Gedanken, Nachahmungen der Natur sind. Diejenigen irren demnach, welche die Malerkunst und die Poesie,

Vor der gleichen Schwierigkeit hatte schon Conti gestanden, als er zugeben mußte, daß die „Phantasmata“ kein Eigentum der Dichtkunst waren, sondern auch der Beredsamkeit, der Geschichte und der Philosophie zukamen. Und auch sein Versuch, den „poetischen Phantasmata“ weitere Bestimmungen hinzuzufügen, war von vornherein zum Scheitern verurteilt, da das Problem dadurch nur verschoben und unter der Hand ein neuer, höherer Grundsatz eingeführt wird.

In Italien streicht Francesco Maria Zanotti in seiner *Arte Poetica. Ragionamenti cinque* (ung. 1768) die Nachahmung der Natur aus der Definition der Poesie. Die Definition hat aber bei ihm, nach dem Muster der mathematischen Wissenschaften, die Bedeutung des ersten und einzigen Grundsatzes, aus dem alle anderen Merkmale des definierten Gegenstandes erfolgen sollen.<sup>58</sup> Schon Zanottis erkenntnistheoretisch falsche Behauptung, daß jede Definition vom Zweck des zu definierenden Gegenstandes ausgehen muß (S. 431), lenkt die Aufmerksamkeit auf die Wirkungsabsicht der Kunst. Dementsprechend definiert er die Poesie „un'arte di verseggiare per fine di diletto“ (S. 432). Auch Zanottis Erklärung, daß die Nachahmung in der Definition der Poesie gar nicht vorzukommen braucht, weil sie schon in dem „diletto“ inbegriffen ist,<sup>59</sup> ist nicht stimmig, entsteht doch das Vergnügen nach Zanotti, der doch an einer Erklärung des Ursprungs dieses Gefallens nicht besonders interessiert zu sein scheint,<sup>60</sup> auch aus anderen Quellen, nicht zuletzt aus dem Vers, der jedoch in die Definition der Poesie gehört. Obwohl Zanottis Ersetzung des Nachahmungsprinzips durch den ebenfalls traditionsrei-

durch eine Nachahmung der Natur erklären. Denn ob gleich die schönen Gedanken schönere Nachahmungen der Natur sind, und zu denselben ein ästhetisch schöner Witz erfordert wird; so kann man ihnen doch, die Nachahmung der Natur, nicht als Eigentum zuschreiben.“ (ebd.)

58 Vgl. F. M. Zanotti: *Prose varie*. In: Biblioteca Enciclopedica Italiana, volume XXXV, Milano 1834, S. 433. Im folgenden Nachweise im Text.

59 Ebd., S. 433: „né ho creduto che avendo in essa [definizione] espresso il diletto, faria mestieri esprimere eziandio l'imitazione, parendomi che il diletto la chiami egli da sè e ve la introduca. Di che può intendersi che l'imitazione [...] non conviene alla poesia per sè stessa e di natura sua, ma solo in tanto in quanto serve al piacere.“

60 Nur an einer Stelle, wo Zanotti von der Epopäe spricht, verweist er kurz auf die Aristotelische „maraviglia“ bei der Erkenntnis der Ähnlichkeit: Ebd., S. 484. In der III. *Orazione in lode della Pittura della Scultura e della Architettura* erklärt Zanotti das Gefallen nicht sosehr aus dem Gegenstand, sondern von der Art der Nachahmung her: Ebd., S. 538.

chen Grundsatz vom Versbau<sup>61</sup> eher willkürlich erscheint, so verleiht Zanotti nur dem Ausdruck, was in den meisten Poetiken nur unausgesprochen galt, wenn er behauptet:

[...] che l'imitazione [...] non conviene alla poesia per sè stessa e di natura sua, ma solo in tanto, in quanto serve al piacere. Di fatti non deve il poeta, se vuol essere buon poeta, procedere tanto avanti nello studio dell'imitazione, che non propongasì certi temini cui trapassar non debba; perciocchè se li trapassasse, non piacerebbe; anzi dovrà talvolta allontanarsi dall'imitazione per maggiormente piacere.<sup>62</sup>

Im ersten, einleitenden *Discorso* schien sich Zanotti auf ähnlichen Positionen wie Johann Adolf Schlegel zu befinden, als er angesichts der lyrischen Poesie den unmittelbaren Ausdruck der Leidenschaften der Nachahmung entgegengesetzte.<sup>63</sup> Dieser Gedanke bleibt jedoch vereinzelt und wird nicht einmal im letzten Aufsatz *Della Poesia lirica* wieder aufgenommen. Um zu bestreiten, daß die lyrische Poesie eine nachahmende Kunst sei, bedient sich Zanotti vielmehr eines Argumentes, das normalerweise von den Verfechtern der Nachahmung benutzt wurde. Indem er sich auf die Maler beruft, die nicht die wirklichen Dinge nachahmen, sondern ihre Ideen, und als Beispiel die berühmte Anekdote von Raffaello einführt, fragt er sich, warum der Poet nicht wie jener „divino pittore“ handeln sollte, anstatt sich an der trivialen Wirklichkeit zu halten (S. 508). Die zur Tür hinausgeworfene Nachahmung

61 Die vier 'traditionellen' Grundsätze der Poesie sind: *imitation, versification, fiction, enthousiasme*. Vgl. etwa Batteux, der die Nachahmung gegen die Erdichtung, den Versbau und die Begeisterung in Schutz nehmen muß: *Einschränkung aller schönen Künste* (s. Anm. 15): III Teil, erster Abschnitt, erstes Capitel. *Worinnen man die Meynungen widerlegt, welche dem Grundsatz der Nachahmung entgegen stehen*. S. 151-163. Vgl. auch die zitierte Abhandlung von Schlegel: *Grundsatz der Poesie* (s. Anm. 48), S. 188.

62 Zanotti: *Arte Poetica* (s. Anm. 58), S. 433: „daß die Nachahmung [...] nicht der Poesie als solcher und naturgemäß gehört, sondern nur insofern sie dem Vergnügen dient. Der Dichter darf in der Tat, wenn er ein guter Dichter sein will, nicht so weit in der Nachahmung schreiten, daß er sich keine Schranken vornehme, die er nicht überschreiten darf; denn wenn er sie überschreiten würde, würde er nicht gefallen; er wird vielmehr sich manchmal von der Nachahmung entfernen müssen, um mehr zu gefallen.“ [Übersetzung von mir]

63 Ebd., S. 434: „Voi troverete sonetti e canzoni senza fine, in cui pare che il poeta abbia voluto più presto esporre i sentimenti dell'animo suo, che imitar quegli degli altri.“

kehrt vom Fenster wieder herein: Denn auch in der Poesie hat Nachahmung nie eine bloße Kopie der Wirklichkeit gemeint, während der Gedanke der „verschönernden“, idealisierenden oder vervollkommnenden Nachahmung, der auf dem Gebiet der bildenden Künste seinen Ursprung und seine breiteste Anwendung hat, auch in vielen Poetiken in Anspruch genommen wurde. Andererseits verfällt der ausschließliche Begründungsanspruch des Nachahmungsgrundsatzes bald der Abwehr und dem Spotte.<sup>64</sup>

### 3. Verschönerung der Natur

Gerade Zanotti hatte sich einige Jahre zuvor in den *Orazioni in lode della Pittura, della Scultura e dell'Architettura* (1750) eben des Raffaello-Beispiels sowie der damit verwandten Zeuxis-Anekdote bedient, um die Überlegenheit der bildenden Künste Architektur, Skulptur und Malerei zu begründen (S. 529-30; 538). Diese Künste, sagte er, ahmen nicht einfach die äußere Natur nach, sondern die ewige und unveränderliche Schönheit der Ideen, die Gott selber als Muster bei der Schöpfung gedient haben.<sup>65</sup> Insofern wetten diese Künste mit der Natur selbst, ja sie übertreffen sie, indem sie alle jene Schönheiten zusammentragen, die die Natur in seinen Werken verstreut hat (S. 529-30).

Man erkennt leicht in dieser Vorstellung Zanottis die Nachahmungs-idee platonischen bzw. neuplatonischen Ursprungs, die vor allem in der Theorie der bildenden Künste in verschiedenen Abwandlungen von der

64 In Italien weigert sich Bettinelli ausdrücklich, eine solche 'mathematische' Methode auf die Künste anzuwenden und einen einzigen Grundsatz anzugeben: Vgl. S. Bettinelli: *L'Entusiasmo* (1769). In: *Opere*. Venezia 1780, Tomo secondo, S. 8-9. Auch Herder macht sich über solche 'akademische' Prinzipienuche in seiner Batteux-Rezension (1772) lustig: Vgl. Herder: *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Bernhard Suphan, Berlin 1877 ff., Bd. 5, S. 279.

65 So ahmt z.B. die Architektur „un perfettissimo esemplare, che non con gli occhi del corpo si vede, ma bensì con quelli dell'animo, io voglio dire il perfettissimo esemplare dell'eterna ed immutabil beltà. La quale mi pare essere una maniera d'imitazione tanto più nobile e divina, quanto che di questa istessa volle servirsi Iddio, allorchè creando le cose, non altro fece che esprimere e ricopiar fuori di sè quelle idee che dentro sè e nella immensità della natura sua contenea. Io adunque, sono contento che si dica, che l'architettura non imita le opere della natura, purchè mi si conceda quello che è molto più, cioè che ella imita un oggetto di gran lunga superiore, cioè quello che fu imitato da Dio medesimo.“ F. M. Zanotti: *Prose varie* (s. Anm. 58), S. 528-29.

Antike bis zum Klassizismus vorherrschend gewesen ist. Erwin Panofsky ist in seiner Studie *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* (1924) dieser Geschichte nachgegangen<sup>66</sup> und hat den Übergang der platonischen Idee von einer rein metaphysischen Dimension in die Sphäre der Erfahrung dargestellt. Die metaphysische Idee Platons hatte, nach ihrer höchsten Steigerung in der plotinischen Schönheitsmetaphysik und nach ihrer Theologisierung im Mittelalter, mit der Renaissance und später im Klassizismus ihren himmlischen Ort verlassen und war zuerst in den Verstand des bildenden Künstlers, dann in die phänomenische Welt heruntergestiegen, um hier als Ergebnis der Erfahrung und einer Auswahl zu gelten.<sup>67</sup> Schon bei Giovanni Pietro Bellori (1664) finden wir ähnliche Formulierungen wie bei Zanotti,<sup>68</sup> oder etwa wie bei Winckelmann und Mengs, die in ihrer Auffassung der Nachahmung als auswählender, idealisierender Tätigkeit Erben dieser langen Tradition sind.

Auch diese Idee der Nachahmung der schönen Natur bzw. der verschönernden Nachahmung der Natur, weit entfernt alle Begründungsaportien des traditionsreichen ästhetischen Prinzips zu lösen oder wenigstens pragmatisch zu überspielen, wirft vielmehr neue Schwierigkeiten auf, die sowohl um die Bedeutung des Begriffs der Vervollkommnung und um deren metaphysischen Implikationen kreisen, als auch um die damals gerade neu entdeckten Möglichkeiten einer Nachahmung der schrecklichen und furchtbaren Natur. Lessing hat diese Schwierigkeiten im 70. Stück seiner *Hamburgischen Dramaturgie* bündig und prägnant festgehalten:

Die Worte getreu und verschönert von der Nachahmung und der Natur, als dem Gegenstände der Nachahmung, gebraucht, sind vielen Mißdeutungen unterworfen. Es gibt Leute, die von keiner Natur wissen wollen, welche man zu getreu nachahmen könne; selbst was uns in der Natur mißfalle, gefalle in der getreuen Nachahmung vermöge der Nachahmung. Es gibt andere, welche die Verschönerung der Natur für eine Grille halten; eine Natur, die schöner sein

66 E. Panofsky: *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*. Firenze 1973. Dieses Werk kann genauso gut als Geschichte der *imitatio* von der Antike bis zum Klassizismus bzw. als kleine Geschichte der möglichen Interpretationen der Zeuxis-Anekdote gelesen werden.

67 Vgl. Panofsky: *Idea* (s. Anm. 66), z. B. Leon Battista Alberti, S. 42 ff. und v. a. Giovan Pietro Bellori, S. 79 ff. und Wiedergabe: S. 183 ff.

68 Vgl. G. P. Bellori: *L'idea del Pittore, dello scultore e dell'architetto*. In: Panofsky: *Idea* (s. Anm. 66), S. 182 ff.

wolle als die Natur, sei eben darum nicht Natur. Beide erklären sich für Vereherer der einzigen Natur, so wie sie ist: jene finden in ihr nichts zu vermeiden, diese nichts hinzuzusetzen.<sup>69</sup>

### 3.1. Idealisierung und Vervollkommnung

Winckelmann glaubt diese Art der idealisierenden Nachahmung in den Kunstwerken der Griechen zu erkennen, deren Künstler durch die häufige Beobachtung verschiedener einzelner Schönheiten sich allgemeine Begriffe der Schönheit gebildet haben und nur nach einem idealisierten, bloß im Verstand entworfenen Urbild arbeiten, um dadurch die Natur selbst zu übertreffen.<sup>70</sup> Wie eine Biene, die „aus vielen Blumen sammelt“, so soll auch der Künstler nach Winckelmann von allem Individuellen in der Wirklichkeit absehen und nur das Schöne herauslesen.<sup>71</sup> Dadurch soll er jedoch nicht sosehr „die größte Süßigkeit in der Kunst zuwebringen“, wie Mengs sich ausdrückt, der das gleiche Bild der Biene gebraucht,<sup>72</sup> sondern er muß die individuellen Bilder der Wirklichkeit „von aller persönlichen Neigung“ reinigen und sie dadurch der höchsten Schönheit nähren, die, „wie das vollkommenste Wasser aus dem Schoße der Quelle geschöpft“, keinen Geschmack haben darf.<sup>73</sup>

Diese Auffassung der auswählenden und idealisierenden Nachahmung genießt in Italien die größte Verbreitung. Man begegnet ihr in fast allen Autoren, und nicht nur etwa bei Milizia<sup>74</sup>, der unmittelbar unter dem Einfluß Winckel-

manns steht, sondern auch bei Algarotti<sup>75</sup>, Gasparo Gozzi<sup>76</sup> oder den Theoretikern des Enthusiasmus Paradisi und Bettinelli<sup>77</sup>. Denselben Gedanken finden wir auch bei Cesarotti angedeutet<sup>78</sup> und noch bei Mario Pagano in allen seinen metaphysischen und praktischen Implikationen zusammengefaßt:

Alles was der edle Künstler thut, ist, daß er die in der Natur zerstreuten und vertheilten Schönheiten vereinigt und sie so ordnet, wie die Natur es selbst gethan haben würde.

Der Künstler ahmt und bildet die Natur nach, aber nicht die besondere ihrer Individuen, sondern die allgemeinen Schönheiten und Formen, welche unter die verschiedenste Individuen der ganzen Gattung zerstreut und vertheilt sind, so daß die Kunst neue vollkommene, aber den wahren und natürlichen ähnliche Gestalten hervorbringt, und, indem sie die Natur nachbildet, ihr selbst Vollkommenheit giebt.<sup>79</sup>

Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen Milizia und Winckelmann vgl. P. Zampetti: *Francesco Milizia uomo e critico d'arte*. In: V. Branca (Hrsg.): *Sensibilità e razionalità nel 700*. Firenze 1967, S. 675-90, bes. S. 687-88.

75 Vgl. F. Algarotti: *Saggio sopra la pittura*. In: F. A.: *Opere*. Venezia 1971-94, Bd. III, S. 238.

76 Vgl. G. Gozzi: *La Gazzetta Veneta*. A cura di A. Zardo, Firenze 1978, N. XLVIII, p. 213 f.

77 Vgl. S. Bettinelli: *L'entusiasmo* (s. Anm. 64), S. 43. Il Bello Ideale sta „al di sopra di tutti gli esempli e gli esemplari che l'arte presenti, o la natura stessa non perfetta, non dando ella mai l'ultima mano alle opere sue, nè in niuna particolare di quelle ponendo ogni bellezza. I prototipi delle belle arti supplirono a ciò componendo da molte sparse e visibili forme una forma invisibile e perfetta, come fé Zeusi di dodici belle una bellissima donna formando. Questo astrarre e comporre così è un quasi raccogliere le intenzioni del Creatore, che suggellò di sua impronta l'opere sue primitive, e all'anima nostra diè volere e possenza di trarne le idee creatrici di nuove perfezioni.“ Für A. Paradisi vgl. *Saggio metafisico sopra l'entusiasmo delle belle arti*. In: *Poesie e Prose scelte*. Reggio 1827, Bd II, S. 152.

78 Vgl. *Origini e progressi dell'arte poetica*. In M. Cesarotti: *Opere scelte*. A cura di G. Ortolani, Vol. 1, p. 242-43.

79 Ich zitiere aus der deutschen Übersetzung aus dem Jahre 1796 von Paganos *Versuch über den Geschmack und die schönen Künste*. In: M. Pagano: *Versuche über den bürgerlichen Lauf der Nationen, oder über den Ursprung, Fortgang und Verfall der bürgerlichen Gesellschaften*. Leipzig 1796, S. 322-23. Über diese Übersetzung und die fortuna Paganos in Deutschland vgl. B. Croce: *Estetici italiani della seconda metà del Settecento*. In: *Problemi di Estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*. 2. ediz., Bari 1923, S. 385-88.

69 G.E. Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*. 70. Stück. In: *Sämtliche Schriften*. Hrsg. v. K. Lachmann, Stuttgart 1886 ff., Bd. 10, S. 81.

70 Vgl. J. J. Winckelmann: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. Stuttgart 1969, S. 5: „Die Kenner und Nachahmer der griechischen Werke finden in ihren Meisterstücken nicht allein die schönste Natur, sondern noch mehr als Natur, das ist, gewisse idealische Schönheiten derselben, die, wie uns ein alter Ausleger des Plato lehret, von Bildern bloß im Verstande entworfen, gemacht sind.“ Vgl. auch ebd., S. 10, wo Winckelmann die Raphael-Anekdote anführt. Vgl. S. 13 den Unterschied zwischen der „holländischen“ und der idealisierenden Nachahmung.

71 Vgl. J. J. Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Altertums*. Darmstadt 1972, S. 155.

72 A. R. Mengs: *Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerey*. Zürich 1762, S. 14.

73 Winckelmann: *Geschichte der Kunst* (s. Anm. 71), S. 155 und S. 150.

74 Vgl. v. a. „Riflessioni“, in: F. Milizia: *Dell'Arte di vedere nelle belle arti secondo i principi di Sulzer e del Mengs* (1781). Roma 1944, Kap. VIII, S. 31 ff. Über

Gegen diese Tendenz nach Verallgemeinerung und Idealisierung erhebt sich in Italien in Polemik mit Mengs nur der international bekannte Autor des *Saggio sopra la Bellezza* Giuseppe Spalletti<sup>80</sup>, der die Schönheit mit dem Charakteristischen gleichsetzt und dadurch Goethe, Hirt und Meyer vorweggenommen haben soll.<sup>81</sup> Doch die Position Spallettis und seine Bedeutung für die Geschichte der Ästhetik scheinen mir mißverstanden und stark übertrieben worden zu sein. Nicht von ungefähr vertritt auch er ausdrücklich und unter Rekurs auf das obligate Zeuxis-Beispiel die Idee einer auswählenden und verallgemeinernden Nachahmung.<sup>82</sup> Gerade das Beispiel Spallettis zeigt jedoch am deutlichsten, daß „Idealisierung“ nicht notwendig „Verschönerung“ meint. Sein Prinzip des „Charakteristischen“ ist vielmehr mit Muratoris Rede einer *Vervollkommnung der Natur* gleich und geht wie diese auf die rhetorische *evidentia*-Lehre zurück. Nach Spallettis Idee des Charakteristischen, der hier übrigens mit dem Rationalisten Conti bis in die Wortwahl und Wortfolge hinein übereinstimmt,<sup>83</sup> besteht die Aufgabe des Künstlers

80 Der *Saggio sopra la bellezza* des „brutto autor del Bello“ (Monti) erreicht über Sulzer, der seine Thesen kurz bespricht, internationalen Ruhm und wird sogar von Tolstoi erwähnt. Vgl. dazu B. Croce: *Estetici italiani* (s. Anm. 79), S. 395 ff. und das Nachwort von G. Natali zu der Ausgabe G. Spalletti: *Saggio sopra la bellezza*. Firenze 1933, S. 77 ff.

81 Vgl. Croce: *Estetici italiani* (s. Anm. 79), S. 400.; Ders.: *Estetica*. 11. ediz., Bari 1965, S. 299–300.

82 Vgl. Spalletti: *Saggio sopra la Bellezza* (s. Anm. 80), Kap. XXXV. „Il pittore eccellente deve mostrare di quanta perfezione è suscettibile la natura“, S. 63–64: „Deve dunque il pittore eccellente procurare non solo di rendere quella verità, che nella natura si osserva, ma ancora quella che nella natura senza lei contraddire è possibile, superare cioè, quello che dalla medesima volgarmente si fa, ed adeguar quello che miracolo e stupore della natura si appella. Questo è quanto dimostrare per mezzo dell'arte tutta quella perfezione di bellezza, che la natura suol dimostrare appena fra mille. Perché difficilissima cosa in pratica si è conosciuta il trovare un corpo talmente bello, che non manchi di alcuna delle sue parti: onde abbiamo che Zeusi, avendo a dipingere Elena nel tempio de' Crotoniati, volle veder nude cinque fanciulle, le più belle che colà fossero, e togliendo quella parte bella da una che all'altra mancava, ridusse la sua Elena a tanta perfezione, che ancora ne resta viva la fama.“

83 Vgl. Conti: *Opere varie* (s. Anm. 13), S. 322: „Dunque la bellezza somministrando all'anima e colle *somiglianze*, e coll'*ordine*, e colle *proporzioni*, e coll'*armonia*, una *serie innumerabile di sillogismi taciti*; l'anima non potrà che molto ragionare, e ragionando compiacersi di se stessa, e compiacersi di quella cosa che gli dà occasione di sentire la propria perfezione.“ Bei Spalletti: *Saggio sopra la bellezza* (s. Anm. 80), S. 30, heißt es: „Ed ecco finalmente scoperta la vera origine del piacere che in noi desta la Bellezza. *Somministrando questa all'anima somiglianze, ordine, proporzio-*

darin, dem dargestellten Gegenstände die höchste Zahl an „caratteristiche“ oder Determinationen zu verleihen, um dadurch der Seele Anlaß zu einer höheren Zahl an „stillen Syllogismen“ zu geben. Gerade von dieser größeren Tätigkeit der Seele entspringt nämlich ihre Lust, die nach Spalletti als Befriedigung des „amor proprio“ eben den Zweck der Kunst darstellt.<sup>84</sup>

Nicht anders meint auch Muratori keine bloße Verschönerung der Natur, wenn er im achten Kapitel seiner *Perfetta Poesia italiana* verlangt, daß die „Poesia dee perfezionar la Natura“<sup>85</sup>. Denn der Künstler soll nach ihm die natürlichen Gegenstände nicht nur schöner, größer, anmutiger und nützlicher darstellen, sondern auch – wie er sagt – unförmlicher, schrecklicher und lächerlicher<sup>86</sup>: „onde non solo dovrà chi fa versi rappresentare la maggior perfezione delle cose, ma eziandio esporre la lor più grande imperfezione“<sup>87</sup>. Was Muratori also unter „Vervollkommnung“ versteht, ist nichts anderes als jenes oft wiederholte „render più eminente“, hinter dem sich die alte rhetorische Lehre der „*evidentia*“ oder griechisch „*enargeia*“ versteckt. Danach ist es die Aufgabe der Phantasie des Poeten, den Gegenstand lebhaft-detailliert „durch Aufzählung (wirklicher oder in der Phantasie erfundener) sinnenfälliger Einzelheiten“ vorzustellen.<sup>88</sup> Diese Darstellungsart nennt Muratori in Anlehnung an

*ni, armonie, varietà, somministrare un campo spazioso ove fabbricar possa una innumerabile serie di sillogismi, e a questo modo ragionando si compiacerà di se medesima, e di quell'oggetto che le dà motivo di compiacenza, e del sentimento della propria perfezione.“* [Hervorhebungen von mir]

84 Vgl. Spalletti: *Saggio sopra la bellezza* (s. Anm. 80), Kap. XXXIV, S. 61f. und Kap. XVI–XVII. Schon Batteux (1747) hatte den Geschmack „die Stimme der Selbstliebe“ genannt; vgl. in der Schlegelschen Übersetzung der *Einschränkung aller schönen Künste* (s. Anm. 15), S. 90–91.

85 Muratori: *Perfetta Poesia* (s. Anm. 22), Kap. VIII, S. 113 ff. Im folgenden Nachweise im Text.

86 Ebd., S. 114: „Dovrà dunque il Poeta scoprir nelle cose, e nella Materia tutto ciò, che è più raro, e meraviglioso, rappresentando gli oggetti più belli, più grandi, più deformi, più ameni, più utili, più orridi, più gloriosi, più ridicoli, che per l'ordinario non sono.“ Vgl. S. 115: „Debito, e uso della Poesia si è il soccorrere alla Natura con migliorarla, o correggerla, o pur con fare gli oggetti d'essa più deformi, più ridicoli, in una parola, più eminenti nella lor qualità, che'ella non suol mostrarci.“

87 Ebd., S. 115: „woraus folgt, daß der, der Verse macht, nicht nur die höhere Vollkommenheit der Dinge darstellen, sondern auch ihre höchste Unvollkommenheit darlegen soll.“ [Übersetzung von mir]

88 H. Lausberg: *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. München 1960, S. 399.

Castelvetro auch „*Particolarizzazione*“, welche darin besteht, „nel ben colpire, ed esprimere quel più minuto, più rilevante, e più singolare delle azioni, de' costumi, e di qualsivoglia oggetto“<sup>89</sup>. Aus dieser Partikularisierung soll dann das Universale um so leuchtender hervorstrahlen: „poichè la viva dipintura dei particolari fa poi maravigliosamente risaltar quella dell'universale“ (S. 182).

In Deutschland werden gegen die Idee einer „verschönernden Nachahmung“ der Natur grundsätzlich zwei Einwände erhoben. Auf der einen Seite wird die Vollkommenheit selbst, und nicht erst ihre Nachahmung, zum ersten Grundsatz erhoben. Das scheint mir der Grund zu sein, warum Baumgarten – dessen Beschreibung der Verfahrensweise des Künstlers, wenn er seinen „Gedanken“ Reichtum, Fülle der Merkmale, Bedeutsamkeit und Klarheit, mit anderen Worten „sinnliche Vollkommenheit“ verleihen soll, mit Muratoris „Partikularisieren“ im Grunde übereinstimmt – in seinem Hauptwerk nicht mehr von Nachahmung der vollkommenen oder schönen Natur bzw. von vervollkommnender Nachahmung der Natur spricht.<sup>90</sup>

Ausdrücklicher als Baumgarten verwirft Moses Mendelssohn – einer von Schillers „Vollkommenheitsmännern“ – in den *Betrachtungen über die Quellen und die Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften* aus dem Jahre 1757<sup>91</sup> Batteux' „unfruchtbarsten Grundsatz“ der Nachahmung, um das Wesen der Kunst in den „sinnlichen Ausdruck der Vollkommenheit“ (S. 170) zu setzen.<sup>92</sup> Gleich anschließend definiert aber Mendelssohn die

89 Muratori: *Perfetta Poesia* (s. Anm. 22), S. 179; 182: „im genauen Treffen und Ausdrücken jenes Kleinsten, Relevantesten und Einzelsten der Handlungen, der Sitten und jedwedem Gegenstandes.“ [Übersetzung von mir]

90 Wenn Baumgarten in der *Ästhetik* von „Nachahmung der Natur“ spricht, so hat diese immer nur die Bedeutung des Natürlichen und Angemessenen, d. h. des rhetorischen *preton*. Vgl. v. a. *Aesthetica* (s. Anm. 26), § 104, S. 49 f.

91 M. Mendelssohn: *Gesammelte Schriften* (s. Anm. 45), S. 165–190. Nachweise aus diesem Werk folgen im Text. In der Version von 1761 für die *Philosophischen Schriften* heißt dann der Titel: *Über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften*. Vgl. ebd., S. 425 ff. O. Best benutzt in seiner Auswahl von Mendelssohns *Ästhetischen Schriften*. Darmstadt 1974, immer die späteren und oft stark veränderten Fassungen aus dem Jahre 1771 (vgl. S. 23), stellt jedoch hinter den Titel mißverständlicherweise stets das Datum des Erstdrucks.

92 Diese Definition ist der von J. A. Schlegel sehr nahe. In der Fassung von 1771 ändert sie Mendelssohn folgendermaßen: „Das Wesen der schönen Künste und Wissenschaften besteht in einer künstlichen sinnlich-vollkommenen Vorstellung, oder in einer durch die Kunst vorgestellten sinnlichen Vollkommenheit.“ Mendelssohn: *Ästhetische Schriften* (s. Anm. 91), S. 177.

Nachahmung der Natur immerhin als „eine nothwendige Eigenschaft der schönen Künste und Wissenschaften“ (S. 170), weil sie eine der wichtigsten Quellen des ästhetischen Gefallens darstellt. In einem weiteren Schritt, wenn Mendelssohn die Aufgabe und Verfahrensweise des Künstlers darstellen will, kehrt er aber unversehens zur verschönernden Nachahmung der Natur zurück. Der Künstler hat demnach nicht mehr die „sinnliche Vollkommenheit“, sondern „die Nachbildung“<sup>93</sup> der Schönheit“ (S. 173) zum Endzweck. Er muß sich „über die gemeine Natur erheben“, nach einer idealischen Schönheit streben und die Schönheiten, die die Natur „in verschiedenen Gegenständen zerstreut hat“ (S. 173), in einem einzigen Gesichtspunkt konzentrieren.<sup>94</sup> Ist dies aber nicht genau jener Grundsatz Batteux', den Mendelssohn so unfruchtbar fand? „Nichts anders als dieses bedeuten die gewöhnlichen Ausdrücke der Künstler: *die Natur verschönern, die schöne Natur nachahmen* usw.“ (S. 173), gesteht Mendelssohn selbst zu.

Aus einem anderen Grund wird die Idee einer Vervollkommnung der Natur in Deutschland verworfen: Weil sie mit der Theodizee bzw. der Leibnizschen Vorstellung der „besten aller möglichen Welten“ in Widerspruch steht.

Am Anfang des achten Abschnittes der *Critischen Dichtkunst* polemisiert Breitinger gegen „einige neue tiefsinnige Kunstrichter“<sup>95</sup> – neben Richardson, bezieht er sich auf Muratori (S. 173) –, die, sich auf die Zeuxis-Episode berufend, behaupten, „die Poesie [müsse] der Natur zu Hülfe kommen“ und sie schöner und vollkommener machen. Gegen diese Auffassung führt Breitinger die Argumente der Theodizee ins Feld: Es ist nämlich „der Ehre des Schöpfers der Natur höchstnachteilig und verkleinerlich [...], wenn sie unter andern sagen, der Poet sey vermögend die Natur zu verbessern, sie

93 In der 2. und 3. Fassung fällt der Begriff „Nachbildung“ weg.

94 Hierin hat also Tubach Recht, wenn er behauptet, daß die Berliner Aufklärer unter dem Einfluß Batteux' bleiben, und man von keiner Überwindung der Nachahmung der Natur sprechen kann. Vgl. F. C. Tubach: *Die Naturnachahmungstheorie: Batteux und die Berliner Rationalisten*. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 44 (1963), S. 273 ff.: „Beide Ästhetiker [Mendelssohn und Batteux] sind noch in dem Nachahmungsprinzip befangen“. Ebd., S. 275. Umgekehrt spielt auch die Vorstellung der Vollkommenheit schon bei Batteux eine große Rolle: so z. B. bei der Erklärung des ästhetischen Vergnügens: Vgl. Batteux: *Einschränkung aller schönen Künste* (s. Anm. 15), S. 90 ff; 97; 103. Die Verfahrensweise des Genies beschreibt auch Batteux als eine auswählende, idealisierende Nachahmung: Vgl. ebd., S. 23; 39. Als Beispiel dieser Nachahmung führt auch er die Zeuxis-Anekdote an: Ebd. Vgl. a. S. 130.

vollkommener zu machen“ (S. 267-68). Denn es steht für Breitinge als guten Leibnizianer fest, „daß die Natur in allen ihren Wercken vollkommen und unverbesserlich sey, und daß die Kunst ihre Vollkommenheit durch ihre Nachahmung unmöglich erreichen könne“<sup>96</sup>. Abgesehen davon, daß Breitinge die Bedeutung der „Verbesserung der Natur“ bei Muratori absolut mißversteht, rekurriert er selber kurz danach auf die Theorie der auswählenden Methode (S. 269; 274), wenn er die Wirkungen der *abstractio imaginatiois* darstellt (S. 286-7). Darüber hinaus merkt Breitinge gar nicht, daß auch sein Rekurs auf die Leibnizsche Vorstellung der möglichen Welten,<sup>97</sup> um die verschönernde Tätigkeit der Kunst zu erklären, gegen die Leibnizische Metaphysik stößt, da nach dieser keine der möglichen Welten besser, schöner oder vollkommener als die gegenwärtige sein kann.<sup>98</sup>

### 3.2. Die furchtbare, die schreckliche Natur

Viel mehr als die Nachahmung der schönen Natur hätte freilich die Nachahmung der „furchtbaren, schrecklichen Natur“<sup>99</sup> gegen den ungebrochenen Glauben der Frühaufklärung an die Vollkommenheit der Welt spre-

95 J. J. Breitinge: *Critische Dichtkunst* (s. Anm. 24), Bd. I, S. 265. Nachweise aus diesem Band folgen im Text.

96 Ebd., S. 270-71. Die gleichen Argumente gebraucht auch Sulzer: Vgl. J. G. Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. Leipzig 1775, Art. „Natur“, T. II, S. 305 und Art. „ideal“, ebd., S. 406.

97 Schon Wolff hatte diese Vorstellung auf das Gebiet der Poetik übertragen und Gottsched hatte sie angewandt, um die Glaubwürdigkeit der äsopischen Fabel zu begründen. In Italien wird sie auch von Conti angeführt.

98 Baumgarten hat in seinen Vorlesungen über Ästhetik eine Lösung auf diese Aporie versucht, um die Zulässigkeit der „Erdichtungen“ und der „heterokosmischen Wahrheiten“ zu begründen. Auf den möglichen Vorwurf, „daß, da einmal erwiesen sei, dieser Zusammenhang der Dinge ist der beste, so würden Begebenheiten aus allen anderen möglichen Welten nicht so gut sein als aus dieser“, antwortet er, „daß nur erwiesen ist, daß das Ganze das Beste sei, und wir deshalb nicht leugnen können, daß nicht ein gewisser Teil einer anderen Welt besser sein könne als ein gewisser Teil dieser wirklichen Welt.“ B. Poppe: *Alexander Baumgarten. Seine Bedeutung und Stellung in der Leibniz-Wolffischen Philosophie und seine Beziehungen zu Kant*. Nebst Veröffentlichung einer bisher unbekanntenen Handschrift der Ästhetik Baumgartens. Borna-Leipzig 1907, § 525, S. 237-38.

99 Mendelssohn: *Jubiläumsausgabe* (s. Anm. 45), S. 74.

chen sollen.<sup>100</sup> Die Schwierigkeiten, die dem optimistischen Weltbild der Aufklärung die Tragödie bereitet hat, sind bekannt.<sup>101</sup> Um so mehr hätte jede Darstellung des Häßlichen, einer wilden, menschenfeindlichen und zerstörenden Natur als unerträgliche Provokation wirken sollen. Und doch datiert bekanntlich gerade ab dieser Zeit nicht nur „der schreckliche Zauber der Wildheit“<sup>102</sup>, sondern auch die Entstehung - lange vor Rosenkranz - einer „Ästhetik des Häßlichen“<sup>103</sup>.

Der sogenannte „Streit um das häßliche Weib“, der hauptsächlich in Deutschland ausgetragen wurde, in Italien jedoch seinen wahrscheinlichen Ursprung hatte,<sup>104</sup> zeugt einerseits von den Schwierigkeiten und Widerständen,

100 So setzt z. B. der junge Goethe dem künstlerischen und metaphysischen Optimismus Sulzers provokatorisch das Bild einer dynamischen, wütenden und zerstörerischen Natur entgegen, in dem die Folgen der Erschütterung des Theodizeeglaubens infolge auch des Erdbebens von Lissabon deutlich zu spüren sind. Vgl. Goethe: *Aus den Frankfurter Gelehrten Anzeigen* (1772): *Die Schönen Künste [...] von J. G. Sulzer*. In Ders.: *Werke*. Hamburger Ausgabe (9. neubearbeitete Auflage) München 1981, Bd. 12, S. 17 f.

101 Vgl. dazu v. a. R. Galle: *Tragödie und Aufklärung. Zum Funktionswandel des Tragischen zwischen Racine und Büchner*. Stuttgart 1976, bes. S. 64 ff. Vgl. etwa auch Lessings bekanntes 79. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie*. In: *Sämtliche Schriften* (s. Anm. 65), S. 118 ff. Vgl. auch B. von Wiese: *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Heibel*. I. Teil: *Tragödie und Theodizee*. Hamburg 1948.

102 Vgl. J. Wozniakowski: *Die Wildnis. Zur Deutungsgeschichte des Berges in der europäischen Neuzeit*. Frankfurt am Main 1987, S. 213 ff.

103 Diese die Hauptthese von C. Zelles Buch *Angenehmes Grauen. Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im achtzehnten Jahrhundert*. Hamburg 1987. Vgl. Einleitung, S. XV ff.

104 1740 führt Breitinge in seiner *Critischen Dichtkunst* Brockes „Gemälde von einem alten Weibe“ aus dem „Neujahrs-Gedichte von 1772“ an, um seine Erklärung des Gefallens an häßlichen Gegenständen zu veranschaulichen. Vgl. Breitinge: *Critische Dichtkunst* (s. Anm. 24), S. 68 f. In Wirklichkeit übernimmt aber Breitinge auch dieses Beispiel von Muratori, der ebenfalls vom Gefallen an der Nachahmung einer „vecchia grinza“ spricht. Vgl. Muratori: *Perfetta Poesia* (s. Anm. 22), S. 111. Das Bild einer Alten wird auch von Conti erwähnt: Vgl. *Illustrazione del Dialogo di Fracastoro* (s. Anm. 13), S. 398. Es erscheint mir durchaus plausibel, das das berühmte Bild einer alten Frau von Giorgione als Anregung für diese Betrachtungen gedient hat. Andererseits könnte Brockes Gedicht eine Art poetischer Bestätigung dieser theoretischen Überlegungen darstellen. Wie es auch sei, so entwickelt sich nur in Deutschland eine lebhaft Polemik darüber, an der unter anderen Johann Elias und sein Bruder Johann Adolf als Gegener einer solchen Nachahmung des Häßlichen auftreten. Vgl.

die einer solchen Ästhetik in der Aufklärung begegnen sollten. Andererseits erweist er sich jedoch für unseren Zusammenhang vom höchsten Interesse, weil die Vertreter einer Darstellbarkeit des Häßlichen in der Kunst dies anhand der Nachahmungstheorie und unter Rekurs auf die Aristotelische Erklärung des Gefallens an schrecklichen Gegenständen<sup>105</sup> begründen. Die „rationalistischen Nachahmungstheorie“ wird als die wichtigste, sozusagen „vor-erhabene“ Erklärungsstrategie einer Ästhetik des Häßlichen funktionalisiert.<sup>106</sup>

So führt z. B. Muratori das Gefallen an schrecklichen Gegenständen, in unmittelbarer Anlehnung an Aristoteles; nicht auf die „Materia, il Suggetto, o sia il fondo dell'Imitazione“, sondern ausschließlich auf die „Maniera dell'imitare“<sup>107</sup> zurück. Er erklärt das Gefallen daran aus einem rein intellektuellen Akt der Wahrnehmung der Ähnlichkeit und dem daraus resultierenden Lernprozeß.<sup>108</sup> Conti vermengt seinerseits dieses Erklärungsmuster mit Wolffs Theorie der „sillogismi taciti“ und Descartes „coscienza di qualche nostra perfezione“<sup>109</sup>. Das rein intellektuelle Gefallen entsteht aus der Tätigkeit des Verstandes bei der Vergleichung von Bild und Vorbild.<sup>110</sup>

ausführlicher darüber C. Zelle: *Angenehmes Grauen* (s. Anm. 103), S. 381-395. In Italien hat Paradisi das Bild des häßlichen Weibes entschieden aus dem Bereich der Kunst im Name einer verschönernden Nachahmung verwiesen. Vgl. *Saggio metafisico sopra l'Entusiasmo* (s. Anm. 77), S. 153-4; 161.

105 Vgl. *Rhetorik*, I, 1371(a); *Poetik*, 4, 1448 b.

106 Nach C. Zelle stellt die mimesistheoretische Konvention den „historisch erste[n] Versuch [dar], das neue Phänomen des angenehmen Schreckens kunsttheoretisch zu bewältigen“. Zelle: *Angenehmes Grauen* (s. Anm. 103), S. 114.

107 Muratori: *Perfetta Poesia* (s. Anm. 22), S. 111.

108 Vgl. ebd., S. 173: „Cioè: contemplandosi da noi l'imitazione, comprendiamo la viva simiglianza, che è fra la copia, e l'originale, e impariamo qual sia la cosa, che ci vien rappresentata; e da questa cognizione si genera il diletto nell'animo nostro. Aggiungiamo a ciò che il rimirar rappresentate alla Fantasia nostra cose per altro spiacevoli, orride, e terribili, come un Drago, una tempesta di mare, una tigre, ci porge diletto, perché l'imitazione ci fa vedere senza verun nostro pericolo quelle cose medesime, che ci sogliono spaventare, e possono nuocerci, se son vere, non dipinte. Ci piace quell'orridezza, e fierezza, tuttoché la miriamo non men chiaramente, che si farebbe col guardo corporeo.“

109 Conti: *Opere varie* (s. Anm. 13), S. 322.

110 Ebd., S. 324: „Sia pur in queste [imitazioni] difforme nauseoso l'oggetto imitato, l'imitazione sarà sempre bella, allorché nel comparare l'originale alla copia vi ravviseremo esattamente le proporzioni conservate. Nulla v'è di più vero, ma è vero altresì che la comparazione è tutta opera della mente, e che il piacere n'è tutto intellettuale, dipendendo principalmente da quei sillogismi taciti, che favellando delle simiglianze, dell'ordine, dell'armonia, abbiamo rammentato.“

In Deutschland werden insgesamt die gleichen Argumente zur Erklärung des Gefallens an der Nachahmung vorgebracht, nur daß sie unter Rekurs auf die Leibniz-Wolffsche Lusttheorie konsequenter auf die Wahrnehmung einer Vollkommenheit zurückgeführt werden. Schon in *Von dem Einfluß und dem Gebrauch der Einbildungs-Kraft* (1727) rühmt sich Bodmer, einige neue Gründe für das Gefallen an der Nachahmung entdeckt zu haben, die ihn über Aristoteles hinaus führen.<sup>111</sup> Neben dem Gefallen an der Ähnlichkeit und am Zuwachs an Erkenntnis führt Bodmer noch den Stolz des Betrachters an, der sich als Richter über die Ähnlichkeit oder Unähnlichkeit berufen fühlt, und die Freude über die Vollkommenheit des Künstlers, „die Göttlichen Werke des Obersten Meisters nachzubilden“<sup>112</sup>.

Nicht nur Breitinger übernimmt diese Erklärung seines Freundes und Mitstreiters,<sup>113</sup> sondern auch Johann Adolf Schlegel in seiner Batteux-Übersetzung. Während der Franzose das Vergnügen an der Nachahmung durch die Tätigkeit des Verstandes bei „der Vergleichung des Musters mit dem Nachbilde“ und durch die selbstreflektorische Freude des Zuschauers über die eigene „Einsicht und Scharfsinnigkeit“<sup>114</sup> erklärt hatte, fügt Schlegel in einer langen Anmerkung noch die Freude über die Vollkommenheit des Künstlers, über die Vollkommenheit des Gegenstandes und über die Angemessenheit des Gegenstandes zu den Begriffen des Zuschauers hinzu.<sup>115</sup>

Neben der „Ähnlichkeits-Erklärung“ des Gefallens an schrecklichen Gegenständen gibt es noch eine andere Begründung, die sich ebenfalls der Nachahmung bedient: Die sogenannte „Illusionstheorie“, die eigentlich „Desillusionstheorie“<sup>116</sup> heißen sollte.

Es ist gerade in dem Briefwechsel mit dem Italienischen Freund Calepio, daß Bodmer eine solche Theorie entfaltet, um das Gefallen an der Tragödie zu erklären. Nach Bodmer zerfällt die Wirkung der Tragödie in zwei Teile:

111 Eigentlich hatte Addison im „Spectator 418“ diesen Argumenten neue Aktualität verliehen.

112 J. J. Breitinger: *Von dem Einfluss und dem Gebrauche der Einbildungs-Kraft* (s. Anm. 13), S. 30-32.

113 Vgl. Breitinger: *Critische Dichtkunst* (s. Anm. 24), S. 72-76.

114 Batteux: *Einschränkung aller schönen Künste* (s. Anm. 15), T. I, S. 33.

115 Ebd., S. 94-95, Anm.

116 Lessing macht sich über diese Desillusionierung lustig: Vgl. G. E. Lessing, M. Mendelssohn, F. Nicolai: *Briefwechsel über das Trauerspiel*. Hrsg. u. komm. v. J. Schulte-Sasse. München 1972, S. 102.



Im ersten Moment glaubt der Zuschauer sich vor einem wirklichen Ereignis zu befinden:

[...] dazu befällt ihn ein unnötiges Mitleiden, und vergeblicher Schrecken. Aber er besinnt sich bald wieder, dass die Gefahr, so ihn zum Mitleiden bewegt, nur ein Spiel sey, und jedermann im Port stehet, und alsobald giebt er der Freude Platz. Also folget die Lust nächst auf den Schmerzen, sie entsteht mitten in dem Leide.<sup>117</sup>

Das Mitleid ist also für Bodmer „unnötig“, der Schrecken „vergeblich“. Beide haben keinen Wert an sich, sondern dienen nur als Negativum, von dem man befreit wird, wenn der Verstand den Betrug der Nachahmung entdeckt.<sup>118</sup> Nach Calepio ist dagegen das bloße Gefallen an der Täuschung zu unspezifisch, weil es nicht nur der Tragödie eigen und vielmehr „comune ad ogni sorta d'imitazione che c'inganni“<sup>119</sup> ist. Calepio will also, von einer sensualistischen Einstellung ausgehend, im Mitleid selbst die Quelle des Gefallens der Tragödie begründen, denn jede „passione“, sowohl die Freude als auch die Traurigkeit, ist nach ihm von einem Wohlgefallen begleitet.<sup>120</sup>

Ein ähnlicher Gegensatz wie zwischen Bodmer und Calepio wiederholt sich in Deutschland im Briefwechsel zwischen Mendelssohn und Lessing. Während auch Mendelssohn, wie Bodmer, das Gefallen an schrecklichen Gegenständen und insbesondere an der Tragödie in zwei Momente aufteilt, einen Moment der sinnlichen Illusion und einen Mo-

ment der vernünftigen Ent-Täuschung,<sup>121</sup> findet Lessing, „daß die ganze Lehre von der Illusion eigentlich den dramatischen Dichter nichts angeht“<sup>122</sup>.

#### 4. Nachahmung und Genie

'Nachahmung' und 'Schöpfung' werden allgemein als einander ausschließende Kategorien jeweils der Antike und der klassizistischen Tradition bzw. der Moderne und ihrer neuen Subjektivität zugeschrieben.<sup>123</sup> Was auf einer rein erkenntnistheoretischen Ebene sicher zutrifft,<sup>124</sup> muß jedoch nicht unbedingt auch für den ästhetischen Diskurs Gültigkeit haben, wie etwa das Beispiel Batteux' zeigt, welcher seinen Grundsatz der Nachahmung als „das Wesen der Künste“ – so der Titel des ersten Teils seines Werkes – „aus dem Wesen des Genies, das sie hervorgebracht hat“, ableitet.<sup>125</sup>

121 Vgl. den Brief vom 23. Nov. 1756, in: Mendelssohn, Lessing, Nicolai: *Briefwechsel* (s. Anm. 116), S. 61; und den Brief von Januar 1757, mit den beigelegten Blättern *Von der Herrschaft über die Neigungen*, darin: *Von der Illusion*, ebd., S. 99 f.

122 Vgl. ebd., Brief vom 18. Dec. 1756, S. 85. Vgl. zu der ganzen Problematik: C. Zelle: *Angenehmes Grauen* (s. Anm. 103), S. 330-336; W. Strube: *Ästhetische Illusion*. Bochum 1971, S. 85 ff.; J. Schillemeit: *Lessings und Mendelssohns Differenz*. In: *Digressionen. Wege zur Aufklärung*. Festgabe für P. Michelsen, hrsg. v. G. Frühsorge, K. Manger, F. Strack. Heidelberg 1984, S. 79-92; vgl. a. A. Martino: *Dramatischen Theorien* (s. Anm. 4), v. a. S. 167 ff. In Italien scheint die *mimesis*-Theorie als Begründung des Gefallens an der Tragödie kaum Anwendung erfahren zu haben: Die Erklärungen von Conti oder Cesarotti haben mit der Nachahmung und also mit unserem Thema nichts zu tun. Nur bei Pagano findet sich eine zweitaktige illusionstheoretische Deutung der Wirkung des Erhabenen: Vgl. *Veruch über den Geschmack und die schönen Künste* (s. Anm. 79), Kap. XI, S. 366 f.

123 Vgl. etwa W. Dilthey: *Die Einbildungskraft des Dichters*. In: *Gesammelte Schriften*. Stuttgart 1958, Bd. VI, S. 115: „Das Aristotelische Prinzip der Nachahmung war objektivistisch, analog der Aristotelischen Erkenntnistheorie; seitdem die Untersuchung sich überall in das subjektive Vermögen der Menschen natur vertiefte und die selbstbildende Kraft desselben erfaßte, die das den Sinnen Gegebene umstaltet, wurde auch in der Ästhetik das Prinzip der Nachahmung unhaltbar.“

124 Vgl. H. Blumenberg: „*Nachahmung der Natur*“. *Zur Vorgeschichte des schöpferischen Menschen*. In: *Studio generale* 10 (1957), S. 266-283.

125 Batteux: *Einschränkung aller schönen Künste* (s. Anm. 15), S. 11; vgl. auch S. 24.

117 D. Calepio: *Lessere a J. J. Bodmer*. A cura di R. Boldini, con Nota al testo e Glossario di R. S., Bologna 1964, S. 30.

118 Vgl. ebd., S. 93-94.

119 Ebd., S. 83; 99.

120 Ebd., S. 100. „Io non so però comprendere qual difficoltà ritroviate nella mia sentenza, la quale è libera da ciascun opposizione ed è fondata sopra una filosofia che ci fa conoscere ad evidenza essere insito dal Creatore in ogni umana passione un dolce sentimento che, indicando all'anima essere lei in uno stato proporzionato al suo oggetto, la trattiene soavemente in quella medesima disposizione. Questo è sì comune alla gioia che alla tristezza. Quindi è che la doglia della compassione, secondata e lusingata dalla poetica eloquenza, è per se stessa piacevole.“ Calepio vertritt eine ähnliche Position wie Gravina, der das Gefallen an der Nachahmung bzw. an der Ähnlichkeit zugab, das Gefallen an traurigen Gegenständen jedoch auf ein „Kitzeln“ und auf eine „Stimulation“ der Seele zurückführte. Vgl. Gravina: *Ragion Poetica* (s. Anm. 13), S. 217-218.

## 4.1. Das rationalistische Genie

Es ist sicherlich nicht zu leugnen, daß die Aufgabe des Genies bei Batteux, auch wenn es gelegentlich als „Schöpfer“ bezeichnet wird,<sup>126</sup> eher eine passive und rein rationale ist,<sup>127</sup> welche bloß darin besteht, „die schönen Theile der Natur“ auszulesen und „ein vollkommenes Ganze daraus zu bilden, welches vollkommener, als die Natur selbst“<sup>128</sup> ist. Eine zutiefst rationale Bedeutung hat der Geniebegriff jedoch nicht nur bei Batteux, sondern allgemein sowohl in der italienischen als auch in der deutschen Frühaufklärung.<sup>129</sup> Zumindest in diesem Zusammenhang stellen dann aber 'Genie' und 'Nachahmung' gar keine Alternative dar. Ja, die Möglichkeit selbst der Nachahmung wird in Deutschland auf den „Witz“ eine der wesentlichsten Eigenschaften des rationalistischen Geniebegriffs,<sup>130</sup> zurückgeführt, insofern dieser die Fähigkeit der Wahrnehmung der Ähnlichkeiten darstellt.<sup>131</sup> Aber

126 Ebd., S. 25.

127 „*Sein Amt* - sagt Batteux - besteht, nicht darinnen, daß es dasjenige ersinnen soll, was nicht seyn kann; sondern darinnen, daß es dasjenige finden soll, was vorhanden ist. Erfinden heißt in den Künsten nicht einem Gegenstande das Wesen geben, sondern ausfindig machen, wo er ist, und wie er ist. Und selbst Männer von Genie [...] sind aus keiner andern Ursache Schöpfer, als weil sie genau beobachtet haben, und hinwieder beobachten sie in keiner andern Absicht, als weil sie sich in den Stand setzen wollen, erschaffen zu können.“ Ebd., S. 24-25.

128 Ebd., S. 23.

129 Diese Tatsache hat Baeumler offensichtlich dazu geführt, den Einfluß Frankreichs auf die Entwicklung des deutschen Geniegedankens zu hoch zu veranschlagen: Vgl. A. Baeumler: *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft*. Halle 1923, S. 161 ff. Vgl. die berechtigten Einwände Cassirers, der den Einfluß der englischen Theorien unterstreicht: *Die Philosophie der Aufklärung* (s. Anm. 14), S. 426-28, Anm. 2. Eine Übersicht der englischen und französischen Einflüsse auf die Genie-Theorien der Frühaufklärung gibt H. Wolf: *Versuch einer Geschichte des Geniebegriffs in der deutschen Ästhetik des 18. Jahrhunderts*. I. Bd. *Von Gottsched bis auf Lessing*. Heidelberg 1923. Vgl. dazu auch P. Grappin: *La théorie du génie dans le préclassicisme allemand*. Paris 1952.

130 Vgl. etwa Wolf: *Geschichte des Geniebegriffes* (s. Anm. 129), S. 82ff.; vgl. a. J. Schmidt: *Die Geschichte des Geniebegriffs* (s. Anm. 10), S. 31 ff.

131 Vgl. etwa die Definitionen des Witzes bei Wolff: *Von Gott*, § 366 und 850; Baumgarten: *Metaphysica*, § 572. Meier führt am deutlichsten die Nachahmung auf den Witz zurück: Vgl. *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften* (s. Anm. 55), § 400, S. 330 f. und S. 378. J. A. Schlegel gilt der Witz als Ursprung der Nachahmung: Vgl. J. A. Schlegels I. Abhandlung zu Batteux' *Einschränkung*

auch die Phantasie, in der sich das schöpferische, subjektivistische Moment der Kunstproduktion ausdrücken sollte, weit entfernt die Nachahmung der Natur zu verdrängen,<sup>132</sup> dient vielmehr als Begründung für die nachahmende Tätigkeit der Kunst.

So etwa bei Muratori, der der Phantasie eine wesentliche Rolle bei der Entstehung der poetischen Werke zuschreibt.<sup>133</sup> Nichtsdestoweniger bleibt die Einbildungskraft bei ihm als „*apprensiva inferiore*“ der Kontrolle des „oberen Erkenntnisvermögens“, dem „*intelletto*“<sup>134</sup>, eindeutig unterworfen.<sup>135</sup> Dieser stellt bei Muratori das wesentliche poetische Vermögen dar, in welchem die „*forza attiva*“ des Genies beruht.<sup>136</sup> Er allein erkennt die Unterschiede und die Ähnlichkeiten der Dinge, die ihm die Phantasie vorstellt.<sup>137</sup> Die Phantasie hat dagegen sowohl in der *Perfetta Poesia* als auch später in *Della Forza della Fantasia Umana* keine aktive Erkenntnisfunktion, sondern wie schon bei Aristoteles<sup>138</sup> eher eine passive Vermittlungsrolle zwischen den sinnlichen Bildern der Gegenstände und dem Intellekt. Muratori nennt sie daher ein „*Arsenal privato*“, ein „*Erario*“ oder Magazin von Bildern.<sup>139</sup> Gerade in dieser Funktion ist sie aber selber eine Malerin, eine Nachahmerin der Natur.<sup>140</sup>

*aller schönen Künste* (s. Anm. 15): *Vom Genie*, S. 47. Zur Geschichte dieses Begriffes vgl. O. F. Best: *Der Witz als Erkenntniskraft und Formprinzip*. Darmstadt 1989, S. 24 ff.

132 Diese die Hauptthese von Herrmanns Buch: *Nachahmung und Einbildungskraft* (s. Anm. 2).

133 Vgl. *Perfetta poesia* (s. Anm. 22), S. 166 u. ff.

134 Ebd.

135 Vgl. ebd., S. 171; 229 ff.; 238; 245; 281.

136 „L'ingegno secondo la mia sentenza altro non è se non quella virtù, e forza attiva, con cui l'intelletto raccoglie, unisce, e ritrova le simiglianze, le relazioni, e le ragioni delle cose.“ Ebd., S. 286.

137 Die Verfahrensweise des „*intelletto*“ ist zweifach und entspricht derjenigen des Scharfsinnes und des Witzes in der deutschen Schulphilosophie: Vgl. S. 286; 288.

138 Vgl. S. Vietta: *Literarische Phantasie: Theorie und Geschichte*. Stuttgart 1986, S. 45 f. Vgl. auch Muratori: *Della Forza della Fantasia Umana*. In: *Raccolta di opere minori*. Napoli 1757-64, Bd. II, p. 9.

139 Muratori: *Perfetta Poesia* (s. Anm. 22), S. 167.

140 Ebd., S. 193 f.; vgl. a. *Della forza della fantasia umana* (s. Anm. 138), S. 11 ff. Zur traditionellen, passiven Bedeutung des Phantasiebegriffs bei Muratori vgl. Vietta: *Literarische Phantasie* (s. Anm. 138), S. 217 ff. Interessant für den Wandel des Phantasiebegriffes ist der Kommentar des deutschen Übersetzers von Muratoris Werk G. H. Richerz: *Ludwig Anton Muratori über die Einbil-*

Auch bei den Schweizern, die in der Literaturgeschichte wegen ihres Kampfes gegen Gottsched und vor allem wegen ihrer Verteidigung von Miltons *Paradise lost* als die Entdecker der Phantasie in der Dichtkunst gelten, behält die Einbildungskraft eher eine passive, abbildende Bedeutung.<sup>141</sup> Der für die Poetik der Schweizer schlechthin zentrale Begriff der „Gemähle“, der schon im Titel vieler ihrer Werke mitklingt und worauf auch das immer wieder als Motto gebrauchte Horazsche *ut pictura poesis* hinweist, hängt mit der Einbildungskraft aufs Engste zusammen. „Also führen die Bilder der Phantasie diesen Namen [d. h. „Bilder,“] nicht uneigentlich“, schreibt Breitinger, denn die Phantasie verfertigt diese „Gemähle“, indem sie die äußere Erscheinung der Gegenstände „mahlet“ und sie dem Verstande als anwesend vorstellt, auch wenn sie nicht gegenwärtig sind.<sup>142</sup> Auch bei den Schweizern ist also die Phantasie eine Malerin, eine Nachahmerin der Natur, aus deren Magazin der Verstand schöpft und seine Bilder zusammenstellt. Und wenn auch Breitinger, ähnlich wie Muratori, von der Aristotelischen Unterscheidung zwischen Dichtung und Geschichte ausgehend, der Phantasie eine produktive Funktion zuerkennt, „neue Begriffe und Vorstellungen [zu] formieren, deren Originale nicht in der gegenwärtigen Welt der würrlichen Dinge, sondern in irgend einem anderen möglichen Welt-Gebäude zu suchen sind“, und dem Dichter daher den Namen „poietou, eines

*dingkraft des Menschen* (1785), welcher den produktiven Charakter dieses Vermögens stets unterstreicht und es in Zusammenhang mit dem Geniebegriff bringt. Vgl. Vietta: *Literarische Phantasie* (s. Anm. 138), S. 217 ff. Freilich spricht Muratori gelegentlich, vom Aristotelischen Unterschied zwischen der Geschichte und der Poesie ausgehend, auch von einer schöpferischen Tätigkeit der Phantasie und macht die Erfindung zum wesentlichen Merkmal der Poesie: Vgl. *Perfetta Poesia* (s. Anm. 22), S. 135 ff.

141 Vgl. v. a. Vietta: *Literarische Phantasie* (s. Anm. 138), S. 110ff. Vietta ist natürlich bestrebt, in den Äußerungen der Schweizer die Anfänge eines produktiven Phantasiebegriffes zu entdecken. Nichtsdestoweniger erkennt er die Schwierigkeiten, die der Durchsetzung einer solchen Auffassung der Phantasie entgegenstehen, und die jede neu gewonnene Einsicht der Schweizer relativ und höchst provisorisch machen (Vgl. zu Bodmers „Rückfall“, ebd., S. 130 f.; zu Breitinger, ebd. S. 134). Der einzige Unterschied zu Gottsched liegt nach Vietta in der größeren Bereitschaft der Schweizer, sich mit der Phantasie zu befassen (vgl. ebd., S. 116), und folglich in der unterschiedlichen Einschätzung des Phänomens (ebd., S. 118).

142 Breitinger: *Critische Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse*. Zürich 1740, S. 7-8; vgl. auch Bodmer: *Von dem Einfluss und Gebrauche der Einbildungs-Kraft* (s. Anm. 13), S. 17 f.

Schöpfers“<sup>143</sup> beilegt, so ist für unseren Zusammenhang schlechthin symptomatisch, daß diese Äußerungen gerade im dritten Abschnitt der *Critischen Dichtkunst* vorkommen, der den Titel *Von der Nachahmung der Natur* trägt: So wenig schließen produktives Vermögen der Einbildungskraft und Nachahmung der Natur einander aus.<sup>144</sup>

#### 4.2. Das produktive Genie

Nur langsam und hauptsächlich unter dem Einfluß der englischen Literatur dringt der neue Gedanke vom Genie als ursprüngliche, naturhafte Kraft in Deutschland ein.<sup>145</sup> Daß auch diese neue Auffassung des Genies jedoch die Idee der Nachahmung nicht verdrängt, zeigt am deutlichsten gerade das für die Verbreitung dieses Gedankens in Deutschland schlechthin einflußreichste Werk Edward Youngs: *Conjectures on Original Composition*<sup>146</sup>. Denn Young bedient sich der Formel der Naturnachahmung, um sowohl die *imitatio auctoris* als auch die damit eng zusammenhängende Nachahmung der Antike zu verwerfen. „Original“ ist ein Kunstwerk eben darum, weil es keine Nachahmung anderer Geisterwerke ist, sondern aus der Quelle der Natur entspringt.<sup>147</sup> Dabei hat freilich die Nachahmung keinen abbildlichen Cha-

143 Breitinger: *Critische Dichtkunst* (s. Anm. 24), S. 60.

144 Zur Vermittlungsrolle des Genies zwischen *mimesis* und *poesis* in der Frühaufklärung vgl. G. Peters: *Der zerrissene Engel. Genieästhetik und literarische Selbstdarstellung im achtzehnten Jahrhundert*. Stuttgart 1982, S. 53 ff.

145 Vgl. Cassirer: *Philosophie der Aufklärung* (s. Anm. 14), S. 426 ff.; J. Schmidt: *Geschichte des Genie-Gedankens* (s. Anm. 10), S. 150 ff. Bei Autoren wie Lessing oder Sulzer läßt sich der Übergang von einer früheren, 'rationalistischen', zu einer 'irrationalistischen' Genie-Auffassung deutlich verfolgen. Zu Sulzer vgl. Wolf: *Geschichte des Geniebegriffs* (s. Anm. 129), S. 142 ff.; zu Lessing vgl. J. Schmidt: *Genie-Gedanke* (s. Anm. 10), S. 69 ff., und P. Grappin: *Théorie du génie* (s. Anm. 129), S. 160 ff.

146 1759 erschienen, wurde gleich im nächsten Jahr ins Deutsche übersetzt. Vgl. jetzt den Faksimiledruck der Ausgabe 1760: E. Young: *Gedanken über die Original-Werke*. Hrsg. v. G. Sauder. Heidelberg 1977. Vgl. ebd. in den Anmerkungen und im Nachwort die Dokumentation der Nachwirkung des Werkes in Deutschland.

147 Ebd., S. 15: „Die Nachahmungen sind von doppelter Art. In einigen wird die Natur, in andern werden die Autoren nachgeahmet. Wir nennen die erstern *Originale* und behalten den Namen der Nachahmung nur für die letztern.“ Eine ähnliche Unterscheidung zwischen „Original“ und „Copist“ gebraucht auch Lessing im VII Kapi-

rakter und bezieht sich vielmehr auf die Kraft des Genies, die mit der schöpferischen Urkraft der Natur wesensverwandt ist.<sup>148</sup>

Ohne den Einfluß vor allem der englischen ästhetischen Theorien unterschätzen zu wollen, stellt jedoch in Deutschland die Leibnizsche Metaphysik sicherlich den geeignetsten Nährboden für solche Vorstellungen dar, die eine tiefere Vermittlung des Genie- und des Nachahmungsgedankens gewährleisten.<sup>149</sup> Die schon seit der Renaissance bekannte und von Shaftesbury wieder aktualisierte Idee der Gottähnlichkeit des Künstlers<sup>150</sup> findet im Bild der immer tätigen Monade, die wie ein Mikrokosmos das ganze Universum in sich spiegelt, einen kongenialen Ausdruck. Andererseits geht diese Idee des Schöpferischen in der Kunst mit einer fortschreitenden Dynamisierung der Naturauffassung im Laufe des 18. Jahrhunderts einher,<sup>151</sup> die auch die Vorstellung der „Nachahmung der Natur“ nicht unberührt lassen konnte. Die Kunsttheorie greift daher auf die schon seit der Antike bekannte Idee der Nachahmung der „natura naturans“ zurück. Nicht die Produkte der Natur sind der Gegenstand der Nachahmung, sondern das natürliche Verfahren selbst. Das Genie, der göttliche Schöpfer, spiegelt nicht nur die ganze Natur in sich, er ist auch mit dieser Natur als dynamisches, außer sich produzierendes Prinzip gleich.

Obwohl schon früher, bei Breitingen etwa, aber vor allem in Baumgartens *Meditationes philosophicae* (1735) der Gedanke einer schöpferischen Nachahmung der *natura naturans* anklingt,<sup>152</sup> so erreicht doch erst im Sturm

tel seines *Laokoons*: „Bei der ersten Nachahmung ist der Dichter Original, bei der andern ist er Copist. Jene ist ein Theil der allgemeinen Nachahmung, welche das Wesen seiner Kunst ausmacht, und er arbeitet als Genie, sein Vorwurf mag ein Werk anderer Künste, oder der Natur seyn. Diese hingegen setzt ihn gänzlich von seiner Würde herab“. G. E. Lessing: *Laokoon; oder die Grenzen der Malerei und Poesie*. In: *Sämtliche Schriften* (s. Anm. 69), Bd. 9, S. 51.

148 Vgl. K. H. v. Stein: *Die Entstehung der neueren Ästhetik*. Stuttgart 1886, S. 136 f.

149 Vgl. Wolf: *Geschichte des Geniebegriffes* (s. Anm. 129), S. 77-81.

150 Vgl. Panofsky: *Idea* (s. Anm. 66), zu Zuccari vgl. S. 64ff.; 149; zu Bellori u. Lomazzo: S. 167; zu Dürer: S. 95; 167. Vgl. auch O. Walzel: *Das Prometheus-symbol von Shaftesbury zu Goethe*. 2. Aufl. München 1932, S. 32 ff.

151 Vgl. allgemein A. O. Lovejoy: *Die große Kette der Wesen. Geschichte eines Gedankens*. Frankfurt am Main 1985; zu den Auswirkungen dieser Dynamisierung auf die Entwicklung der Naturwissenschaften vgl. W. Lepenies: *Das Ende der Naturgeschichte*. München-Wien 1976.

152 Vgl. A. Baumgarten: *Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichtes*. Lateinisch-Deutsch, hrsg. v. H. Paetzold, Hamburg 1983, CIX-CX, S. 81. Vgl. dazu die Einleitung von Paetzold, S. XXXVIII f. Auch bei Sulzer oder etwa Blanckenburg finden sich ähnliche Gedanken. Vgl. Sulzer: *Allgemei-*

und Drang die Nachahmungsidee zusammen mit dem Höhepunkt des Geniegedankens ihre produktive, schöpferische Bedeutung.

Gerstenberg hatte im zwanzigsten seiner *Briefe über die Merkwürdigkeiten der Litteratur* die Nachahmung der schönen Natur als Grundsatz der Kunst verworfen,<sup>153</sup> sie aber nur durch die damit eng verwandte Idee des „Nachbildens“ ersetzt, welche gerade die produktive „bildliche“ Kraft des wahren Genies hervorhebt.<sup>154</sup> Diese eher rhapsodischen Gedanken Gerstenbergs werden dann von Lenz in den *Anmerkungen übers Theater* aufgenommen und mit deutlicherem Bezug auf die Leibnizsche Monadenlehre weitergeführt. Lenz geht unmittelbar von der Nachahmung der Natur als „Wesen der Poesie“ aus und führt den menschlichen Trieb zur Nachahmung auf das Bedürfnis zurück, das „unendlich freihandelnde Wesen“, d. h. Gott, nachzuahmen oder ihn mindestens „nachzuäffen, seine Schöpfung ins Kleine zu schaffen“<sup>155</sup>. Nur das Genie kann aber nach Lenz das allen Menschen gemeinsame Bedürfnis erfüllen, „mit einem Blick durch die innerste Natur aller Wesen [zu] dringen“ und „das All zu erfassen“ (S. 334-36). Nichtsdestoweniger sind auch diese „Genies“ nach Lenz noch keine Schöpfer, sondern höchstens „vortreffliche Weltweise, was weiß ich, Zergliederer, Kritiker - alle ers - auch vortreffliche Leser von Gedichten“. Denn ihnen fehlt gerade an „Schöpfungskraft“ oder „Dichtungsvermögen“, welche allein das wahre Genie auszeichnen: „Den Gegenstand zurückspiegeln, das ist der Knoten, die *nota diacritica* des poetischen Genies“ (S. 336). Gerade die Nachahmung also, dieses „Zurückspiegeln“, das die Welt wieder hervorbringt, macht das

*ne Theorie* (s. Anm. 96), Art. „Natur“, S. 302: „Das Verfahren der Natur ist deswegen die eigentliche Schule des Künstlers, wo er jede Regel der Kunst lernen kann.“ Vgl. ferner Art. „Nachahmung“, ebd. S. 285. Für F. v. Blanckenburg vgl. *Versuch über den Roman*. Hrsg. v. E. Lämmert, Stuttgart 1965, S. 312-14: „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 verfähret.“ Ebd., S. 313; vgl. dazu Lämmerts Nachwort, S. 565 ff.

153 Läßt sie jedoch als Mittel bestehen: Vgl. H. W. v. Gerstenberg: *Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur*. In: *Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts*. Bd. 29-30, hrsg. v. A. v. Weilen, Stuttgart 1890, S. 227. Vgl. dazu: A. M. Wagner: *H. W. v. Gerstenberg und der Sturm und Drang*. Heidelberg 1924, Bd. II, S. 43-48; K. Gerth: *Studien zu Gerstenbergs Poetik*. Göttingen 1960, S. 34-44.

154 Vgl. Gerstenberg: *Merkwürdigkeiten* (s. Anm. 153), S. 224.

155 J. M. R. Lenz: *Anmerkungen übers Theater*. In: *Werke und Schriften*. Hrsg. v. B. Titel u. H. Haug, Stuttgart 1966, Bd. I, S. 333. Nachweise folgen im Text.

Genie aus und erhebt ihn zum „kleinen Gott“, der „eine kleine Welt“ erschafft (S. 337).

Die deutlichste und radikalste Formulierung dieser Idee einer produktiven, schöpferischen Nachahmung der Natur finden wir in jenem Aufsatz von Karl Philipp Moritz *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (1787), den Goethe selbst in seine *Italienische Reise* aufgenommen und als Summe seiner römischen Ästhetik betrachtet hat. „Bildende Nachahmung“, in der Gerstenbergs „Nachbilden“ und „bildlich denken“ sicher nachklingen, interpretiert Moritz in Analogie zur moralischen Nachahmung nicht als bloße Kopie oder „Nachäffung“<sup>156</sup>, sondern als ein „Nachstreben“<sup>157</sup>. Subjekt der Nachahmung ist nicht mehr das Kunstwerk, das die Natur oder natürliche Gegenstände abbildet, sondern der Künstler selbst, der wie die Natur dem höchsten Schönen in einem rastlosen Prozeß der Bildung und Zerstörung nachstrebt (S. 90 ff.). Auch für Moritz, wie für Lenz, besteht das Wesentliche, die *nota diacritica* des Genies gerade im Hervorbringen. Die „Tatkraft“, die Ausdruck eines phylogenetisch früheren Triebes des Menschen ist, die Schranken seiner Individualität zu überwinden und das All zu unterwerfen (S. 82 ff.), umfaßt als Empfindungskraft die Natur in ihrem ganzen Zusammenhang. Doch diese Empfängnis muß bald in Bildungskraft übergehen, sie darf nicht bei dem bloß passiven Moment des höchsten Genusses stehen bleiben, sondern muß das so Empfangene wieder aus sich heraus spiegeln, in ein Werk, das dann keine Kopie, sondern ein in sich vollendeter Mikrokosmos ist.

Diese äußerste Ausbildung der geniehaften und subjektivistischen Nachahmung kommt aber zu dem paradoxen Ergebnis, daß sie das Subjekt der Nachahmung selbst überwindet.<sup>158</sup> Denn das Genie wird nach dieser Auffassung zu einem bloßen Werkzeug in der Hand der Natur. Durch den Künstler hindurch spiegelt sich die Natur in sich selbst wieder (S. 74). Eine Art Schopenhauerscher dunkler Wille erlöst sich im Schein der Kunst, während die Aufgabe des wahren Genies gerade darin besteht, seinen eigenen Willen oder die natürliche Suche nach Vergnügen zu verneinen und dadurch seine Funktion als bloßes Werkzeug, letztendlich seine eigene Entfremdung zu bejahren.<sup>159</sup>

156 Vom „Nachäffen“ als sklavischer Nachahmung sprechen schon Meier: *Anfangsgründe* (s. Anm. 55), § 415, S. 381, und Sulzer: *Allgemeine Theorie* (s. Anm. 95), Art. „Nachahmung“, S. 383 f.

157 Vgl. K. Ph. Moritz: *Über die bildende Nachahmung des Schönen*. In: *Schriften zur Ästhetik* (s. Anm. 13), S. 63 ff. Im folgenden Nachweise im Text.

158 In diesem Sinne spricht Schrimpf vom „objektivierten Geniebegriff“. Vgl. Schrimpf: *K. Ph. Moritz*. Stuttgart 1980, S. 109.

159 Vgl. G. Baioni: *Classicismo e Rivoluzione*. Napoli 1969, v. a. S. 75–81.

Moritzens Auffassung der „bildenden Nachahmung“ wirkt in der deutschen Romantik fort. August Wilhelm Schlegel hat in seiner *Kunstlehre* (1801), nachdem er sowohl die „realistische“ Interpretation des Nachahmungsprinzips als auch die Idee einer verschönernden Nachahmung zurückgewiesen hatte,<sup>160</sup> von einer neuen, dynamischen Auffassung der Natur als „wirksamer Kraft der Hervorbringung“ ausgehend,<sup>161</sup> die Moritzsche Interpretation des Grundsatzes als die einzig noch mögliche übernommen:

Wird nun Natur in dieser würdigsten Bedeutung genommen, nicht als eine Masse von Produkten, sondern als das Produzierende selbst, und der Ausdruck Nachahmung ebenfalls in dem edleren Sinne, wo es nicht heißt, die Äußerlichkeiten eines Menschen nachäffen, sondern sich die Maximen seines Handelns zu eigen machen, so ist nichts mehr gegen den Grundsatz einzuwenden, noch zu ihm hinzuzufügen: die Kunst soll die Natur nachahmen. Das heißt nämlich, sie soll wie die Natur selbstständig schaffend, organisiert und organisierend, lebendige Werke bilden, die [...] vollendet in sich selbst zurückkehren.<sup>162</sup>

Aber auch dem wichtigen ästhetischen Aufsatz Schellings *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur* (1807) liegt die gleiche Auffassung zugrunde. Die Natur ist auch für ihn „ewig schaffende Urkraft der Welt, die alle Dinge aus sich selbst erzeugt und werktätig hervorbringt“<sup>163</sup>, während der Künstler ihr „nacheifern“ und sie „lebendig nachahmend“ ergreifen soll.<sup>164</sup> Nur wer dem Mißverständnis einer vermeintlichen unüberwindlichen Opposition von Nachahmung und Schöpfung huldigt, kann zu dem Ergebnis kommen, daß Schelling in dieser Schrift „jedwede Art der Nachah-

160 Übrigens mit dem gleichen Argument Meiers, daß die Nachahmung der schönen Natur unerschwinglich einen neuen Grundsatz einführt: „Dies heißt recht, einen von Pontius an Pilatus weisen. Denn entweder ahmt man die Natur nach, wie man sie vorfindet, so wird es vielleicht nicht schön ausfallen; oder man bildet sie schön, so ist es keine Nachahmung mehr. Warum sagen sie nicht gleich: die Kunst soll das Schöne darstellen; und lassen die Natur ganz aus dem Spiele, so wäre man der Quälerei los“. A. W. Schlegel: *Die Kunstlehre* (s. Anm. 10), S. 85.

161 Vgl. ebd., S. 89 f.

162 Ebd., S. 91.

163 F. W. J. Schelling: *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*. Hrsg. v. L. Sziborsky, Hamburg 1983, S. 5.

164 Ebd., S. 14.

mungstheorie“ abweist.<sup>165</sup> Besser ließe sich das Verhältniß der bildenden Künste zu der Natur bei Schelling durch Blumenbergs Begriff der *correlatio* verstehen, welche aber als „eine höhere Stufe der *imitatio*“<sup>166</sup> definiert wird.

In Italien läßt sich dagegen keine vergleichbare Auffassung einer schöpferischen Nachahmung der Natur finden. In *L'Entusiasmo* (1769), das in vieler Hinsicht als eine frühe italienische Genie-Ästhetik gelten kann,<sup>167</sup> unterscheidet zwar Saverio Bettinelli ausdrücklich zwischen einer „passiven“ und einer „aktiven“ Kraft der Imagination (S. 29ff.) und dementsprechend zwischen „imitatore servile“ und „creatore, poeta“ (S. 329). Was aber Bettinelli „Invenzione“ oder „Creazione“ nennt und dem Genie als wesentliche Eigenschaft zuschreibt, ist in Wirklichkeit nichts anderes als ein bloßes Kombinieren: Nur in diesem beschränkten Sinne heißt dann das Genie „Inventore, Trovatore, Creatore“<sup>168</sup>. Noch deutlicher fällt aber Bettinelli auf die alte *electio*-Theorie zurück, wenn er die Verfahrensweise des produktiven Genies darstellen will (S. 91–92).

Auch Pagano, bei dem sich die ersten Einflüsse Vicos in der historisch-soziologischen Betrachtungsweise der Kunst bemerkbar machen, nennt den Künstler zwar einen „begierige[n] Nacheiferer der Natur“, ein „schöpferisches Genie“, das er mit der Gottheit vergleicht.<sup>169</sup> Bei seiner allgemeinen Kunstauffassung, die aus einer seltsamen Mischung von Klassizismus à la Boileau und Sensualismus à la Du Bos besteht,<sup>170</sup> bleibt jedoch die Bedeutung

165 So L. Sziborsky in der Einleitung, ebd., S. XXVII f.

166 Vgl. die 6. Sitzung des Colloquiums *Nachahmung und Illusion* (s. Anm. 2), S. 220 ff.

167 Young, Milton, und Ossian sind seine meist erwähnten literarischen Muster, und alle Topoi der Poetik des Erhabenen werden erwähnt. Vgl. Bettinelli: *L'Entusiasmo* (s. Anm. 63), S. 83 ff.; vgl. a. Nota XI, S. 302 ff. Hinweise folgen im Text.

168 Ebd., Anm. IV, S. 292: „Ed ecco l'Invenzione, che dicesi Creazione, e che a rigore non è che Combinazione, ma tal Combinazione ove sia ricca, ordinata, spontanea, quella è che costituisce il Genio [...]; e quindi Genio vuol dir uomo o talento Inventore, Trovatore, Creatore.“

169 Vgl. Pagano: *Versuch über den Geschmack* (s. Anm. 79), S. 321; 324; 326.

170 Einerseits verlangt Pagano von der Kunst Einheit, Angemessenheit, Ordnung, Harmonie, den mittleren Stil usw. (vgl. ebd., S. 333 ff.); andererseits betrachtet er die Künste als Vertreiber der Langeweile und erwartet von ihnen eine starke Rührung (vgl. etwa S. 330 ff.). Beide Momente bleiben unvermittelt nebeneinander bestehen, auch wenn Pagano tendenziell die stärker rührenden Künste eher den früheren, ungebildeten Entwicklungsstufen der Gesellschaft, die zärteren dagegen den zivilisierteren Staaten zuschreibt: Vgl. ebd., S. 381–82.

der Nachahmung der Natur, wie schon gesehen, die der auswählenden und verschönernden *imitatio*.<sup>171</sup>

Cesarottis Vermittlung von Genie und Nachahmung hat ebenfalls mit der Vorstellung der *natura naturans* nichts zu tun: Da seine Erörterung des Verhältnisses von Nachahmung der Natur und Nachahmung der Antike aber auf die epochenmachende *Querelle des Anciens et des Modernes* verweist, soll sie hier kurz dargestellt werden.

Für den rationalistischen Klassizismus waren „Nachahmung der Natur“, „Nachahmung der Antike“ und Befolgung ästhetischer Regeln aufgrund des allgemeinen Glaubens an die Rationalität der Natur sowie auf die Ewigkeit und Unveränderlichkeit des menschlichen Verstandes praktisch Synonyme. Auch die Nachahmung der Natur bedeutete demnach nichts anderes als die Befolgung solcher ewigen, rationalen, in der Natur waltenden Gesetze, wie sie die Antike, und insbesondere die griechische, schon entdeckt hatte.<sup>172</sup> Diese Gleichsetzung der Nachahmung der Antike mit der Nachahmung der Natur wurde erst mit der Entstehung eines geschichtsphilosophischen Bewußtseins und der Entdeckung einer Historizität sowohl der äußeren als auch der menschlichen Natur selbst höchst problematisch. Während aber Winkelmann noch in der unlösbaren Aporie verstrickt blieb, die Szondi als den „Widerspruch [...] zwischen der eingesehenen Einzigartigkeit des Griechischen und seiner postulierten Vorbildlichkeit also Wiederholbarkeit“ dargestellt hat,<sup>173</sup> erkennt in Deutschland Herder wie kein anderer zuvor die Wandelbarkeit der Natur selbst und die bedingte Historizität jedes künstlerischen Werkes.<sup>174</sup> Der Künstlichkeit jeder normativen, aus dem Postulat der Nachahmung der Antike gewonnenen Regel setzt er entschieden die Natürlichkeit des schaffenden Genies entgegen.

In Italien versuchte dagegen der Enthusiasmus-Theoretiker Bettinelli noch 1769 eine letzte Vermittlung von Genie, Nachahmung der Natur und Nachahmung der Antike,<sup>175</sup> und es blieb Cesarotti beschieden, ausgerechnet

171 Vgl. hier oben, S. 108.

172 Vgl. etwa Gottsched: *Critische Dichtkunst* (s. Anm. 18), § 15, S. 128 f.

173 Vgl. P. Szondi: *Poetik und Geschichtsphilosophie I*. Frankfurt am Main 1974, S. 30 ff.

174 Vgl. etwa Herders *Shakespeare*: „Wie sich Alles in der Welt ändert: so muste sich auch die Natur ändern, die eigentlich das Griechische Drama schuf.“ *Sämtliche Werke* (s. Anm. 63), Bd. 5, S. 213.

175 Vgl. Bettinelli: *L'entusiasmo* (s. Anm. 63), S. 102 f.: „Studiando l'antichità noi pur diveniamo antichi, imitandoli imitiamo la natura, e la natura imitando con

in einem Brief an die *Arcadia* die klassizistische Bedeutung der Nachahmung völlig auszuhöhlen, ja sie geradezu umzukehren. Denn er bedient sich des klassizistischen Grundsatzes, um die Subjektivität der künstlerischen Darstellung zu begründen und jede normative Regel oder allgemein gültiges Muster zurückzuweisen.<sup>176</sup> Die Nachahmung der Natur, sagt Cesarotti, ist „inesauribile come la natura medesima“, denn die natürlichen Gegenstände wirken auf jeden einzelnen anders und diese Wirkungen können bei jedem unterschiedlich von der Vernunft, der Phantasie und dem Gefühl bearbeitet werden.<sup>177</sup> Gerade diese Subjektivität jeder Nachahmung macht aber, daß kein Autor als Muster gelten kann, so daß Cesarotti die *imitatio auctoris* entschieden zurückweist (S. 226). Dadurch will er aber nicht sosehr die Autonomie des individuellen Genies, des monadischen oder göttlichen Schöpfers verteidigen, sondern eher die unnachahmliche Eigenheit und Einzigartigkeit des Genius einer jeder Nation behaupten, um gleichzeitig die tiefste Toleranz angesichts der nationalen Geschmacksrichtungen zu verbreiten (S. 230).

---

loro siamo originali [...]. Ecco un'arte, che diviene natura, ecco una natura, che non par più arte.“ S. 103.

176 Vgl. Cesarotti: *Saggio sulla filosofia del Gusto all'Arcadia di Roma*. In: *Opere scelte* (s. Anm. 78), S. 199 ff.

177 Vgl. ebd., S. 213; vgl. auch *Origine e progressi dell'arte poetica*. Ebd., S. 225-226; vgl. a. S. 242. Nachweise folgen im Text.

ISBN 3-261-09001-4

© Peter Lang AG, Europäischer Verlag der Wissenschaften, Bern 1992

Alle Rechte vorbehalten.

Nachdruck oder Vervielfältigung, auch auszugsweise, in allen Formen wie Mikrofilm, Xerographie, Mikrofiche, Mikrocassette, Offset verboten.

Printed in Germany

# IRIS

Ricerche di cultura europea  
Forschungen zur europäischen Kultur

herausgegeben von Italo Michele Battafarano

---

- Band 1: Georg Philipp Harsdörffer. Ein deutscher Dichter und europäischer Gelehrter, herausgegeben von Italo Michele Battafarano. 400 Seiten. 1991.  
ISBN: 3-261-04363-6. sFr. 55.-.
- Band 2: Zaumnyi futurizm i dadaizm v russkoj kul'ture/Il futurismo transmentale nella cultura russa, herausgegeben von Luigi Magarotto, Marzio Marzaduri und Daniela Rizzi, 448 Seiten. 1991.  
ISBN: 3-261-04412-8. sFr. 58.-.
- Band 3: Tomaso Garzoni. Polyhistorismus und Interkulturalität in der frühen Neuzeit, herausgegeben von Italo Michele Battafarano. 130 Seiten. 1991.  
ISBN: 3-261-04474-8. sFr. 30.-.
- Band 4: Marzio Marzaduri. Scritti sul futurismo russo, herausgegeben von Italo Michele Battafarano. 280 Seiten. 1991.  
ISBN: 3-261-04487-X. sFr. 45.-.
- Band 5: Begrifflichkeit und Bildlichkeit der Reformation, herausgegeben von Italo Michele Battafarano. 242 Seiten. 1992.  
ISBN: 3-261-04528-0. sFr. 48.-.

# IRIS 6

Ricerche di cultura europea  
Forschungen zur europäischen Kultur

---

Sonderdruck aus:

## Deutsche Aufklärung und Italien

herausgegeben von I. M. Battafarano



PETER LANG

Bern · Frankfurt a. M. · New York · Paris · Wien

1992